

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО
“КРЪСТЬО САРАФОВ”**

**ФАКУЛТЕТ “ЕКРАННИ ИЗКУСТВА”
КАТЕДРА “ФИЛМОВО И ТЕЛЕВИЗИОННО ОПЕРАТОРСТВО И ФОТОГРАФИЯ”**

Василена Николаева Горанова

**ХУДОЖЕСТВЕНИ АСПЕКТИ НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙН В СЦЕНИЧНИТЕ И
ЕКРАННИ ИЗКУСТВА
(РОЛЯТА НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙНЕР ПРИ СТРУКТУРИРАНЕТО НА СПЕКТАКЪЛА
И НЕГОВАТА ТЕЛЕВИЗИОННА АДАПТАЦИЯ)**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертация за присъждане на образователна и научна степен “доктор”

Научен ръководител:
проф. д-р Теодор Янев

София, 2018 г.

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Светлината е средство, което изключително силно въздейства на човешките сетива. Нейните качества спомагат за изграждането на паралелни пространства, за разказване на истории без думи.

Когато говорим за светлината, повечето от асоциациите, които първосигнално правим, се свързват с физичните ѝ белези. Проявленията като цвят, отражение, разпространение, яркост, интензитет влияят върху зрителния орган и така се провокира дразнене в човешкия мозък, като по този начин се задействат психо-физиологичните възприятия. Това е и огромната сила на светлината – да провокира чувствата ни.

Сред издадената в България научно-популярна литература по тази тема се набляга върху физичната страна на светлината, различните светлинни източници, контрола на осветителните прибори. Липсват задълбочени изследвания в областта на киното, театъра и фотографията, които да проследяват естетическите търсения, емоционалното въздействие и по какъв начин могат да се контролират чувствата на зрителя.

Светлината е важно средство за създаване на връзка между драматургията, режисурата и възприятията на публиката, което обикновено се пренебрегва. Именно това провокира фокусирането върху настоящето изследване.

Недостигът на рефлексия, свързана със светлината, подчертава важността от необходимостта за светлинен разказ по време на едно театрално представление. Липсват познания и информация кой и как се грижи за цялостното светлинно решение.

Освен сценичната практика на светлинния дизайнер, работата със светлина включва адаптацията на сценични произведения и на аудио-визуални продукти, като по този начин той е в тясно сътрудничество с отговорния оператор. Паралелът, който се прави между киното и театъра, дава яснота и за професията на светлинния дизайнер в сценичните изкуства и как би било добре дейността му да бъде съвместена с дейността на отговорния оператор – заради трансляцията на опит, умения, рефлексии.

Търси се отговор дали светлината в сценичните изкуства е средство за изразяване на значения и символика, как тя се проектира на българската сцена, защо липсва светлинен дизайнер в създаването на едно театрално представление и какво би спомогнало присъствието му в екипа.

Тъй като липсва научна и популярна литература, която да се фокусира върху анализа на светлината и нейната значимост на сцената, настоящата работа си поставя за цел да предизвика интерес към разработването на въпросната ниша.

В областта на киното и фотографията има опити да се проучват и решават проблеми, свързани със светлината, но те пак са недостатъчни.

Подобна е ситуацията и в изследванията на сценичния светлинен дизайн.

В областта на киното и телевизията Теодор Янев и Емил Рашев се занимават с темата за светлината, като практически се изясняват схеми и методи за работа с нея. В областта на сценичните изкуства единствената книга, която подчертава важността от адекватното съществуване на светлината на сцената е *Дизайн на сценичното осветление* на Славчо Маленов и Иван Иванов.

Настоящата разработка е резултат от желанието светлината да бъде разгледана като подсъзнателно действащ език и неосъзнато възприемано средство за комуникация.

Тема на този труд е светлината, която чрез специфични средства провокира нашата чувствителност. Именно светлината като изразно средство е в професионалната компетентност на светлинния дизайнер.

Ролята му е да бъде медиатор между творческата и техническата част на екипа.

Това е човекът, който в най-тясна връзка работи с отговорния оператор на едно аудио-визуално произведение и има най-много допирни точки с работата му.

Целта на дисертацията е да предложи възможно разкодиране на езика на светлината, без да претендира да бъде панацея за проблемите, открояващи се в българската театрална практика, а да е средство, което да провокира размисъл за това как светлината да присъства най-адекватно в едно сценично пространство, което може също да бъде адаптирано за телевизионен или киноекран.

Чрез направените изследвания отново се потвърждава връзката между киното и театъра, както и факта, че днес едното изкуство не може да съществува без другото.

Дисертационният труд е теоретично изследване, което анализира естетически и практически задачи и решения, които могат да бъдат отправна точка на онези, които се занимават със сценична и аудио-визуална творческа дейност, както и на теоретизиращите във въпросните области.

Настоящият труд включва теми, свързани със светлината и нейното въздействие, а също примери от сценичното изкуство в България и от телевизионната адаптация на сценично изкуство.

Написването на работата се оказва не лека задача, тъй като често пъти е трудно светлинното чувство да бъде вербализирано, изказано точно с думи.

Целта на дисертационния труд е да подпомогне търсенията на творци в областта на сценичните и екранните изкуства.

Обект на изследването:

Заснети сценични произведения (в България);

Спектакли, които се играят „на живо” пред публика (в България).

Предмет:

Светлинните решения на заснето сценично изкуство (в България);

Светлинните решения на сценично произведение, което се играе „на живо” пред публика (в България).

Цел:

Акцентирание върху важността от изграждане на рефлексия относно неизменното

влияние на светлината в сценично произведение, което налага присъствието светлинен дизайнер – професионалист в овладяването на светлинната изразност в цялото ѝ богатство, дълбочина, многопластовост и пълнота на израза.

Задачи:

Да се изучат:

- приликите и разликите при работата със светлина в заснети сценични произведения и в спектакли, които се играят пред публика (в България);
- светлинното въздействие като неизменна част от зрителската рецепция в спектакъла;
- отношението на професионалистите в сферата на сценичните изкуства към важността на професионалното осветление;
- настоящата ситуация в професионалните театри – изграждане на светлинни картини, стратегия на работа с осветителите и сценографите.

Други важни задачи са:

- Да се разкрие същността на творческата роля на светлинния дизайнер;
- Да се предложи ефективен начин на работа по спектакъл, който да включва светлинен дизайнер.

Да се апелира към засилване на ролята на светлинния дизайнер в изграждането на светлинно въздействащи спектакли.

СПИСЪК НА НАУЧНИТЕ ПУБЛИКАЦИИ

1.Методи на осветяване на сценично пространство, публикувана на 23 април 2017 г.

<https://theatremagazine.wordpress.com/2017/04/23/методи-на-осветяване-на-сценично-прос/>
онлайн издание списание *Театър*

2.Практики в изграждането на светлинен дизайн на съвременни концерти и адаптацията им за телевизионен екран (част първа), публикувана на 15 октомври 2017 г.

<https://theatremagazine.wordpress.com/2017/10/15/практики-в-изграждането-на-светлинен/>
онлайн издание списание *Театър*

3.Практики в изграждането на светлинен дизайн на съвременни концерти и адаптацията им за телевизионен екран (част втора), публикувана на 21 октомври 2017

<https://theatremagazine.wordpress.com/2017/10/21/практики-в-изграждането-на-светлинен/>
онлайн издание списание *Театър*.

4.Светлината претворена в съзнателни цели, публикувана на 6 февруари 2018 г.

<https://theatremagazine.wordpress.com/2018/02/06/светлината-претворена-в-съзнателни-ц/>

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Дисертационният труд е в общ обем 201 стр., който съдържа въведение, уточняване на терминологията, три глави, заключителни думи, приложение и четири научни публикации. Илюстрациите са 136, а таблиците - 22. Справочният апарат е от 181 бележки и 254 цитирани и използвани литературни източници.

ПЪРВА ГЛАВА

СВЕТЛИНАТА КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО И ИНСТРУМЕНТ В ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙНЕР

В глава първа се прави обзорен поглед върху светлината и нейните начини на въздействие върху човека. Разглежда се как физиологично и емоционално влияе върху чувствата, емоциите, как се манипулира вниманието на публиката и по какъв начин можем да засилим или отслабим въздействието на сцената чрез светлината.

Освен проявленията ѝ е разгледана и сянката, като естествено продължение на светлината. Изясняват се аспектите на проявление на светлината в науката, изкуството и по какъв начин това рефлектира върху съвременното сценично изкуство и по-специално, върху работата на светлинния дизайнер.

Основна част в тази глава са методите на осветяване на сценично пространство, които чрез направен паралел между тях се изясняват основни идеи, които са важни при изграждане на сценичното осветление.

1.1. Светлината и въздействието ѝ върху човека

Навлизайки в окото, светлината трябва да премине през оптичния апарат, преди да достигне ретината и нейните светлочувствителни фотосензори. Така се продуцира редуцирано и обърнато изображение върху визуалното поле на ретината.

Способността на окото да възприема голям диапазон на осветеност ($1:10^{11}$) чрез приспособяване към различния светлинен интензитет се нарича адаптация - темата обширно е разглеждана от физиологията¹.

¹ физиология - биологична наука, която изучава нормалното протичане на жизнените процеси у човека, животните и растенията.
Despoulos, Agamemnon, M.D., Stefan Silbernagl, M.D. Color Atlas of Physiology. 5th edition. Stuttgart, New York, Thieme, 2003, с. 197.

Когато преминем от нормална дневна светлина в тъмно пространство, в първия момент пространството ще изглежда черно поради ниската осветеност. Следващите минути ще започнем да различаваме предмети в пространството. По-дълъг период ще бъде необходим, когато от максимална осветеност попаднем в минимална. В този случай ще са нужни около 30 минути за адаптация.

Например, когато влезем в ярко пространство след като сме стояли известно време на тъмно, яркостта е преувеличена и обратното. Окоето се нуждае от адаптиране към нормалното възприятие.

Режисьорът и светлинният дизайнер трябва да имат предвид този ефект, да го използват целесъобразно или да го избягват като евентуална шокова реакция.

Светлината е източник на комфорт, вдъхновяващо въздействие, естетически елемент, художествено изразно средство. Няма друг продукт на цивилизацията, който толкова силно да влияе. Нервната система може да бъде разстроена от нейната насилствена употреба. Това би довело до меланхолия и униние, но комфортът на очите и здравето са резултат от интелигентната преценка за приложението ѝ. Като пример за това може да се даде светлината, от която се нуждаят възрастните хора. Тяхното зрение е отслабено и интензитетът на осветлението трябва да бъде значително по-висок. Трябва да се има предвид, че светлината може да спомогне решаването на проблема със съня.

Характерно, което трябва да се знае за сценичния светлинен дизайн, е че в мозъка ни се изгражда образ при 14 lm, а оптималното зрително поле е в порядъка 30 - 45⁰ спрямо хоризонта и около 65⁰ в ляво и дясно спрямо централната зрителна ос. Зрителният ъгъл е важен до степен, в която дизайнерите да знаят как да изграждат пространствата. Къде да бъде разположен важният елемент и къде второстепенният. В периферията на зрителния обхват се изменя възприятието на линиите, те стават по-неясни и изкривени. Светлинните схеми биха се променили, когато сцената е различна от стандартната. Пример за това е сцена тип арена, при която публиката е разположена в различни ъгли спрямо нея.

1.2. Светлината – от гледна точка на науката и проекцията ѝ в изкуството

Светлината не може да се разглежда като еднозначно понятие, защото различни области в науката и изкуството се занимават с нея и се опитват да ѝ дадат определение от своя гледна точка.

1.2.a) Физика

Още в Древна Гърция се поставят въпроси за естеството на светлината. Аристотел, смятан за един от първите теоретици в тази област, изследва светлината, като самият той развива теория за пречупването ѝ.

В миналото се поставят се редица въпроси дали светлината се състои от частици или е вълна.

Исак Нютон развива теорията, като смята, че се състои от фини частици.

Физиците заключават, че светлината се разпространява праволинейно в пространството, че има различни свойства като отражение, поглъщане, пречупване, дифракция, пропускане, поляризация, разлагане. За тях тя е видима част от спектъра от 380 до 780 nm.

1.2.б) Теология

Теолозите смятат, че Бог е създал света като е казал: *Да бъде светлина!*² и така се поставя началото между доброто и злото. Светлината за тях е символ на добро, мъдрост, на чистота и затова всички светии и ангели са изобразявани с ореоли около главите им.

1.2.в) Езикознание

Светлината в словото съществува още от древни времена. В Библията се поставят ясни символи, значения, метафори на светлината. Тя е чистота, знание, мир, просвещение, добрина, праведност, мъдрост, благоразумие. Светлината се проявява и чрез думи като блясък, изгрев, залез, утро, бял, светъл, ярък, осветен, светя, огън, слънце, звезди.

Когато става въпрос за словото и светлината, често дава ориентир при създаването на светлинна атмосфера или изграждането на характери в изкуството (театър, кино, опера).

1.2.г) Физиология

Физиолозите я определят като средство, при което чрез дразнене от определена дължина на вълната се получават импулси в зрителния нерв, а това спомага човек да вижда заобикалящата го действителност - да възприема форми, цветове, текстури. Физическото и психологическото въздействие също се обект на изследване при физиолозите.

1.2.д) Философия

Търсенията за това какво е светлината, не спират дотук. Философите създават школа за осветяването и според тях *Всичко е светлина*³. Те разглеждат светлината като произвеждаща нематериален светлинен интелект, в който се включват ангелите, човешката душа и душата на животните.

1.2.е) Архитектура

През цялата си история архитектурата творците се съобразяват с дневната светлина. В слънчевия храм на Амон Ра в Древен Египет светлината не е равномерно разпределена в пространството, а е използвана като средство за подчертаване на значимото. Дневното осветление е от огромно значение в архитектурните детайли – изграждане на пространството чрез сянка и светлина. Интересен пример е и палеоисторическото светилище Стоунхендж във Великобритания, където учени установяват, че в деня на лятното равноденствие светлината осветява по определен

² Библия. София, Верен, 2001.

³ " *Omnia quae sunt, lumina sunt*" - "Всичко е светлина" (преводът е мой)

Еригена, Йоханес Скотус – философ и теолог от IX век, който често се свързва с късната английска школа на "философите на светлината"

цитат от: Wees, William C. Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film. University of California Press, 1992, chapter 4, с.100.

начин един от камъните, което означава, че вероятно тя е използвана като астрономически инструмент.

1.2.ж) Театър

В Древна Гърция стремежът е бил театрите да се изграждат на подходящи места - на високо и с добра акустика, с цел използването на слънчевата светлина, която е от огромно значение за зрелището. Театърът на Дионис дава еволюционното начало на сценичното осветление. Често гърците са използвали огромни огледала или различни материали, за да променят силата и ъгъла на светлината и да я отразят. За нощните зрелища използват факли или метални кошници, монтирани на прътове, а създадената светлина била с трептящи отблясъци. Към всички тези похвати прибавявали, когато считали, че е необходимо да променят настроението на постановката. Периодът, в който за първи път се изиграват пърформанси след залез слънце, дава тласък за необходимо изкуствено осветление.

Развитието във физиката довежда до развитие в начина на осветяване на сценичното пространство. Газените лампи се заменят с електрически лампи, което позволява да има горно осветление върху актьора.

*Отто Пийне*⁴ (фиг.1.2-5) казва: *Вярвам, че светлината е най-експанзивната медия и тя има възможността да пренася енергията от артиста към зрителя*⁵. Светлината е елемент от цялостната структура при пърформансите на живо като театър, опера, мюзикъл, цирк, концерт. Тя е и най-незабележима за публиката; достига най-бързо и лесно до зрителя; разтърсва го емоционално; бързо го “вкарва” да съпреживее историята, да се замисли и да разбере неща, които не са изказани с думи.

