

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



**ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА“
КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР“**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИОНЕН ТРУД
за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

на тема:

**ДРАМАТУРГИЧНАТА ФУНКЦИЯ НА ФИЛМА В ТЕАТРАЛНИЯ
СПЕКТАКЪЛ**

Димитър Петров Сарджев

Научен ръководител:

Чл. кор. проф. Пламен Марков

София

Дисертационният текст е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедрата „Драматичен театър” към Факултет „Сценични изкуства” на НАТФИЗ „Кр. Сардафов” на 27.01.2025г. Публичната защита е насрочена на.....

Дисертацията „Драматургичната функция на филма в театралния спектакъл” се състои от 154 стр., пет глави, изводи, четири интервюта и библиография.

Обща характеристика

Настоящата дисертация представлява изследване върху драматургичната функция на филма в театралния спектакъл. Работата е разработена в катедрата „Драматичен театър” при факултет „Сценични изкуства” на НАТФИЗ.

Смесването на филмовото изображение и сценичното действие е будело противоречия от самата поява на подобен род експеримент. То е актуално и сега, поставя и по-генерални въпроси в контекста може ли изкуствата да бъдат ефективно смесвани и какъв може да бъде резултатът от това.

Това, което се поставя в настоящата работа е различния подход към изучаването на ролята на филма в сценичното действие, а именно изследването на неговата драматургична функция в цялостната композиция на театралния спектакъл.

Цел на изследването

Предмет на изследването е как използването на кино-формата в театралния спектакъл придобива драматургична функция.

Под филм ще разглеждаме единичното, медийно или мултимедийно съдържание, предназначено за показване на публиката, в какъвто и да е дигитален или аналогов формат като филмова лента, видеокасета, дигитален видеофайл или добавена/виртуална реалност със съдържание от различен характер. Той може да бъде игрален филм, документален филм, телевизионен сериал, телевизионен обект, телевизионен канал, възпроизвеждащ различно смислово съдържание. Съдържание в области като спорт, политика, публицистика и т.н. /видео клипове, видео игри, реклами, интернет видео съдържание, анимация, уебсайтове, видеоизображение, предавано „на живо“ или всичко, което има своя образ, възпроизведен като серия от кадри или единичен кадър във формата на прожектиран образ.

Целта на изследването е да се формулират принципите, по които използването на филма се натоварва с драматургична функция и става равностойна част от драматургията на спектакъла.

Задачи на изследването

✓ Да се открият първите случаи, в които прожектирането на заснето изображение става част от представление, използващо сценично пространство и жив актьор, при появата на киното като технология. Да се проучи каква е била функцията на това изображение в първите опити за смесване на новооткритата технология и живото събитие;

✓ Да се открият първите случаи, в които използването на видеоизображение придобива друг смисъл, различен от този на панаирджийския атракцион;

✓ Да се проучи театралната практика на Сергей Айзенщайн през призмата на използването на кино изображение в спектаклите му; Разглеждане на опита на Ервин Пискатор за вмъкване на кино-хроника и монтиран снимков материал в представленията си; Да се разгледа как Бертолд Брехт, формулира използването на кино-изображение в театралния спектакъл и с какви функции го натоварва;

✓ Да се намери природата на факта на използване на филмово изображение в театрален спектакъл; да се сравни с други опити в сродни изкуства;

✓ Да се разгледа зараждането и първите примери за визуален театър и функциите, с които този тип театър натоварва заснетото изображение като част от спектакъла;

✓ Да се очертае връзката между антрактното действие, дефинирано от проф. Атанас Натев и използването на филмово изображение в театрален спектакъл;

✓ Да се проследи кога едно филмово изображение става неделима част от драматургичната композиция на театралния спектакъл;

✓ Да се анализира използването на филмово изображение в театралната практика в периода на разработката на дисертацията;

✓ Да се потърси разликата при заснемането на изображение за игрален/документален филм и такова, чиято цел е да стане част от бъдещо представление;

✓ Апробиране на темата и прилагане в учебния процес;

✓ Основни изводи от изследването

Методология

Характерът на задачите на настоящото изследване определя неговата методология. В съответствие с проблематиката на темата за определящи се считат историко-културния и теоретико-емпиричния методи.

Прилага се теоретична и научно-приложна концепция за възможността филмът да бъде част от драматургичната композиция на театралното представление, наравно с останалите компоненти - актьор, текст, сценография, костюми, музика. Цели се да се формулира теоретична парадигма за филма и за неговата функция в смисъла на традиционните средства в театралната структура и комуникация.

Заложената теза в изследването е, че театърът е неотменен централен фактор в културното развитие на всяко цивилизовано общество. Той се променя и черпи нови средства в контекста на протичащата и в момента технологична промяна в живота на хората.

Въз основа на всичко това и в отговор на изискванията за формулировката на задачата, се поставят следните методологични задачи:

- Да се разгледа натрупания опит за използване на филмово изображение като част от сценичното действие, като се има предвид развитието му в структурата на театъра и метаморфозите му;
- Да се създадат всички необходими предпоставки за реализиране на интегрирана и съвременна концепция за връзката на театъра с филма, като негова съставна част;
- Да се изгради терминологично изчистено описание на отделните различни аспекти на използването на филма в театралната постановка ;

Обхватът на научно-изследователския материал е подчинен на няколко проблемни аспекта:

- етимология на филма
- филмът като природа, различна от сценичното действие
- драматургия и естетика
- бъдещо развитие и перспектива

В процеса на изследването е използвано интердисциплинарно интегриране на знания в следните области: история и теория на театъра и киното, еволюция на филмовото изображение в театъра, теория относно драматургичното значение на филмовото изображение, аналогия с другите изкуства, комуникация с публиката.

Резултатите от изследването могат да се обобщят така:

- ✓ Обстойно е разработена основната тема как и кога е възможно да се използва интегриране на филм, не само с неговото номинално значение, но и с неговата придобита драматургична функция;
- ✓ Показана е зависимостта между живата природа на театъра и зрелищната природа на киното. Описан е контекстът около появата на киното;
- ✓ Подробно са описани едни от най-емблематичните случаи на взаимовръзка между киното и театъра, включително от зората на нямото кино;
- ✓ Анализирани са някои ключови примери относно използването на филм като част от театралния спектакъл – Жорж Мелиес, Сергей Айзенщайн, Пискатор, Бертолд Брехт. Подчертани са различните подходи в работата при изграждането на един спектакъл. Очертани са постулатите на Брехт за епическия театър, според които Брехт изисква зрителят да бъде поставен от пасивната позиция на преживяващ действието в активна позиция на човек, който е ангажиран с действието (вж. таблицата). Поставен е акцент върху приноса на Брехт като първия театрален деец, който издига филма като възможна част от драматургичната композиция на театралната постановка, натоварен с конкретни драматургични функции;
- ✓ Анализирана е идеята за смесването на две различни изкуства като се очертава природата, която стои „между две естества”. Търси се ефекта от представянето на определени теми при подобен род смесване.
- ✓ Акцентирано е върху смисловото значение на прожекцията, което се превръща в доминантно при нейното използване. Това придава на филмовото изображение не просто зрелищни функции, а му поставя драматургична задача;
- ✓ Антрактът е анализиран като принцип на композиране в градежа на драмата, като предпоставка за връзката на този термин с естеството на термина „драматургично”. Антрактът е изведен до позиция, която касае зрителя като активен участник в драматургичната композиция, без да се появява на сцената;
- ✓ Дефинирани са предимствата, които използваният прожектиран филм би придобил по посока на разширяване на драматургичния потенциал, показвайки баланса, който превръща зрителят в активен интерпретатор на това, което се случва на сцената;
- ✓ Показано е значението на практическата работа за осъзнаване на определението „драматургично“, с което се натоварва използването на филм в цялостната композиция. Практическите разработки по темата са анализирани на база пет театрални постановки, осъществени по време на изследването, в които е интегрирано филмово изображение като част от драматургичната композиция.

