

## **РЕЦЕНЗИЯ**

от проф. д-р Васил Рокоманов за дисертационен труд на Димитър Любенов Воденичаров, докторант към АМТИИ Пловдив, на тема:

### **ЕСТЕТИЧЕСКИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ ПРАКТИКИ В СЦЕНИЧНОТО ОСВЕТЛЕНИЕ НА ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР (от последната четвърт на XIX до втората половина на XX век)**

с научен ръководител проф. д-р Галина Лардева за присъждане на образователната и научна степен „доктор”.

Уважаеми Г-н Председател и членове на Научното жури,  
за начало на участието ми в настоящата процедура, получих:

- Дисертационен труд – текст в обем 150 стр.
- Албум с 92 черно-бели илюстрации към текста на дисертацията и 47 –примери от сценографската практика на Воденичаров – 60 стр.
- Автореферат – текст в обем 64 стр.
- Заповед за зачисляване на докторант самостоятелно обучение.
- Удостоверение за положени изпити по специалност и чужд език.
- Заповед за промяна в наименованието на темата на дисертацията.
- Заповед за отчисляване на докторант.
- Протокол от заседание на катедра „Приложни изкуства” на АМТИИ Пловдив за „Вътрешна защита на Димитър Воденичаров”.

Изброените документи са редовни според изискванията на закона.

Трудът съдържа Въведение, 6 глави, Заключение и Библиография.

**ВЪВЕДЕНИЕ** (с. 1– 12) излага основните параметри на изследването.

Тема – покрива се със заглавието на дисертацията;

- Предмет – *„процесите в развитието на съвременното сценично осветление като част от формите на синтез в творческото пространство на сцената”*;
- Обхват:

– Хронологични граници - от Голямата театрална реформа (30 март 1889 година ) до края на XX век;

– Тематични граници на междудисциплинарно изследователско поле в обсега на специалност „Сценография” и творческата практика на това изкуство.

- Състоянието на проблема в модерния и съвременен театър и неговата рецепция в трудове, класифицирани в групи: 1 – сценография в дадено естетическо течение; 2 – технологични практики и модели за организация на сценично осветление; 3 – технически възможности и функции на осветителната техника.

- Източници – проекти, програми, манифести и др.; знакови постижения в сценичното осветление; технологични и методологични аспекти на сценичното осветление; сценичното осветление и новите концепсии за спектакъла, сцената и театралната архитектура.

- Структура на дисертационния труд – Изследователски раздел от 6 глави и Емпиричен раздел с 3 авторски проекта, Библиография и Албум с илюстративен материал.

- Цели и задачи на изследването:

- да проследи развитието на естетическите доктрини и театралните технологии през периода, утвърдили осветлението като автономна медия и основен елемент във визуалната конструкция на спектакъла;

- да изследва и проблематизира сценичното осветление като изразно средство на сценографа;

- да синтезира теоретична и техническа информация в помощ на учебните дисциплини „История на сцената и сценографията” и „Техника и технология на сцената“ в специалност „Сценография”.

- Методология – обосновани са историографски, функционален и сравнителен анализ, които в съчетание с хронологичен подход са

прилагани към теоретични концепции, художествени факти и процеси; разгледани са паралелни явления и процеси в други изкуства.

- Актуалност на темата - значение за история на сценографията; кризисна ситуация по нашите сцени; примери от личното творчество.

## I. СЪСТОЯНИЕ, ХУДОЖЕСТВЕНИ ЗАДАЧИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ МЕТОДИ НА СЦЕНИЧНОТО ОСВЕТЛЕНИЕ В КРАЯ НА XIX ДО НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Историческата рамка е определена през естетически характеристики на романтизма, натурализма и реализма в театъра и сценографията: историческа достоверност, съпротива срещу двуизмерния живописен декор и стремеж към реалистично изображение. Описани са: принципи на действие, контрол, осветителни и цветови характеристики на газовото и на електрическото сценично осветление; замяна на плоския рунд с полуцилиндричен или куполен; нови живописни методи, ефекти и стилистични внушения с осветление. Мнения на Едмънд Уилсън, Адолф Апия и Пол Фор са представени в контекста на утвърждаването на режисьора като автор на спектакъла.