1.2.з) Изобразително изкуство

В изобразителното изкуство светлината преминава през големи метаморфози – от пълната ѝ липсата в скалните и древноегипетските рисунки до произведенията на изкуството през Ренесанса и барока. Овладеяването на светлината, сянката, светлосянката и цветовете, достига тогава своите върхови постижения. През този период се създават картини в стил тенебризъм, киароскуро, сфумато, при които играта на контраст между светлина и сянка или пък липсват резки преходи между светло и тъмно. Тъкмо това придава много по-силно въздействие на изображенията. Развива се ефекта насочената светлина, с който се прави акцент в картината. Светлината през този период се превръща не само в средство за изобразяване, но и за емоционално насищане на творбите, както и за постигане на обем и пластичност.

1.2.и) Кино

⁴ *Отто Пийне* (1928-2014) – е германски артист, чиято специалност е работа, базирана върху кинетично и технологично изкуство.

⁵ “*belief in light as the expansive medium, in light’s ability to carry energy from the artist to the spectator*”- “вярвам, че светлината е най-експанзивната медия и тя има възможността да пренася енергията от артиста към зрителя” Davis, Douglas. *Art and the Future*. New York, Washington, Praeger Publisher, с. 134.

През XIX век, когато възниква кинопроизводството, филмовата емулсия не е достатъчно светлочувствителна, поради което заснемането на продукции става изцяло на слънчева светлина. Но през 1893 година Томас Едисън създава *Black Maria*⁶, смятано за първото филмово студио.

Изкуствените източници на светлина, които се развиват като прожектори с нажежаеми жички, са били ненужни поради ортохроматичността на филмовата емулсия, която по това време не е чувствителна към червеното.

Изкуствените източници на светлина се развиват, което води до промени и в развитието на изкуството.

Светлината във фотографията и киното – първоначално средство за експониране на изображение върху светлочувствителния материал, постепенно започва да се използва като художествен медиатор. Примери за това са филми в жанровото кино през периода на камершпила⁷, немския експресионизъм⁸, *Film noir*⁹, в които основни компоненти на изображението са контрастът между светлина и сянка, светлинните акценти. Тъкмо обратното е в кинотворбите от френската „нова вълна”¹⁰ – те се отличават с мека светлина, минимални сенки, като по този начин се създава усещане за емоционална лекота на кадъра.

1.2.1. Езикът на светлината като художествено изразно средство

Според тълковния речник думата “език” означава стихийно възникваща и развиваща се в човешкото общество система от членоразделни звукове и знаци, която служи за комуникация и има способност да изрази цялата съвкупност от знания и представи за света; начин на изразяване; система от изкуствени знаци, които са средство за предаване на информация. Обобщено по друг начин, езикът е система от знаци за кодиране и декодиране на информация, чиято същност е комуникацията. Може да бъде разделен на естествен (човешки) и формален (за програмиране). Езикът на светлината не спада нито към единия, нито към другия вид. Той е универсален език на душата, който се проектира в изкуството. С него режисьори, сценографи, светлинни дизайнери могат да създават своите произведения и да изграждат здрава емоционална връзка с публиката. За

⁶ *Black Maria* – първото американско филмово студио

⁷ Камершпил (от немски :*Kammerspiel* – буквален превод: “игра в малка стая”) което е и характерното за този тип немски филми, които представят интимна история, разиграна в малко пространство. Камершпилът е повлиян от театралната форма, която се разиграва в камерно пространство. Изявени режисьори през този период са Фридрих Мурнау, Георг Пабс.

⁸ Немски експресионизъм – течение в киното, отражение на тежката икономическа криза в Германия след Първата световна война. Характерно за този период е изкривяването на пространствата, деформацията на изображението, основните персонажи са вампири, луди, а обикновеният човекът е изкупителната жертва. Характерни примери са “Носферату”, “Кабинетът на доктор Калигари”.

⁹ Филм ноар (от френски: *Film noir*, „черен филм“) е термин, който се използва за обозначаване на холивудските криминални драми от средата XX век.

¹⁰ Френска „нова вълна” – направление във френското кино от края на 50-те и 60-те години на XX век.

да се достигне пълно въздействие върху аудиторията, е необходимо познание и разбиране на светлината, защото тя е *най-експанзивната медия*¹¹.

Граматиката, синтаксисът, морфологията, семантиката са част от лингвистиката, а езикът на светлината се състои от интензитет, яркост, осветеност, цветна температура, цветопрераждане, цвят, поглъщане, отражение, пречупване, посока на светене, контраст, вид осветителни тела, качеството на светлината. Със своите уменията и чувствителност творците изграждат различен светлинен стил, който може да влияе емоционално на публиката. Необходимо е внимание не само към светлината, но и към сянката, която е следствие от нея. Винаги трябва да се мисли и за нея. Светлината е източник на информация, а сянката – на загадъчност. Едното не може да съществува без другото.

*Тъмнината е като безформена скала, подхвърлена в ъгъла на стая. Въображението ми започва да се чуди дали изобщо има нещо там, или не.*¹² Тези думи на американския оператор Фредерик Елмес¹³ ясно и точно изразяват една от функциите на сянката – да провокира въображението на зрителя. Светлината дава възможност да се провокира чувство, което може да бъде засилено или отслабено чрез сянката.

В театралния спектакъл отношението **светлина-сянка** има съществена роля – те са взаимосвързани и изграждат въздействието на сцената, създават динамика, засилват въображението, магичното и скриват ненужните детайли на декора. Със светлината се подчертава и моделира, а със сянката се скрива и моделира изображението на сцената.

Използвайки тези възможности на светлината, както и **посоката на светлината**, различните **технически средства** спомагат за промяна в качеството ѝ, което води след себе си и до промяна в изказа.

Качеството е друг елемент от езика на светлината

Всички тези категории на светлината се реализират по различен начин и изразяват различно настроение и творческа идея. От огромно значение е светлинният дизайнер и сценографът да се съобразят с повърхностите на сцената, в противен случай може да се промени цялата светлинна концепция

В творческата работа се изисква отлично познание на пиесата, на мизансцена, а идеята за светлината трябва да бъде приложена в хармония с концепцията. Много важен е **балансът на светлината**¹⁴ между различните прожектори, които специално са подбрани за реализацията на

¹¹ *Belief in light as the expansive medium, in light's ability to carry energy from the artist to the spectator* – “Вярвам, че светлината е най-експанзивната медия и тя има възможността да пренася енергията от артиста към зрителя” Davis, Douglas. *Art and the Future*. New York, Washington, Praeger Publisher, с. 134.

¹² *Darkness is like leaving stones unturned, if there's a shadow back in the corner of a room, and I can't see all the detail in it, then it makes my imagination wonder, and I start wonder whether there's something back there, or whether there's someone watchin,* – Bergery, B. *Reflections – twenty-one cinematographers at work*. ASC Press, 2002, с. 99.

¹³ Елмес, Фредерик (1946) – американски филмов оператор, член на Американската асоциация на кинематографистите. Сред известните му филми са „Синьо кадифе” (1986), „Хълк” (2003), „Братя” (2009), „Прекършени цветя” (2005).

¹⁴ даване приоритет на някоя от всички използвани светлини и съпоставена спрямо другите на сцената

светлинната схема. Подходящият баланс създава или премахва светлинния контраст. Може меката светлина да се противопостави на острата, да се изгради светлинен акцент, като част от сцената се постави в сянка.

Фотометричните величини, изучавани по физика в училище, влизат в практиката на сценичния светлинен дизайн. Това са:

- Интензитет;
- Яркост;
- Цветна температура;
- Цветопредаване;
- Осветителна техника.

Ролята на светлината не е напълно осъзната. Важно е внимателно и с разбиране да се работи с нея, защото тя може също така да направи така, че да спомогне една сцена в театъра да не въздейства върху зрителя; да обърка усещането за историята, персонажа, (освен ако не е търсено творческо решение, което трябва да е четливо заявено).

Светлината изразява чувства, емоции, ритъм, време, така както и умее да засилва или отслабва усещането за пространство.

1.2.2. Светлина и цвят – физичен и емоционален инструмент в работата на светлинния дизайнер

От гледна точка на физиката развитието на учението за цвета се свързва с английския физик Исак Нютон. Той открива, че бялата светлина, преминала през призма, се разлага на светлина с различен спектрален състав. Това откритие е от огромно значение за развитието на съвременната наука и изкуство.

Например според Василий Кандински светлосиният цвят съответства на звука на флейта, интровертивен, а жълтият цвят той оприличава на звука на тромпет и е екстровеитивен.

1.3. Светлината претворена в съзнателни цели

При работата със светлина може да се очертаят някои от основните цели, които си поставя светлинният дизайнер. Всяка една от тях може да бъде с по-голямо или по-малко значение за самата постановка. Важно е съществуването на тези компоненти да не бъде самостоятелно и/или безцелно.

Целите на светлината, които се поставят при реализацията на едно сценично изкуство са:

1) Осветеност

Това е първата базова препоръка при изграждането на сценичното осветление, която трябва да бъде реализирана. Комуникацията между актьора и публиката в едно представление зависи основно от звука и видимостта. Тялото, очите и устните на действащите лица на сцената трябва да бъдат зрими за публиката.

В театъра (в частност концерта) всичко си взаимодейства и светлината е в тясно съприкосновение със звука. Актьор, който трудно може да бъде чул, се вижда трудно. Чрез осветеността на сцената се осъществява първо видимостта. Огромно значение е колко ярка е светлината. Фотометричната ѝ стойност няма голямо приложение за сценичното изкуство, въздействия се изцяло на ума.

След основното осветяване на сцената, светлината започва да изпълнява много по-вълнуваща и драматична роля.

Приоритет на сцената е светлината, която изгражда обема и оставя усещане за пространство. Желателно е светлинният дизайнер да може да използва това нейно художествено свойство, тъй като то придава огромна пластичност на сценичното пространство и на сценичното действие.

Ако няма осветеност, няма и спектакъл, публиката попада в едно тъмно пространство и единственото, което може да възприеме, е звукът.

2) Скулптриране

Режисьорът, дизайнерът и актьорите използват различни техники, за да подчертаят третото измерение и да възстановят видимо дълбочината в спектакъла. Разположението, разстоянието между сценичните елементи и методите за засилване на перспективата са фундаментални техники в дизайна. Често, за да се подчертае дълбочината на сцената, се поставят групи актьори на различни нива на сцената, но светлинните дизайнери могат да “убият” цялото това усилие с едно малко движение на вълшебната си пръчица. Поставено ниско и близо до нивото на сцената, предното осветление ще създаде усещане за напълно плоска картина. Попаднали под лъчите на такава светлина, носовете и очите на актьорите не изглеждат добре; когато танцьорите изпълняват пирует, ни се струва, че крайниците им описват овални, а не правилни кръгове. Точно избраният ъгъл на светлината придава тримерност на актьора, затова е желателно да се стремим към скулптриращо осветяване на изпълнителите.

При предно, т.нар. “плоско” осветление дизайнът на сцената няма да бъде добре скулптриран. Ще бъде осветена цялата сцена, ще липсва обем, а текстурата на предметите ще бъде невидима за публиката. Този начин на работа е характерен за театъра на Брехт.

Желателно е предната светлина да е с по-нисък интензитет спрямо рисуващата. В този случай обемът ще се запази, а сянката ще бъде разработена.

3) Селективност

Определени зони могат да бъдат осветени, а други да потънат в тъмнина. Това е техника, с която може да се пребалансира пространството и да насочи вниманието на публиката в определени зони на действие.

4) Атмосфера

Светлината може да спомогне за контрола върху публиката - да се чувства щастлива или тъжна, да бъде активна или покорна, екстровеъртна или отдалечена.

Основен принцип за контролиране на такава атмосфера е смесването на топла и студена светлина. Златисто, слънчево, щастливо, топло, луксозно са в единия край на скалата на емоции, а студено, стоманено, тъжно, мрачно и мизерно са в другия. Цялата тази палитра от междинни тонове подпомага емоционалния отговор. Друга възможност е *балансът на светлина и сянка*; засиленият контраст може да подчертае усещането за клаустрофобия, страх, дори терор.

5) Взаимодействие

Целите в работата със сценичното осветление – осветеност, скулптриране, избор на осветени обекти и създаване на атмосфера, са свързани и си взаимодействат.

Често атмосфера се постига чрез частична липса на осветеност на сцената. Избираемост има и когато се използва единична насочена светлина, а скулптрирането изисква серия от различни ъгли на насочена светлина, които завършват на пода и така селективната област нараства.

Добре балансираното осветление може да подчертае третото измерение, а именно дълбочината на сцената.

6) Движение

Сценичното осветление не е статично. По време на спектакъла селективността, атмосферата на светлината са в движение съзнателно и подсъзнателно.

7) Стил

Светлината в постановката трябва да бъде съотнесена с характеристиката ѝ. Всички нейни светлинни цели не бива да се считат за закостенели дефиниции.

Съвсем възможни са противопоставяне между идеята и присъствието на светлината на сцената, важно е да е заявено като търсено. При всички случаи е добре да се познава функционалността на светлината и въз основа на това може да се варира.

1.4. Съпоставка на светлинните решения при сценичното и екранното изкуство

1.4.a) Светлинни решения при сценичното изкуство

Препоръчително е да се избегнат двете еднакви по интензитет светлинни петна, защото това ще доведе до загуба на акцента в цялата светлинна композиция. Внимателно трябва да се изграждат сенките и полусенките, които създават пластичност, светлинен баланс и са характерен почерк на твореца. Това превръща творбата (в светлинно отношение) в художествена.

- Съществуването на *светлината и сянката* на сцената дава възможност да се степенуват главното, второстепенното, така може да се изолира актьорът от средата.
- Експериментите с *яркостта* на светлината и акцентиращата ѝ ролята спомага за триизмерността на сцената. Заедно с това и качеството на светлината (мека, остра) и нейният цвят влияят върху акцента в действието.
- *Фотодинамиката* в спектакъла влияе върху начина, по който се възприема актьорът.

Посоката му на движение към светлината се възприема съответно като отслабване на енергията му и обратното. Не е все едно дали актьорът се движи в еднообразно осветена или неравномерно осветена среда, защото първата води до баланс, спокойствие, а втората - до дисбаланс.

1.4.б) Светлинни решения при екранното изкуство

Ако в театъра зрителят има пред себе си цялата сцена, която се осветява по точно определен начин, за да може да се акцентира върху драматургично важното действие, то екранният зрител има прецизно подбрани кадри с точна крупност, детайлно движение на камерата, художествено осветление, чрез което да се изгради триизмерност в изображението.

Докато *целта на кинематографистите винаги е била една – получаването на убедително действаща, художествено организирана среда, която много точно и подсъзнателно да влияе върху възприятието на действието*¹⁵, в театъра съществува голям процент условност, но зримите съставки винаги са били неотменна част от неговото съществуване, независимо кое художествено направление през развитието му е заемало по-значително място.

1.5. Основни подходи и естетически търсения при осветлението в театъра

1.5.1. Изграждане на сценично осветление при Адолф Апия

След дълго изследване на оперното изкуство **Адолф Апия** стига до заключението, че в него липсва единство поради наличието на шокиращи визуални елементи, а именно конфликтът между движещите се актьори, вертикалите и хоризонталния под. Той е на мнение, че изгледът на сцената трябва да бъде изцяло променен, като се поставят *стъпала, рампи, платформи, завеси, които да бъдат в съзвучие с движението на актьорите и с хоризонталния под*. По този начин според него ще се постави акцент върху присъствието и красотата на човека на сцената. Апия смята, че сцената е динамична среда, която привлича актьора и зрителя, и така се осъществява взаимодействието между тях. *А завършекът в концепцията му за пространство е осветлението, което трябва да събере в едно визуалните елементи на драмата*.

Апия се смята за първия, който революционно променя мисленето за сценичното пространство и за сценографията и най-важното, което прави, е да обърне внимание на използването на светлината като експресивен материал в театъра. Той изследва светлината и планира в детайли подхода си за превръщането ѝ в естетическо средство. В разсъжденията си Апия стига до извода, че светлината трябва да се “откъсне” от поробването на цветните декори.

