

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Васил Рокоманов за дисертационен труд на Василена Николова Горанова на тема „Художествени аспекти на светлинния дизайн в сценичните и екранни изкуства (Ролята на светлинния дизайнер при структурирането на спектакъла и неговата телевизионна адаптация)“ с научен ръководител проф. д-р Теодор Янев за присъждане на образователната и научна степен „доктор“.

На заседание по настоящата процедура, чийто обект е дисертационния труд на Василена Горанова, получих:

1. Автобиография с нейни лични данни, свидетелства за завършено образование и обучение, професионален опит, лични умения, награди, публикации и снимачен опит в чужбина.
2. Списък с научни приноси на дисертационния труд – 5 бр.
3. Списък на научни публикации – 4 бр.
4. Дисертационен труд – 201 стр.
5. Автореферат на труда – 56 стр.

Трудът съдържа въведение, Уточняване на терминологията, три глави, Заключение, Приложение, Списък с публикации; 136 илюстрации, 22 таблици, както и 181 бележки и 254 цитирани и ползвани източници. УВОД (стр. 5 – 7) обосновава необходимостта от изследване с: *обект* – играни „на живо“ и заснети спектакли; *предмет* – светлинните решения на тези спектакли; *цели* – акцентиране влиянието на светлината в сценични и екранни произведения и ролята на светлинния дизайнер; *задачи* – изучаване спецификите и въздействието на светлината с оглед професионализиране на светлинния дизайн. УТОЧНЯВАНЕ НА ТЕРМИНОЛОГИЯТА (стр. 8 – 11) излага значението на термините *изкуство, сценично изкуство, театър, сцена,*

дизайн, светлина, светлинен дизайн, светлинен дизайнер и др., както са използвани в текста.

Първата глава СВЕТЛИНАТА КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО И ИНСТРУМЕНТ В ТВОРЧЕСКИЯ ПРОЦЕС НА СВЕТЛИННИЯ ДИЗАЙНЕР (стр. 12 – 83) привежда определения, данни и примери под заглавията: „Светлината и въздействието ѝ върху човека” (зрение; оптика и физиология на окото; възприятия за светлина, сянка, форма и пространство; оптични илюзии); „Светлината от гледна точка на науката и проекцията ѝ в изкуството” – примери от областите на философията, физиката, теологията, езиковедството; физиологията, архитектурата, история на театъра и сценографията, изобразително изкуство и кино. „Езикът на светлината като художествено изразно средство” е раздел, в който интензитет, яркост, осветеност, цветна температура, цвят, поглъщане, отражение, цветопрераждане, посока на светене, пречупване, контраст, видове осветителни тела и др. са представени с функции, присъщи на лингвистиката. Разгледани са методи и техники за постигане на качества и баланс на фотометрични величини. В „Светлина и цвят – физичен и емоционален инструмент в работата на светлинния дизайнер” са изложени теории на Нютон, Гьоте, Дьолакроа, Шопенхауер, Кандински и Итен за емоционалното въздействие на цвета. „Светлината, претворена в съзнателни цели” дефинира професионалното осветление с осветеност, скулптиране, селективност, взаимодействие, атмосфера, движение, стил. „Съпоставка на светлинни решения в сценичното и екранно изкуство” извежда връзки на светлинния дизайн с мизансцена. „Основни подходи и естетически търсения в осветлението в театъра” коментира постижения на Апия, Брехт, Крейг, Стенли Маккендълс, Норман Гедис, Робърт Едмънд Джоунс, Джийн Розентал, Йозеф Свобода, Анди Уотсън, Макс Келер, Ричард Кели. „Сравнителен анализ на принципите в осветлението за кинофилм” проследява естетическите

търсения и приноси по темата на известни кинематографисти. Горното е синтезирано в „Принципи при филмовото и театрално осветление” като въпроси, чиито отговори са подкрепени с примери в „Работа със светлина в кино/телевизия”, където са типологизирани подходи като ключово, рисуващо, фоново, запълващо, моделиращо, осветление за очи, методи на насочената, отразена и комбинирана светлина. Разделът завършва със серия примери и обобщения, касаещи телевизионни практики. „Сянката като проекция на светлината” представя аспекти, проявени в теологията, психологията, езиковедството, архитектурата, театъра, изобразителните изкуства и киното. Главата завършва с „Принципи на светлинния дизайн за сценичното изкуство”:

пропорционалност, баланс, подчертаване, ритъм, единство.