### I.1. GESAMTKUNSTWERK – ЕСТЕТИЧЕСКИ ОСНОВАНИЯ ЗА СИНТЕЗ НА ИЗКУСТВАТА

Възгледът на Вагнер за оперния спектакъл като тотален синтез на всички изкуства е представен чрез естетически стратегии и критики на тогавашния оперен спектакъл в *Oper und Drama*, 1850 – 1851, *Das Judenthum in der Musik*, 1850, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850. Ефектът от неговите реформи е анализиран като модерно естетическо направление в текстове на Курт Швитерс, Хуго Бал, Мейерхолд, Арто, Баухаус. Ласло Мохой-Над, Андор Вайнингер, Фаркас Молнар и Гропиус; ефект на естетическата мисъл на Ницше върху Вагнер и модерните автори.

## II. АДОЛФ АПИА И ГОРДЪН КРЕЙГ, ПЪРВИ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НА МОДЕРНИЯ ТЕАТЪР

Изложени са данни за образованието и делото на Адолф Апия: 1892-1897 – първи стъпки като сценограф и теоретик; 1906-1914 – в екип с Емил Жак-Далкроз; постановъчна дейност в Милано и Базел. Отделно са разгледани *Постановка на Вагнеровата драма*, 1892, *Музика и постановка* 1895–1897 и други разсъждения на Апия за Вагнеровия театър, идеята *Gesamtkunstwerk*; визуализация на музиката и драматургичната форма и конфликта живописван декор↔светлина↔тримерно сценично пространство. Участието на актьора в музикални и танцови спектакли и динамичните компоненти в тях са анализирани под заглавие *II. 2 Приемници на светлината – йерархии*; акцентите са върху спецификата на програмата по сценография в АМТГИИ. В същия раздел са анализирани тогавашни осветителни практики според вида на източниците и мястото им на сцената. *II. 3 Проблеми на живото изкуство 1919 – 1927* озаглавява паралелен анализ на текста *Музика и постановка* и първите реализации на Апия – *Кармен* от Ж. Бизе и *Манфред* от Р. Шуман, 1903.

*II. 4 Сътрудничество с Емил Жак-Далкроз* е най-продуктивният и добре документиран период, през който Апия работи в международен екип, реализирал едно от най-мощните начинания в модерния танц – *Festspielhaus Hellerau* – и публикува редица статии (*Завръщане към музиката*, 1906; *Ритмически опит*, 1908; *Бележки за театъра*, 1908; *Стил и солидарност*, 1909; *Ритмическа гимнастика и театър*, 1911; *За костюма в ритмическата гимнастика*” 1912), коментирани в дисертацията като съждения относно комуникации между сцена, светлина, декор и публика. Сценографията на Апия е анализирана във връзките ѝ с архитектурата на залата и като мизансценно решение; представена е осветителната система на Александър Густав фон

Залцман. В *II. 5 Връщане към Вагнер* е представен финала на кариерата на Апия като сценограф и теоретик – „Тристан и Изолда” в Ла Скала, 1923 и *Пръстенът на Нибелунгите* (Рейнско злато и Валкюра) в Щадттеатер в Базел, 1924, както и подготовка за лекции в Ню Йорк. Следва функционален и стилев анализ на приносите на Апия за определяне мястото на сценичното осветление в разбирането за театрален спектакъл:

*II. 6. Гордън Крейг и режисура на светлината.* Творческата дейност на екстраординарната личност е представена чрез първите му постановки, формирали идеите му за сценично осветление: концертно изпълнение на оперите *Дидона и Еней* от Пърсел, 1899, *Ацис и Галатея* на Хендел, 1903 и *Вилхелм* (либр. Л. Хаусман, муз. Д. Мур). В тези случаи Крейг трансформирал интериор в сцена със зала, проектирал сценографията и осветлението, поставил мизансцена и режисирал спектаклите.

Приведени са данни за неговите учители Хенри Ървинг, Хуберт фон Херкомер и Адолф Линнебах и техни методи: осветителна партитура и репетиция, цветни филтри, тонирани тюлени завеси в различни позиции, цветови секции, разчленящи на рампата, GOBO и др.

### III. ФОРМИРАНЕ НА НОВОТО СЦЕНИЧНО ПРОСТРАНСТВО. ОТНОШЕНИЯ СЦЕНА – ЗАЛА

Главата разглежда теории и реализации, реформирали театралната архитектура до и по време на Първата театрална реформа. Първо е изложен анализ, който дефинира три направления в процеса:

- Възраждане на съществуващи открити сцени.
- Формиране на модерен тип сценично пространство.
- Модернизиране на съществуващи покрити сцени.

