

**Академия за музикални, танцови и изобразителни
изкуства**

Факултет „Изобразителни изкуства“

Катедра „Приложни изкуства“

Димитър Любенов Воденичаров

*„ Естетически и технологични практики в
сценичното осветление на европейския театър (от
последната четвърт на XIX-ти до втората половина
на XX-ти век) „*

АВТОРЕФЕРАТ

Специалност: Сценография

Научен ръководител:

Проф. д-р Галина Лардева

Пловдив, 2018 г.

Съдържание:

1.Въведение	3
I.Обхват на изследването	3
II.Тематични граници на изследването	4
III.Състояние на проблема	5
IV.Източници на изследването	7
V.Структура на дисертационния труд	10
VI. Цели и задачи на изследването	13
VII. Методология на изследването	13
VIII.Актуалност на темата	14
2.Първа глава - Състояние, художествени задачи и технологични методи на сценичното осветление в края на XIX-ти до началото на XX-ти век	12
3.Втора глава - Адолф Апия и Гордън Крейг, първи представления на модерния театър	17
4.Трета глава - Формиране на новото сценично пространство. Отношения сцена – зала	24
5. Четвърта глава - Зрима музика	33
6. Пета глава - История на новите медии в представлението	34
7. Шеста глава – Светлината като формообразуващ елемент от визуалната организация на сценичната среда	48
8. Емпиричен раздел, представящ 3 авторски проекта, в които сценичното осветление е водещо в проектирането и реализацията на визуалната среда на спектакъла	56
9. Заключение	57
10. Приноси	59
10. Публикации по темата	59
11. Библиография	60

Въведение.

Историята на сценичното осветление, както и самата история на театъра, започва от зората на митологичното съзнание, въпреки че предтеатралните и ранните театрални представления се случват под открито небе и функцията на „божествен светилник“ се изпълнява от слънцето, луната и огъня. Светлината има сакрални функции във всеки пантеон и митологична система, като различните култури я персонифицират и търсят начини за въздействие чрез нея. Жреците ползват знанията на древните механици и инженери, за да представят в ритуална ситуация зрелища, в които божественото се изразява със светлина. В Средновековието се изпълняват литургични драми, озарени с примитивни, но изобретателни средства, а и цветната светлина на витражите подчертава Божието величие. Първите закрити сцени от началото на XVI-ти век изявили активното използване на източниците на изкуствена светлина, описани в първите две книги на трактата *I Sette libri dell'architettura* на Себастиано Серлио, в които наред със сценографията, театралната архитектура и сценичната техника, се засяга проблемът за театралното осветление. По свидетелства на съвременници, представленията, осветявани с восъчни или лоени свещи и маслени лампи, били смес от *удоволствия и мъчение*.

I.Обхват на изследването

Хронологичните граници, ограничаващи изследването от Голямата театрална реформа (30 март 1889 година¹) до края на XX-ти век, са обосновани от определящата роля на театралното осветление във формирането на нови естетически, пространствени, технологични и игрови измерения на сценографията, сцената и театралната архитектура.

За базова хронологична граница на изследвания период е определено времето на въвеждане на електричеството в сценичното пространство. Grand Opera в Париж е първият театър, рискувал да оборудва сцената си с новия осветителен източник за да постигне ефект на изгряващо слънце във второ и пожар в пето действие на „*Пророк*“ от Майербер 1849 г. Рискът си заслужавал, скоро след дебюта на дъговия прожектор водещи европейски театри заменили газовите си осветителни инсталации с електрически. По

¹ Френските театрални историци назовават точната дата на поява на режисурата – деня на първото представление на „Свободния театър“ на А.Антуан. Немските изследователи свързват появата на режисурата с театъра на Херцог Георг на Майнинген, тоест 70-те – 80-те години на XIX-ти век. В Англия реформата в постановъчното изкуство се отнася в още по-ранно време, но повторно към режисьорски практики английския театър се връща по-късно от европейските театри. В Русия началото на собствен режисьорски театър е положено от Московския Художествен театър в 1898 година. (Въпросът за бащинството на режисурата, посочено в практиката на един или друг национален театър, не е от водещо значение за нашето изследване) Изследването приема периода от последната четвърт на XIX век за начало на режисьорския театър, от там и за начало на динамичните театрални реформи.

същото време 1850 г. Рихард Вагнер публикува „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ (Художественото произведение на бъдещето) – текст, станал един от основните философски, естетически и концептуални жалони в развитието на цялото музикално и драматично изкуство.

II. Тематични граници на изследването

Сценичното осветление формира голямо изследователско поле с подчертано междудисциплинарен характер. Дисертационният труд се ограничава върху онези негови аспекти, които са в обсега на учебните програми на специалност „Сценография” и имат непосредствено отношение към сценичната практика на театралния художник.