Процесът е разработен поетапно – от предварителните задачи и анализи до реализацията. Значението на тези практически работи е проверка и потвърждение на разработената теория за филмовото изображение в театралното представление.

Проследяването на избрания творчески метод оформя следните основни глави в дисертацията:

- I. Театърът и киното, близки и далечни
- II. Между две естества
- III. Антрактът
- IV. Драматургичната функция
- V. Практическа работа, анализи
(Собствени реализирани разработки в различни театрални постановки)
- VI. Финални думи. Изводи
- VII. Приложение: интервюта
Библиография

Увод

На филма като част от театралния спектакъл често се гледа като фон, като илюстарация, като част от атмосферата, като допълнение към визуалното решение. Възможно ли е то да има и друго значение, различно от това да бъде „дъвка за окото“?

В сборника от есета „Мултимедията: от Вагнер до виртуалната реалност“ съставителите Рандъл Пакър и Кен Джордън се опитват да намерят корените на това, което днес наричаме виртуална реалност. Така те стигат до древните пещерни рисунки открити в Южна Франция. Според тях “има емоционално ехо във виртуалната среда на най-ранните форми на човешко изразяване – откритите праисторически пещерни рисунки в Ласко Южна Франция. Тези immersive¹, както ги наричат те рисунки, някои от които датират от 15000 г. преди Христа, са считани от учените за театри, където са били представяни ритуали, които включвали всички форми на медия и въздействали на всички сетива.“ Фахрадин Салибегович от университета в Гринуич отива още по-нататък, като според него „пещерите представляват тъмната сцена, където благодарение на смесването на специални светлинни ефекти, танци, песни, актьорско и визуално изкуство, зрителят е имал възможност да се пренесе на сцената посредством всички свои зрителни и слухови възможности.

¹ Immerse – задълбочавам се, потапям, потопявам Английско-Български речник, изд. € , стр.589

Салибегович цитира и друг учен – Найджъл Сайви, посветен на изследването на пещерните рисунки, който стига също до подобен извод. Неговото изследване се случва в Австралия и когато се опитва да дефинира корена на намерените там праисторически пещерни рисунки, той среща затруднение. Рисунките не представят нищо, което да има какъвто и да е смисъл. На помощ му идват местни жители, които продължават да рисуват в пещерите и да организират ритуали. Те го поканват да участва в един такъв ритуал и той открива, че „рисунките представляват част от комплексно мултидисциплинарно театрално събитие и тяхната функция става видима само във връзка с другите елементи на ритуала“. И макар да изглежда спекулативна, подобен тип отпратка дава възможност да си представим как дадено изображение, направено с цел да бъде част от театрално събитие, започва да влияе на неговото случване и да помага на зрителите, които участват в него да се потопят цялостно в неговата среда и атмосфера. Тази отпратка към праисторическите времена ни кара да се замислим върху това, какво означава конкретно филм в съвременната епоха.

Арнолд Аронсон отбелязва че „Още от зародиша си театърът е бил запленил от технологията. От летящите машини, през пиротехниката, артистите и публиката по един и същи начин са били готови да забравят предупреждението на Аристотел, че зрелището е най-малко артистичният аспект на театъра и да се впуснат в истински пир на това зрелище“. Възможно ли е да има и друго измерение на използването на филма в спектакъла, освен зрелищното?

Този цитат ни отвежда към един много важен аспект на това, което ще разглеждаме в настоящото изследване. Ще се опитаме да проверим дали има и друг подход в използването на филм като част от представлението. Ще се опитаме да наблюдаваме примери, където подобен тип симбиоза е натоварена с други значения. Незрелищният аспект на използването на филма в театралния спектакъл и неговият смислов еквивалент, са били водещи в тази колаборация. Така, както сценографията, музиката, актьорите, текстът са част от драматургичната композиция на едно представление, натоварени с функции, които спомагат за целостта на тази композиция, така и използваният филмов материал би могъл да се превърне в самостоятелна част от нея.

Другото важно уточнение е какво ще разбираме под драматургична функция. Когато говорим за драматургична функция, възложена на даден компонент от представлението, неизбежно стигаме до извода, че този компонент е станал неделима

част от драматургията. В болшинството от случаите, под драматургия разбираме написаната пиеса.

Постепенно с времето това разбиране се е променяло и днес под драматургия разбираме по-скоро онова, което събира всички елементи на едно представление /текст, актьор, сценография, музика/ и се превръща в сценарий по, който то ще се осъществи. Това можем да наречем драматургична композиция. Следователно, за да има драматургична функция един от тези елементи, би трябвало да се е превърнал в част от драматургичната композиция.

Обектът на това изследване е да се проследи възможността за използване на филма като част от драматургията на спектакъла. Възможно ли е при използването на филмово изображение като част от плътта на един спектакъл, то да придобива такава драматургична функция? Каква е природата на подобен тип смесване на две изкуства и какво се получава в резултат на това смесване?

Цел на изследването

Тази работа е опит да бъде изследвана възможността на филма, използван в театралното представление, да се превърне в равностойна съставна единица от драматургичната композиция на цялото представление. Основание за това ми даде теоретичната статия на Брехт върху представленията на Ервин Пискатор, където Брехт във възторг казва, че авторът „превръща кулисите в актьори“ посредством прожекциите върху тях.

Това е и целта на моето изследване: да се формулират принципите, по които използването на кино-формата, наречена филм, се натовазва с драматургична функция и става равностойна част от неговата структура. Как и кога е възможно да използваме изображението на филма, не само с неговото номинално значение, а с неговата придобита драматургична функция.

Предмет и методология

Предметът на това изследване е свързан точно с динамичната промяна и се целенасочва върху възможните трансформации. Как използването на кино-формата в театралния спектакъл придобива драматургична функция?

Представеното изследване е разработено въз основа на интегрирането на филмовото изображение като метод в театралната постановка, както и технологичните постижения, които са създадени и усъвършенствани в индивидуалната практика на

режисьора. Фокусът е да се възпроизведе насочена и обобщена картина на постановката, адекватна за пълноценно възприемане от публиката.

Концепцията на това изследване е апробирана пред университетска аудитория, в творчески дискусии в театрална работилница „Сфумато”, в научни форуми в НАТФИЗ, в списание Кино.

Прилага се нова теоретична и научноприложна концепция за филмовото изображение като средство за засилване на драматургичната функция на театралното представление чрез взаимодействието на живото действие и медията. Цели се да се формулира нова теоретична парадигма за филмовото изображение като възможна функция в смисъла на традиционните средства в театралната структура и комуникация. Методологията включва:

- Аналитична обработка на наличния терминологичен инструментариум в театъра;
- Метод „преценка на съдържанието” (разчита се на собствения опит и научна интуиция; извеждане на най-значимите, кореспондиращи с темата доказателства от изучаваната среда);
- Опити за преодоляване на господстващи и негативни културни стереотипи;
- Съпоставка и анализ на отношенията театър/екран;
- Проучвания под формата на интервюта с утвърдени имена: режисьор, художник, теоретик;
- Собствени емпирични анализи на база реализирани филмови изображения в различни театрални постановки.

В изследването е заложено и т. нар. проактивно научноприложно мислене, с оглед да се акумулират нови идеи за различен тип театрални проекти.

Театърът и Киното – близки и далечни

Каква е разликата между театър и филм? Възможно ли е тези различни изкуства да комуникират хармонично помежду си? Това са стартовите въпроси, които се появяват при разглеждане на опита да се интегрира филм в едно бъдещо представление. Това е една същевременно противоестествена и роднински свързана зависимост между живата природа на театъра и зрелищната естетика на киното. Очертава се контекстът около появата на киното и разглеждането на киното в опита му да се еманципира от театъра, акцентира се върху разликата между театър и кино.