*III.1. Новото театрално пространство* е дял, посветен на „реформа на Шинкел и Земпер”, която подготвя Вагнеровата.

*III.2. Байройт. Концепцията за „общонароден“ театър – диалог между синтетичен и театър на масовото действие.* Тук са посочени основни промени в пространственото устройство на зрителната зала и връзките ѝ със сцената, поискани от Вагнер за неговия театър – замяна на италианските ложи и партер със сектор от елински театър, дълбок сценичен портал и „мистичната пропаст“ – скритата от погледа на зрителите оркестрина. Текстът съдържа и кратка информация за осветителната (но не и за акустичната) система на театъра.

*III.3. Петер Беренс – Георг Фукс.* Разделът е посветен на дискусия между теоретика и драматург Георг Фукс и архитекта Петер Беренс. Под влияние на Gesamtkunstwerk и античния театър двамата извеждат идеята за „театър храм“ сред природата, в който ритуално по характер действие не се нуждае от илюзорност и перспектива; визират сграда със светопропускащ купол, но без сценична механизация и изкуствено осветление. Представена е и теза на Фукс относно новата, много плитка сцена на Мюнхенския художествен театър като „релефна сцена“ – теоретикът тълкува понятието в античен контекст.

*III.4. Цирк Шуман – синтез между традиционен и модерен театър* се отнася до знаковото пространство на Grosses Schauspielhaus в Берлин, арх. Ханс Пелциг и човекът-театър – Макс Райнхард. Синтезната му естетическа програма и нейните връзки с немския експресионизъм е изложена заедно с данни за напрегнатата, разнообразна и успешна постановъчна дейност. Архитектурният анализ на сградата, нейното оборудване за разнообразно сценично действие, осветление и акустика, е фокусиран върху функционалните ѝ възможности в спектакли на Райнхард, които са възприети като значими театрални събития в Берлин и в Европа. Комплексът имал авангардна за епохата механизация за трансформации на сцената в пространствени модели от

античността до XX век. Изложени са рефлексии за спорната естетика на залата и сценографски прояви на нейната сцена.

*III.5. Тотална сцена – Валтер Гропиус* насочва към водещи визуални идеи на немския театър от времето между двете войни – сценография за епически спектакли на Ервин Пискатор и идейния проект на Валтер Гропиус за тотален театър като пропагандна мултимедийна „машина”. Анализът е фокусиран върху предвидената флексибилна сценична механизация, подобна на постигнатата в Grosses Schauspielhaus, и акцентира върху характерните изразни средства на Пискатор, съчетаващи динамично осветление със статични и кино-прожекции.

*III.6. Норман Бел Гедес* е първият американец в тази поредица, оставил трайни следи в сценографията, театралната техника, сценичното осветление, архитектурата и индустриалния дизайн; считан е за най-влиятелния и радикален теоретик на футуристичния дизайн на своето поколение. В текста е представен като част от движението „New Stagecraft“, пренесло в САЩ сценографските идеи на Апия и Крейг. За разлика от тях, Гедес работи с нови техники за смяна на декори и осветление, ориентирани към представяне (макар и с модернистични средства) на конкретни места на действие: проект за „Божествена комедия“ (1921 - 1924) за Медисън Скуеър Гардън (прераствал в мобилна сцена за пътуващи представления в университетски театри и на открито), „Хамлет“, *Lakewood Theater*, 1929 и др. Работата му по *The Miracle* на Волмьолер, реж. Макс Райнхард, 1924, „...преобразява нюйоркския *Century Theatre* в готическа катедрала, изпълнена с мистична светлина, филтрирана от цветни витражи...”. Отделено е място за архитектурни приноси на Гедес – Театър № 6, чиято сцена и зала са композирани по диагонал на квадрат, и др.

Дисертацията запознава с проекти на Фаркас Молнар и Андор Вайнингер за променящи се театрални пространства, конструирани да

приемат спектакли с различни пространствени концепции. Макар да са останали нереализирани, те очертават важна тенденция, изявила се в безчет реализации след II-та световна война и едновременно с това подготвят читателя за темата на последния раздел на главата.