Втората глава СВЕТИЛНИИЯТ ДИЗАЙНЕР И СВЕТИЛНАТА (стр. 84 – 103) разглежда неговите компетенции в екип, създаващ сценично произведение и при негово заснемане. Като примери са приведени постижения на българския телевизионен театър, както и проектите *National Theatre Live* и *The Met: Live in HD*.

Третата глава е посветена на АНАЛИЗИ И ИЗСЛЕДВАНИЯ НА СЦЕНИЧНИТЕ ИЗКУСТВА (стр. 104 – 145): „Анализ на светлинен дизайн при заснети сценични произведения и/или събития”:

швейцарска и българска спортни шоу-програми, концерти на наши и чужди артисти; оперен спектакъл и др. „Анализ на телевизионно предаване, представящо театрални постановки и кино-сценично представление, в които има сценично осветление”

сравнява еталони в международната практика с отечествените им варианти в типични за шоу-бизнеса прояви, заснети театрални постановки („National Theatre Live”, Metropolitan opera”, „Digital Theatre” и ДМТ „Ст. Македонски”). Хибридният кино-представления са представени с мюзикъли, заснети с реални актьори във виртуална 3D среда, както и с филмите „Саломе”, „Фламенко” и „Фадо” на Карлос Саура, „Пина” на Вим Вендерс,

„Догвил” на Ларс фон Триер. Работата със светлина в 8 сценични произведения е представена в „Анализ на светлината в театрални постановки, които се играят пред публика и са отличени с ИКАР и АСКЕЕР през 2014-2015”. Изводите са изведени в „Анализ на работата със светлина в български сценични произведения”, „Светлината като част от аналитичната и информативната част на театралния спектакъл” и „Анализ на резултатите от анкетата”.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ (стр. 146 – 148) съдържа няколко цитата и финални мисли на докторанта, както и списък с 5 научни приноса.

В БИБЛИОГРАФИЯ (стр. 149 – 154) източниците са диференцирани: 87 книги, 10 електронни книги, 63 сайта, 3 научни статии и дипломни работи. ПРИЛОЖЕНИЕ-то (стр. 155 – 195) представя илюстрации на ефекти и илюзии при възприемане на светлината, примери и таблици от теоритични разработки, картини, филми, спектакли, концерти и телевизионни предавания (стр. 197 – 200). Накрая е списък с НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ (стр. 201)

КОМЕНТАР

Темата на труда е дисертабилна заради нейната актуалност спрямо днешното състояние на живия спектакъл и медийните му варианти.

Паралелното изследване на посочените теоретични и практически аспекти генерира академично знание в своето научно-приложно направление и насочва дисертацията към интердисциплинарна проблематика, адекватна на програмния обхват на НАТФИЗ.

В структурата и съдържанието на дисертацията личи професионалната ерудиция на научния ръководител проф. д-р Теодор Янев, а също и амбицията на Горанова да открие свое изследователско поле в голямата тема за осветлението в сценичните изкуства, киното и телевизията. Това е привлекателна област за много изследователи, чиито публикации са цитирани коректно; известни са ми и опити,

които нямат същата щастлива съдба, но не и някой, който да покрива темата и съдържанието на обсъждания труд.

Отчетливи характеристики на текста са стремеж към енциклопедичност, но без тежки описания на специализирана техника. Добрите замисъл и структура формират сериозен теоретичен израз на онова, което Горанова е усвоила като образование и професионален опит. Тези качества създават положително впечатление за решимост у младия кинематографист да се усъвършенства като интелектуално отговорен артист с академични интереси. С пожелание за повече прецизност в обсъжданата реализация на най-високата образователна степен, правя следните бележки.