Киното се ражда на прага на Новия век, в който ще се случат много събития в историята на човека. Век, в който историческото време ще се ускори и сякаш ще

започне да наваксва онова забавяне, което се е натрупало през вековете дотогава. Две невиджани Световни войни, революционни технологични открития, милиони жертви... Разпадане или деконструиране на познатото, това сякаш можем да сложим като общ знаменател на този Век.

Предишните векове са подчинени на християнското време и на неговия финал – Страшния съд. В този век религията е принудена да отстъпи това си право да диктува времето на науката, замествайки Страшния съд с атомна бомба, по Хайнер Мюлер.

Но в човека е заложено изначално усещането за хармония, като някакъв спомен от онзи Рай, от който е изгонен.

Подобен е сякаш и нагонът да събереш в едно две противоположни неща, да намериш мост там, където по принцип се предполага, че го няма. Да се опиташ да създадеш хармоничен образ на място, в което по принцип той не съществува.

Един от най-парадоксалните случаи на взаимовръзка между киното и театъра е може би от зората на нямото кино. Той е свързан с опитите на кино-дейците да се справят с липсата на слово във филма. Това, както знаем води до появата на титрите в монтажа на завършения филм. Преди да започнат да придават художествен смисъл на тези надписи, чрез които да се гледа на тях като част от монтажната фраза, големите майстори като Пудовкин и Грифит са възприемали титрите като необходимо зло. Точно поради това, се появяват и опити те да бъдат избегнати, или да го наречем съживени, но така, че зрителят да започне да чува гласа, който е предизвикал появата на надписа в монтажната фраза. Това е довело до появата на фигурата „explicator”, т. е. обяснител.

По останалите в историята свидетелства бихме могли да заключим, че фигурата на интерпретатора на филма е придобила стойността на актьора и неговата на пръв поглед спомагателна роля, се е превърнала в централна.

Киното започва да дели една сцена с утвърденото през вековете изкуство на театъра. И вероятната причина е именно интересът на масите към двете изкуства. Раждането на киното слага началото на съществуващия и до ден днешен антагонизъм между Новото изкуство и театъра. Киното се опитва да се утвърди като самостоятелно изкуство на движещи се образи. Съществуват опити да се аргументира една ясна разделителна линия между двете изкуства. Историята на киното често се разглежда като история на неговата еманципация от театралните модели.

Един от най-ярките примери за това е есето на Ервин Панофски “Style and Medium in the Motion Pictures” в редакцията му от 1963 г. Там той залага феномена на

движението като определящ при очертаване на разликата в полза на киното пред театъра. В театъра той дефинира, пространството като статично и номинално на това, което е видимо. В киното, макар и на подобен стол, зрителят е в постоянно движение, защото той се идентифицира с обектива на камерата, който постоянно се мести. Киното е изкуство, където движението е заложено изначално, в сравнение с нещата, които са статични, които нямат движение в себе си.

Все пак има една съществена разлика и тя е в това, че театърът разчита на живото общение между действието, представяно на сцената и публиката, това общение в киното е подчинено на техниката. Зрителят винаги наблюдава случващото се през обектива на камерата. Действието е запечатано веднъж завинаги от тази машина и то не може да се промени, за разлика от живото изпълнение, което всяка вечер на представянето се случва отново и отново и то по уникален начин.

При все това, колкото и различни да са тези изкуства, опитите да бъдат събрани в едно и да започнат да си говорят, се случват точно на полето на театъра. Представата, че театърът трябва да бъде изкуство, което да събира в себе си всички изкуства като литература, музика, изобразително изкуство, води до опитите да бъде приобщено и киното към този тотален характер на сценичното изкуство.

Маринети акцентира в дефинициите си на това какво е футуристичен театър, филма в театралния спектакъл като средство, което ще ускори възприятието и ще го направи електрическо.

Подобен тип симбиоза е и използването на филм като част от театралния спектакъл.

Представени са някои ключови примери относно използването на филм като част от театралния спектакъл. Започвайки от първия, съвсем механичен опит на Жорж Мелиес, през Сергей Айзенщайн, Пискатор, за да се стигне до Бертолд Брехт.

В своите постулати за епическия театър Брехт изисква зрителят да бъде поставен от пасивната позиция на преживяващ действието в активна позиция на човек, който е ангажиран с действието. Забележителни са неговите бележки, в които той прави категорично противопоставяне на епическия и не-епическия театър в нагледна таблица:

<i>Драматическа форма на театъра</i>	<i>Епическа форма на театъра</i>
Сцената възплъщава едно събитие	разказва го

Включва зрителя в дадена акция и	превръща го в наблюдател, обаче
изразходва активността му	буди активността му
позволява му да изживее чувства	изисква от него решения
предлага му преживявания	предлага му знания
зрителят бива включен в дадено действие	бива противопоставен на действието
работи се с внушение	работи се с аргументи
усещанията биват консервирани	довеждат ги до прозрения
приема се, че човекът е нещо познато	човекът е предмет на изследването
непроменимият човек	променящият се, преобразяващ света човек
напрежение заради изхода на действието	напрежение, заради хода на действието
всяка сцена, заради друга сцена	всяка сцена сама за себе си
събитията протичат линейно	като криви
природата не прави скокове	прави скокове
светът, какъвто е	светът, какъвто става
какво е длъжен да върши човек	какво трябва да върши човек
неговите нагони	неговите мотиви
мисленето определя битието	общественото битие определя мисленето

Тук много ясно се вижда как Брехт е обсебен да влияе върху съзнанието на зрителя. Тази му цел определя и постройката на драматургията и всички нейни елементи, които са „нацелени“ в тази мишена – съзнанието на гледация.

Филмът, който се е появил само няколко десетилетия по-рано не остава незабелязан от Брехт. Той се превръща в мощно средство, което авторът натоварва с различни драматургични значения. Брехт е първият театрален деец, който започва да гледа на това средство като част от драматургичната композиция. Брехт променя смисъла на думата драматург. В неговите разбирания това не е само фигура, която се грижи за написването на драматургичния текст, а държи под внимание всеки компонент на

бъдещото представление. Така, ако Пискатор променя подхода в работата на изграждане на един спектакъл, то Брехт развива представата за това какво значи драматургията на представлението.

Брехт може би е точно от тези театрални практики, които са успели да превърнат опита си и догадките, постигнати в практиката, в теория, в теоретична платформа, която е вдъхновявала поколения след него.

В такава част от цялото се превръща и филмът, използван в представленията на Брехт. Не просто в атракцион, а драматургичен елемент от една по-голяма композиция.

Между две естества

Театърът и киното имат различен корен. Ако едното изкуство има своя произход в ритуала на древните хора, в техните страхове, мечти и възжеления, то другото е плод на технологическо откритие векове по-късно.

Какво става, когато започваме да смесваме тези две изкуства. Какво се получава, когато едното влезе в плътта на другото. Точно за подобен процес можем да говорим, когато става дума за интегриране на филм в театрален спектакъл. Ако се върнем към първите примери, по-точно в магическия театър на Жорж Мелиес ще видим, че тези опити са открити по-скоро по интуитивен път, отколкото по рационален. Мелиес е готов на всичко, за да направи представленията си „интересни“.

Какво се получава, когато смесваме в едно произведение средства от две различни природи. Първоначално, естествено идва шокът от невъзможността на това смесване. Получава се нещо като стоп във възприемането на досегашната хармонична и хомогенна конструкция. Шокът буди интерес към това, което възприемаме. Той освежава, провокира сетивата на зрителя и в някакъв смисъл го събужда от това да възприема всичко, което му е поднесено като естествен процес. Тогава той се вглежда с ново внимание към поднесената му творба и започва да я възприема по нов, различен начин от досегашния. Така можем да кажем, че това, което наблюдаваме, става „интересно“. Интересно ще рече, че стои между две естества, които може и да са коренно противоположни. В опит да дефинира “интересното” Михаил Епщайн казва: “Интересно е онова, което се намира в

промеждутъка между две крайности, между порядък и свобода, между достоверност и невероятност, между логика и парадокс, между системност и случайност.“

Каква е природата на използване на филм при живо случване?