*III.9. Типология на сценичното пространство* излага разсъждения за сцената като архитектура и творческо пространство за сценографа, за връзките им със залата и публиката, пораждащи пространството на спектакъла. Анализирани са универсалността на сцената от италиански тип спрямо разнообразни интерпретации на драматургията от различни епохи и културни традиции. Представена е типологизация на тези феномени от Етиен Сурио – моделът „Куб“ визира осъществяване на фрагмент от света на драматургията с характеристики: реализъм на произтичащото вътре действие; принудителна ориентация на линията зрелище – зрител (по направление на хоризонтални оси); установена композиция на сценичната архитектура спрямо „четвъртата стена“. Моделът „Сфера“ дефиниран като ритуален, предполата пространство без предели, но с динамичен събитиен/енергиен център.

Глава *IV. ЗРИМА МУЗИКА* излага теории за връзките звук↔музика↔светлина↔цвет от античността до модерността: Питагор, *Harmonices Mundi* на Кеплер, идеи на Нютон, цветомузикален клавесин на Кастел, цвето-тонални системи на Римски-Корсаков и др.

- Скрябин – партитура на светлината в симфоничната поема *Прометей* и идеята „Предварително действие“ от *Мистерии*.
- Кандински - статии *За въпросите на формата*, *За сценичната композиция*, сценарий *Жълт звук*, 1909 и др.
- Шонберг – статия *Отношението към текста*; монодрама *Щастливата ръка*, 1924 и 1928. .
- Хиршфелд и Швертфегер показват в Баухаус абстрактните игри със светлини, сенки и цвет *Стакато* и *Сонатина* (1922-23); музика и



прожекции на цветни геометрични форми върху екран *Рефлекторни игри на светлината* (1922-1925).

- Ласло Мохой-Над<sup>1</sup> експериментира, въртейки грамофонни плочи и киноленти обратно на посоката на записа.

- Уточнено е, че това са експерименти в търсене на синтез между светлина, звук, музика, живопис, движение, актьорско присъствие, както и заключенията на семиотици, информатици и други учени – идеята за единна концепция е утопия: *езикът на изкуствата и езикът на науката са „непреводими”, така че самата задача да се „преведе” музика в светлина съдържа в себе си изходно противоречие.*

*IV.1. Записване на музика и образ – музикография (musigraphie)* Дялът се занимава с графизма на нотната писменост и термини, използвани от музиканти и художници за означаване на цветове и звуков колорит; теоретични и музикални опуси на Оливие Месиан.

*IV.2. Звукът от бъдещето* представя „изкуство на шумовете“, футуристични манифести и експерименти на Франческо Балила Пратела, Луиджи Русоло, Алдо Джунтини, Франко Казавола, Джакомо Балла и Фортунато Деперо, също рефлексии от Прокофиев, Равел, Стравински, Онегер и др.

V. ИСТОРИЯ НА НОВИТЕ МЕДИИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО е глава, която се занимава с идеи за мултимедийни представления.

*V.1. Светлина и кинетика* проследява корените на визуалния театър – тема, разработена от Оливър Грау, който анализира родословието на „виртуалната реалност” във *Virtual Art* (2003) – фризове от Помпей, фрески от XIV-ти век във Франция, тавани на италиански дворци от XVI век, оптични илюзии от ранния ренесанс до панорами от XX век. Следва преглед на експерименти в Баухаус, конструктивизма, футуризма, експресионизма, сюрреализма и дадаизма, в които

---

<sup>1</sup> László Moholy-Nagy

кинетичните свойства на специален реквизит, костюм, осветление трансформират човешкото тяло. Уточнено е, че танци на Лои Фулър от 1889 предшестват *Die Stäbetanz* на Шлемер: *Serpentine Dance* съчетал пластика на тялото, ефирни материи и еднометрови щеки, които се извявявали сред електрически светлини и кинопрожекции. За Воденичаров пионерското кинетично изкуство на Фулър стимулира следващи експерименти с движенията и интерактивната среда, които променят съществуващата до момента парадигма:

- тялото и пространството не са подвластни на перспективата и реалистичното представяне;
- тялото като сценичен субект става абстрактно-пространствен ефект;
- новата визия се определя от експерименти с цветна електрическа светлина и свойството ѝ да манипулира пространството;
- поради абстрактната природа на отделните изпълнения, се очаква зрителят да „създава” значения в процеса на възприятие.