Проблематизирайки толкова обширна област, обсъжданият труд трябва да предложи подходящи средства за нейното научно и практическо осмисляне. Ето защо отбелязвам, че в дисертацията не открих специално заявена, мотивирана и обоснована методология. Макар в изложението да се разпознават някои методи и кригтерии, а на някои места е обявен сравнителен анализ, те не са организирани в изследователски апарат, което е породило някои проблеми.

Светлината и сянката са разгледани поотделно, както се изследват от дялове на физиката и техниката, а не според дихтомията в естетическите подходи към тях, формирани още V в.пр.Хр. след като Аполодор въвежда *скиаграфия*,¹ а Платон излага възможен възглед за човешките възприятия в Притчата за пещерата. От тогава взаимната им обусловеност ляга в основата на европейското разбиране за форма и пространство. Посоченият турски театър *Карагьоз* е най-западното разклонение на азиатска традиция, основана на едновременността светлина/сянка, чиято най-древна форма – явайският театър *Wayang kulit* – съществува без прекъсване вече 3000 години.

¹ „рисуване със сенки” <https://www.britannica.com/biography/Apollodorus>

Мотивираното прилагане на методи на естетиката и науките от състава на избраната интердисциплинарност би фокусираше текста в заявената в темата „художественост“ и би го освободило от повторения и доста колебания между популярно и научно; би балансираше представянето на осветлението в изобразителните и сценичните изкуства, от една страна, и в киното и телевизията – от друга, като изброените имена и факти биха намерили по-плътна осмисляне през тълкуване на промени в естетическите функции на осветлението в еволюцията на спектакъла. В дяловете с характер на исторически преглед липсват или са твърде бедни сведенията и коментарите за осветлението в мистериални обреди и драми в Елевзина,² Самотраки³ и др.; в спектакли, описани от антични автори; в представления в средновековни храмове и градове. Подобно е състоянието на данните за театралното осветление през ренесанса и барока, когато сцената се формира като тримерен вариант на двумерно картинно пространство. Изброяването на имена на велики художници не отразява дълбочината и богатството на визуалната естетика, в която знанията за изкуственото осветление са инструмент за художествено претворяване драмата на човека. Постиженията на старите майстори вдъхновяват драматични, куклени, оперни и балетни спектакли в автентичната атмосфера на оцелели ренесансови⁴ и барокови⁵ театри; на изследователи на антропологически и исторически аспекти на театралността Готовски, Брук, Лешек Монджик, Еуджениу Барба и кинорежисьорите Фелини,⁶ Тери Гилиъм,⁷ Роланд Джофе,⁸ Жан-Пол Рапно,⁹ Жерар Корбие¹⁰ и др.

² Мирча Елиаде *История на религиозните идеи и вярвания*, т. 1 София, 1997.

³ Александър Фол *Тракийският Дионис. Книга 1: Загрей* София, 1991.

⁴ Италианските *Teatro Olimpico*, Виченца, *Teatro Farnese*, Парма, *Teatro all'antica*, Сабинета.

⁵ В замъците на Чески Крумлов и Летомишъл, Чехия, в двореца Дротнингхолм, Стокхолм и другаде.

⁶ *Fellini Satyricon*, 1969; *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976

⁷ *The Adventures of Baron Munchausen*, 1988; *The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009

⁸ Vatel, 2000

⁹ *Cyrano de Bergerac*, 1990

¹⁰ *Farinelli*, 1994, *Le Roi danse*, 2000

Промените в техниката, настъпили през Просвещението и в естетиката – с революцията на романтизма – са бледо представени. Оригиналното наименование на епохата¹¹ е предизвикателство да се проследят въздействия на лампата на Арганд и „варовата“ светлина на Друмонд („светлините на рампата“, претворени в живописиста на Тулуз Лотрек), новите технологиите за текстил, бои, разредители, стъкло, метали, оптика и с газовото осветление за създаване на *Eidophusikon*-а на Лотербург, сценичните появи на атмосферни и климатични феномени, призраци, панорами, диорами и други сценични „магии“. Сбъднала се старата мечта залата и сцената да бъдат напълно затъмнявани и заливани със светлина по желание на театралите.