Установява йерархия на идеите за постигане на целите си:

- 1) триизмерност на средата вместо плосък, мъртъв, боядисан фон, пред който се показва цялото действие на актьорите;

¹⁵ Стоева, Е. Визуалният брак между електронно и фотохимично кино. София, Action, с. 7.

- 2) осветление, което да обединява актьорите и сцената в една артистична цялост и провокиращо емоционална връзка с публиката;
- 3) тълкуване на важността от мобилно, цветно осветление като визуален дубликат на музиката;
- 4) осветление, което да акцентира върху актьорите и да подчертава важни части от действените зони.

Така работата със светлина ще изгради жизнена, артистична и функционална светлинна картина, която да създаде емоционална връзка с публиката.

Апия създава тази йерархична структура въз основа на работата си със светлината.

Преди да се заеме с подчертаване на пластичността на декора за постигане на тримерност, той използва два типа осветление.

- **Първият тип е дифузирана светлина**, с която да изгради видимост.
- **Вторият тип е активна**, която моделира и набляга върху значението на декора и вътрешното усещане на персонажа.

Като част от обяснението на тази идея Апия прилага своята теория за сцена, в която липсва пространственост, и развива използването на осветлението в четири форми:

- 1) Фиксираното осветление в страничните части на сцената за осветяване боядисаните плоскости;
- 2) Предното осветление за сцената се използва за осветяване на декора и актьора от двете предни страни и отдолу;
- 3) Подвижните спотирани прожектори се фокусират в прецизен лъч или текстурна повърхност;
- 4) Светлината, идваща отзад да създава илюзия за прозрачност.

Апия смята, че най-трудно е да се хармонизират всички форми заедно. Изводите му за това как да се използват множеството светлинни ефекти дава възможност за конструиране на съвременната светлинна апаратура и за бъдещо развитие на светлинните схеми. Той разбира, че светлината може да дава информация за време, чувство и пространство, съчетава светлина, музика и време. По този начин създава условност в движението на осветлението (при синхронизиране с музиката) и привлича вниманието на публиката. В работата си в сътрудничество с други артисти, той заключава: *Светлината, точно като актьора, трябва да бъде активна...Светлината има почти чудотворна гъвкавост...може да създава сенки, които да живеят и да разпръсват хармонията от тяхната вибрация в пространството, точно както прави музикантът. Светлината е най-моцното средство за изразяване на емоция*¹⁶

¹⁶ *Light, just like the actor, must become active...Light has an almost miraculous flexibility...it can create shadows, make them living, and spread the harmony of their vibrations in space just as music does. In light we possess a most powerful means of expression.* – Beacham, Richard C. Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre. Routledge, 2013, с. 94.

1.5.2. Светлината при Бертолт Брехт

Що се отнася до светлинните решения в епическия театър, Брехт използва “остро” бяло предно осветление за сцената, при което се получават остри сенки. Осветителните тела са поставени така, че да бъдат видими за зрителите, като по този начин те не забравят, че гледат пиеса. Целта е светлината да бъде ярка и семпла, без да създава атмосфера.

1.5.3. Светлинни концепции на Едуард Г. Крейг

Концепциите на Крейг са интересни и оказват влияние до ден-днешен. Той е убеден, че в съчетание с актьорската игра сценографията и осветлението могат да привнесат ново съдържание в изкуство на театъра, което да бъде приятно за публиката; така зрителите биха преживели постановките по нов, невидан досега начин.

Англичанинът достига до заключение, че пиесата не трябва да бъде изградена като звукова среда, а като визуална.

Една от основните му идеи за театъра включва използването на неутрални и мобилни прегради/паравани като част от сценографията, за да създават по-разнообразен и усъвършенстван декор.

Други негови нововъведения са свързани с осветлението. *Премахва традиционното и го поставя отгоре на сцената – буквално пускането на прожектори от тавана както и зад плоскостите. Това позволява контролирането на светлината. Този начин на осветление допуска създаването на дълбочина в сценографията, което прави пространството по-реалистично.*

Провокирането на емоции става чрез промяна в мястото на светлината, но и с добавяне на светлинни потоци. Наред с новия дизайн, цвета и осветлението, върху които работи Крейг, важни за него стават и актьорите, за да се създаде атмосфера за самите тях. Освен това прави опити да съчетае ритъма, движенията и думите със сценографията и осветлението/цвета, което от своя страна допринася за постигането на по-добра и динамична драма.

Дългите изследвания и наблюдения го отвеждат до нова концепция, свързана с актьорите. Сътворява пиеси, при които осветлението и актьорското движение разказват истории без думи.

В своите работи Крейг прилага различни светлинни ефекти като в *The Pretenders*, където създава “небе” чрез опънати материи, които осветява. Получената светлина е дифузна, мека, подобна на проникнала през облаците слънчева светлина. Този метод на осветяване е изключително популярен във филмопроизводството днес.

Освен този ефект, в *The Vikings* използва мрежи пред трептящата светлина от факлите.

1.5.4. Методът на Маккендълс за осветяване на сценично пространство

Стенли Маккендълс е пионер, считан за “баща” на модерния сценичен светлинен дизайн.

Всъщност той не е откривател на светлинния дизайн, но е първият, който предоставя структура на младите творци в това изкуство. Макар и неопитни, следвайки неговата методологията

и учейки се от практиката, те могат да станат професионалисти. И все пак, следвайки метода на Маккендълс, няма гаранция, че резултатите ще са добри, тъй като всеки спектакъл е индивидуален. Неговият труд обаче предоставя основни точки при работа с осветление, с които може да се постигне добър резултат.

Маккендълс визуализира зоните на актьорското действие, включващо мебелите на сцената, стените, началото на сценичното действие на пиесата, задния план. Актьорите според него трябва да бъдат видими за публиката, а ако на разположение е един светлинен източник, той трябва да покрива цялото пространство. Разделя сцената на зони, обикновено шест, като групира осветителните тела така, че да могат да покрият тези зони отделно. За първи път въвежда термина **мотивирана светлина**, която е част от мизансценното действие и създава ефект за определено време на деня.

Светлинният метод на Маккендълс включва: актьорът изцяло да е осветен отпред, като на 45 градуса спрямо зрителната ос (вляво и вдясно) са разположени осветителните тела. Ъгълът между тях е 90 градуса. Единият светлинен източник е с “топла” светлина, т.е. с ниска цветна температура, а другият – със “студена” (висока цветна температура), като спрямо тази светлина се съобразява мотивираното осветление – от топлата страна да идва предполагаема слънчева. Допълнителният светлинен източник, който Маккендълс поставя като задно осветление (познато като контрово), “отделя” обекта от фона.

Научно разработеният и прилаган в следствие от Маккендълс стил на работа със светлина може да се раздели на четири фази:

- 1) Осветяване на плановете на действие (определените зони на сцената, в които се развива действието);
- 2) Тониране и смесване на светлината в определени зони от сценичното действие;
- 3) Осветяване на фона;
- 4) Осветяване на светлинни зони, които не са драматургично важни.

Следването на фазите, за които пише Маккендълс при работата си със светлина, ще доведе до постигане на професионално отношение и работа със светлината. Ако се прилага всичко, което той изброява, в идеалния случай ще бъде създадена сравнително добра светлинна картина на спектакъла.

Според Маккендълс изработването на светлинна схема, не е гаранция за добре балансирано осветление, тъй като това до голяма степен зависи от вкуса и усета на дизайнера, но е основна насока в светлинния изказ. От практическа гледна точка светлинната схема дава предимства, като например да се получи обща представа за разходите. Освен това предоставя възможност за изчисляване на приблизителните мощности на прожекторите, които ще бъдат използвани. Така че, следвайки метода, младите техници, дизайнери и продуценти могат да работят по-професионално със светлината.

Разпределянето на светлината зависи от драматургично важните зони на действие, като някои са по-важни от други и те изискват по-добра видимост. Контролът на осветеността на тези зони, както и на другата част от осветлението, включва контрол на интензивността на цвета, промените и разпространението между пространствата.

Според метода на Маккендълс **минималният брой на осветителните тела**, нужни за осветяване на една зона на действие **са две**.

Основното, което споделя той, е *важността от смисъла на осветлението в една пиеса*. Подчертава, че светлината не бива да отвлича вниманието на зрителя, трябва да бъде убедителна, да не дразни, да няма излишна бляскавост.

Много от нещата, за които Маккендълс пише в своята методология, днес ни звучат познати и се прилагат на практика. Голяма част от литературата за светлинен дизайн се основава на неговата теория.

1.5.5. Светлинният визионер Норман Гедис

Норман Бел Гедис прави редица опити с осветлението за сцена и достига до заключението, *че прожекторите, които са разположени като предно осветление, трябва да се намират пред авансцената под ъгъл от 45°, и така ще създават рисунък*.

Предполага се, че Гедис е първият, който използва *насочени прожектори* за осветяване на сцената.

1.5.6. Робърт Едмънд Джоунс

Робърт Едмънд Джоунс често е съотнасян към опростен реализъм, който съчетава смело използване на ярки цветове, семпло и драматично осветление.

Джоунс смята, че *сценографията, костюмите, осветлението трябва да подчертават естествената енергия на актьора*.

По негово време се заражда и “новият театър” – хибридна форма, създадена от комбинация между театър и кино

1.5.7. Джийн Розентал и методът ѝ на работа със светлина

Джийн Розентал е пионер в областта на театралното осветление за танцов спектакъл.

В началото на ХХ век професията на светлинния дизайнер е била по-скоро формална - сценографът или електротехникът са се занимавали с осветлението на продукцията, а Розентал помага това да се промени - светлинният дизайнер да се интегрира в творческия екип. Самата тя твърди, *че създаването на светлина за сцена е професия*.

Чрез експериментите, които прилага установява, че поставянето на осветителни тела, *странично на сцената създава осветление, което придава форма и очертава човешкото тяло*. По този начин се изгражда триизмерност. *Прожекторите разполага на три нива –ниско, средно, високо*. Ниската част обхваща от пода до глезена, средната част – от глезена до кръста, високата - обхваща гръдния кош до над главата. Розентал добавя осветителни тела за уеднаквяване - на високо, отстрани на сцената и задно осветление. Тази система на осветяване става основа на

гъвкавост на светлинната схема както и на осветяване за цяла сцена. Позволява танците да изглеждат различни един от друг. Според нея, за да се планира светлината за танцов спектакъл, е необходимо старателно да се разучи всяко движение.

Таблица, която класифицира методите на осветление, като поставя предимствата и недостатъците им въз основа на изграждане на пространство и експресия на сцената.

	предимства	недостатъци
Апия	<ul style="list-style-type: none"> • светлината е експресия; • единство на визуалните елементи; • съзвучие с актьорската игра, музика, светлина, диалог, сцена и актьор; • мобилно цветно осветление; • осветление за акцентиране на важни зони; • дифузирана светлина; • активна светлина; • осветление за сцената; • за декора; • светлина, идваща отзад 	няма
Брехт		осветлението е: <ul style="list-style-type: none"> • равно • силно • предно • ярко
Крейг	<ul style="list-style-type: none"> • сцената не е звукова, а визуална среда; • поставя осветление отгоре; • работи с дифузирана светлина, идваща отгоре, преминала през опънати материи; • ритъм, думи съчетани със светлината 	

Маккендълс	<ul style="list-style-type: none"> • избор на осветителни тела, базиран на светлинния спектакъл за определена постановка; • 6 бр. действени зони, всяка от които се осветява с по два прожектора, разположени на 90⁰ един спрямо друг; • мотивирана светлина; • осветление за действени зони; • тониране на светлината; • осветление на фона; • осветяване на светлинни зони, които не са драматургично важни 	<ul style="list-style-type: none"> • липсва яснота относно баланса между прожекторите с топла и студена светлина; • метод само за насочена светлина
Гедис	<ul style="list-style-type: none"> • прожектори пред авансцената, разположени под ъгъл 45⁰ за рисунок 	<ul style="list-style-type: none"> • няма яснота дали двата прожектора са с еднаква сила на светене или единият да е по-слаб спрямо другия
Джоунс	<ul style="list-style-type: none"> • семпли цветове; • драматично осветление 	<ul style="list-style-type: none"> • драматично осветление
Розентал	<ul style="list-style-type: none"> • странични прожектори на 3 нива – под, крака, глава 	<ul style="list-style-type: none"> • прожекторът за главата може да засвети танцуващия и с това трябва да се внимава; • липсва горно дифузирано осветление, с нисък интензитет на светене спрямо страничните

1.5.8. Йозеф Свобода и светлината в творчеството му

Името на твореца се свързва и с артистичното проучване на най-новата механика и електроника, с оптичните устройства (много такива устройства разработва самият той с екипа си), с кинетичната сцена, широкообхватната употреба на усъвършенствано осветление и проекционни техники. Работата му напомня много за идеала на артистите от Баухаус, а именно – синтез между изкуство и технология, но е свързана и с гигантите в теорията и практиката в областта на светлинния дизайн като Апия, Крейг и Пискатор. Свобода развива техническата страна на светлинните

решения, но в продукциите присъства и деликатното му емоционално преживяване. Стилът му на сливане на филм и сцена се асоциира с по-ранния период в творчеството на Ервин Пискатор¹⁷.

Чехословашкият (по онова време) дизайнер достига много комплексно ниво на създадените от него проекти с хибридна форма, която съчетава живата актьорска игра на сцената и проектирано изображение.

1.5.9. Съвременен светлинен дизайн в работата на Анди Уотсън и Макс Келер

Разглеждат се съвременните тенденции на светлинен дизайн, повлияни от методите на осветяване на гореизборените творци и се използват от Уотсън и Келер. Обръща се внимание как тяхната работа повлиява на техническото развитие на осветителната техника, а това от своя страна довежда до промяна в естетиката при работата със светлина в сценичните произведения.

1.6. Дефиниции за осветяване на архитектура, въз основа на сценичния дизайн според Ричард Кели

При създаването на сценография в театъра или киното се заимства от архитектурата – детайли, характерни за дадена епоха, проектиране и изграждане на пространства, креативно съчетаване и използване на материали, прилагане на различни технологии, работа с обем и цвят, организация на процеса на изграждане на декора/сградата. Това са част от обединяващите процеси. Основавайки се на тях, създаването на сценографията е създаване на архитектура, чието съществуване се подчинява на драматургията на пиесата и на творческите търсения.

В терминологията и днес се използва много неговата концепция за три отчетливи типа осветление: "focal glow"¹⁸, "ambient luminescence"¹⁹ и "play of brilliants"²⁰.

1.7. Сравнителен анализ на принципите в осветлението за кинофилм

Развитието на древните изкуства през вековете, като театър и изобразително изкуство, поставя основите в областта на естетическите търсения, свързани със светлината.

Полагат се усилия за осветяването на пространството, за да се подчертае тримерността му. Разглежда се светлината като емоционален компонент в създаването на разказа – поставя се на високо ниво и се използва да разказва без думи.

Пионерите в областта на театъра Адолф Апия и Дейвид Беласко²¹ слагат началото в изграждането на експресивна постановка, като осъзнават важността на сянката. Първи работят със

¹⁷ Пискатор, Ервин (1893-1966) - германски драматичен режисьор. Един от основоположниците на немския политически театър. Сътрудничи с Брехт. Използва новаторска сценична техника и откритията на киното (въртяща сцена, фотомонтаж, кинохроника) в комбинация с играещи на живо актьори.

¹⁸ Focal glow¹⁸ - сияние

¹⁹ "Ambient luminescence" - запълващо осветление

²⁰ "Play of brilliants"²⁰ - игра на блясъците

²¹ Беласко, Дейвид (1853-1931) – американски театрален продуцент, режисьор и драматург.

светлината и сянката, водени от идеята за експресия, и така се противопоставят на “натуралистичното”.

В търсенията за светлинна естетика и експресия Крейг и Апия поставят основи и във филмовото осветление.

