

РЕЦЕНЗИЯ

по конкурса за получаване на образователно-научната степен “Доктор”

по научна специалност Кинознание, киноизкуство и телевизия

с кандидат Василена Николаева Горанова

Рецензент: проф. д.н. Любомир Годоров Халачев,

Кандидатът Василена Николаева Горанова предлага за разглеждане дисертационен труд озаглавен: „ХУДОЖЕСТВЕНИ АСПЕКТИ НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙН В СЦЕНИЧНИТЕ И ЕКРАННИТЕ ИЗКУСТВА (РОЛЯТА НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙНЕР ПРИ СТРУКТУРИРАНЕТО НА СПЕКТАКЪЛА И НА НЕГОВАТА ТЕЛЕВИЗИОННА АДАПТАЦИЯ)

Научен ръководител

проф. д-р. Теодор Янев

Уважаеми колеги,

В представения труд намираме много от съществуващите въпроси от областта на театралното , филмово и телевизионно творчество които очакват отговори от дълги години. Докторантката си е поставила очевидно амбициозна цел и е успяла в голяма степен да покрие изискванията на своя научен ръководител за навлизането в дълбочина на разглежданите проблеми. Това ми дава основание да твърдя, че трудът има качества за защита и представлява сериозен опит в научното поле на посочената област.

Познавам докторантката Василена Горанова още от обучението ѝ в НАТФИЗ, специалност „филмово и телевизионно операторство“. Тя правеше впечатление със задълбоченото отношение към изучавания материал, с желанието си да възприеме най-добрите практики и с вниманието си към теоретичните аспекти на професионалното обучение. Тези нейни качества я доведоха съвсем естествено до интереса към обучението

в докторантската програма, а като следствие – и до представения пред вас докторантски труд.

Трудът има обем от 201стр, съдържа увод и три глави, с необходимите приложения като библиография, цитирани източници, спектакли и научни публикации. Докторантката е отпечатаала необходимия брой научни публикации в специализирания печат, положила е своевременно изискваните от закона изпити. С други думи трудът и работата на докторантката заслужават изцяло днешната защита.

Трудът има триделна структура - смятам, че тя е правилно избрана пред вид на ясното и конкретно поле на анализиране.

Увод – в който е обоснована необходимостта от изследването и е уточнена терминологията

Първа глава – светлината като изразно средство и инструмент в творческия процес на светлинния дизайнер, в което влиза историята и общите рамки, в които светлината се използва в изкуството.

Втора глава- концентрирана по-силно върху фигурата на светлинния дизайнер (светлинният дизайнер и светлината) и отношението му към осветлението в различните форми на работа.

Трета глава – анализи и изследвания на сценичните изкуства – музикални концерти, спортни програми, също така подробни анализи на конкретни театрални постановки, спечелили престижни награди. Смятам, че в тази глава най-добре е изразена творческата концепция на докторантката, тя е успяла да представи най-добрата страна от работата на светлинните дизайнери и да защити своя труд.

Какво прави впечатление преди всичко в тази дисертация? На мене ми въздейства изключително позитивно амбицията и вътрешната убеденост на авторката в защита на специалността „светлинен дизайнер“ и приложението на тази професия наред с другите авторски професии, особено в театралните и сценични постановки. Да, безспорно светлината е част от сложния инструментариум на всеки режисьор (театрален, оперен или филмов) който е в постоянна връзка с другите инструменти на визията- композиция, цвят, контраст, плътност. Но и в театъра, а още повече в различните филмови произведения ние намираме различен подход към осветлението и въобще към визията. В киното може

условно да разделим режисьорите - според отношението им към разказа или според отношението им към изображението. Едни предпочитат разказа и работата на актьорите пред визията (Фелини), други предпочитат да „живописват“ на екрана, като поставят актьорите в рамките на своите картини като живописни акценти (Антониони). И в едните, и в другите случаи може да имаме гениални творби- просто подходът на режисьорите към тъканта на филма е различен. Затова смятам, че не е нужно да се абсолютизира някоя от съставните части на филмовото произведение или да се извежда тази част пред скоба, за да повишим качеството на произведението. Аз съм работил по компонентите на изображението - специално цветовата драматургия в киното- и добре си давам сметка, че опитите за фаворизиране на една част от средствата които използваме в киното винаги е за сметка на общото, на целостта на произведението. С това не искам да поставя осветлението в драматичните изкуства в категорията на „случайните помощници“ – не, светлината е наистина особен компонент и докторантката правилно е отбелязала вековното човешко отношение към силата на светлината, започвайки с Библията.