Още повече внимание заслужават подробностите по въвеждане на електрическо сценично осветление и последиците за естетическата структура на спектаклите, довели до смяната на плоската декорация с тримерна – един от главните белези на модерния театър. С особена тежест тук е идеята *Gesamtkunstwerk* на Рихард Вагнер за всеобхватно произведение като синтез на изкуствата и нейните първи модерни реализации в обсъжданата сфера. Адолф Апия и Александър фон Залцман¹² създават работещата до днес осветителна система на *Festspielhaus*, Хелерау, Германия, 1910. Светлинният дизайн на Гордън Крейг в „Хамлет“, МХТ, Москва, 1912, настройва цветна светлина спрямо динамиката на кулиси с восъчно покритие, за да покаже кралския двор в Елсинор залят в злато, но сякаш гледан през дим; щом Хамлет оставал сам, златото минавало в сиво, а с появата на актьорите сцената се къпела в цветове.

Твърдението „Бреخت използва “остро” бяло предно осветление за сцената, при което се получават остри сенки” (с. 50) приемам с

¹¹ *Siècle des Lumières*

¹² Alexander Gustav von Salzmann (1874 – 1934) От 1910 г. работи в Festspielhaus Hellerau с Adolphe Appia като „инспектор на осветлението): разполага множество ел. крушки зад екрани от текстил, обработен с восък и постига разнообразни светлинни ефекти.

уговорки. Осветление за негови спектакли правили трима сценографи – немците Каспар Неер¹³ и Карл фон Апен¹⁴ и швейцарецът Тео Ото.¹⁵ Известното за творчеството им подкрепя цитата само за моменти, подчертаващи ефект на отчуждение като психологическо въздействие и естетически белег на брехтовия епически театър. Повечето от тези моменти били *зонгове* пред „брехтова“ завеса (завеса на Неер).

Режисьорът с реален принос по темата бил Макс Райнхардт, който на върха на кариерата си управлявал 11 сцени едновременно – цирк, панаирна палата, фестивални сцени на открито и големи театри в Германия, Австрия и Великобритания. За нуждите на разножанровите спектакли, поставяни в разнообразните им пространства, Райнхардт се обръщал с конкретни изисквания към инженери и производители за създаване на нови осветителни тела и системи; някои от тях са ползвани при филмиране на най-известния му спектакъл¹⁶ в Холивуд. Не мога да подмина и Робърт Уилсън, който със сигурност е най-влиятелният артист, създаващ от 60-те до днес живи спектакли с доминираща роля на обсъжданите в дисертацията средства. Той е представен на стр. 128 единствено с цитата: „Светлината е най-важния актьор на сцената”.

Завършвам бележките си с коментар на критическите моменти в текста. Споделям генералната оценка на Горанова, че сравненията на състоянието на осветлението в изследваните области у нас и високо

¹³ Caspar Neher (1897 – 1962) 1922 - 1924 работи в *Münchener Kammerspiele*. 1924 - 1926 работи за Райнхардт, а след това и за Брехт. Неер създава прословутата си завеса в 1928 за *Човекът си е човек* във Фолксбюне, реж. Ерих Енгел. Същата година те поставили *Опера за три гроша* в *Theater am Schiffbauerdamm*. След 1933 Неер останал в Германия и правил оперна сценография. Със завръщането на Брехт в 1949 поставили *Майка Кураж и нейните деца*, *Господин Пунтила и неговия слуга Мати*, 1949; *Майка*, 1951 и «берлинската» редакция на *Животът на Галилей*, 1956 г.