Този тип смесване те кара да се спреш и да се вгледаш по друг начин в това, което ти е показано. Всичко това доста напомня натрупания опит с използване на филм в театрален спектакъл. Изображенията, използвани в конкретно представление, сякаш нямат самостоятелен живот извън него. Те остават до голяма степен неразбираеми или без въздействие, когато са извадени от контекста на сцената, от представлението, за което са направени.

Според Арнолд Аронсон киното и театъра трудно могат да проговорят на един език. Първата и основна причина той намира в дублирането на рамката на сцената и рамката на кадъра. Нещо което обърква възприятието на зрителя. “Възлов за нашето разбиране за механизма на възприятие в този контекст е идеята за рамкиране. Как например, зрителите отчитат факта, че светът на сцената, макар и да дели едно и също пространство, описва свят, различен от този в залата?... Ключът за нашето разбиране е рамката. Докато просцениум-тип сцените притежават доста точна рамка, то която и да е сцена, без значение как е устроена и без значение какво е архитектурното ѝ отношение към публиката, винаги определя рамка. Рамката е форма на визуална организация, тя създава самостоятелно пространство, внимателно отделено от околния свят.”

Точно, заради тази рамка, според него, ние сме способни да стоим спокойно в театралната зала, необезпокоявани от турбуленциите, които се случват на сцената, да разбираме тяхната вътрешна логика и да ги възприемаме като част от една по-голяма рамка – тази на театъра. Филмът, който се подчинява на същата визуална организация, определена от рамката на кадъра, притежава обаче и други качества, които не са присъщи на относително казано статичната сцена. “Освен това реалността, която представя заснетият филм е реалност, която е регистрирана от камерата преди нейната прожекция. Но, когато филм или дори стоп-кадър се прожектират на сцената, най-малкото, което се случва е, че две реалности влизат в конфликт. Първо рамката се променя. Прожекцията на сцената е поставена в рамка, тази на прожекционния екран, която е поставена в рамката на сцената със своите изобразителни и архитектурни елементи, която е поставена в по-голямата рамка на театъра. Това променя изцяло отношението ни към нея...така материалната реалност, изобразителната реалност и символичната реалност са събрани в такава близост, че тя често прераства в конфликт“ - дефинира Аронсон.

В тази очевидност той добавя и различния характер на двете реалности. “Човешкото око изглежда е неизбежно привлечено от трептящия образ на филма или видеото дори, когато човешкото същество е еднакво (и едновременно) на разположение пред линията на погледа. По този начин се създава надпревара за фокуса на внимание. Прожекцията е нищо повече от светлина и сянка, отразена от повърхност. Тя няма материалност, няма наличност, няма неизменчивост. Самата идея, че един образ (този на прожекцията) е създаден от светлина, а другият, този на сценичния декор е създаден от обекти, които стават видими, благодарение на тяхната способност да отразяват светлина, създават два начина на възприемане, два вида реалност.”

Парадоксално всички тези проблеми, които разкриват различната природа на киното и на театъра, по някакъв начин се превръщат във възможност за разкриване и на други качества, които една прожекция може да придобие в рамките на сцената.

Какво би станало ако потърсим и друг подход, без да загърбваме проблемите, които Аронсон очертава във възприятието или дори, ако се опитаме да се възползваме от тези проблеми. Много важно е да отбележим какъв е характерът на прожектирания материал в едно театрално представление. И по-точно, едно негово свойство, а то е, че сам по себе си той няма стойност. Дори, когато цитираме документална хроника в едно представление и не я модифицираме по какъвто и да било начин, извадена от контекста на представлението, тя ще стои фрагментарно, без да образува цялостен разказ, ще се разпада на монтажните си секвенции. Още повече, че дори и при използването на документален материал, много рядко се случва той да стои с номиналните си качества такъв, какъвто е заснет. Често той бива модифициран през възможностите на каданса, на цветовата корекция, на прекомпозицията. Същото важи и за специално заснетия материал за едно представление. Сам по себе си той губи смисъла си и почти винаги не значи нищо. Това важи с още по-голяма степен за надписите или статичните фотографии, или за абстрактните фонове, използвани като част от сценичния образ.

Много важно е да се разбере, че дори и да не говорят един и същ език, театърът и филмът влизат в досег при използването на един такъв похват и ние много трудно можем да продължим да гледаме на тях като на две самостоятелни изкуства. Този досег започва да променя смисъла и съдържанието и на двете изкуства, събрани на едно място.

Другото, което е важно да се отбележи е, че гостоприемник на това смесване е станал театърът, сценичното изкуство и именно през неговата призма започваме да гледаме на прожектираното изображение. Представлението в крайна сметка добива или

не успява да добие цялостен, завършен характер, а не използваният филм от прожекцията. Хората оценяват филма като изразно средство така, както биха оценили музиката за едно представление или неговата сценография, но сами по себе си те биха били безпомощни или възприятието им би клоняло към минимума си, ако не бяха поставени в дома на театъра, сцената.

Подобен ефект бихме могли да кажем, е използван и в киното при употребата на дългите кадри в една монтажна секвенция. Той е осмислен до висока степен във филмите на Андрей Тарковски и разчита на това, че дългият кадър може да стопа зрителя да гледа и да го накара да напусне зрителната зала, но за онзи, който остане и издържи шока от прекалената дължина на кадъра ще има обратен ефект. По-точно ще започне да го кара да се вглежда с много по-голямо внимание в съдържанието на кадъра в желанието си да открие какво точно е предизвикало тази излишна дължина на изображението. Тоест той ще постигне ефект на свръх концентрация у зрителя и ще провокира неговото въображение по друг начин от този на разбирането на елементарния сюжет.

Нещо подобно се случва и с използването на филм в живо сценично действие. Наистина движението и липсата на материалност на филмовата прожекция противостоят неизбежно на живия актьор, който действа на сцената сред сравнително статичния и материално непроменлив декор.

Това, което можем да наблюдаваме в опитите за използването на филмова прожекция като част от едно представление, е, че има разчупване на рамката, създадена от сцената и нарушаване на създадения визуален ред на възприятие. Едновременно с това се създава една друга рамка, надхвърляща мащабите на театъра и поглъщаща в себе и публиката. Тоест през използването на филм в полето на сценичното изкуство се конституира една нова рамка, създава се нова различна от досегашната организация на визуално и смислово разбиране на произтичащото на сцената Рамката, освен че организира елементите в една картина, кадър, сцена или платно, също така ни дава възможност да се концентрираме върху едно случване като важно и да скрива други случвания, които са останали извън нейния периметър. Така може да се каже, че рамката освен, че показва определени събития, тя крие други такива. Точно това ѝ качество ни дава възможност да развиваме показваната прожекция през смисловото ѝ съдържание на това, което е скрито и за сметка на това, което се показва. Възможността на рамката, съответно и на прожекцията, ни дава силна възможност да разширяваме полето на предполагаемото и да правим връзка с това, което е видимо.

Всичко това прави недвусмислена връзка с разбирането за понятието „антракт“ на проф. Натев и неговата неразривна връзка с драматургичното напрежение. Антрактът казва проф. Натев “присъства в градежа на драмата като родов принцип. В този смисъл той поставя разграничително условие да се съчетае представяното с непоказаното, без посредник.“

Ето тази възможност на прожекцията, да прави връзка между предполагаемото и показаното, дава възможност тя да бъде натоварена с драматургична функция.

От всичко казано дотук, бихме могли да заключим, че точно онези недостатъци, които можем да дефинираме при използването на прожектиран филм в театрално представление, биха могли да се превърнат в негови особени свойства, с които то да работи по посока на разширяване на драматургичния потенциал.