Познатата ни театрална парадигма е създадена от представата за работата на двама творци - режисьор и сценограф. За работата на режисьора с актьорите и драматургията няма да говорим, тя не е темата на труда. Но визуалната част на спектакъла въпреки, че зависи от вижданията на режисьора се осъществява от сценографа с помощта на декори и осветление. Дали сценографът ще има нужда от допълнителна работа по осветлението, която трябва да бъде извършвана не от осветител, а от светлинен дизайнер - това е въпрос на който всеки спектакъл отговаря сам за себе си. Не мисля че ще бъде правилно да вкараме в щатове на театрите позицията „светлинен дизайнер“ само защото такива специалисти вече съществуват. От времето на Мейерхолд до сега не виждам с какво се е променила технологията на театралното осветление. Да, тя е по-добра технически, има повече възможности, може да се ръководи автоматично по зададен код – но като принцип тя е същата. Следователно театралното осветление може да се използва и по познатия начин, като сценографът ръководи екип от осветители, и по предложения от докторантката начин като той наема за даден спектакъл специалист с висока квалификация и артистично виждане, наречен „светлинен дизайнер“. Още повече, че според докторантката позицията на светлинния дизайнер в театъра е определена йерархично- „в работата си със сценографа светлинният дизайнер се съобразява с

цялостната му концепция за декора“. Ако трябва да говорим за изконно присъствие на светлината като част от визията на спектакъла на театралната сцена би трябвало да се върнем назад, във времената на Мейерхолд, Станиславски и Брехт и да обясним защо например те не са имали нужда от светлинен дизайнер. Въпреки че и Мейерхолд, и дори такъв експериментатор като Айзенщайн са придавали огромно значение на визуалната част на театралната постановка.

Но, докато за театралната сцена можем да говорим за различни форми на спектакъл и различни режисьорски концепции, при които сценографът си е самодостатъчен, то при работа на големи пространства (стадиони, грандиозни площадни събития, концерти и др.под.) нуждата от специалист, който буквално да формира огромното пространство чрез светлина е повече от належаща. И тука можем вече да кажем, че без светлинен дизайнер този тип представления, спектакли, шоу-програми не могат да се осъществяват. От това следва и моето основно предложение - да насочим повече активността на тази дисертация с нейните безспорно интересни и аналитични изводи към тези именно произведения на „**площадния спектакъл**“ (мое условно название) което изисква други мащаби на сцената, други мащаби на участниците, друг тип режисура и от тука- свършено друг подход към осветлението. Композирането на огромните потоци светлина, на гигантското събиране на светлинни източници изисква не само повече хора за физическата реализация на идеята, такова гигантско светлинно участие налага автор с друг мащаб на мислене. Струва ми се, че това е областта в която светлинните дизайнери ще получат най-добра реализация и ще могат да се почувстват автори. Дори ако вземем за пример киното, на такъв майстор на светлината като Виторио Стораро няма да му трябва светлинен дизайнер, за да освети интериор или дори цяла улица. Но ако трябва да освети с мощни светлинни потоци цял град, да създаде в огромни мащаби светлинни сцени със сигурност ще потърси помощ от специалист по тези ефекти.