Изключително голямо влияние върху филмовото осветление оказва развитието на различните осветителни тела, а също така и на филмовата лента. Тези два фактора определят до голяма степен и естетическите търсения. От модерната остра, контрастна светлина до употребата на дифузирана и контролирана.

В началото на XXI век е открито дигиталното кино, което става все по-популярно. Ако до този момент се използват значително количество прожектори с цел да се освети дадена сцена поради ниската чувствителност на филмовата лента, днес дигиталните камери са в състояние да продуцират изображение, създадено при ниско ниво на осветеност.

Стилът и модата във филмовото осветление през годините варира, но някои условности относно светлинни стилове си остават и до днес.

1.8. Принципи при филмовото и театралното осветление

Светлината в изкуството може да изпълнява различни творчески задачи, независимо дали се използва в киното, телевизията, в сценичното или изобразителното изкуство. Във всички случаи е желателно творецът на светлина да има познания, които биха улеснили работата на целия творчески и технически екип в една продукция.

Например в работата си по филмов/телевизионен проект операторът трябва да отговори на няколко въпроса, голяма част от които са валидни и при подготовката за светлинен дизайн на сценичен спектакъл. Операторът и светлинният дизайнер създават светлинен разказ въз основа на драматургията и на творческите търсения на режисьора.

В практически насочената книга *Motion Picture and Video Lighting*²² ясно са разработени въпросите, на които е необходимо да се намери отговор, **преди започване на работа със светлината** за телевизионен, филмов или сценичен проект. Те са:

1. *Как трябва да изглежда проектът цялостно?*
2. *Каква е драматургичната цел на дадена сцена – да развесели, да шокира или да уплаши публиката?*
3. *Как се вмества дадена сцена в цялото произведение?*
4. *В интериор/екстериор се развива действието или е комбинация от двете?*
5. *В каква част от денонощието/сезона се развива действието в дадена сцена?*
6. *Колко са действащите лица в сцената? Движат ли се и къде в пространството?*

²² Brown, B. Motion Picture and Video Lighting. Focal Press, 2007, с.40-41.

7. Има ли някакви светлинни ефекти като включване на лампи, светкавици, огън?
8. Използват ли се в сцените телевизионен екран, неоново осветление, монитори или проекции, които привнасят допълнително въздействие върху осветлението?
9. Трябва ли да се следва монтажна последователност в осветлението и при кои сцени?
Ще се снимат и съответно е необходимо да се възстанови същата светлинна схема.
10. Вижда ли се таван или под?
11. Каква камера ще се използва - филмова или видео камера и каква е светлочувствителността ѝ?
12. Има ли някакви каданси и какви са обективите, с които се работи?

При подготовката за изграждане на светлинна схема е необходимо да се знае какви са възможностите на сцената/снимачния терен – дали нещо от терена може да помогне при създаване на осветлението, за да се скрие или подчертае нещо. Каква мощност може да поеме електрическата система на театралната сцена? Какви са размерите ѝ и какви специфики има.

Необходимо е предварително да се знае с какво време за работа се разполага за създаването на светлинната схема.

1.8.а) Работа със светлина в кино/телевизия

В киното или в телевизионния филм работата със светлина се различава от тази при сценичното изкуство. Необходимо е да се отбележи, че в първия случай схемите се изграждат за всяка сцена, преди нея. Прожекторите се поставят така, че във всеки момент да може да бъдат нанесени корекции. В киното прожекторите са поставени на единични стойки и са отделни осветителни тела. Поради това и естеството на снимачния процес промяната на светлината е по-възможна, докато в сценичното изкуство светлинната схема също се изгражда за всяка сцена, но корекциите могат да бъдат нанесени преди протичане на спектакъла и прожекторите в огромна част от случаите са закрепени на ферми²³. Повечето от тях са разположени над/под сцената. При започване на представлението възможностите за промяна намаляват.

Светлината в снимачния процес се изгражда спрямо местоположението на актьора и на снимачната камера, докато в сценичното изкуство тя трябва да бъде съобразена с местата на актьорите спрямо публиката.

Двете изкуства си заимстват и се развиват паралелно, като всяко от тях носи своята специфика.

Характерна при изграждане на сценичното осветление е употребата на светлинни контролери, с чиято помощ се управляват осветителните тела. Тази техника навлиза също в кино и телевизионното осветление. Най-често се използва в сцени, в които количеството на прожекторите е по-голямо; необходимо е да може да се контролират интензитетът, посоката, начинът на светене,

²³ Ферма – конструкция в строителството, състояща се от прави стройни елементи, свързани ставно във възлите.

цветът или да има по-сложни движения на прожекторите. Освен това в някои обстоятелства се търси пресъздаване на илюзия за сценично изкуство и по-голяма условност.

Осветлението, което се създава за актьорите, е различно в двете изкуства. При киното/телевизията актьорските портрети са изключително важни, често се използва осветление, специално създадено за лицето. Близките планове позволяват светлината да се прецизира. Това не може да бъде осъществено в сценично произведение. В него осветлението за сцената е еквивалент на осветление за общ план при кино/телевизия, където камерата не трябва да “вижда” никакви прожектори.

В тази част на дисертационния труд ще бъде поставена граница, която да категоризира какво е кино/телевизионно осветление и какво е театрално (сценично) осветление. Всъщност двата типа имат много общо помежду си, но съществуват и основни различия.

Когато анализираме двата типа осветление, можем да го разглеждаме по няколко критерия:

- функция на светлината;
- метод на работа със светлината;
- цвят на светлината.

Общото между театралното и киноосветлението са елементите на светлината, с които се изгражда форма и обем.

Методите на работа със светлината е най-голямата разлика между театралното и кино осветлението.

1.8.б) Работа със светлина в сценичното изкуство

Изграждането на светлинни схеми в сценичното изкуство се основава преди всичко върху метода на насоченото осветление. Това е така поради:

- начина на закрепване на прожекторите и контрола на светлината по време на даден спектакъл;
- липсата на възможности за отразяване на светлина заради самата театрална сцена;
- липсата на пространство, в което да могат да се скрият отразяващите повърхности от погледа на публиката.

Работата със светлина в един спектакъл допуска употреба на по-наситени цветни филтри, докато в киното/телевизията изборът на цветни филтри и плътността на цвета им трябва да бъде прецизно извършен, защото може да създаде проблем при възпроизвеждането на изображения на снимачната камера, а човешкото око се адаптира много по-бързо и по-добре.

Театърът е условно изкуство и затова допуска по-осезаемо за зрителя използване на светлината, докато киното се стреми да “скрие” светлината, да я доближи до усещането, че не е използвано осветление, защото това се смята за операторско постижение.

Когато сцени в киното/телевизията изискват усещане за театрална сцена, се налага присъствие на светлина, по-остро осветление, по-наситени цветови филтри, поставени пред

прожекторите. Честите асоциации, които имаме за театрално осветление са: *условно, наситено на цвят, предимно горно, контрастно.*

Киното и телевизията започват съществуването си като документиращи случващото се и това вероятно определя и подхода при работа със светлина – да е “по-естествена”, а театърът, бидейки по-условно изкуство, допуска създаването на “изкуствена среда”, допуска магичното, неестественото.

Нека с няколко примера да изясним до каква степен театралният и кино-/телевизионният подход в изграждането на светлинни схеми се преплитат, кой надделява и дали подходът в киното може да се използва в театъра и обратното.

1.9. Сянката като проекция на светлината

1.9.а) Теология

Според труда на Мони Алмалех *Тъмнината в Стария завет*²⁴ има съзнателна неупотреба на черен цвят. Използват се много думи за тъмнина. Прототип на черното в Библията са въглицата – пламтящи въглени, огнени въглени. Думите, които описват тъмнината, потъмняването, са свързани със скриване, тъмен цвят, мрак, духовна невъзприемчивост, тежък и тъмен облак, здрач, неяснота, нощ. Често тъмнината, черното, са ад, гроб, подземен ров, тъмни места. Тъмнината в библейските книги означава клетва, възмездие, съд над грешните.

1.9.б) Психология

В психологията “сянката” е част от несъзнателната психика, съдържаща изтласкани недостатъци, слабости, инстинкти.

1.9.в) Езикознание

Тъмнината, сянката, най-силно са засегнати в Библията, където тъмнината е пътят на несправедния, злото, смъртта, липсата на знание, липсата на разсъдък, скръбта, низшите мисли и сили, нещастieto. Тъмнината и сянката се проявяват в литературата и чрез потъмняване, мрак, черен.

1.9.г) Архитектура

В архитектурата сянката създава динамика, подчертава форми, линии, но често може да създава дискомфорт на човека. Липсата на сянка е изключително важна при изграждането на старчески домове, в които ще се помещават например страдащи от деменция. Сенките по пода им създават несигурност и чувство за обърканост.

Често ние като част от градската среда попадаме в тъмни пространства. В тези случаи се чувстваме плахи, нащрек сме, защото “невидимото” провокира страхове или отключва въображението ни.

²⁴ Алмалех, Мони, *Тъмнината в Стария завет*. София, Кибча, 2017.

д) *Театър*

Сенките в това изкуство съществуват още от възникването на театъра на сенките и персонажът Карагьоз. Името на този театър идва именно от него (от турски – “черноок”).

Сянката и тъмнината носят магията на сценичното изкуство, защото позволяват въображението на зрителя да се разгърне. Плътните сенки са по-характерни за драма, докато комедията не го изисква.

Сянката може да бъде “запълнена” или “разработена” чрез допълнителни светлинни източници, например чрез запълващо осветление. Добавянето на светлина в тъмните части намалява контраста – картината става визуално плоска, равна. Сенките вече са по-малко видими. Допълнителното осветление води до допълнителни сенки, затова е важно при работата с повече от един светлинен източник сенките да бъдат планирани, т.е. да се предвиди къде би се появила сянка и каква ще бъде.

1.9.е) Изобразително изкуство

В изобразителното изкуство ярки примери за присъствие на тъмнината и сянката са произведения на Гоя от “тъмния” период. Такива са *Колосът* (1812), *Разстрел* (1814) и други. Ян ван Ейк, Караваджо и Рембранд са сред най-изтъкнатите творци в работата си със светлината. Те успешно изграждат мрачна среда, която моделира акцентиращо, рисуващо осветление.

1.9.ж) Киноизкуство

В киноизкуството сянката и тъмнината изиграват най-силно драматургична роля в т.нар. Film noir, където сянката създава загадъчност, драматизъм.

1.10. Принципи на светлинния дизайн за сценичното изкуство

Дизайнерската идея или концепция има присъщи, вградени в нея визуални елементи. Тя води твореца до взимане на решения, като си задава въпроси – как ще изглежда сцената, какво ще е осветлението; какви ще са дрехите, които ще носи даден персонаж?

Дизайнерският проект съчетава изборът на визуален елемент на дизайна както и подредбата на тези елементи.



Наличието на дизайн означава поставяне на **цели**.



Елегантността, или т.нар. рационалност, според математиците е определена като най-простото, най-ясното и най-ефективното решение на проблема. Специфична конотация тази дума има с грация. Елегантността в дизайна не означава обезателно формата да е красива, а да е завършена, правилна и съвършена. Дизайнът може да бъде смел, мрачен, но все така съвършен. Във великите дизайнерски решения в общата привлекателна композиция има специално отношение към детайла. *Работата на дизайнера в даден проект е поставянето на всички детайли на точното им място.* В спектакъла персонажите имат свой живот в развитието на пиесата, а елементите на дизайна правят връзката с публиката, т.е. *съпреживяването*.

Средата се изгражда от сценограф, костюмограф, светлинен дизайнер – те изграждат визуалния свят на пиесата, където се развива действието.

Поетичността е свързана със създаването на връзка между обектите, съпоставени един спрямо друг, и с чувството, което поражда у зрителя.

Изключително важен е *балансът* между идеите и до каква степен те могат да бъдат реализирани. Дизайнерите разполагат с различни инструменти за реализиране на идеите си.

Елементите на дизайна са валидни за всички видове дизайн – графичен, моден, архитектура, светлинен, фотография, графика, живопис, скулптура.



Линията създава различни форми – ъглови, назъбени, вълнообразни или гладки, определя границите между различните зони. Организираны по различен начин, линиите могат да поведат зрението по определен път, който да създаде чувство за движение. По принцип вертикалните линии изглеждат по-активни и повеждат погледа нагоре, докато хоризонталните създават усещане за спокойствие и статика. Най-експресивни са диагоналните, които създават чувство на динамика.

Формата – съществува огромен брой форми – двумерни и тримерни, органични, намиращи се в природата, както и геометрични, които описват създадени от човека обекти. Има особени форми като петната и локвите.

Мащабът е свързан е с относителните размери и обеми на различните форми. Пространството между обектите е също въпрос на мащаб.

Движението – освен подредбата на обектите в композиция, предполага и взаимодействието им – статика или динамика. Композицията предизвиква движение на погледа от място на място. Движението може да е бързо или бавно.

Светлината разкрива или прикрива формата. В зависимост от светлината формите могат да бъдат манипулирани.

Текстурата определя качество на повърхността на обекта, може да бъде груба или гладка.

Принципите на дизайна са:

Баланс – определя визуалната тежест на композицията. Може да има симетричен баланс, при който едната част от композицията е огледало на другата, както и асиметричен, като различните елементи са прецизно подбрани в приятно равновесие.

Пропорционалност – свързана е с относителните размери на различни части от композицията.

В театъра константа е човешкото тяло и то определя всичко останало.

Подчертаване – мястото, което съвсем естествено е привлякло зрението ни, е основна част в композицията. В театъра това е актьорът.

Ритъм се създава визуално от повтарящи се линии, форми, цветове. Чрез линиите човешкото око се “води” от една към друга част на композицията.

Единство – означава идеално композиран в обобщена и приятна цялост дизайн, който дава усещане за завършеност.

В настоящите анализи на сценичните изкуства ще бъдат взети предвид основните дизайнерски цели и елементи, пречупени през призмата на сценичния светлинен дизайн, основните методи на осветяване на сценичния спектакъл, както и всички основни емоционални елементи на светлината.

Независимо дали ще се изгражда светлинна схема за сценично или за екранно произведение *подредждането на осветление е съчетание на технически процес с творчески замисъл и има отношение към изграждането на светлинната атмосфера*²⁵.

ВТОРА ГЛАВА

СВЕТЛИННИЯТ ДИЗАЙНЕР И СВЕТЛИНАТА

2.1. Специфика в работата на светлинния дизайнер

Етапите на работа, през които преминава един сценичен светлинен дизайнер за постигане крайната си цел - осветяването на един спектакъл, са няколко:

²⁵ Рашев, Емил. Светлината – техника, усещане, магия. София, Joker Media, с. 8.

- Запознаване с текста на постановката;
- Дискутиране;
- Проучване;
- Обсъждане на стила;
- Репетициите;
- План;
- Реализация;
- Техническа репетиция.

Светлинният дизайнер трябва да вдъхва доверие и сигурност на режисьора и актьорския състав, защото превръща едно тъмно, безлично пространство във визуална реалност, която вълнува. Трябва да се отбележи, че работата му е тясно свързана с работата на сценографа за създаване на сценичния дизайн, както и с тази на архитекта при архитектурния.

Дизайнът на светлина не е точна наука и в театъра няма точна дефиниция за добро, лошо, правилно или неправилно осветление. Всичко е много субективно, но има няколко основни правила, които, комбинирани с другите елементи на дизайн в театъра, могат да придадат специфичност и въздействие на постановката.

Интелектуалната страна на творческото планиране може да бъде измерена и дефинирана по отношение на познания, чувство, желание, въображение и усет към театъра, докато емоционалният аспект на творческия процес е индивидуален и интроспективен. Много е трудно това да бъде определено и научено, защото е нематериално качество и се нарича талант, който е от съществено значение за творчеството.

Както боята, четката и платното не са картина, така прожекторът, цветният филтър и осветителните техники не са изкуство в сценичното осветление. Необходим е творческият гений и труд на художника и съответно на светлинния дизайнер, за да се превърнат те в изкуство.²⁶

Сливането на чувство и интелект е началото на творческия процес за създаване на дизайна.