Драматургичното напрежение стои между онова, което е показано и онова, което е предполагаемо. Ако едно от двете стане главно, интересът, напрежението спада и губи силата си. За драматургията е важно не просто зрителят да разбере конфликта, а да му съпреживява. Важна е онази провокация, която драматургията упражнява през цялото време върху неговия разсъдък, въображение, сетива до такава степен, че да го накара да стане част от нея, да се превърне в неин интерпретатор. Този баланс превръща гледащия в активен участник в това, което се случва на сцената. Но не просто като наблюдател и консуматор на наслаждения, а като активен съучастник в драматургичната композиция.

Точно тази връзка между видимото и невидимото може да бъде усилена неимоверно много чрез използването на филмовото изображение, прожектирано в театрален спектакъл.

Какво е отношението на филма към представянето на сцената?

За да има драматургична функция, „филмът“ трябва да е част от „градежа на драмата“, да е част от драматургичната композиция. За да бъде част от тази композиция, той трябва да има непосредствено отношение към показаното. Ако той няма такава отношение, той би се превърнал в презентационен метод. Антрактът става принцип на композиране. Родовата принадлежност на термина се дефинира от драматургичното. Под “антракт” разбираме времето, което отделя една картина от друга. Това време е променливо. Антрактът е нещо, което касае зрителя, като го включва като активен участник в това, което се случва на сцената. Но не просто като наблюдател и консуматор на наслаждения, а като активен участник в драматургичната композиция.

Антрактът дава възможност на зрителя да се превърне в участник в драматичното действие. Така се осъществява (по Брехт) общението между зрител и представление. По този начин зрителят става не прост свидетел, а съизследовател на драматичното действие, а характерът заживява в асоциацията на възприемачия, благодарение именно на антракта.

Театралната интерпретация се превръща в проекция на извънсценичното, на предполагаемото. Този преход на сценичното, време – пространство – действие, в извънсценично и обратно, предпоставя и появата на **драматургичното напрежение**.

Драматургичното напрежение е характеристика на драмата, която е присъща предимно за нейния род. То се различава от интригата да кажем в един криминален роман. Драматичното напрежение действа като “лупа” пред героите, които виждаме на сцената, така че зрителят започва да гледа с усилено внимание всеки техен жест, действие, детайл от поведението им.

Бихме могли да кажем, че във всяка композиционна структура, която бихме могли да наречем драматургия, или която е построена върху драматургичните принципи, присъствието на антракта е основополагащо.

Определението „драматургично“, с което натоварваме компоненти като цвят, начин на снимане, звук, музика от цялостната композиция, се появява по точно определен начин. Начин, свързан с неговата обвързаност към онова, което бива предполагаемо за зрителя, с точка, която стои извън видимото поле на сцената или на екрана. Всички тези компоненти от цялостната композиция на творбата придобиват драматургично значение, когато започват да „говорят“ за нещо, което не е видимо на пръв поглед. И камерата, и цветът, и музиката правят връзка между видимото и нещото, което е предполагаемо и така представят точка на напрежение, която въздейства на зрителя.

Представени са примери от практическата ми работа, които са точно потвърждение на това, че осветлението, ракурсът, жестовете, звукът, музиката имат възможност да осъществят връзката между обекта, който е носител на тези компоненти с точка, извън кадъра, с онова, което в ползрението на наблюдаващия, стои като предполагаемо. Това именно, поражда напрежение и придава драматургична стойност на наблюдавания обект. Връзката между това, което виждаме и онова, което е някъде извън видимото, придава драматургичната характеристика на всичко това, което наблюдаваме!!!

А какво е драматургична функция?

Както казва изначално Павис в своя “Речник на театъра” „В най-общия си смисъл, драматургията е техниката (или поетиката) на драматичното изкуство, чрез което се определят принципите на изграждането на творбата, било индуктивно въз основа на конкретни примери, било дедуктивно с помощта на система от абстрактни принципи.“ Тук той предпазливо слага надслов „еволуция на понятието“ и бихме могли да кажем, че стартовата позиция на разбирането за драматургия започва с написването на драматургичния текст, а в повечето случаи става дума за пиеса. В днешния пейзаж от театрални практики едва ли някой би посмял да говори за драматургия в нейната единствена свързаност с текста/пиесата. Днешният театър е еманципиран от текста.

В съвременните театрални форми използваният на сцената текст (ако се използва такъв), бива разбран все повече като равноправна съставна част от една обща жестова, музикална, визуална и т. н. цялост. Тоест бихме могли да кажем, че се е появил нов тип текст за театър, който включва в себе си всички компоненти, които биха представлявали важност за изграждането на една драматургия, на една драматургична композиция. Според Крейг, театърът има свои собствени закони и предпоставки, често различни, дори враждебни към тези на драматичната литература. Тезата е, че текстът трябва да се оттегли от театъра. Това разбиране е стояло като контрапункт на разбирането, че драматургичният текст е душата на представлението, а сценографията е неговата видима плът.

Постепенно с времето това разбиране се е променило и днес под понятието драматургия разбираме по-скоро онова, което събира всички елементи на едно представление (текст, актьор, сценография, музика) и се превръща в сценарий, по който то ще се осъществи. Това можем да наречем драматургична композиция.

Или, бихме могли да кажем, че под драматургия можем да обозначим нещо подобно на координатната система в математиката и елементите, поставени в нея с тяхната взаимовръзка и образа, който те ще създадат в лицето на бъдещата творба. Тук виждаме, че в хода на развитието си понятието за разбиране на термина драматургия, започва да разширява своя периметър на интерес и освен законите, по които се изгражда една драматургична творба, то започва да включва в себе си и нейната реализация и компонентите, които определят тази реализация. В термина са включени и всички участници в изграждането на едно представление. Според речника на Павис драматургия е и не само видимите компоненти на бъдещото представление, но и решенията, които взимат хората участващи в него: „Тоест драматургията е съвкупност от естетически и

идейни избори, направени от творческия екип – от режисьора до актьора. Тази работа включва изграждането и представянето на фабулата, избора на сценично място, монтажа, актьорската игра, произвеждането на илюзия или на ефект на отчуждение. Накратко, в драматургията се пита как са разположени материалите на фабулата в текстовото и сценичното пространство и времето. В най-новия си смисъл драматургията не се задоволява с анализа на драматургичния текст, а се опитва да обхване и текста, и поставянето му на сцена.“

На пръв поглед може да се каже, че използването на филм в театрален спектакъл спада към външната структура на драматургията. Но преди всичко, трябва да се запитаме дали едно такова разделение на вътрешна и външна структура е възможно и дали така категорично можем да разграничим едното от другото. Прожективаният филм престава да експонира своето номинално значение, а става знак за нещо друго, външно на видимостта. Връзката между вътрешните и външни елементи води до промени и взаимни влияния, които понякога дори не са предвидени в предварително заложената драматургична рамка, а се откриват по време на репетицията. Внасянето на какъвто и да е външен елемент в полето на театралния спектакъл, води до неговото смислово преобразуване и в превръщането му в знак за нещо външно или невидимо на сцената. Въпросът да се отграничи като външна и вътрешна структура на драматургията опира до проблема за формата и съдържанието, до проблема за „Какво“ и „Как“?

Можем да кажем, че тази връзка между вътрешната структура на драматургията, да я наречем най-общо съдържанието и външната ѝ структура, да я наречем формата, е толкова важна, че не случайно формата е започнала да става част от драматургичната композиция. Важно е да се отбележи също, че тази система форма-съдържание, не е статична. Тя е в постоянно развитие именно чрез взаимното им влияние и по този начин тази динамична симбиоза прави така, че творбата се развива, изпълва своята парабола, извървява своя път или, както казваме – жива е. Когато тази система и връзка се нарушава, то и самото произведение започва да „буксува“, едното взема превес над другото и в крайна сметка води до разпад на цялостната композиция.