Въпреки желанието на докторантката да абсолютизира някои аспекти от творческото приложение на осветлението в изкуството, всъщност разликата във възприемането на изображението в киното и театъра идва не от възприемащия орган, в случая очите или камерата. В крайна сметка и при филмовото заснемане зрителят вижда на екрана изображението с очите си. Разликата е на основата на естетическия подтекст присъщ на киното или театъра. Едното изкуство е родено със задачата за условно

пресътворяване на живота, а другото- със задачата за максимално реалното пресъздаване на живота. В повечето случаи киното се стреми да наподобява естествените светлинни условия. Разбира се, има и течения и школи при които осветлението при киното копира условните схеми на театралното осветление- и тогава се говори за „театрално кино“.

Трябва да се внимава при опитите за обособяване на собствена територия за творчеството на светлинния дизайнер, не бива това да стане за сметка на отнемане на територии от другите автори- режисьор и сценограф. Ако това се получи новата професия губи своя смисъл, защото неминуемо ще оцети с нещо авторската работа на режисьора и сценографа. От това следва че тука имаме по-сложна задача от определяне на творческа територия за една нова професия. По-скоро трябва да говорим за разширяване пространството на спектакъла, в което да има място (т.е. да се изисква а priori) и участието на новата фигура на артиста-светлинен дизайнер. Засега смятам че подобно широко, даже огромно пространство за действие имаме в концертите, спектаклите по откриване и закриване на олимпийските игри, представления на театъра и операта пред огромни аудитории - стадиони, градски пространства, площади, исторически архитектурни комплекси и др.под. Не мисля, че трябва да се връщаме към театралната сцена и там на всяка цена да се опитваме да имплантираме в работата по спектакъла фигурата на артиста-дизайнер на светлина. Може би в някои определени спектакли имаме нужда от такъв помощник, но в други той само ще тежи на спектакъла и на работата на режисьора с авторитета на своята професия, който ще се опитва да намери собствено място в реализацията на спектакъла. Докторантката е силно обсебена от желанието да защити позицията на светлината в театралния спектакъл- между впрочем никой не отрича значението на доброто осветление. „Комуникацията между актьора и публиката в едно представление зависи основно от звука и видимостта“. Не е достатъчно пълно това съждение, комуникацията (т.е. общуването) между актьора и публиката зависи преди всичко от начина, по който актьорът играе, а светлината и звукът му помагат да се изрази по-добре. Представете си че има прекрасно осветление и отличен звук, но актьорът не играе добре- можем ли да кажем в такъв случай, че комуникацията между актьора и зрителя в този спектакъл е била прекрасна. Очевидно не!

Въпреки, че авторката защитава съществуването на фигурата на светлинния дизайнер като самостоятелна авторска позиция, аз смятам че създаването на понятието и

фигурата на светлинния дизайнер в театъра изисква преди всичко определяне на връзката му със сценографа. До сега ние сме изучавали в театралната практика работата на режисьора със сценографа. В операта – режисьор, сценограф, диригент. В дисертацията се определя нова парадигма за сценичната постановка, в която влиза и светлинният дизайнер. Аз разбирам огромното значение на светлината в театралното изкуство, но все още не разбирам как ще си взаимодействат тримата автори на спектакъла – режисьор, сценограф, светлинен дизайнер. Доколкото разбирам, сценографът ще трябва да отстъпи малко от своята територия, за да даде възможност на светлинния дизайнер да изгради своя концепция за осветлението. А дали това е възможно и дали режисьорът ще се съгласи да работи с двама помощници- все пак това доста усложнява неговата задача?! Най-малкото защото ще трябва да спори с двама артисти с различни идеи за спектакъла. И в крайна сметка кой ще е авторът, който ще изгради сценичното пространство? На този въпрос нямаме отговор. Но, това не е странно за съвременното и не е единственият въпрос който съвременното поставя. В областта на киното разделението между професиите силно се промени с навлизането на новата технология. Някои от класическите професии изчезват за сметка на други, които обслужват новата технология. Появяват се нови професии, например „оператор на дрон“- изключително популярна професия. Не знам къде ще се учат тези оператори които ще управляват дронове - във филмовите училища или в училищата за пилоти?