Коментирани са идейните извори – Апия, *Ubermarionette* на Крейг (в „светлинните пиеси” от 1923 с Лудвиг Хиршфелд-Мак и Курт Швердтфегер, *Das Triadische Ballett* (1922) и *Das Metalltanz*, 1929).

Според цитат танцьори сякаш били манипулирани като марионетки от потоци светлина, внушаващи идеята за изкуствен интелект.<sup>2</sup> Манда фон Крайбих танцува в *Die Stäbetanz*, 1927, като *усилва геометрията на хореографията с двуметрови пръти и опростява тялото до динамика на щрих в условна среда.*

V.2. *Футуризм, времето на манифеста* е раздел, който се е заел да отсее от изобилните програмни текстове на това движение онова, което е от значение за дисертацията. Данните обхващат критики на футуристи към традиционните спектакли и техни идеи, проекти и реализации в различни сценични изкуства.

---

<sup>2</sup> Оскар Шлемер формулира в тази връзка идеята „неперсонален актьор”.

Под заглавието *V.5.Новите медии в театъра* дисертацията проследява как различните прожекции са имплантирани в модерния и пост-модерния спектакъл – от атракции, експлоатиращи феномена, до авторски открития, формирали едно от най-динамично развиващите се направления във перформативните изкуства. Като се стреми да остане на терена на театралното представление, дисертацията представя пионерски прояви: анимационния *Динозавър Гърти* на Уинсър Мак Кей, 1914, футуристичния пърформанс *Luce!* на Франческо Кангило, 1919; прояви на Хорас Голдин и Роберт Квино, до *P.U.P.* по Карел Чапек, поставен от Фридрих Кислер, Берлин, 1922. Кинетичният декор функционираше като високотехнологична структура за осветление, а други – като прожекционни екрани, обливани с вода!

Текстът се връща към спектаклите на Ервин Пискатор и Траугот Мюлер с акценти относно използвани от тях методи за прожекции на статичен и филмов материал, анимация, текстове; кино-монтаж, синхронизиран звук, различни композиционни похвати, както и за първото използване на ултравиолетова светлина в театъра.

На политико-агитационните внушения на Пискатор е противопоставен поетически ориентирания експеримент на Пол Клодел *Livre de Cristoph Colomb*, 1927, да „използва екран като „магическо огледало” за подсилване на атмосферата и интензивността на текста”.

*V.6. Theatergraph* изследва приноси на чешките театрални модернисти Иржи Фрейка, Емил Буриан, Мирослав Коуржил на сцените *D 34*, *Divadlo Dada*, *Moderní studio* и системата *Theatergraph*. Проследеният процес е доста различен от повечето разгледани преди него заради задълбочеността, с която е разработвана проблематиката, значимостта на постиженията и техните последствия. Спектаклите и ползваните средства са анализирани с оглед естетически и технологични въпроси на съчетаването на действие в тримерна сцена с екранно действие.

Параграфът *V.7. Йозеф Свобода* е посветен на знаков автор в широкия контекст на перформативните и визуални изкуства. В *V.8. Полиекран, Laterna Magica и други магии* са проследени корените на *светлинния театър* в технологии с противоположни принципи – *Camera obscura* (получава оптични изображения на реални обекти) и *Laterna magica* (апарат за прожекция на изображение) и съвместната дейност с Емил Радок. Следвайки анализ на Мирослав Коуржил, който сравнява *Theatergraph* с *Полиекран* и театър *Laterna magica* (стр. 98), текстът изследва техническата и естетическа проблематика за спектаклите *Животът на насекомите* от братя Чапек, 1965; „Норикама“, 1971 – мултимедийно зрелище за 500-годишнината на Дюрер; *Снежната кралица* по Андерсен, 1979 и др. Примерите са подкрепени с обяснения на новаторски решения на визуалната и драматургичната композиция чрез осветление, отражение и/или прожекция, специфични решения за интегриране на живо актьорско изпълнение сред кино-изображения, иновации в осветително и прожекционно оборудване, специални материали за екрани, огледала, филтри, както и пионерската роля на Свобода за въвеждане на дигитални технологии за постигане на виртуална реалност и управление на всички тези сложни процеси до интерггрирането им в мултимедийно сценично пространство. От значение за представяне на това огромно творчество в сценографския му контекст е, че описаните принципи и средства са прилагани върху произведения с изключително жанрово и тематично разнообразие – класически и съвременни драми, опери, балети, експериментални литературни и музикални текстове, приказки и др.