- Идейни проекти, програми, манифести, авторски концепции и др., изявяващи естетическите измерения на изследваната проблематика. Разглеждат се теоретични разработки на режисьори, сценографи, архитекти и композитори, чиито стратегии стават основа за редица направления в сценичните и пространствено-времеви изкуства, както и проверка на лансираните от авторите стратегии реализирани в тяхната практика.
- Знакови артистични постижения на сценографската практика в сценичното осветление. Коментират се примери на автори, които нямат теоретични трудове, но практиките им съдържат богат експериментален материал, ангажиран с изследвания проблем.
- Технологични и методологични аспекти на сценичното осветление, съобразени с основната насока на изследването, ориентирана към неговите естетически и артистични характеристики. Част от текста е посветен на художествени стратегии, примери за синтез на светлина и звук, достигащи до точка на преформулиране на традиционните взаимоотношения между компонентите на театралния спектакъл. Представените артистични събития и технически постижения имат ключова роля в развитието на сценичните изкуства, или перформативните практики и са причина за поява на нови сценични и несценични визуални форми.
- Влияние на сценичното осветление върху формирането на нови концепти за спектакъла, сцената и театралната архитектура. Изследването проследява, синтезира и представя теоретична информация за многообразните измерения на театралното пространство от началото на XIX-ти до средата на XX-ти век и специфичните изисквания на сценичното осветление към новата архитектурна среда и посоките на визуалните комуникации. Определят се основните пространствени модели и технологични насоки: възраждане на откритата сцена–площадка от

елизабетински тип, обходна арена; реформаторското движение в немската архитектура, 30-те години на XIX-ти век, което е променило изцяло пространствената организация в съвременната театрална сграда. Изложението отрежда особено място на концепцията за тотален театър на Валтер Гропиус, сферичния театър на Андор Вайнингер и архитектурните и сценографски проекти на Норман Бел Гедис, като пример за сливане на физическото пространство на архитектурата и фиктивното пространство на представлението. В сценографски контекст са анализирани отношенията пространство – светлина, обем – светлина, действие – светлина и др., като предизвикателства, наложени от новата архитектурна среда.

III. Състояние на проблема

В изследването се разглеждат въпроси, свързани с теорията и практиката на сценографията като съставна част от представлението и нарастващата значимост на визуалния план в съвременния театър. Интересът към сценографията от страна на художници и изследователи на театъра е свързан с това, че представлението е развиващ се творчески организъм, обновяващ непрестанно средствата си за активно въздействие върху зрителя. От една страна, никой не оспорва значимостта на пространственото решение като съставна част от синтеза на изкуства в театъра. От друга - визуалната среда се разглежда като производно – стоящо някъде след драматургия, режисура и актьорска игра.

Многовековният театрален опит свидетелства за непрестанното развитие на два вида изобразително изкуство за сцена – *театрална декорация* и *сценография*. За историята и развитието на театралната декорация са написани фундаментални и мащабни изследвания, такива са многотомният труд на В. Беръзкин, посветен на историята на световната сценография, хрестоматийни сборници на О. Брокет и Л. Гителман. За визуалната страна на спектакли от различни епохи са писали Г. Бояджиев, А. Бартошевич, Б.Алперс, М. Давидова, В. Гудкова, М. Делгадо. Съществуват множество монографии и изследвания, посветени на творчеството на отделни сценографи. Но тези изследвания не засягат или твърде бегло коментират въпросите за теорията и практиката на осветлението. Сценичното осветление е разглеждано като средство, гарантиращо видимост в спектакъла. В исторически план на развитие, то постепенно се превръща в безспорен художествен компонент, влияещ на смисловото послание на сценичното художествено произведение. В тази връзка недостатъчно е изучен и изследван опита на много театрални художници, направили открития в сценичното осветление. В техните постановки светлината е в основата на създадения художествен образ.

Публикувани са текстове, посветени на различни техники на осветяване, като: "Магията на светлината" (*The Magic of Light*) 1972 на Дж. Розентал и Л. Уертенбекър, „Един метод за осветяване на сцената“ (*A Method of Lighting the Stage*) 1932-58 на С. Маккендълс. Други методики са предложени от А. Залцман „Светлина, осветление, светлосила“ 1914, С. Барков „Светлинно оформление на спектакъла“ (*Световое оформление спектакля*) 1953, М. Джилет „Въведение в сценичното осветление“ (*Designing with Light: An introduction to stage Lighting*) 1997, „Светлина и осветление“ (*Light and Lighting*) 1988 Д. Килпатрик и др. Втората част „Сцена“ от мащабния труд на Н.П.Извеков „Светлината на сцената“ (*Свет на сцене*) 1940, е адресиран към творческите работници на сцената, с особено внимание към художествените функции на светлината в театралното представление.

Тези методи са технологични принципи – модели за конструиране на светлинните планове в условен сценичен обем, несъобразени с постановъчен замисъл. Едно мащабно изследване върху историята и развитието на осветителния театрален технически комплекс и методите на сценичното осветление е „Театрално осветление“ (*Театральное освещение*) 2005 на Д.Г. Исмайлов и Дравельова Е.П. Единствено по рода си издание на български език е „Дизайн на сценичното осветление“ на С.Маленов и И.Иванов. Книгата предлага основни знания за сценичното осветление и най-важното - проблематизира концептуалния и научен подход в практиката на осветителния дизайн, основавайки се на законите на визуалното изображение.