В повечето случаи в нашата театрална действителност такава професия не съществува. Светлинните решения се взимат от сценографа, режисьора, осветителя.

2.2. Светлинният дизайнер – компетенции

Всяка дейност, независимо в коя област на живота ни, носи познания, които трябва да бъдат овладени, критерии, които трябва да бъдат съблюдавани, и отговорности, които да бъдат поети. В различните професии съществуват канони, които е желателно да спазваме, за да постигнем по-високо качество на изпълнение.

Някои от уменията, които трябва да владее един светлинен дизайнер, са:

²⁶ Цитат от книгата на Маленов, Славчо, Иван Иванов. Дизайн на сценичното осветление. София, Аси Принт 2020, 2014, с. 147.

- Разбиране цялостната концепция;
- Поглед върху другите елементи на инсценизацията;
- Креативност;
- Събуждане на интерес у публиката;
- Нюх за време;
- Пространствено мислене;
- Познания в областта на материите, и как светлината въздейства върху тях;
- Дипломация и сензитивност при работа с актьорите и екипа;
- Цветознание;
- Наблюдаване на природата;
- Познания по история на изкуството;
- Костюмография;
- Декорознание и архитектура;
- Качество и бързина;
- Режикура;
- Познания в областта на електротехниката;
- Търпение, самодисциплина, надеждност;
- Познания в компютърните програми;
- Гъвкавост преди и по време на пърформънса;
- Готовност за работа с дълго и нерегулярно работно време;
- Бързо и логическо решаване на проблеми, без да се застрашава здравето и живота на човек;
- Финансова съобразителност.

2.3. Светлинният дизайнер и работата с творческия екип на сценично изкуство

Препоръчително е светлинният дизайнер да бъде включен колкото може по-рано в подготвителния процес. Присъствието му на репетиции “на маса” или предоставянето на видео на проведените репетиции биха били полезни за неговата подготовка, защото колкото по-ясна представа има той за всичко, което се прави за спектакъла, толкова по-добре. Разработването на персонажите от актьорите и режисьора също биха били полезна информация за светлинния дизайнер, защото това би обогатило усещанията му за изграждането на светлинната картина. Всички намеси, свързани с интерпретацията на пиесата, са от изключителна важност за светлинния дизайнер, а и за целия творчески екип.

Емоционалните състояния и развиването на персонажите като плътни сценични образи са отправна точка за творческата дейност на светлинния дизайнер. Всяка промяна може да допринесе за емоционално светлинно решение.

Етапът, в който се изработва мизансценът, е изключително определящ в работата на светлинния дизайнер. Необходимо е той да бъде добре запознат с него, тъй като ще му бъде в помощ при изграждането на светлинните картини.

В работата си със сценографа светлинният дизайнер се съобразява с цялостната му концепция за декора. Промени, които може да поиска, са свързани с вида повърхности, с цветовете или позициите, както и с размерите на декора и с определени детайли, които по някакъв начин биха създали проблеми или биха подпомогнали създаването на светлинната схема. Възможно е той да даде и препоръки за декора, стига те да са свързани със светлинните решения, но при всички положения изискванията му не бива да са самоцелни, не бива да изключват важността на другите творци.

Сценографът като част от творческия екип също се съобразява с режисьорските идеи и с драматургията. Задача на режисьора е да създаде сценичното пространство на спектакъла, а светлинният дизайнер трябва да изпълни това пространство със светлина. В повечето случаи сценографът като художник си представя пространството и със светлина, затова обменът на идеи между сценограф и светлинен дизайнер е препоръчителен. Освен това сценографът може да има и по-конкретни идеи за осветяване на пространството, които да са отправна точка за дейността на светлинния дизайнер.

Изключително важно е всеки етап от подготовката, както и идеите, които вече са приложени или предстои да бъдат приложени, да се обсъжда от екипа, тъй като така ще бъдат отстранени възникнали на по-късен етап проблеми в изграждането на спектакъла.

Препоръчително е например материалите на костюмите и грима да бъдат тествани при определеното за сцената осветление, тъй като е възможно някой от творците да не е напълно удовлетворен от резултата, и е желателно проблемите да се отстранят своевременно.

Светлинният дизайнер работи в тясно сътрудничество и с визуалния артист, който създава проекции за спектакъла. Светлината, идваща от проекцията, нейният цвят и интензитет могат да променят светлинната емоция и баланс. Затова е желателно да се обсъжда и тази част от спектакъла, както и да се правят тестове.

Всички творчески търсения на екипа, съобразени и предварително обсъдени, биха дали много по-добър краен резултат при въздействието и реализацията на спектакъла. Изясняването на въпросите и решенията между творците спомага от своя страна за коректно и бързо решаване на техническите въпроси, свързани с реализацията на спектакъла.

2.4. Светлинен дизайн и заснемане на сценично изкуство

Еволюционното развитие на осветлението позволява то да намери огромно приложение в живота, науката, изкуството.

Когато се разглежда светлината, приложена за екранно и сценично изкуство, може да се открият прилики, но също така и спецификации в изграждането ѝ за двете изкуства.

Светлина за телевизионния и/или кино екран	Светлина за сценично изкуство
Светлина – емоция, време, разказ	Светлина – емоция, време, разказ
Художествен елемент	Художествен елемент
Пластичност, емоция	Пластичност, емоция
Подчертава, скрива пространство, създава динамика	Подчертава, скрива пространство, създава динамика
Камера	Човешко око
Сцена, кадър, дубъл, движение на камерата	Цяла театрална сцена е пред публиката
Възможност за преместване на прожектори	Невъзможност за преместване на прожектори
Запис	Представление на живо
Работа с много прожектори, трябва да се внимава за контраста	Работа с много прожектори, с по-ниски мощности; контрастът може да бъде много висок
Директно осветление Отразено осветление Отразено и директно осветление	Директно осветление Отразено осветление – по-рядко Отразено и директно осветление -рядко
Всички видове посоки на осветление	Всички видове посоки на осветление
Употреба на устройство за управление на всички прожектори (много рядко за определени сцени)	Употреба на устройство за управление на всички прожектори
Светломер – за експозиция, светлинен баланс	Светломер – за светлинен баланс

Светлината, както за екранно, така и за сценично изкуство е емоционален художествен елемент, който се движи паралелно на драматургичния разказ, подпомагайки го. Тя е средство за изразяване на подсъзнателното, мост е между творците и публиката, най-бързият начин да въздейства. Светлината *допринася да се изгради смисълът на представлението.*²⁷

Светлината, която се създава за екранно произведение първо влияе върху светлочувствителния елемент на камерата, и след това полученото изображение достига зрителя. Това определя и начина на работа със светлина. Трябва да бъде съобразена и с камерата. В никакъв случай не се изключва изграждането на схеми, подчинени на драматургията.

Светлината за сценично произведение изцяло се съобразява със зрителния орган на човека, който се явява своеобразен светлочувствителен елемент. В този случай винаги трябва да се внимава да не се допуска осветление, което може да повлияе зле физически на зрителите. При епилептиците наличието на блицове или стробоскопични ефекти би провокирало проява на заболяването им. Ако драматургията изисква такъв тип осветление за определена сцена, препоръчително е публиката да бъде информирана преди началото на спектакъла.

Основна разлика в изграждането на светлината в двете изкуства произтича от окото и свойството му за адаптация към много високи и ниски стойности на осветеност. Това позволява нормалното възприемане на различната светлинна действителност.

Огромните светлинни разлики при камерата биха се проявили в недоекспониране, преекспониране, неразработка на изображението в сенките или в светлите участъци.

²⁷ Павис, П. Речник на театъра. София, Колибри, 2002, с.214.

Светлинният баланс във филма се основава на възможностите за възприятие на камерата, които са ограничени в сравнение с възможностите на човешкото око.

Светлинните решения за екранно производство дават много повече възможности за по-прецизно осветление на даден обект/субект, защото има възможност за физическо преместване на прожектор или на светлинен аксесоар, както и за добавяне/премахване на прожектор.

ТРЕТА ГЛАВА

АНАЛИЗИ И ИЗСЛЕДВАНИЯ НА СЦЕНИЧНИТЕ ИЗКУСТВА

3.1. Анализ на светлинен дизайн при заснети сценични изкуства

Светлината в сценичното изкуство – театър, цирк, опера, концерт, мюзикъл, е важно да бъде емоционална, художествена, уникална за представлението, подчинена на драматургията и на идеята на режисьора. Когато едно такова изкуство трябва да бъде заснето, желателно е осветлението да бъде съобразено и със снимачната камера.

Светлинният дизайнер Ал Гордън, създал сценично осветление за музиканти като *Muse*²⁸, *Madonna*²⁹, *Who*³⁰, *Coldplay*³¹, и работил по осветлението за олимпиади, телевизионни музикални предавания, както и за други сценични форми, в свое интервю споделя: *Какво трябва да прави светлинният дизайнер? Малко. Може да има светлина или блиц на всеки музикален удар, но невинаги това се иска. Креативността невинаги е измислянето и включването на нови неща, а често е фокусирането върху това, което можеш да махнеш.*³²

Заключението, до което Ал Гордън стига, ще бъде също изходна точка в следващите анализи на произведенията, които ще разгледаме. Ще обърнем внимание върху някои концерти на:

- чужди и български изпълнители, оперни и театрални постановки, които са заснети;
- телевизионни риалити формати, които са вид концерт-спектакъл със сценични светлинни решения.

Акцентът в анализите ще бъде поставен върху естетическото и драматургичното присъствие на светлината и върху това как тя проектира изображение върху светлочувствителния материал на камерата.

Заснетите спектакли, които ще бъдат посочени, са разделени на следния принцип:

²⁸ Muse – английска алтернативна рок група, създадена през 1994 г. В нея свирят Матю Белами (вокали, китара, пиано), Кристофър Уолстънхолм (бас китара, доп. вокали) и Доминик Хауърд (барабани, перкусии).

²⁹ Madonna – американска поп певица.

³⁰ Who – английска рок група, сформирала се през 1964 г.

³¹ Coldplay – британска рок група, сформирана през 1996 г.

³² *So what's a lighting designer to do? Less. You can have a light [flash] on every beat, but that's not always what you want. Creativity isn't always about thinking up new things to add in. It's often about focusing on what can be edited out.*

<http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323701904578273894049880844>, от Ерик, февруари 2013, (11.12.2015).

- спортно шоу, в което спортната дисциплина се превръща в сценично изкуство, поставено на сцена тип “арена” и реализирано в чужбина и в България;
- концерти, реализирани на сцена със стандартни размери, като публиката е разположена срещу нея.

Ще дадем примери от концерти на български и чужди изпълнители и групи. Трябва да подчертаем, че съпоставянето не може да бъде съвсем точно, но основното, което ще проследим, е *подходът при работа със светлина*.

- Оперни;
- Телевизионни предавания, в които има сценично осветление;
- Театрални постановки от българската и световната сцена;

3.1.a) Спортно шоу

Ледената пързалка в стандартна спортна зала, осветена стандартно от архитектурен светлинен дизайнер, може да се превърне в сцена, която да бъде обект на работа на светлинен дизайнер за сценични изкуства. Във втория случай сцената се видоизменя в магична, емоционална и въздействаща среда, която разказва история чрез изразните средства на светлината. Пример за такова превъплъщение е изкуството *Art on Ice*³³, което се организира в Швейцария и се излъчва по местната телевизия *SRF zwei*. Ледената пързалка се трансформира в сценично пространство, в което се развива цялото действие, а състезателите на кънки на лед са актьорите.

Другото шоу, което се разглежда е “Бенефис на златните момичета”, което е реализирано у нас.

Обръща се внимание на цветността на светлината, на контраста, акцентите, движението, как светлината комуникира с останалата част от дизайнерските елементи за изграждането на спектакъла.

Прави се паралел между едното и другото сценично представление и се изтъкват позитивите и негативите при едното и другото, като основното е да се подчертае важността от адекватната употреба на светлината, която да подпомага цялостната идея.

3.1.б) Концерт

В тази глава се разглеждат концерти на изявени български и чужди изпълнители като Ирина Флорин, Лили Иванова, Михаил Белчев, дует Ритон, Филип Киркоров, ФСБ, Ленард Коен, Pink Floyd, Muse както и концерти на Графа, телевизия Планета, Foo Fighters, Radiohead.

Задълбочено се разглеждат светлинните решения, като се търсят недостатъците и позитивите в различните концертни изпълнения. Търси се проблема в светлинно отношение при заснемането, и се дават решения, които да могат да се реализират.

³³ *Art on Ice* е швейцарски галаспектакъл на лед, който се представя от световни състезатели по кънки на лед, под съпровода на световни музикални звезди. Шоуто се състои за първи път през 1995 г.
<http://www.artonice.com/en> (18.07.2016)

Обсъжда се проблематиката, как светлинното решение комуникира с цялостното дизайнерско решение на сцената, костюмите, видеоинсталациите, позициите на камерите и режисьорската идея.

Какви са липсите и какво трябва да бъде въведено или премахнато, за да бъде добре заснето едно сценично произведение, което да е също толкова силно емоционално колкото и това на живо.

3.1.в) Опера

Изключително любопитно е да се види съвместната работата на светлинния дизайнер и оператора в представленията на *Metropolitan opera*, които се излъчват на живо в кината по целия свят.

- Забелязва се, че всичко, което се случва на подиума - осветлението, сценографията, костюмите, са много семпли.

- Няма излишна претенциозност, претрупаност.

- Забелязва се, че всичко, което се случва на сцената – осветлението, сценографията, костюмите, са много семпли.

- Светлинният дизайн в тази постановка също е непретенциозен и незабележим, което означава, че задачата, която изпълнява е постигната. Няма ненужни ефекти, които да разсейват вниманието на публиката. В нощните сцени например се работи с ниско топло рисуващо осветление, което е насочено към актьорите, избягва се осветяване на декора. Това довежда до неразработен светлинно декор и плътни, дълги сенки зад актьорите, които падат върху него. В тъмната му част има поставени улични лампи, чиято цветна температура е по-ниска от тази на рисуващото осветление. Горно синьо осветление в краищата на сцената създава илюзия за лунна светлина.

- Цветният контраст между светлината на уличното осветление и лунната засилва усещането за нощ.

- Този спектакъл е заснет с 4 камери – едната е разположена вдясно на сцената, другата вляво, третата - близо до сцената, а четвъртата е в задната част на залата. Страничните две камери са поставени на пантограф и имат възможност за промяна на гледната точка, както и за включване на движения. Камерата, разположена по-близо до сцената, също се движи и променя гледната си точка, но освен движенията от рамото на пантограф-фарт. Най-отдалечената от сцената камера е статична и промяната на крупностите става единствено чрез вариообектив.

3.1.з) Телевизионно предаване, в което има сценично осветление

През последните пет години по телевизионния ефир в България се излъчват редица музикални шоу формати като *Music Idol*, *X Factor*, *Музикална академия*, *Евровизия*, *Гласът на България*, *Като две капки вода*, *Star Academy*, *Пееш или лъжеш*. Всички те придобиха голяма популярност сред зрителите.

Основно действието се случва на сцена пред жива публика и телевизионни камери. В замисъла си тези продукции поставят идеята за изграждане на сценично осветление, съобразено за

телевизионните камери. По произход по-голяма част от тях са чужд телевизионен формат, чиито права за реализация са предоставени на български продуцент.

През 2015 песенният конкурс *Евровизия*. Създаденото светлинно решение е изградено от светлинен дизайнер. При музикалното риалити шоу *X фактор* съществува също изготвена и съобразена за екран светлинна схема. При *Гласът на България* от първи до трети (включително) сезон ситуацията видимо е по-различна:

- Изглежда ефектно, пъстро и с изключително голям контраст. Публиката е неразработена светлинно и се губи.

- Преобладават мигащите и пълзящите по сцената ефектни кръгове.