Текстът за *V.9. Робърт Уилсън* излага в дълга поредица изречения голямо количество информация относно биографията на Уилсън; цитати, съдържащи критическа рефлексия и авторефлексия; данни за многобройни, подчертано еkleктични влияния от разнообразни

източници и посоки, формирали творческата индивидуалност и възгледите на най-ярко изявения пост-модерен режисьор, сценограф, драматург, актьор, художник, видеоартист, педагог. Тук и в следващия раздел са посочени негови знакови спектакли, маркиращи етапи в неговата възходяща кариера: *Животът и съдбата на Йосиф Сталин*, *KAMOUNTainandGUARDeniaterace*, *Айнциайн на плажа*, *Deafman Glance* и други драматични, оперни и танцови спектакли, визуално изкуство, пърформанс, видеоарт, архитектура и др.

*V.10. Светлината на Уилсън* е подзаглавие, след което е представено подробно осветлението като главно изразно средство на сценографа Уилсън: цитати, критическа рефлексия и авторефлексия; данни за подчернатото еkleктичните възгледи на артиста за изразителността на осветлението, светлината и цвета. Подробно е описана постановката на операта на Филип Глас *Айнциайн на плажа*, 1976, посочени са композиционни сходства на пространственото решение с абстрактната живопис на Пит Мондриан и функциите на сценичното осветление във мизансценната и визуално-времевата партитури на спектакъла (преходи от монохромия към ярък и променящ се колорит), както и за използваните символи – влак, кукла, легло, куб.

## VI. СВЕТЛИНАТА КАТО ФОРМООБРАЗУВАЩ КОМПОНЕНТ ОТ ВИЗУАЛНАТА ОРГАНИЗАЦИЯ НА СЦЕНИЧНАТА СРЕДА

В началото на последната глава са изложени класически и авторски определения на емоционалните и информативно-познавателните художествените характеристики на осветлението в пространствата на картината, сцената, кадъра в киното и видеото. После са дефинирани принципни различия във функциите на сценичното осветление и ролята на светлината в класическата картина (разбирана според картини на Караваджо, Рембранд, Вермеер, дьо ла Тур), изявяващи се в строежа на композицията, формата (реалистична, абстрактна, знакова), цвета и

движението. Във връзка с цвета са представени негови семиотични и семантични функции, както и известните формули на Арнхайм и Итън. Следват съждения за значението на цвета при ползване на светлина, сянка и цвят в протяжността на представлението и етическото и естетическо послание на осветлението. Висока стойност имат мисли на Воденичаров за времеви (динамика и покой), пространствени (тонална перспектива) и психологизиращи фактори при композиране на сценично осветление като компонент от визуалната организация на представлението.

### *VI.1. Технологични практики на сценичното осветление*

Разделът поднася информация относно базови методики на светлинния дизайн и технически системи за сценично осветление.

- Метод на Стенли Маккендълс – *функционална форма на балансирано, но условно осветление за сцена*, при която светлината изгражда сценичната картина, без да отвлича вниманието от актьора.
- Метод на Джийн Розентал и Лаел Уертенбейкър – следва този на Маккендълс, като го адаптира за танцов спектакъл.

Сравнявайки двата метода, които се отнасят за сцена „кутия“, текстът излага основните етапи при проектиране и реализация на светлинен дизайн в реален работен режим по нашите сцени, в чиято основа е съветската/руската методика, известна от текстове на Лукасевич:

- грундрис на сцената с монтажен план на декора и разположение на светлинното оборудване с номер, вид и мощност на апарата;
- напречен разрез на сцената със същите данни и ъглите на насочване на осветлението спрямо сценичния под),
- таблица с позиция и монтаж

Американският опит е представен от USITT и неговите педантични изисквания към техническото съдържание и графичните стандарти на проектните чертежи, схеми и други документи.

*Анотация* на три проекта от авторската практика:

- *Великденско вино* на Константин Илиев, реж. Леонард Капон, ДКТ-Пловдив 2012 -2013;
- *Подземни чайки* на Алфонсо Вайехо, реж. Троян Гогов, ДТ Пловдив, 2012 и ДТ Димитровград, 2014 г. – със заглавие *Хазарт*;
- *Птици* на Аристофан – нереализиран сценографски проект за камерна сцена на ДТ Пловдив.