Докторантката е силно и емоционално привързана към идеята за пропагандиране на творчеството със светлина като творчество само за себе си, едва ли не като самостоятелна художествена изява. Но имам усещането, че тя използва понятието „светлинен дизайнер“ само в неговите екстрени форми. Авторката навсякъде ни уверява, че ако има светлинен дизайнер, представлението обезателно ще има по-добро качество. „Отсъствието на светлинен дизайнер може да доведе и до непредвидени творчески резултати...Когато има светлинен дизайнер, който е провел разговори с творческия екип и е наясно с идеите, той работи и мисли в своята област“. Не трябва да забравяме, че дори да формираме тази професия, във всеки театър ще има и добри светлинни дизайнери, ще има и не толкова добри- както това става с режисьорите и сценографите. Така, че от само себе си присъствието на светлинния дизайнер във всяко

представление няма да подобри ад хок творческите постижения, но понякога със сигурност ще усложни и без това тежките административни и творчески отношения в театрите.

Много често проблемите, които се извяват в творческия резултат и за които търсим само творчески отговори, имат като основа административна, финансова или личностна основа. На базата на своя практически опит и проведените анкети докторантката много точно е забелязала: „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.“ С други думи формирането на професията светлинен дизайнер в щата на театрите няма автоматично и навсякъде да подобри спектаклите. Докторантката отчита като огромен проблем в работата на театрите старият сграден фонд, амортизираните електро-мрежи, метални конструкции и съоръжения, ниското заплащане на осветителите и т.н. Но, това вече не е творчески проблем (или не е само творчески!), а проблем на реформата в областта на театъра като цяло. Тези проблеми макар и да имат място в разсъжденията на докторантката, донякъде изместват със силата на своята злободневност и действеност проблемите, които съставляват основата на докторантурата.

Докторантката поставя въпроса за липсата у нас на отношение към сценичното осветление в теоретичните и критически текстове за театъра. Но аз бих искал да попитам в коя страна се правят подробни анализи на осветлението на всеки спектакъл. Може би в някой спектакъл, в който е поканен известен сценограф и някой известен с работата си творец (напр. Виторио Стораро) този анализ да бъде изведен пред скоби. Но в повечето спектакли осветлението не се отделя от сценографията така, както работата на актьорите със словото в спектакъла не се отделя от тяхното пластическо присъствие. Актьорската изява е едно цяло така, както сценографията в която има декори, костюми и осветление е едно цяло. Докторантката правилно поставя въпроса за създаване на дисциплина и дори специалност „светлинен дизайн“. Очевидно в някои театрални постановки, музикални програми или площадни представления има нужда от подобни специалисти. Но, не трябва да абсолютизираме участието на светлинния дизайнер и да казваме, че без неговата работа не трябва да се прави театрален спектакъл. Ще дам пример със звука в киното. Преди половин век в киното имаше една фигура- звукооператор или звукорежисьор (французите

пишеха просто „звук“). Постепенно с усложняване на екранните формати (широкоекранно кино, панорамно кино, стерео кино, долби стерео, IMAX, 3D и т.н.) се усложни техническата реализация на звука и от единната фигура на звуковия специалист се отделиха две фигури – звук на терен и звуков дизайнер. Не без помощта на Уолтър Мърч и неговото участие в „Апокалипсис сега“. Но, забележете- всичко започва не с „Кръстникът“, в който имаме прекрасно звуково присъствие, а с „Апокалипсис сега“, в който звукът е изведен на преден план наравно с изображението. Но, това е особеност на филма (в театъра – на спектакъла!), а не проформа задължение. Във всички случаи веднъж излезли от общата черупка тези две фигури се развиват в собствени форми и днес е почти невъзможно (дори в документален филм!) да ангажираш звукооператор който едновременно да запише звук на терен и да направи мишунг. Някак си от само себе си авторите се увеличиха, а територията на която работят остана същата. Защото не всеки филм изисква присъствието на тези автори.