- Няма добър светлинен баланс, който да изгражда чрез осветлението важните елементи на сцената.

- Водещите и изпълнителите са осветени с неприятно остро предно осветление;

- Направен е лош баланс на осветлението, който за камерите не е най-подходящ, не е естетичен.

- На общия план всичко изглежда много по-тъмно, докато на близкия изпълнителите са осветени с предно осветление.

- По фона почти винаги има повече светлина, а там, където е мизансценът, е неосветено.

В по-предна позиция на сцената лицето се преекспонира. Липсата на запълващо осветление за цялата сцена или лошо направения баланс дава този резултат.

- Същото се наблюдава и при осветлението на членовете на журито, което попада в обсега на грубо странично рисуващо осветление. Техните сенки се проектират върху столовете им, които на камерата не изглеждат добре.

- Публиката е в тъмнина. В случай че се търси светлинно акцентирание на журито, а зрителите да са по-тъмни, отново с подходящия светлинен баланс би могъл да разреши този проблем.

- Зрителите трябва да са леко разработени със светлина, а журито - осветено с по-меко осветление, което ще премахне проблема с грубите сенки. Така видеоизображението ще изглежда много по-приятно.

- Фонът светлинно е по-активен, което създава проблем с осветлението на изпълнителите или водещите.

- Цялостното усещане, което има зрителят, е за едно тъмно пространство с преминаващи шарени лъчи в дъното на сцената.

- За да бъдат по-добре осветени публиката, сцената и журито, освен подходящ светлинен

баланс е нужно нивото на осветеност да бъде по-високо. Това ще премахне неприятното усещане за тъмнина, което в този случай не изглежда естетично. От надписите разбираме, че светлинната реализацията е създадена само с осветители.

Четвъртият сезон на *Гласът на България*, излъчен на 26.02 2017 по bTV визуално изглежда много по-професионално реализиран.

- Сцената е по-просторна, изчистена от ненужни детайли.
- Подът е разработен със светлина, докато през другите сезони липсва такава

решение.

Голямата разлика се наблюдава в светлинната реализация на предаването. Успешно са създадени светлинни акценти – изпълнители, жури.

- Сцената е с по-висок интензитет, а публиката – с по-нисък.
- Цветовете на осветлението са премерени, семпли в сравнение с изминалите години.
- Преобладава синият свят, който визуално по принцип изглежда добре на камерата, за

разлика от първи до трети сезон, където основният цвят е червеният.

- Разликата в светлинната схема се базира вероятно и на факта, че четвърти сезон е реализиран от светлинен дизайнер.

3.1.д) Театрални постановки

Любопитно е как би въздействало такова театрално-екранно произведение върху публиката. Съвременният зрител има възможност да съпреживее сценичното представление у дома или в киносалона. Освен че се променя физически средата, зрителят комуникира със сценичното произведение чрез екран. Няма непосредствен контакт с актьорите, липсват енергията и реакциите на публиката на „живия” спектакъл. Но дали по този начин театралното произведение се ощетява? Това е въпрос, който стои пред онези, които дръзват да пресъздадат театрално произведение на екран.

Сценичната творба, заснета чрез всички средства на киноезика, можем да наречем театрално-екранна. В нея са съчетани двете изкуства – кино и театър и са използвани изразни средства както на киноезика, така и на театралния. Така се получава хибридна художествена творба, която не е нито кино, нито театър, но притежава качествата на изкуство.

Идеята на театралния режисьор оживява на екран чрез режисьорската работа на видеопроизведението. Резултат от такава дейност са постановките на *National Theatre Live*, *Metropolitan opera* и представленията, които предлага *Digital Theatre*³⁴. Спектаклите са заснети по време на реално театрално събитие пред публика. Използва се многокамерен подход на снимане, който позволява проследяване и регистриране на цялото сценично действие от различни гледни

³⁴ Digital Theatre – <https://www.digitaltheatre.com/> (12. 09. 2017)

точки и посоки. Всеки кадър, който е взет от цялото сценично действие, е добре премислен и предварително решен. Това е важно, защото снимането е вмешателство в сценичния продукт, но от своя страна то изгражда друго произведение със също толкова голямо въздействие върху публиката. Друго произведение, което да има също толкова голямо въздействие върху публиката.

При спектакъла „на живо” зрителят има свободата да гледа накъдето иска, но чрез средствата на театъра режисьорът насочва вниманието му, докато заснетият спектакъл е преминал през известно моделиране под формата на режисьорската намеса за видеозаписа. Тогава “разходките” на погледа стават в рамките на кадъра.

При сценичното произведение насочването на вниманието може да става чрез светлина, цвят, мизансценно движение или друг режисьорски похват, а при екранното най-лесното решение е близкият план. Тогава зрителят е в интимна връзка с персонажа и може да усети дори дъха му, да види очите му и всяко минимално движение на лицето за разлика от присъствието пред театралната сцена. Това е и основната разлика в сравнение с театралното представление, което го прави уникално и вълнуващо всеки път – емоционалното преживяване на актьора е свързано с изключително силна енергия, която той предава директно на публиката. Именно преминаването на чувства между актьор и зрител създават интимна връзка.

И ако в началото на своето битие киното е прибягвало към открития в театъра, за да се развитие, днес театърът използва киното за удължаване на живота си и за създаване на историческа памет.

3.1.е) Кино-сценично представление

Кино-сценично представление можем да наречем най-съвременния театрален спектакъл, изграден чрез иновативна връзка между театралния и филмовия свят.

3D мюзикълите *Алиса в Страната на чудесата*³⁵ (Белгия) и *Полита*³⁶ (Полша), чиито премиери са в началото и края на 2011 година, дават старт на нов кино-и театрален изказ – съчетание от двете. За първи път се смесват 3D стереоскопия и традиционен театър. Според полския режисьор Януш Йозефович „Полита” *привежда музикалния театър към 21 век*³⁷.

Този тип представления – съчетания от кино и театър, са поредното доказателство за изначалната връзка между двете изкуства. Зрителите гледат изградената виртуална сценография със стереоскопични очила и в същото време пред тях се разиграва „живият” спектакъл. При *Полита* например, месеци наред актьорите са снимани чрез киноспособ, пространствата са компютърно изградени и са съчетани в едно общо изображение, което в сценичното пространство играе ролята на сценография. Така сцената придобива нов цялата сцена, оживява и има по-голяма дълбочина.

³⁵ Реж. Hans Bourlon, Dominic Stas

³⁶ Реж. Януш Йозефович

³⁷ *Polita brings a musical theatre through 21 st century* – http://polita-musical.pl/o_spektaklu;
<http://studiobuffo.com.pl/spektakl/view/18/Musical-POLITA> (5. 5. 2017)

Предимството в този похват е работата с различни крупности – зрителят може да види както близък план на лицето, така и общ план, който от своя страна обогатява мизансцена. Монтажът, ритмиката, светлината във виртуалното пространство комуникират с „живия“ спектакъл, а актьорите осъществяват както физическата, така и емоционалната връзка между реалната и виртуалната среда, а също и между сцената и публиката. Това е изключително важно за спектакъла „на живо“ и за виртуално създадената сценография, за да функционират като едно цяло пространство. Не бива да се усеща къде започва виртуалната среда и къде завършва сцената (реалната). Двете среди се обединяват посредством светлината. Когато се работи с проекция, е препоръчително видът светлина на сцената да бъде съобразен със светлината в екранното изображение – мека или остра, посока, цвят и т.н. По този начин може да се получи обща, завършена и въздействаща картина, която да функционира адекватно за спектакъла. В противен случай виртуалната реалност ще съществува като платно, върху което се прожектира нещо, и ще стои като кръпка в спектакъла. Това от своя страна би могло да създаде у зрителя погрешни усещания за представлението или да го дистанцира от пиесата, да не му позволи да я съпреживее (ако такова решение не е съзнателно търсено).

3.2.Анализи на светлината на театрални постановки, които се играят на живо пред публика и са отличени с ИКАР и АСКЕЕР в периода 2014-2015 г.

Експресия означава намиране на израз – външен, видим, осезаем за вътрешната енергия на нещата. Да направим невидимото видимо, безмълвното – гласно, слабото – силно, обикновеното – особено, еднозначното – многозначно, човешкото – общочовешко.³⁸

Експресията, за която говори Любен Гройс, е напълно валидна за светлинните решения, които съпътстват сценичното произведение. Именно чрез експресията на светлината, сценичното произведение може да въздейства по-силно на публиката.

Ще разгледаме отличените с *Аскеер* и *Икар* представления за най-добър спектакъл, майсторско техническо реализиране и сценография. Ще разсъждаваме върху светлинните решения в тях и как те комуникират с пиесата. Влияят ли на публиката и дали светлинната схема е спомогнала да станат успешни.

Впечатление прави мащабът на работа в *На ръба*³⁹. Големите размери и възможности на сцената позволяват и мащабност в режисьорските идеи и тъкмо това наблюдаваме в представлението. Чрез проекцията на задната стена на сцената се търси доизграждане на сценичното пространство, но балансът между яркостите на проекцията и светлинното сценично решение не е

³⁸ Гройс, Любен, Режисьорски тетрадки. София, Наука и изкуство, 1986 г.

³⁹ „На ръба” – реж. Александър Морфов, постановка на Народен театър „Иван Вазов”, премиера – април 2015 г. „Аскеер” за най-добро представление за 2016 г. и „Икар” за 2016 г за майсторско техническо осъществяване (представление от 9. 10. 2017 г., 19:00 ч., Народен театър „Иван Вазов”).

съвсем подходящ. В резултат на това видеоизображението се губи, т.е. осветлението на сцената е прекалено интензивно спрямо фона (в случая видеопроекцията).

Светлината на проекцията и светлината на сцената нямат общи характеристики и визуално не създават цялостно пространство, с други думи, сцената не продължава в проекцията, а стои отделена нея. Не е създадена единна среда.

В цветово отношение осветлението на сцената не съответства на осветлението в проекцията. Работено е на принципа на противопоставяне на топли и студени цветове.

Топлата светлина, идваща от апартаментите, създава усещане за домашен уют, а студената от проекцията е израз на заобикалящата ни сурова и груба действителност.

Добро пластично решение е създаването на силуети на актьорите по време на спектакъла, като телата им потъват в черно (оставени на фона на проекцията). По отношение на символиката това може да бъде разчетено като усещане за загуба на личността, за потъмняване, навлизане на мрака в нас, за слабостите, които ни обземат, за злобата, т.е. светлинното решение добре комуникира с драматургията и усещанията.

На сцената дълбочината в светлинно отношение е с добре изградена визия –пластичност на пространството, подходящо цветово решение, контраст, атмосфера. На авансцената обаче визуално нещата стоят много по-лошо. Преобладава предно, силно заявено осветление, което унищожават изграденото до този момент, не е постигнат добър светлинен акцент, липсва пластика. С малки уговорки можем да защитим това светлинно решение като съзнателно, творчески търсено и да го оправдаем, разглеждайки го от драматургична гледна точка. В разказа хората са се събрали в новогодишната нощ да празнуват с огромно желание и надежда за по-добър живот. Но са потънали в отчаяние, намират се в безизходица. Именно това може да оправдае преобладаващото плоско предно осветление, което премахва усещането за дълбочина. В сцената на новогодишната нощ има светлинни акценти, които не попадат в обсега на декора, актьора или на мизансценно важна част.

Ефектът на зарята е несполучливо реализиран, тъй като самият подход към светлината не е добър, а това създава усещане за бутафория и изважда емоционално зрителя от ситуацията.

Прави впечатление, че в изграждането на светлинната схема е работено със замисъл, но липсва прецизност в изработването на детайлите, за да бъде завършена цялостната светлинна картина.

Ако погледнем по-мощно представлението, трябва да кажем, че концепция за светлината има и тя спомага спектакълът да функционира, да живее именно и чрез светлинните решения.

В пълен противовес на спектакъла *На ръба*, в който сценичното пространство е огромно, в *Къща на гнева*⁴⁰ мизансценът е решен в камерно пространство, изцяло потапящо публиката в черното, в покварата, в злобата.

⁴⁰ „Къща на гнева” – реж. Диана Добрева, премиера – февруари 2015 г., Общински театър „Възраждане”, „Аскеер” за най-добро представление за 2015 г. (представление от 29. 10 2017 г., 19:00 ч., Театър „Възраждане”).

Работено е със силен контраст между тъмното и светлото, като се залага предимно на тъмнината, черното (както го изисква драматургията).

Интересно е решението да се работи само с една рисуваща светлина, която да очертава контурите на тялото и лицето.

Стазисът в това представление е постигнат чрез малко по-дългите паузи, в които публиката е поставена в пълна тъмнина, а това от своя страна поражда усещане за калустрофобия. След започване на ново сценично действие зрителят за миг поема дъх и отново е разтърсен от случващото се в новия акт.

Силният рисунок на драматичното осветление безпощадно очертава профили, скрива недостатъци, но и подчертава грозни черти на лицето, което добре кореспондира с драматургично-режисьорските търсения.

Интересно решение е, че в силно драматични моменти – на изречение на вкаменяващи публиката думи, се работи само с едно рисуващо осветление. Наличието на тъмнина и оконтуриването на актьорското тяло/лице допринасят за пълната концентрация на публиката върху проблематиката и по този начин тя се потапя в мрачното чувство, което владее персонажа.

Малкото сценично пространство затруднява създаването на светлинни решения а и няма възможност прожекторите да бъдат скрити. В този случай възникващите усложнения, свързани с осветлението, са избегнати с помощта на прости схеми на осветление. Явен е недостигът на прожектори в някои от действията – например осветлението за детето, което символизира чистота и светлина. Тази част на спектакъла не е добре реализирана, не е пресъздадено усещане за “светлина в мрака”.

В спектакъла присъства силно изявена, категорична концепция за светлината, изцяло подчинена на драматургията и мизансцена.

Докато в драмата *Къща на гнева* се работи с крайностите – светлина/тъмнина, в сатиричния спектакъл *Името*⁴¹ осветлението не провокира у зрителя големи размишления. Това е и част от драматургията. Осветлението залива сценографията повече от необходимото. Балансът е неподходящо направен – използва се ярко фронтално осветление, което проектира сенки върху декора и по този начин го лишава от пластика.

Интересен подход е поставянето на разказвача в активен светлинен кръг, докато останалата част от сценичното пространство е неосветена. По време на разказа всичко е замръзнало – сякаш се натиска бутон за пауза на дистанционното, след което светва и действието продължава. Светлината в случая е като прекъсване на драматургичното действие, чрез което се усилюва комедийността, тъй като се създава друг ритъм. Това решение обаче причинява лек дискомфорт в зрителния апарат, защото адаптацията към по-тъмно осветената сцена провокира болезнено и

⁴¹ „Името”, реж. Здравко Митков, „Икар” за най-добър спектакъл за 2017 г. (представление от 27. 10. 2017 г. 19:00 ч., Сатиричен театър „Алеко Константинов”).

шоково усещане (когато интензитетът на светлината достигне максимума си, а светлинната игра с пауза/действие за кратък период от време не е еднократна).

Неподходящият светлинен баланс между предното, страничното и задното осветление не създава светлинна атмосфера на спектакъла. Светлината не допринася за пластичното изграждане на сцената, а по-скоро осигурява видимост и по този начин дистанцира зрителя от пълното съпреживяване на разказа. Дистанцията съществува през цялото време, но това може да бъде обяснено като решение на екипа.

Най-общо можем да заключим, че самото естество на драматургията позволява творческите решенията, които наблюдаваме в постановката.

В спектакъла *Еквус*⁴² решението за цвят на костюмите и сценографията залага на контраста между черното и бялото, като по този начин се постига противопоставяне между чистота и тъмнина и покварени мисли, между праволинейното и излизането от клишето. Този принцип е използван за изграждане и на светлинната схема – бяло пространство за стаята на разпит/болничното помещение и черно – за свидетелите, които слушат и участват в обвиненията. Целият спектакъл е игра на противоречия и контрасти, на провокация.