Описани са техните режисьорски, пространствени и костюмни решения. Визуалните характеристики на сценографията – фактури, текстури, проходимост на декора с оглед мизансцена и достъпност на светлинни потоци от различни направления – и в трите случаи е разгледана в контекста, дефиниран от дисертацията. Подробно са описани мотивите и средствата, с които са проектирани и реализирани светлинните партитури – динамика на светлосилата и колорита в протяжността на представленията, използване на мултимедийни средства. Последните имат важни функции във *Великденско вино*, тъй като в съдружие с режисурата „дописват” драматургията – добавят виртуални образи на още герои в монодрамата на К. Илиев и на сценичната материалност – маса с ритуални храни и църковна утвар. Виртуалната и материалната хипостази на обекта имат паралелен, но автономен живот, което тълкува по неочакван начин сакралния им смисъл в контекста на спектакъла. Пространствените решения и светлинният дизайн за „Подземни чайки“ и „Птиците“ са съобразени с камерната сцена на ДТ Пловдив, но визират два различни метода за осветление.

В *Заключение* освен обичайните финални изречения са записани и претендирани 5 бр. научно-теоретични приноси на дисертацията.

*Библиография* съдържа 99 заглавия на кирилица и 11 – на латиница.

## КОМЕНТАРИ

Темата на труда **ЕСТЕТИЧЕСКИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ ПРАКТИКИ В СЦЕНИЧНОТО ОСВЕТЛЕНИЕ НА ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР** (от последната четвърт на *XIX* до втората половина на *XX* век) е дисертабилна и актуална спрямо постиженията и проблемите на сценичното осветление в теорията и практиката на българската сценография и тяхното осмисляне в исторически контекст и според съвременната театрална практика.

Димитър Воденичаров има сериозен професионален опит и авторски постижения в целия спектър на сценографията, а сега очертава свое изследователско поле в голямата тема за сценичното осветление.

Макар това поле да не е наситено с критическо внимание, ползваните наши и чуждоезични издания са цитирани коректно, като никое от тях не покрива съдържанието на неговия текст.

Основно качество на дисертацията е нейната актуалност спрямо състоянието на сценичното осветление у нас. Всяко сравнение с делника на професионални театри извън България води до тъжни разсъждения за срамно изоставане в технологиите, материалното осигуряване и творческите постижения в областта. Чест прави на Воденичаров, че търси как да надмогне тази нелепа ситуация в своята творческа и академична дейност. Споделям, че през тази година вече рецензирах дисертацията на Василена Горанова „Художествени аспекти на светлинния дизайн в сценичните и екранни изкуства (Ролята на светлинния дизайнер при структурираето на спектакъла и неговата телевизионна адаптация)“, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Воденичаров не се задълбочава във въпросите „как?“, „с какво?“, а е фокусирана върху „защо?“. Търсеки да открие дълбоките същностни процеси във всеки от етапите на естетическата еволюция на



сценичното осветление, изследователят разглежда своя предмет от историографска, теоретико-естетическа, технологична, практико-приложна и образователна гледни точки. Първите две формират основните изследователски направления и доминират изложението. Подходът е мотивиран от съображенията, че за сценографа (студент и професионалист) с по-висока стойност е естетическата еволюция на сценичното осветление, гледана в контекста на общия театрален процес през периода; и второ – важните трудове за технически аспекти на осветлението, са достъпни в интернет. Достатъчно технически сведения подкрепят текста, а масив от ценна методическа информация е изложена в раздела *VI.1. Технологични практики на сценичното осветление*. Педагогическото и практико-приложното направления дефинират акценти в изложението, а анотацията на авторските решения потвърждават компетентността на дисертанта.

Воденичаров е използвал множество междудисциплинарни източници на чужди езици. Техният превод и осмисляне до изложеното в труда е приносно постижение, към което се добавят и отлични анализи по обявената методология. Достоинство на текста е неговата висока специализация, адекватна на обявените методи и критерии за анализ. Части от *Въведение* са определящи за проследяване връзките между темите на отделните глави в цялостната структура. В тези и някои други едри „щрихи“ на дисертацията личи академичната ерудиция на научния ръководител проф. д-р Галина Лардева.