Впрочем, докторантката подчертава точно това положение в анализа на спектаклите на българска сцена, в които например са поканени за участие операторите Емил Христов и Орлин Руевски. Очевидно е, че тъканта на тези спектакли е изисквала по-ярко изявена светлинна форма- именно затова е поканен специалист по осветление. Това струва ми се е правилната реакция в подобни случаи. Така, че аз предлагам да не бързаем с налагането на фигурата на светлинния дизайнер и неговото присъствие във всеки един спектакъл. Като в същото време трябва да положим усилия за създаване на такива специалисти и да им дадем възможност да творят в тези области, в които те са незаменими. В този смисъл приемам емоцията на този труд като изключително полезна.

Много добро впечатление прави разработката на темата за големите пространства и светлината във втора и трета глава. Подробният анализ и многобройните примери за работата на светлинния дизайнер и у нас, и в чужбина (с някои позовавания на опита на известните светлинни дизайнери) ни дава представа за разграничението между работата в сценични постановки и участието на светлинния дизайнер в мащабни събития. Точно този анализ по моя преценка е същността на труда - работата на светлинния дизайнер в огромни пространства, такива като концерти на стадиони, откриване на олимпиади, светлинни шоу-програми на големи площи. Всъщност ако говорим за истинското място на светлинния дизайнер то е именно в такива грандиозни спектакли – когато режисьорът

работи с техники на специални ефекти, сложни технически приспособления и огромни потоци светлина. Много важен въпрос е професионалното обучение именно на такива специалисти- светлинни дизайнери, които да работят по грандиозните спектакли. Тяхното обучение е много трудно, защото у нас няма училище което да притежава такива технически възможности и реално подготвени мощности за мащабно мероприятие.

И накрая като колегиална забележка по повод на компетенциите, необходими за работата на дизайнера - ако се приемат по тези критерии, които докторантката изброява, в нашата академия няма да приемем нито един студент дори от съществуващите специалности. Очевидно в желанието си да популяризира тази нова специалност докторантката малко е преувеличила значението ѝ за театралната практика. Не е нужно да вменияме на светлинния дизайнер толкова много компетенции. Така излишно натоварваме професията с ненужни очаквания, а пред мечтаещите за тази професия поставяме непреодолими препятствия.

Прави добро впечатление, че докторантката е използвала огромен обем от специализирана литература. Последователно и методично, с усет на добър изследовател тя е проследила много източници – общо европейски, американски и български – които ни дават възможност за балансирана оценка на материята, която тя иска да изследва. Впечатлява и работата с интервюта, анкета, опитите да се генерира общ извод на основата на разговорите с авторите на спектакли. Убедено мога да кажа, че докторантката е извършила много подробен и старателен обзор на съществуващата литература и е провела всички необходими емпирични изследвания.

От така представените научни приноси на труда бих искал да излявя тези, които намирам за важни и стойностни в обема на разглеждания предмет :

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. Анализира се процеса на работа на светлинния дизайнер като автор и прагматик при създаването на светлинна схема за сценично произведение.
3. Представен е проблемът за липсата на светлинен дизайнер в постановките, като чрез примери е изяснена важността от неговото присъствие.

При ясно изразената **положителна оценка** за качествата на научния труд „ХУДОЖЕСТВЕНИ АСПЕКТИ НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙН В СЦЕНИЧНИТЕ И ЕКРАННИТЕ ИЗКУСТВА (РОЛЯТА НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙНЕР ПРИ СТРУКТУРИРАНЕТО НА СПЕКТАКЪЛА И НА НЕГОВАТА ТЕЛЕВИЗИОННА АДАПТАЦИЯ) нямам критични бележки. Посочените забележки или уточнения имаха за цел да изяснят някои понятия и проблеми.

Поради всичко изложено дотук, в **заключение** бих искал да подчертая още веднъж научните постижения на кандидатката и конкретните приноси на разгледания хабилитационен труд. Убеден съм, че те напълно отговарят на високите изисквания, предвидени в ЗРАСРБ. Именно затова си позволявам да препоръчам на Научното жури към НАТФИЗ „Кр.Сарафов“ да приеме **положително** кандидатурата на Василена Николаева Горанова и да ѝ присъди образователната и научна степен **ДОКТОР**.

Аз гласувам положително.

02.05.2018г

Рецензент:

(проф. д.н. Любомир Халачев)