В светлинно отношение проблем в тази постановка е изключително високият интензитет на прожекторите, както и неправилното насочване на светлинния поток. Поради това столовете на свидетелите не „потъват“ в тъмнина, а остават осветени и така погледът се разсейва, не се създава загадъчност.

Ако използваното тук луминисцентното осветление беше разположено по-близо до „бялата стая“, която е в средата на сценичното пространство, би спомогнало за създаването на бяло болнично осветление (което в същото време да не осветява свидетелите, пода и останалата част от декора).

Паразитното осветление в неочаквана част от сцената повлиява на цялостното възприятие – не може да се създаде добре тъмно пространство, виждат се недостатъците по пода и други части от декора, които отклоняват вниманието на зрителя.

Идеята за използването на осветителни тела, които напомнят операциона, е интересно, но е напълно ненужно мигането на прожекторите да визуализира всеки музикален удар.

Когато момичето пее и се движи към бялата част от сценичното пространство, то е в пълен мрак, което не се възприема като търсено творческо решение, а като неподходящо реализирано осветление, като пропуск.

Катарзисът в спектакъла е с най-силна светлинна атмосфера – прекрасно съчетание на светлина и сянка.

⁴² „Еквус“, реж. Стайко Мурджев, „Аскеер“ за най-добро представление, 2017 г. (представление от 20. 10. 2017 г., 19:00 ч., Младежки театър „Николай Бинев“).

В *Еквус* паразитната светлина и неподходящият светлинен баланс лишават спектакъла от усещане за магия, която да прикове зрителя и да го накара да съпреживява.

Основното, което е необходимо тук, е равното бяло болнично осветление с интензивна светлина и мрачна зона при съдебните заседатели и в останалата част от сцената.

Прави впечатление, че в много представления има преходи между сцените с добра светлинна атмосфера, за разлика от светлинните решения по време на самото действие. Това е така, защото голяма част от използваните прожектори в преходите не са активни или са с непълен интензитет, в резултат на което се създава светлосенчесто изображение. Присъствието на сянката провокира размишление, а през останалото време всичко на сцената се осветява, за да се вижда. Невинаги е добре да се прибегва до подобно решение, тъй като при заливане на пространството със светлина се унищожават пластиката.

По отношение на звука спектаклите отбелязват напредък, но в работата със светлината все още има какво да се желае, например постигането на детайлност.

Създаването на осветление за даден спектакъл трябва да се съчетае с режисьорските търсения и с изискванията на драматургията, да се реализира техническото осветяване на пространството, но основна задача е на публиката да бъдат поднесени без думи символиката, асоциацията и информацията.

Детското представление *Малката морска сирена*⁴³ прави изключително добро впечатление с решенията за сценография, костюми и осветление. Успява да пренесе публиката в приказния свят на морските същества, да я потопи в морето, да ѝ даде възможност да опознае друг, различен свят.

Сценографията допринася много за реализирането на светлинната схема, която в случая е сполучлива. Разсеяната светлина, получена от разпънатия плат като част от морското дъно, създава много равномерно и в същото време магично усещане за друго пространство.

Светлинните акценти върху малката сирена комуникират с действието и пространството.

Като недостатък можем да посочим липсата на слаба светлинна разработка в дъното, по-специално в сцените, в които магьосницата отваря дупка и започва да говори. Би било добре в тези случаи, както и цялото морско дъно в задната част на сцената да бъдат разработена с мека, слаба синьо-зелена светлина, както и да бъдат включени ефекти от играта между светлината и водата.

Докато цялото решение за дъното на сцената е прекрасно реализирано по отношение на магичност, поетичност, пластика, то на авансцената ситуацията изглежда различно. Изключително силното предно осветление унищожават обема и лишава представлението от приказност. Трудно можем да оправдаем това като творческо решение. Драматично осветление не е необходимо, тъй като става дума за детско представление, но може да се поработи върху по-подходящ баланс на осветлението.

⁴³ „Малката морска сирена”, реж. Василена Радева, награди „Аскеер” – за сценография и костюмография, 2017 г. (представление от 11. 11. 2017 г., 11:00 ч., Театър „София”).

*Лив Щайн*⁴⁴ е впечатляваща пиеса, която въвежда зрителя в интимното пространство на главната героиня и в случващото се около нея. Тъй като пиесата разказва за живота на един емоционално осакатен човек, сценографията е направена така, че да изглежда недовършена, плоска, а въпреки това като усещане – “топла”.

В момент, в който сякаш животът придобива някакъв смисъл, пред Лив Щайн се отваря задната стена на сцената и пространството придобива друг вид, а след това всичко отново се свива и стената пак се вдига пред нея.

Разглеждайки постановката като присъствие на отчуждение, студенина и празнота у тази жена, трябва да кажем, че това е постигнато чрез всички визуални средства. В светлинно отношение е създадено усещане за уют, което можем да разгледаме като противовес на вътрешното чувство на главния персонаж. Предното осветление създава плоско изображение, подпомага линията за дистанцираност на публиката от постановката, а в същото време, силната драматургия въвлеча чувствата към мощно съпреживяване. Голям светлинен недостатък в изработването на светлинната схема са детайлите. Например, когато Лив Щайн и младото момиче отиват на концерт. Светлината започва да мига (болезнено неприятно като физическо усещане за зрителя) и по този начин се пропускат елементи във визуалния разказ. Прави се опит за нагнетяване на чувства. Това светлинно решение не изглежда добре, а и не въздейства. По-голям ефект би се постигнал със силна интензивност на прожекторите в задната част на сцената, така че актьорите да останат в силует, след което да потънат в мрак. В случая светлинното решение стои като кръпка в цялото.

Доста елементарно е използвано светлинното петно върху отвор, през който се разиграват част от ситуациите в постановката. Този светлинен акцент не е необходим, тъй като зрителят знае, че щом е там, значи е нужен и предстои нещо да се случи. Тоест, излишно се подчертава нещо известно.

Красиво детско представление е *Алиса в Страната на чудесата*⁴⁵, което чрез сценографията, режисурата, актьорската работа, звука и осветлението пренася зрителя в чуден свят. Забелязва се отношение към визуалните елементи в спектакъла, включително към светлината.

Пътуването на Алиса от единия свят към другия – магичния, става чрез проекция на черно-бели цифри, разположени в бялото пространство, в което се движи Алиса. Контрастът между цифрите и движението на материята създават динамика, пресъздаваща пътуването. Това решение изглежда, а и функционира много добре. Няма решения по отношение на светлината, които да бъдат критикувани. Приказната среда е изградена и чрез цвета. Съществуват обаче моменти в мизансценното действие, в които на авансцената (понеже светлината навлиза от страничните врати

⁴⁴ „Лив Щайн”, реж. Крис Шарков, постановка на „Малък градски театър зад канала”, София (представление от 31. 10. 2017 г., 19:00 ч., „Малък градски театър зад канала”).

⁴⁵ Алиса в Страната на чудесата, реж. Анастасия Събева, „Аскеер” за костюмография, 2016 г. (представление от 12. 11. 2017 г., 11:00 ч. Младежки театър „Николай Бинев”).

на сцената) се появяват двама актьори, които не успяват да застанат на местата си и да попаднат в слънчевия лъч, и това се възприема като недостатък.

В обобщение, при повечето представления се наблюдава следното:

- наличие на свежи идеи, чрез които се изгражда светлинното пространство, като по този начин се засилва въздействието върху публиката;
- силен интензитет на светлината, поради което сценичното пространство е прекалено осветено;
- в зоната на авансцената се работи предимно с предно осветление;
- липса на достатъчно осветителни тела за мизансценното действие, които освен светлината на сцената да създават и тъмнината;
- липса на аксесоари за ограничаване на потока на светлина (капази на прожекторите например);
- неумение да се работи с тъмнината;
- липса на детайлно разработване на светлинните решения.

3.3. Анализ на работата със светлина в български сценични произведения

Театърът като синкретично изкуство позволява да бъде използван един от силно въздействащите художествени компоненти – светлината. Направените наблюдения и анализи сред няколко театъра у нас по време на подготовката на театрален спектакъл показаха следните резултати:

- Липса на светлинен дизайнер.

Много често това води до дефицит на цялостна, задълбочена, смислена концепция за светлината, която да е заложена в драматургията и да е част от спектакъла с въздействащ светлинен разказ. От своя страна липсата на завършена идея изнервя както режисьора, така и актьорите и осветителите, което води до напрежение в работата.

Когато концепцията за светлината не е изяснена, е възможно да възникнат проблеми. Например неготовност в технически аспект (липса на необходими материали, нередовна техника, неподготвена техника или други неизправности), която може да попречи на безпроблемната работа с осветлението. Всички тези фактори може да повлияят и върху бюджета на представлението.

Отсъствието на светлинен дизайнер може да доведе и до непредвидени творчески резултати, например цветът да повлияе на сценографията или на костюмите.

Когато има светлинен дизайнер, който е провел разговори с творческия екип и е наясно с идеите, той работи и мисли в своята област. Ако светлинната концепция е ясна, може да се предвиди

нужната техника и да се проведат предварителни разговори с осветителското звено, като по този начин ще се облекчи техническата реализация на представлението.

Как се работи у нас без светлинен дизайнер? (наблюдения)

В повечето случаи режисьорът и сценографът обсъждат идеи по реализацията на проекта и започват работа. Режисьорът изработва детайлите по текста, персонажите, мизансцена с актьорите, сценографът разработва декора/костюмите. Трудът, който всички полагат по един проект, е огромен, а времето често е кратко.

1. Работата със светлината започва, когато режисьорът е завършил мизансцена на спектакъла и осветителите помагат при създаването на осветлението.

2. Много често текстът на пиесата, предоставен на осветителското звено, не е последна редакция. Налице е разминаване между дадения на осветителите текст и този, “заклучен” за мизансценна репетиция. Не са редки случаите, в които режисьорът просто разказва пиесата на осветителите и те придобиват само бегла представа за случващото се в нея. Често са оставяни да “творят”, като това се изразява в насочване на светлинните източници, промяна на филтри, запаметяване на информация в светлинната конзола. **Осветителите нямат обща идея за светлината, а и това не е тяхна задача.**

3. Режисьорът е всевластен и решава кое осветително тяло да свети и с какъв цвят.

Първо, вероятността осветителите да не са прочели пиесата е голяма. В резултат на това концепцията за светлината се разминава с драматургичния текст и с идеята на режисьора. Осветителите имат технически познания и знаят отлично как технически да реализират светлинната схема.

Второ, режисьорът познава текста, има идея за светлината в представлението, но не знае как точно да осъществи светлинната експресия. Някои режисьори нямат отношение към светлината, други обаче, въпреки липсата на светлинен дизайнер, търсят начини да създадат подходяща и емоционално въздействаща светлинна картина (наемат опитни в тази област сценографи, оператори или специалисти от чужбина – това са отделни случаи, а в операта е честа практика).

Нерядко режисьорът решава светлинната схема за спектакъла, но когато съзнанието му е заето с подобни задачи и проблеми, лишава себе си, актьорите и спектакъла от ценно време за репетиции. Възможно е в този случай да липсва пластичност и прецизност в работата със светлината.

4. Понякога сценографът изгражда светлинната схема.

В тези случаи се постигат много сполучливи решения, тъй като сценографът има познания и усет за светлината. Неприятно е, когато сценографът знае какво иска, но осветителите не му съдействат в техническо отношение, не му се подчиняват и не проявяват уважение към йерархията.

Конфликтът се състои главно в:

- огромно его;

- подценяване или неподчинение;
- хората от екипа не познават достатъчно професията на другия.

Свързващото звено между творци и техници е хибридна професия на светлинния дизайнер, който съчетава познания и умения както в изкуството, така и в техниката.

В повечето случаи у нас осветлението се създава за кратко време и това рефлектира върху крайния резултат, в който са допуснати компромиси.

Липсата на светлинен дизайнер у нас отнема ценно време на режисьора за репетиции, който освен всичко е принуден да “реди” осветление.

- Сценографските решения невинаги са съобразени с осветлението – разположението на декора в пространството или размерите му., лишават светлинната схема от нужното пространство за осветителните тела, тъй като накрая се решава какво да бъде осветлението.
- Цветът на декора или на костюмите не е съобразен с цвета на светлината (решена впоследствие).

Липсата на светлинен дизайнер отнема възможността на актьорите да изградят отношение към светлината в представлението.

- Публиката е лишена от завършена, вълнуваща постановка.

Когато в един спектакъл има проекции, отсъствието на светлинен дизайнер често може да доведе до некоректен баланс на осветлението.

Трябва да подчертаем, че липсата на светлинен дизайнер не лишава непременно спектакъла от всичко, изброено по-горе. Винаги има изключения, както и комбинация от дефицит на едно или друго.

Често разговорите за светлина се провеждат при вече създаден декор. Възникналите проблеми, свързани с осветлението на сцената, могат да бъдат избегнати предварително, а и движенията на актьорите да бъдат обсъдени преди започване на репетиция на сцена.

Необходимо е концепцията за светлината да бъде предварително изяснена с цел точното ѝ реализиране.

От наблюденията и разговорите с осветителите става ясно, че творческият екип – режисьор, сценограф, директор на театър, често подценяват осветителското звено. Това се изразява в неуважение към работата и личността на всеки един, в лошо заплащане и недопитване на творческия екип до тях.

Огромен недостатък в България е невъзможността прожекторите да се поставят според изискванията на постановката. В много случаи прожекторите са закрепени в една позиция и само някои могат да бъдат местени. Това довежда до неточно осветяване, неподходящо за място на актьор/декор. *Какви са причините?*

- У нас всяка вечер има различни представления, което не позволява генерално разместване на прожекторите.

- Амортизация на техниката, която при преместване би се разпаднала.
- Системите за местене на прожекторите са трудно подвижни.
- Непознаване на техниката при свързването на прожекторите със светлинната конзола и нужните настройки.

- недостиг на технически средства;
- Липса на мотивация за работа сред осветители в пенсионна или предпенсионна възраст.

- Невладеене на чужд език.
- Не се осигуряват възможности за повишаване на квалификацията на осветителите, не се обезпечават курсове и уъркшопове и не се предоставя информация за новостите.

- Повечето служители са в напреднала възраст, не са поставени в конкурентна среда, която да провокира развитието им.

- Липсата на добро заплащане демотивира осветителите въпреки огромния им сантимент към театъра.

Впечатление прави следният случай: изявен в България режисьор прави промени (маха реплики или действия на актьори) четири часа преди премиерата на спектакъла (който се играе на голяма сцена в Народния театър). Това съответно води до промени в музиката, осветлението, мизансцена и т.н.

Какво означава това? Неуважение и непознаване на работата на хората от екипа и създаване на допълнителен стрес поради недомислие.

Огромнен проблем в българските театри е:

- Сградите не са конструирани за съвременно осветление, системата за захранване е стара;

- Не се използват подвижни, разглобяеми конструкции, които да издържат тежестта на прожекторите;

- В част от театралните сгради липсва пространство за разполагане на осветителни тела – няма възможност за странично горно осветление;

- Липсват съвременни светлинни конзоли;

- Липсват повече осветителни тела (оскъден осветителен парк).

Какво е решението?

- Бюджетът на театрите да включва разходи за закупуване на качествена осветителна техника.

- В бюджета да се предвижда наем на осветителна техника.

- Да бъде включен светлинен дизайнер в проектите за подготовката на представлението с адекватно заплащане за извършената работа.

- В осветителското звено да бъдат включени и млади, мотивирани хора.
- Да се подобри заплащането на осветителите.
- Директорите на театри, както и творческият екип на едно представление да осъзнаят, че включването на светлинен дизайнер в екипа не е лукс.
- Да има разбиране, че осветлението е важна необходимост.
- Да се помисли за възможност дадено представление да се играе докато публиката има интерес, а не всяка вечер да се представя различен спектакъл.
- Да се реконструират театралните пространства, електрооборудването, системите за закрепване на прожекторите и т.н.