От тази гледна точка драматургията се отнася и до първоначалния текст, и до сценичните средства за обработката му. И ако погледнем музиката според Иван Спасов „в творбата е заложено динамично ядро, което освобождава въздействената си енергия винаги, когато творбата е възприемана не като заключено в себе си съчетание на пластове и средства, а като отворен за комуникация предмет“ И може би точно и в това се корени

еманципацията на театъра от текста, тъй като драматургичният текст, сам по себе си, не би могъл да придобие значимост, без своето театрално въплъщение.

Драматургичната структура е предназначена за определена комуникация, пиесата има свое сценично въплъщение. Добавя се този, на когото всичко това би трябвало да въздейства, а това е именно зрителят. Важното в тази добавка е, че зрителят не е обект, който безусловно само възприема тази драматургична конструкция. Той е в пряка връзка с нея и не просто във връзка, а част от тази конструкция. Драматургичната композиция не стои сама по себе си, а се превръща в „жив“ обект, точно във взаимовръзката си със зрителя, с този, на когото трябва да въздейства. Това превръща тази структура не просто в логическа конструкция, а в нещо което напомня характера на древногръцката митология, където интерпретацията на един мит има много валенции.

Драматургичната композиция е динамична, а не статична структура. Това съответства в театъра на разпределението на предствяните факти и на съчленяването на действията. В това съчленяване на действието се отразява главната задача на една такава структура, каквато е драматургичната композиция. И това съчленяване се случва именно в съ-композирането, осъществено на базата на личен опит, биография и т. н. във въображението на зрителя. Това определя и едно от най-главните цели и задачи на тази композиция, по-точно да провокира въображението на този, който ще бъде свидетел на нейните проявления, на нейната материализация в театрален спектакъл.

Другото важно качество на драматургичната композиция се проявява през „антракта“. Това е възможността да се говори за невидимото като се провокира въображението на зрителя през баланса на представяното и предполагаемото. Бих казал, че това е едно от най-силните качества на театъра, през представяното на сцената да се създава образ или усещане за нещо, което не е тук и сега, не присъства в сценичното пространство. Силата на невидимото е мощна сила и дори, когато говорим за друг тип изкуства в моментите, когато тя се проявява, налага силен отпечатък върху зрителя.

Ако приемем условно, че използването на филм в театралния спектакъл принадлежи на външната структура на драматургията, то най-напред трябва да кажем, че с неговата употреба той е станал неделима част от драматургията. И по-точно, че мястото му в представлението не е, заради неговите спектакуларни качества, а заради неотменимата нужда да присъства в драматургичната структура. Тоест, за да говорим за функция на това използвано средство, първо и най-важно условие е то да е станало част от драматургичната композиция, в неделима връзка с драматургията на представлението.

Това ще рече филмът или, както и да го наречем, видеото, движещият се образ или дори статичните фотографски изображения или пък прожекцията на живо, всичко това трябва да се е превърнало в нещо, което е различно от буквалното му значение. То трябва да е подчинено на законите на сценичното изкуство и на неговото пространство и да работи за постигане на конкретните цели, с които е натоварено.

В заключение можем да кажем, че онова, което наричаме „филм“ и неговата употреба в театралния спектакъл, би могло да има най-различни функции. За да придобие драматургична функция обаче, първо и най-важно условие е то да бъде еманципирано от изкуството, на което изначално принадлежи. Използването на такъв тип прожекция, ако тя е откъс например от хроника или филм, за да придобие функция, която би била различна от цитата или пък различна от зрелищната природа на киното, трябва да е минало през оттеглянето на материала от законите на киното. Използваният материал вече е престанал да бъде част от филм, а се превърнал в изразно средство, което работи в контекста на сцената и спазва нейните закони. В някакъв смисъл то вече не принадлежи на себе си, а е станало част от една друга драматургична композиция и там то е натоварено да изпълни конкретни функции.

Филмът, като част от театралния спектакъл, често е определян като фон, като илюстрация, като част от атмосферата, като допълнение към визуалното решение. Всички тези негови употреби са сведени до собствените им стилови характеристики. Те касаят атмосферата, информацията, ефектността на спектакъла. Тогава тази употреба на филма е „на път“ да се превърне в статичен елемент, в нещо, което зрителят бързо ще усвои и ще гледа на него като зрелищен елемент, който разкроява декора и визуалното решение; в илюстрация.

За да надскочи това свое качество, той трябва да е станал част от драматургичната композиция.

А композицията е динамичен принцип, който постоянно обновява похватите и подсказва нови подходи. Не позволява на елементите, които го изграждат да се превърнат в статичен факт, в илюстрация, защото те са в постоянна взаимовръзка с родовите характеристики на драмата и съответно, тяхното възприемане не стои на едно място, а се движи, развива се.

Възможността на филмовото изображение да придобива драматургични функции в театралното представление, бихме могли да заключим, че то е станало е част от една динамична структура, като елемент, без който тя не може. По такъв начин, то работи за

онова, което наричаме предполагаемо във фантазията на зрителя като, или го опровергава, или го уголемява.

Практическа работа, извършена в периода на докторантурата

Как бихме могли да градим изображението така, че то да не бъде илюстративно на това, което зрителят евентуално ще разбере от случващото се на сцената? Много често подобен тип ходове с използване на филмово изображение се свеждат до илюстративно-декоративната му функция, която то придобива. Това компрометиране става по пътя на експониране на лесно обяснимото и видимото. В този случай експонираното изображение повтаря онова, което зрителят вече е разбрал от действието. Този тип средства по-скоро влияят негативно върху представлението, отколкото да му помагат.

Така написаните бележки са нещо като отправна точка в търсенето на принцип, който да натовазва филмовото изображение с драматургични функции. Ако анализираме музиката, сценографията или в случая филмовото изображение като част от драматургичната композиция, ще открием и техните функции в тази композиция. Как можем да избегнем илюстративно-декоративния момент, който би превърнал това изображение във видеотапет? Възможна ли е пътека, в която използването на мултимедия би могло да подсилва драматичното напрежение и по този начин да работи в полза на драматургичната композиция, без да ѝ пречи?

Да живееш с усещане за невидимото, да помниш, че има и невидимо, означава човекът да знае своето място в света и да го приема като съдба, като част от земния си път. Кое е водещото при изграждане на такъв тип изображение, зрелищното начало и неговата пищност или смисловото начало и неговата дълбочина? Може ли да се направи връзка и баланс между тези две противоположности така, както антрактът в изграждането на драматургичната композиция търси баланс между предполагаемото и показаното?

I. Петра фон Кант, по едноименната пиеса на Райнер-Вернер

Фасбиндер, реж. Пламен Марков, Театър „София”

II. „Лазар и Иисус” по едноименния разказ на Емилиан Станев, реж. Иван

Добчев, ДКТ „Константин Величков“, Пазарджик и Учебен театър

НАТФИЗ

III. Феята”, върху книгата “Феята от захарницата” на

Катя Антонова, драматизация и режисура Елза Лалева, Тетър „София”

IV. „Куцльото от забутания остров” по едноименната пиеса на Мартин

Макдона, реж. Пламен Марков, ДТ „Сава Огнянов“ Русе

V. “Опит за летене” по пиесата на Йордан Радичков, реж. Недялко Делчев,

ДТ „Сава Огнянов“ Русе

Изводи от извършената практическа работа

Във всички от изброените спектакли като принцип на видеоизображение като филмов материал се търсеше подход, който да говори за събитие, усещане, свят, който е вън от сценичното действие. Така се намери връзка между антрактното действие и възможността на прожекцията да го загатва, акцентира или разкрива. Това се случва някъде съвсем открито, като стоп в хода на действието и насочване на вниманието на зрителя само и единствено върху прожекцията. Именно тук използването на филма, бе най-близо до представата на Брехт за прекъсване на създаденото усещане у зрителя и обръщане на вниманието му към друга плоскост, или друг свят, където се експонира функция, точно обратната на постигнатото дотогава на сцената

Подобен беше ходът в “Куцльото от забутания остров”. Там използваните интермедии действат в класическия вариант на ефекта на отчуждението. Това се случва веднъж чрез самата прожекция и прекъсването на действието и веднъж чрез смисъла на показваната прожекция и погледа към героите от различна гледна точка, обратна на това, което вече зрителят знае от сценичното действие.