Особеност (не качество или недостатък) на изложението е неговата фрагментарност: отделните глави сякаш са части от много по-обширен като обем и теми текст. Помежду им има логическа връзка, но те въздействат като самостоятелни „опуси“. Някои имат потенциал за автономни и по-обширни изследвания, но други оставят впечатление за непълнота: *II. 6. Гордън Крейг и режисура на светлината* свършва в

момента, в който Крейг намира свой подход към монументално внушение чрез светлинни вертикали и без намек за определено място на действие. Знакови постижения на метода са *Викингите в Хелгеланд* от Ибсен и „Хамлет” в МХТ, където светлината си взаимодейства с декора в сложно колористично решение.

Нямам забележки относно ползваната терминология с изключение на „видеопрожекция” за филмови прожекции, предхождали с десетилетия създаването на видеомагнетофона, като спектаклите на Пискатор.

Аналогична е оценката ми към илюстративния материал, който считам за достатъчен и добре подбран с оглед целите на дисертацията.

Критично отношение заслужават няколко момента, който засягат структурата на труда и използването на обявените методи. Доколкото те представляват единен апарат за организация на текста, неговите дялове са се изплъзнали от общата логикическа структура: напр. представянето на Робърт Уилсън е почти „поток на съзнанието”, без ясна структура на изложението.

Дисертацията няма *Съдържание*. Не става дума за формален атрибут, а инструмент за вътрешна организация на труда и успешна реализация в бъдещо академично обръщение. Убеден съм, че неговото съставяне би спестило излишни повторения, които „разхвърлят” данни и съждения на автори (Шлемер, Гропиус и др) и техни приноси в различни части на труда. Проблемът „съдържание” се изявява и през друг свой смисъл – подтеми, подкрепящи основната теза (*IV.1. Записване на музика и образ IV.2. Звукът от бъдещето, V.1. Светлина и кинетика*, както и големи части, посветени изобщо на цвета) заемат повече място, отколкото заслужават, по мое мнение. Много прератки в *V.2. Футуризм, времето на манифеста* към други направления и автори лишават дългия пасаж от ясна структура. Дяловете *V.3. Безактьорски театър в бъдеще време, V.4. Театралните концепции на Баухаус, V.4.1.*

*Гропиус – основи на „тоталния театър“, V.4.2. Сцената на кръга Дер Щурм и работата на Шрайер, V.4.3. Театрални концепции; Шрайер и отново Шлемер са интересни, но са бедни на значими за предмета на труда данни в сравнение с частта, посветена на Ласло Мохой-Над. И последно – в текста и библиографията не открих позоваване на книгата на проф. Светослав Кокалов *Филмовата прожекция в театралния спектакъл 1909-1969*, в която има ценна и отлично поднесена информация в обсега на глава V. ИСТОРИЯ НА НОВИТЕ МЕДИИ В ПРЕДСТАВЛЕНИЕТО.*

\*\*\*

Уважаеми Г-н Председател и членове на Научното жури, приемоте бележките ми като принос към добрите академични практики и очертаване сложността на проблемите, с които се е заел свободният докторант Димитър Воденичаров. Ако ръководството на АМТИИ прецени, че трудът заслужава да бъде издаден, пропуските са лесно отстраними, тъй като не влияят на крайния резултат.

Считам, че основна ценност на дисертацията е събраната и обработена междудисциплинарна информация по исторически, актуални творчески и теоретични проблеми на сценичното осветление. Систематизацията на материалите и точно проведените анализи създават верен образ на историческото и естетическо развитие на този дял от сценичното изкуство. Трудът генерира академично знание в своето научно-приложното направление, присъщо на целите на АМТИИ. Някои части имат потенциал за бъдещи изследвания в развитието на Воденичаров като сценограф, изследовател и експерт в областта на историята, теорията и практиката на сценичното осветление. Претендираните научни приноси са адекватни на постигнатите резултати.

Оценявам дисертационния труд **ЕСТЕТИЧЕСКИ И ТЕХНОЛОГИЧНИ ПРАКТИКИ В СЦЕНИЧНОТО ОСВЕТЛЕНИЕ НА ЕВРОПЕЙСКИЯ ТЕАТЪР** (от последната четвърт на XIX до втората половина на XX век) като много добро изследване в своята област с реална научно-приложна стойност, което отговаря на изискванията за придобиване на най-високата образователна и научна степен.

Предлагам на Научното жури да присъди на **Димитър Любенов Воденичаров** образователната и научна степен “Доктор”.

С уважение:



Проф. д-р Васил Рокоманов

18.09.2018