¹⁴ Karl von Appen (1900 – 1981)

¹⁵ Тео Otto (1904–1968) работил за над 800 спектакъла в Залцбург, Виена, Ню Йорк, Париж, Лондон, Милано, Сиракуза и др., на чиито сцени срещнал Джорджо Стрелер, Херберт фон Караян, Ото Клемперер, Джорджо де Кирико, Ласло Мохולי-Наги, Оскар Шлемер, Стравински, Дюренмат, Макс Фриш и др.; преподавал е в университета в Касел 1953-1958 и в Художествената академия в Дюселдорф. През 1941 проектирал фургона за *Майка Кураж и нейните деца* в Zurich Schauspielhaus, реж. Леополд Линдтберг, ученик на Пискатор, а в главната роля била голямата звезда Тереза Гизе.

¹⁶ *A Midsummer Night's Dream* Warner Brothers, 1935

развитите държави показват сериозно изоставане в технологиите, материалното осигуряване и творческите постижения. Същевременно искам да отбележа индикации за промяна. Обновените със съвременно осветително оборудване театър „Азарян” в НДК и ДТ Пловдив се открояват на фона на крайно амортизираната в техническо и морално отношение техника из отечествените ни сцени. Амбициозни директори на драматични, оперни и куклени театри канят светлинни дизайнери от чужбина и налагат ново ниво при участия във фестивали и конкурси. Доц. Марина Райчинова,¹⁷ Васил Абаджиев,¹⁸ Венелин Шурелов¹⁹ и още неколцина колеги работят всеотдайно в същата посока. Много интересни са проявите на LUX LUMINA GROUP,²⁰ които експериментират с интегриране на LED-технологии в костюми за театрални представления и пърформънси.

Уважаеми Г-н Председател и членове на Научното жури, приемерте бележките ми като принос към обучението на докторанта, а отбелязаните пропуски – като обясними с основната професионална, творческа и теоретична ориентация на Горанова.

Голямото достойнство на дисертацията е значимият обем събрана и обработена интердисциплинарна информация по творчески и теоретични проблеми на светлинния дизайн, които са актуални за няколко дяла на националната ни култура – театрални и концертни спектакли, кино и телевизия.

Систематизацията на събрания материал до успешните опити за терминологично дефиниране на поредица специфични проблеми създава вярна в основните си параметри картина на развитието на

¹⁷ *Евридика в подземния свят* от Сара Рул, реж. Ст. Мурджев, ДТ – Пловдив; *Анна Каренина* от Лев Толстой, реж. Н. Поляков, театър София; *Франкенщайн* от Ник Диър по Мери Шели, реж. Ст. Мурджев, театър София

¹⁸ *Цимбелин* от Уилям Шекспир, Реж. Лилия Абаджиева, ДКТ „Иван Радоев” - Плевен

¹⁹ *Канкун* от Ж. Галсеран, реж. Ст. Петров, ДТ Ст. Бъчваров, Варна; *Хамлет* от У. Шекспир, реж. Явор Гърдев НТ „И. Вазов”,

²⁰ Артистично сдружение на сценографите Мира Каланова, Марина Райчинова, Марина Додова, Ванина Гелева, Антония Попова, Огняна Серафимова, Мира Петрова и Йосиф Божилов.

светлинния дизайн, съвременното му състояние и перспективите пред онези, които свързват творческите си планове с него. Най-успешно разработените детайли на тази картина съдържат потенциал за успешно развитие на докторанта както по посока теоретична и преподавателска, така и за творческа дейност.

Към посочените научни приноси, които са адекватни на постигнатите резултати, препоръчвам да се добави още един: предложеният в т. 3 от списъка с Научни приноси „Алгоритъмът за сценично произведение да включва и документиране и архивиране на спектакли, перформативни прояви на съвременните изкуства, автентични обреди и др.”

В заключение подчертавам, че дисертационния труд има безспорна научно-приложна стойност и предлагам на Научното жури да присъди на Василена Горанова образователната и научна степен “Доктор”.

Гласувам с ДА.



Проф. д-р Васил Рокоманов

София, 09.05.2018