Особен опит, който потвърждава теоретичните допускания беше „Опит за летене”. Там нагледно се виждаше как прожекцията би могла да се превърне в елемент от представлението, който пречи на сценичния образ, колкото и попътен да изглежда. Там бихме могли да заключим, че особено важно за едно такова смесване на езици е поставянето на доминанта. По-точно казано е, че театърът е “домакин” на един такъв опит за разговор между двете медии. Това ще рече, че филмът използван в театралния спектакъл трябва да бъде подведен и да спазва спецификата на театъра и неговите закони, а не да стои като нещо самостоятелно.

И за да бъдем по-точни, под специфика на театъра се разбира онова, което Ханс Тийс-Леман поставя като незаобиколима разлика между електронния образ на филма и живия образ на театъра: „Медийният канал се включва в една затворена електрическа

верига, съставена от математически закони, съществуващи дадености, очевидности. Тук представянето е евфемизъм на информация....Театърът на практика прави точно обратното, превежда всяка информация в нещо друго, във виртуалност.”

Онова, което зрителят гледа на сцената е „улика за нещо липсващо”. Това на практика повтаря с други думи прозрението на проф. Натев за антракта. Това специфично свойство на театралната драматургия дава пролуки и възможности филмът да бъде поставен на сцената като част от спектакъла. Там филмът трябва да се е превърнал в част от драматургичната композиция на представлението и да не излиза от предварително зададените закони на тази композиция. В противен случай всички негови качества, които са противоположни на тези на театъра, започват да се подчертават. Така на този вид прожекция не остава нищо друго, освен да въздейства на зрелищно ниво, нещо което би било пагубно за сценичното действие и за образа, който се гради през сценографията, играта на актьорите и музиката.

Финални думи. Изводи

В театралното представление, филмът не е информация, то е средство, с което драматургичната композиция може да постигне своите цели. То носи със себе си друг опит, друг заряд, друг тип информация за нещо, което е невидимо, останало извън полето на сцената. Това средство също е част от онзи проблем, който често генерализираме под заглавието „Човекът и машината“. Машината няма да помогне на човека да реши загадката на смъртта. Тя ще му помогне да успее да живее със знанието за нейното неизбежно появяване. Изкушението тези образи да бъдат използвани само и единствено в техния зрелищен модус, ги превръща в информационен канал, подобен на хилядите, които ни заобикалят. Но пак ще припомня парадоскалния опит на Бил Виола в катедралата Сент Пол - неговата инсталация е там не, за да ни информира за страданията, преживени от светците, а за да ни направи съпричастни към техните мъки. Така тази инсталация се превръща в част от архитектурата на катедралата, в част от нейната драматургия...

- ✓ Обстойно е разработена основната тема как и кога е възможно да се използва интегриране на филм, не само с неговото номинално значение, но и с неговата придобита драматургична функция;
- ✓ Показана е зависимостта между живата природа на театъра и зрелищните качества на киното. Описан е контекстът около появата на киното

- ✓ Киното е разгледано в опита му да се еманципира от театъра като е акцентирано върху разликата между театър и кино;
- ✓ Описани едни от най-парадоксалните случаи на взаимовръзка между кино и театъра, включително от зората на нямото кино;
- ✓ Анализирани са някои ключови примери относно използването на филм като част от театралния спектакъл - Жорж Мелиес, Сергей Айзенщайн, Пискатор, Бертолд Брехт. Подчертани са различните им подходи в работата при изграждането на един спектакъл;
- ✓ Очертани са постулатите на Брехт за епическия театър, според които Брехт изисква зрителят да бъде поставен от пасивната позиция на преживяващ действието в активна позиция на човек, който е ангажиран с действието (вж. таблицата);
- ✓ Поставен е акцент върху приноса на Брехт като първия театрален деец, който осмисля филма като част от драматургичната композиция в театралната постановка, натоварена с конкретни драматургични функции;
- ✓ Анализирана е идеята за смесването на две различни изкуства като се очертава природата, която стои „между две естества”, започвайки от интуицията, минавайки през интереса и достигайки до смесването на две противоположни материи, подчертавайки ефекта от представянето на определени теми.
- ✓ Акцентирано е върху смисловото значение на прожекцията, което се превръща в доминантно при нейното използване. Това придава на филмовото изображение не просто зрелищни функции, а му поставя драматургична задача;
- ✓ Разгледани са онези случаи, в които, недостатъците, дефинирани при интегрирането на прожектиран филм в театрално представление, биха могли да се превърнат в негови особени свойства, с които то да работи по посока на разширяване на драматургичния потенциал;
- ✓ Интерпретирана е концепцията на Атанас Натев за “Антракта”, според която информацията се преобразува, добивайки смисъл чрез отражението си непосредствено върху представянето;
- ✓ „Антракта“ е анализиран като принцип на композиране в градежа на драмата, като предпоставка за връзката на този термин с естеството на термина „драматургично”. Антрактът е изведен до позиция, която касае зрителя като активен участник в драматургичната композиция, без да се появява на сцената;
- ✓ Дефинирани са предимствата, които използваният прожектиран филм би придобил по посока на разширяване на драматургичния потенциал, показвайки

баланса, който превръща зрителя в активен интерпретатор на това, което се случва на сцената;

- ✓ Показано е значението на практическата работа за осъзнаване на определението „драматургично“, с което се натоварват компоненти като цвят, начин на снимане, звук, музика в цялостната композиция.

- ✓ Емпиричният подход по темата е реализиран на база пет театрални постановки, осъществени по време на изследването, в които е интегрирано филмово изображение като част от драматургичната композиция. Процесът е разработен поетапно – от предварителните задачи и анализи до реализацията. Значението на тези практически работи е проверка и потвърждение на разработената теория за филмовото изображение в театралното представление;

- ✓ В контекста на темата на дисертацията са представени четири интервюта с емблематични творци: Иван Добчев, Станислав Памукчиев, Недялко Делчев, Павел Драбек

ПРИНОСИ:

- Представената работа представя целенасочено изследване и анализ на български език за ролята и приложението на филма в театралния спектакъл.
 - Извеждане на преден план на драматургичната функция на филма като възможна част от театралния спектакъл. Дефинирани са предимствата, които използваният прожектиран филм би допринесъл за разширяване на драматургичния потенциал, на представлението.
- Представен е анализ на подхода към теорията и практиката за постигане на драматургична функция на интегрираното филмово изображение в театралното представление.
- Треминът „Антракт“ по проф. Атанас Натев е поставен като важен компонент при композирането на драматургичната функция. Анализирани са връзката на този термин с естеството на термина „драматургично“.
- Застъпената теза в дисертацията е доказана на базата на емпиричен подход, при който са реализирани пет театрални постановки, осъществени по време на изследването, в които е интегрирано филмово изображение като част от драматургичната композиция. Процесът е разработен поетапно, от предварително поставените задачи и анализи до реализацията им.
- Значението на тези практически работи е проверка и потвърждение на разработената теза за филмовото изображение в театралното представление;