Тези наблюдения и анализи нямат за цел да критикуват или омаловажат работата на хората в театъра, а да дадат друг поглед към действителността, обръщайки внимание върху проблематиката, свързана с осветлението, и да посочат решение чрез включване на съответния професионалист в творческия екип.

3.4. Светлината като част от аналитичната и информативна част на театралния спектакъл (наблюдения)

Голяма част от работата в настоящата дисертация е насочена към отговорите на следните въпроси:

- *Какво е значението на светлината като присъствие в сценичните изкуства у нас?*
- *Какво е отношението на театралната среда към твореца, работил по светлинния проект за едно представление, и има ли изобщо такъв професионалист в творческия екип?*
- *Възприема ли се светлината като творчески елемент?*

Отговори можем да намерим, когато решим да посетим едно театрално представление. Преди да гледа дадена постановка, зрителят първо се информира. Така ще направим и ние. Когато посетим официалната интернет страница на който и да е български театър, получаваме информация за:

- Творческия екип, наречен още постановъчен екип.

В него са включени преводач, драматург, режисьор, сценограф, костюмограф (често назоваван само костюми), композитор (музика) и фотограф.

- Участниците в спектакъла/актьорски състав.

Задаваме си въпроса кой е създал осветлението в спектакъла? Със сигурност има някой, който отговаря за работата с прожекторите. Може да не е обезателно светлинният дизайнер, а сценографът, осветителят, режисьорът или друг. Често пъти по време на репетиции различни специалисти взимат заедно решението какво да бъде осветлението за спектакъла.

Или изобщо никой не поема отговорност за светлинната схема?

След като не можем да получим предварителна информация за осветлението в спектакъла, изводът е, че то не се смята за важен компонент в постановъчната част. Фотографът на едно представление често няма връзка с постановъчната работа. В повечето случаи задачата му е да фотографира спектакъла за реклама, архив или плакат. И тук поставяме въпроса защо художественото осветление не присъства като информация в постановъчната част и като активна дейност при създаването на представлението, а приоритетно името на фотографа?

Очевидно не можем да получим предварителна информация за осветлението от официалната страница на театрите, но дали можем да се осведомим от плакатите за спектакъла? Там също няма да открием информация, свързана с осветлението.

Какво означава това?

- Самият екип на постановката смята, че в нея няма художествено реализирано осветление.
- Светлината не се възприема за творчески компонент.
- Липсва светлинен дизайнер или човек, който да е отговорен за създаването на светлинната концепция за представлението.
- Липсва смислено изградена светлинна фабула за спектакъла.
- Светлинният дизайнер не се смята за творец и затова не присъства в екипа на спектакъла.
- Липсва уважение към личността на човека, който е дал идея какво да бъде осветлението във всеки момент, и затова името му не е отбелязано.

Преди да посети даден спектакъл, зрителят се интересува както името на режисьора, актьора или сценографа, така и името на светлинния дизайнер, тъй като неговата работа също може да бъде гаранция за един добър спектакъл.

Друг много интересен факт е, че в критичните и теоретичните текстове, свързани със сценичните произведения у нас, изобщо не се засяга темата за светлината в тях.

Никъде не се анализира и не се размишлява за светлината и въздействието ѝ, за подтекста, за силата ѝ в дадено представление. Акцентира се върху пиесата, върху режисьорския подход в работата с актьорите, върху подхода на актьорите в разработването на персонажите и т.н. От древността до днес в театъра се използват костюми, музика, светлина, които може да бъдат превърнати във водещи в определени моменти на драматургичното действие. Във всички случаи те са част от синкретичното изкуство театър. Чрез тях се обогатява представлението и въздействието му върху публиката.

Освен дотук споменатите наблюдения, които ясно описват отношението на театралните среди в България към светлината, поредното доказателство за това са и наградите *Икар* сред които липсва награда за светлинен дизайн. Спектакли, в които е налице добро осветление, се награждават за

“майсторско техническо осъществяване”. В тази категория се отнася представлението *Страх*, в което са работили светлинни дизайнери. С други думи, светлината се възприема като техническо средство и според най-големите театрални отличия тя е само електромагнитно лъчение. Никой не я разглежда като средство за изграждане на емоционална картина, на пространство, като средство да разказваш, да въздействаш.

Ярък пример за отношението на театралите или на българския театър към светлината в сценичното изкуство е литературата по тази тема. Не са много книгите на български език, в които има информация за светлината. Съществува само една – *Дизайн на сценичното осветление* на Славчо Маленов и Иван Иванов. В своя труд *Сценография, слово и образ* Георги Иванов пише накратко за важността на светлината на сцената. С това се изчерпва и информацията за осветлението в сценичните изкуства.

Какъв е изводът?

Дефицитът на информация води до некомпетентност и до огромен недостиг на отношение при изграждането на цялостно завършен, въздействащ сценичен художествен продукт.

Изхождайки от образованието си на филмов и телевизионен оператор, естествено, си задавам следния въпрос:

Защо в киното има оператор, който снима и отговаря за светлинните решения във филма, има също и сценограф, а в театъра няма професионалист, който да отговаря за светлината като естетическо и художествено изразно средство?

Осветителят не е светлинен дизайнер, той е само в негова помощ.

Има случаи, в които изявени български оператори са канени да създадат светлинна схема за определено представление – например Емил Христов и Орлин Руевски. Емил Христов работи по *Аркадия* на режисьора Галин Стоев, а Орлин Руевски – по *Квартет* на режисьора Явор Гърдев.

Проблемите пред оператора, който създава сценично осветление, произтичат от разликите между изграждането на филмово и сценично осветление.

Този пример показва, че има нужда от професионалисти, които да се занимават с художествената концепция за светлината в един спектакъл.

Според Робърт Уилсън *светлината е най-важната част от театъра*⁴⁶, а според Ангел Димовски⁴⁷ *изграждането на един светлинен дизайнер е процес, който трае повече от три години. Неговата роля не се свежда само до просто опериране с пулта, а до създаване на светлинен дизайн*⁴⁸.

Какво може да се промени?

⁴⁶ *The most important part of the theatre is light* – “Светлината е най-важната част от театъра” [https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director)) (преводът е мой) (04. 07. 2017)

⁴⁷ Ангел Димовски – собственик на една от най-големите фирми за продажба и системна интеграция на професионални осветителни и озвучителни системи „Динакорд България” ЕООД.

⁴⁸ <http://www.focus-news.net/opinion/000> (05. 04. 2017)

- Светлината да се приеме за художествен компонент при изграждането на един спектакъл.
- Когато светлината в спектакъла бъде възприета по друг начин, у нас ще се появи и професията на светлинния дизайнер.
- Режисьори, продуценти, актьори и сценографи трябва да осъзнаят и да приложат в практиката си светлината като значим емоционален и творчески компонент в театъра, както е в другите художествено-визуални произведения – киното, фотографията, изобразителното изкуство.
- Творческият екип трябва да се запознае по-детайлно с възможностите на светлината – какво може да сътворява и пресъздава, и да я включва в художественото произведение като част от процеса на създаване на спектакъла.
- Да се обучават хора в тази специалност.
- Театралните критици да обръщат внимание и на този компонент.
- Светлината да бъде включена като част от обучението на актьори и режисьори.

По този начин ще се изгради и отношението към нея.

Ако се стремим да се развием и да създадем представление не на принципа “проба-грешка”, а въз основа на познания, натрупвания, естетически идеи, усет, ще помислим и за промяна, свързана със светлината в спектакъла. Когато всеки от създателите на дадено представление има отношение към светлината и не я възприема само като физично явление, промяна ще има и това ще рефлектира върху крайния резултат.

Направеното проучване включва всички театри у нас. Изключение правят няколко постановки, за които е отбелязано, че определен специалист е работил със светлината. Това са *Страх*, *В очакване на Годо*, *Сервантина*. Единици са спектаклите, за които има информация за светлинния дизайн/художественото осветление.

Трябва да отбележим, че в Софийската опера и балет отношението в тази посока е различно. В информацията за спектаклите там присъства целият творчески екип, включително за създаване на художествено осветление.

3.5. Анализ на резултатите от анкетата

Анкетата беше проведена сред ученици от Националната гимназия за сценични и екранни изкуства в Пловдив, сред студенти от специалност „Актьорство за драматичен театър” към Пловдивския университет, от специалност „Актьорство за драматичен театър”, студенти по театрална режисура и докторанти в НАТФИЗ, както и сред практикуващи професиите, свързани със сценичните изкуства – режисьори, осветители, актьори, сценографи, танцьори.

От анкетата прави впечатление, че голяма част от запитаните поставят светлината наравно с драматургията, режисурата, актьорската игра, по-малко са онези, които смятат, че е незначителен компонент в театралния спектакъл.

Повече от половината твърдят, че знаят какво представлява работата на светлинния дизайнер, и отговарят, че българските постановки се нуждаят от професионалист в областта на светлинните решения.

Оценката за присъствието на светлината в българската театрална сцена е добър, по-крайни са мненията на анкетиранияте (процентно те са много по-малко), които дават оценка среден и дори слаб. Единици определят светлината в българските представления като отлична.

Деветдесет процента от анкетиранияте отговарят, че според тях има взаимодействие между актьорска игра, режисура, мизансцен, светлина, а малък процент се отнасят по-критично по отношение на светлината. Част от запитаните споделят, че *в много малко постановки осветлението се използва, за да засилва внушения и да обединява всички елементи в едно представление, както и че светлината не трябва да осветява само актьорите, а и да създава ново пространство.*

Около 70 процента отговарят, че е необходимо да има по-добри светлинни решения в българските постановки.

Оценката, която се дава за осветителското звено, е добра, а според някои крайни мнения (които са малцинство) – слаба.

Повечето от запитаните отговарят, че са имали затруднения при изграждане на светлинна схема, като посочват различни причини за това – неяснота относно светлинната концепция, липса на осветителна техника за реализиране на светлинните решения и липса на мотивация от страна на осветителите.

Сред запитаните се открояват имена на режисьори, в чиито представления осветлението е направило добро впечатление: Иван Добчев, Явор Гърдев, Веселка Кунчева, Александър Морфов, Диана Добрева.

В заключение можем да кажем, че светлината се приема като значим компонент в театралното представление, осъзнава се и необходимостта от светлинен дизайнер, който да облекчи работата при изграждането на светлинните схеми, както и да повиши оценката за присъствието на светлината на българската сцена.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Светлината в сценичните изкуства е основна предпоставка, за да виждаме какво става на сцената, тя създава обем и тримерност на пространството. Тя е език на сетивата. Без нея сцената би потънала в мрак. Но дали присъствието ѝ е само средство за постигане на видимост, или успява да разказва истории? Това е част от въпросите, които се поставят при разработването на настоящия дисертационен труд.

Основната цел в него е да проследи процеса на установяване на визуален светлинен език. Чрез анализите на функциите на светлината в театъра е разгледан светлинният език като вид

театрална медия, с помощта на която се установява силна връзка между драматургичния текст, режисьорската концепция и публиката.

Именно чрез светлината на сцената поставеното произведение придобива нов завършен и вълнуващ за зрителите вид. От своя страна експресивното присъствие на светлината на театралната сцена изисква присъствието на професионалист, който да съчетава творческите и техническите умения при изработването на сценичното осветление. Това е светлинният дизайнер, чиято професия е сравнително млада за театъра.

Днешната динамика, високите критерии на съвременната публика изискват бързо, адекватно и въздействащо светлинно решение в сценичните изкуства, което освен да влияе на зрителя, трябва да изведе сценичното произведение до висока художествена стойност.

Напълно възможно е добре реализирано светлинно решение да “покрие”, да “спаси” евентуални творчески пропуски или грешки, възникнали при създаването на спектакъла.

Светлината може да разкаже, да разкрие на зрителя без думи неща от характера на персонажите или на действието.

В дисертационния труд са потърсени отговори на поставените задачи въз основа на сравнителните анализи на вече съществуващи методи на осветяване на сценичното пространство. Изследвани са изявени театрални представления на родна сцена. Поставени са въпроси за създаването на дизайн и за начина, по който езикът на светлината, в съчетание с дизайна, въздейства на публиката.

Чрез различните физични принципи и въздействието на светлината върху публиката е направен опит да бъде изграден светлинен език, а чрез разнообразните гледни точки в изкуството и науката са проследени търсенията за постигане на естетическо светлинно решение, което влияе на съвременната светлинна естетика. Освен това са поставени критерии, по които да се работи за постигане на целта, а именно – да се овладее светлинната изразност и да се акцентира върху важността от неизменното присъствие на светлинния дизайнер при изграждането на сценичния спектакъл в цялото му многообразие, както и върху необходимостта от сътрудничеството му с отговорния оператор при реализацията на сценичен видеопродукт.

Наред с това в дисертацията е доразвита теорията за връзката между театър и кино днес, но от гледна точка на осветлението.

Сложността при написването на работата бе свързана с вербализирането на чувството, което поражда светлината, а то често е неуловимо, интуитивно и трудно се осмисля и изразява с конкретни думи.

Американският театрален режисьор, сценограф и светлинен дизайнер Роберт Уилсън определя цялата мощ и обег на действие на светлината така: *Ако знаеш как да осветяваш, можееш*

да направиш отпадъка да изглежда като злато. Аз рисувам, строя, композирам със светлина. Светлината е магическа пръчка.⁴⁹

Добре е да знаем, че за да се практикува професията светлинен дизайнер в страни като САЩ например, трябва да се полагат изпити към съответната асоциация, с което се удостоверява правоспособността за работа. Освен това ежегодно се полагат изпити, въз основа на които се потвърждава актуалността на творческо-техническите способности на светлинния дизайнер. Това всъщност показва от какво огромно значение са уменията му при създаването на едно сценично произведение.

Днес не можем да си позволим да губим време в търсене на решения, които изискват няколкогодишна подготовка и упорит труд по специалността. Най-лесният и професионален начин е да се обърнем към специалист в дадената област. В случая към светлинен дизайнер.

Дисертационният труд би представлявал интерес както за студентите в областта на театралното изкуство и на киноизкуството, така и за всеки, който се интересува от светлината и нейните проявления.

Освен това може да послужи за информация, за задълбочаване на интереса и отношението към светлината. Текстът е отправна точка за творци и техници, които се занимават със сценични изкуства – осветители, сценографи, светлинни дизайнери, режисьори, актьори, оператори, студенти от сценичните и екранните изкуства.

Научната извадка може да послужи като отправна точка за следваща задълбочена разработка в областта на светлинната семантика и търсене в изграждането на система, задълбочаване в светлинните знаци и тълкуването им от публиката в едно сценично представление.

И ако нашето битие започва с думите от Библията *Нека бъде светлина!*⁵⁰, можем да опитаме да ги проектираме както в прекия, така и в преносния смисъл при изграждането на сценично произведение, а именно – да създадем по-въздействаща светлинна картина.

НАУЧНИ ПРИНОСИ:

1. Чрез направен обзор върху значими методи за осветяване на сценичното пространство е създаден сравнителен анализ с цел изясняване на предимствата и недостатъците при работа с тях.
2. Дефинирани са основните прилики и разлики при работата със светлина в театъра и в киното.
3. Чрез авторски подход – аналитични изследвания въз основа на принципите на

⁴⁹ Уилсън, Роберт, *If you know how to light, you can make shit look like gold. I paint, I build, I compose with light. Light is a magic wand.*” (https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_%28director%29)

⁵⁰ Библия. София, Верен, 2001, с. 11.

осветяване на пространството и създаване на дизайн, е предложен алгоритъм за заснемане на сценично произведение, без да се губят пластиката и експресията, които светлината създава.

4. Анализира се процеса на работа на светлинния дизайнер като автор и прагматик като автор и прагматик при създаването на светлинна схема за сценично произведение.

5. Представен е проблемът за липсата на светлинен дизайнер в постановките, като чрез примери е изяснена важността от неговото присъствие.