Библиография

1. Айзенщайн, С., М., „Избрани произведения”, т. 2, „Наука и Изкуство”, 1976
2. Андрейков, Т., История на киното, Т. II, София: Колибри., 2004.
3. Барт, Ролан, Camera Lucida “Агата” 2001.
4. Боева, Лиза, Метод на работа по филмиране на литературно произведение. Франц Кафка, Превръщението, 2024.
5. Бенямин, В., „Съчинение по естетика на медиите“, изд. Фън Тези, 2022.
6. Брехт, Б., „Размисли върху театъра и литературата, Т.4, изд. Народна Култура, 1985.
7. Игнатовски В., „Щурци и атракциони”, „Наука и Изкуство”, 1974.
8. За Борис Димовски от непубликувания дневник на Борис Делчев, Четвъртък, IX, 1980.
9. Даниел, Л. Игрите есеистична проза, изд. Захарий Стоянов София, 1997.
10. Добчев, И. Автопортрет в огледалото на сцената, изд. Жанет 45, 2022.
11. Дойчева, В., Въобразената телесност, Тялото като драматургичен проблем, изд. Жанет 45, 2016.
18. Дюлгеров, Георги, „Биография на моите филми“, изд. Аргос, 2020.
19. Евреинов, Н., Н., Театрален бюлетин, 4 бр, изд. САБ, 1985
20. Игнатовски, В., „Присъстващ и потопен“, списание Кино, .?.. („В началото н XX в. Вилхелм Ворингер).
21. Игнатовски, В., Картини от светлина „Валентин Траянов“, 2008.
22. Игнатовски В., „Щурци и атракциони”, „Наука и Изкуство”, 1974.
23. Игнатовски, В., Списание кино, 01, 2023.
24. Игнатовски, В., Списание Кино, 10, 2023.
25. Каланова, М., „Интерпретация на Тайната вечеря или мястото на масата в сценичното пространство”, Проблеми на изкуството, 2024.
26. Кариер, Жан-Клод, „Невидимият филм“, 2003.
27. Кокалов, Св., „Филмовата прожекция в театралния спектакъл 1909-1969“, изд. Национална Художествена Академия, 2013.
28. Леман, Ханс-Тийс, Постдраматичният театър, НБУ, 2015.
29. Льо Корбюзие, „Модулар“, Български художник, 1982.
30. Мейерхолд, В., Е., „Статии, Писма, Речи“, изд. Наука и Изкуство, 1984.
31. Мейерхолд и художници, Москва ГАЛААРТ, 1995.
32. Натев, А., „Подстъпи към теория на драмата”, изд. Наука и изкуство, 1972.
33. Натев, А. “Драматично и драматургично”, изд. Наука и изкуство, 1967.
34. Патрис, Павис, „Речник на театъра“, ИК „Колибри“, 2002.
35. Рандъл Пакър, Джордан Кен, „Мултимедията: от Вагнер до виртуалната реалност“, Сборник от есета

36. Свобода, Й., Тайна театралного пространства, ГИТИС Москва, 2005.
37. Спасов, Иван, „Небесно синьо утро, пладне и път след пладне“, изд. Фондация „Пловдивско фотографско средище“, 2024.
38. Стефанов, И., Изкуство и медии, Списание Кино, 09, 2024.
39. Сп. Гестус, брой, посветен на Хайнер Мюлер, изд. Идея за театър, 2005.
40. Топалджикова, А., „Играта театър“, изд. Панорама+Плюс София, 2013
41. Чистюхин И., "О драме и драматургии", изд. [Планета музика](#), 2022.
42. Шекспир, Хамлет, Народна култура, София, 1962.
43. Шопенгауэр, Артур, Об интересном., изд. Москва: Олимп, 1997.
44. Эпштейн, Михаил, „Интересное“. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук, Москва: НЛО, 2004
45. Представлението „Книга за изгаряне“, ТР „Сфумато“, реж. Иван Добчев, 2015.
46. Представлението „Нова Библия“ по Й. Радичков, ТР „Сфумато“, реж. Иван Добчев, 2023.
47. „Преселници от сънищата“, спектакъл със студенти по актьорско майсторство, по стихове и публицистика на Ани Илков, ТР „Сфумато“, 2006.
48. Стриндберг в Дамаск, ТР Сфумато 2008
49. Лазар и Иисус, спектакъл по едноименния разказ на Емилиян Станев, реж. Иван Добчев, ДКТ „Константин Величков“, Пазарджик и Уч.театър НАТФИЗ, 2022.
50. „Петра фон Кант“, спектакъл по едноименната пиеса на Райнер-Вернер Фасбиндер, реж. Пламен Марков, Театър „София“, 2022.
51. „Куцльото от забутания остров“, реж. Пламен Марков, ДТ „Сава Огнянов“ Русе, 2023.
52. „Опит за летене“ по пиесата на Йордан Радичков, реж. Недялко Делчев, ДТ „Сава Огнянов“ Русе, 2024.
53. „Феята“, върху книгата „Феята от захарницата“ на Катя Антонова, драматизация Елза Лалева, реж. Елза Лалева, Театър „София“ 2023.
54. Юткевич, Сергей, Избрани произведения, Наука и изкуство, 347, София, 1980.
55. Aronson, Arnold, Looking into the Abyss: essays on scenography University of Michigan, p. 86, 2005.
56. Aronson, A., The disappearing Stage: Reflections on the 2011, Prague Quadrennial, Arts and Theatre Institute, 2012.
57. Bill Viola: The Road to St. Paul's
https://www.bloomsburyvideolibrary.com/video?docid=AH-Bill&tocid=AH-Bill_6312236719112&st=Bill+Viola
58. Brecht, B., “Brecht on film and radio, edited and translated by Marc Silberman”,
Published by Methuen Drama, 2000.
59. Boitel, S & Jouve, E., Theatre/Video and the Crossing of Boundaries: Big Art Group’s
Flicker(2002-2005):Stitching the Eye/I <<http://liminalities.net/11-2/stitching.pdf>>
60. Crejg, Gordan, On the Art of the Theatre, 1957, Heinemann
61. Eisner, Lotte H., The haunted screen, University of California Press Barkeley and Los

- Angeles California, 2008.
62. Haslem, WKatz, Robert, Love is colder than death, Random house Inc. New York, 1987.
63. Katz, Robert, Love is colder than death, Random house Inc. New York, 1987.
64. Haslem, Wendy, From Melies to new media:Spectral Projections, Intellect Press Bristol UK, 2019.
65. Packer, Randall, Jordan, Ken, Multimedia: From Wagner to virtual reality, Norton, 2002.
66. Panofsky, Erwin, 1934/1966, "Style and Medium in the Motion Pictures." In Film: An Anthology, edited by Daniel Talbot, USA: University of California Press, 1975.
67. Salihbegovic, F., Multimedia theatre before the digital age, *Scene* 1: 3, doi: 10.1386/scene.1.3.389_1, 2013.
68. Sontag, S., Tulane Drama Review, Volume 11, Issue 1, Fall Film and Theatre, 1966.
69. Valentini, V., On the Dramaturgical Aspects of Bill Viola`s Multimedia Installations, *Performance Research* 14(3), Taylor & Francis Ltd, 2009.
70. Valeri, P., „Pieces sur làrt”, Galimard, 1934.
71. Vertov, Dziga, Kino-eye, 1929. University of California Press
72. Zich, Otakar, "Aesthetics of the dramatic art Theoretical Dramaturgy", Charles University, Karolinum Press, 2024.

Публикации:

1. Сарджев, Димитър, Когато данните се превърнат в пигмент, сп.КИНО, брой 3, 2023
2. Сарджев, Димитър, Велислав Павлов, двадесет години по-късно, сп. КИНО, бр.9, 2022
- 3.Сарджев, Димитър, Иван Бърнев: Подхождам малко по хашлашки, сп. КИНО, брой 12, 2022
4. Сарджев, Димитър, Вявам в чудесата, сп. КИНО, брой 8, 2022
5. Сарджев, Димитър, Филизи 33: Намерили сме ниша, в която сме нужни, сп. КИНО, брой 12, 2023

”