Производството на модерна осветителна техника винаги е съпровождано с подробни каталожни издания с техническите и функционални параметри на продуктите, един от първите е на братята Клигъл (*Kliegl Theatrical . Decorativ . Spectacular Lighting – 1896*). Изследователската литература, свързана с проблема, може да бъде класифицирана в три основни групи: първа - според това дали разглежда сценографията в рамките на естетическото течение и последващи насоки; втората група - технологични практики и модели за организация на осветителната техника за постигане на определен сценичен резултат (към тази група се включва и литературата, посветена на методи за осветление в кино и фотография); третата група е производствена информация за техническите възможности и функции на осветителната техника.

IV. Източници на изследването

Основните източници са теоретичните програми, манифести и публикувани авторови концепции, посветени на сценичната визия на представлението. Първите автори, които проблематизират сценичното осветление, като част от пластичната визуална среда и постановъчния замисъл на представлението, са А. Апия „Музика и постановка“ (*Die Musik und die Inszenierung*), Г.Крейг „Изкуството на театъра“ (*On the Art of the*

Theatre), Г.Фукс, П.Фор, М. Райнхард. Особено място на пространствената образност на спектакъла е отделено в текстове на К.Станиславски, В. Мейерхолд, П. Брук, Р. Уилсън и др. Театралните манифести на футуристите са пряка демонстрация на техните намерения за „ново сценично пространство“ при Е. Прампolini „Футуристичната сценография“ (*Futurist Scenography*), и „безактьорски театър“ на Ф. Деперо. Основните документи на новата театрална визия са „Театър вариете“ (*Il Teatro di Varieta*) на Маринети, „Футуристичен синтетичен театър“ (*Il teatro futurista sintetico*) на Маринети, Кора и Сетимели, в които са заявени намеренията за създаване на новия театър (иреален, алогичен). Уникалният театър на футуристите е обект и на изследването на Беръозкин във „Визуалната драматургия на Ф.Деперо“, като се акцентира върху инсценизациите в съавторство с Дягилев за Руските сезони в Париж.

Алманахът „Синият конник“ (*Der Blaue Reiter*) е първият голям форум, в който излагат концепциите си за свето–музикалния синтез Кандински, Скрябин и Шонберг. Значима публикация от същия алманах е „За сценичната композиция“ – от 1912 г. , в която Кандински излага теорията си за сценичния синтез.

Други източници са множество монографии и изследвания, посветени на творчеството на отделни театрални художници. Мари–Ан Бабле и Дени Бабле анализират творчеството на Апия, като акцентират върху проекти и реализации на Вагнеровите музикални драми. М. Волконски разглежда периода на плодотворното сътрудничество между Апия и Емил Жак-Далкрос и основно постановъчните функции на осветлението в „ритмичното пространство“. Като най-пълното изследване върху творчеството на Апия може да се отличи монографията на А. Улянова „*Адолф Апия театър пристраства и света*“ 2011.

Подробна и систематична информация за театралните практики на Л. Шрайер и О.Шлемер е събрана и анализирана от М.Дросте в „*Bauhaus 1919 – 1933*“. От научната литература, която разглежда творчеството на представителите на Баухаус, се отличава с обхвата и посоката на изследването тази на С.Диксън, намерил генеологията на „Цифровия перформанс“ в театралните експерименти на академията.

Творчеството на Йозеф Свобода е значимо дотолкова, че може да бъде обект на самостоятелен труд. Основните източниците за изследването са интервюта, статии и коментари на негови съвременници, режисьорите А.Радок, О. Крейча, трудовете на театралните критици Ян Гросман, Б. Приходова, Я.Буриан, Х.Албертова и В.Амброш. Богата информация се открива в коментарите на тема съвременната чехословашка сценография на В.Йиндра, където се поставя акцент върху иновативните, кинетични проекции и техники на осветление. Особено внимание към сценичното

осветление в постановките на Свобода е отделено в монографията на В. Пташкова. Трудът на Пташкова обхваща периода от 1943 с първите ескизи на Свобода до 1980 с най-мощните пространствени решения на Вагнерови драми, придружени с подробни технологични проекти – документи за светлинните картини.

Основните писмени източници за Р. Уилсън, от които изследването черпи информация, са студии и монографии, посветени на театралните му практики, на М.Шевцова, А.Хоумбърг, В.Беръозкин, видеофилм на Ото Бърнстейн и др. Използван е богат изобразителен и видеоматериал, чийто източник е Уотърмил център (The Watermill Center) и текстове от интервюта на Уилсън по повод негови постановки от периодични и фестивални издания.

Изследването използва голямо количество видео и фото материали, техническа информация, чертежи, електронни периодични издания и фрагменти от текстове, публикувани и непрестанно обновяващи се в електронната мрежа.

V. Структура на изследването

Дисертационният труд се състои от четири раздела.

- Въведение.
- Изследователски раздел, състоящ се от 6 глави.
- Първа глава – **Състояние, художествени задачи и технологични методи на сценичното осветление в края на XIX-ти до началото на XX-ти век** е посветена на утвърждаването на основните тенденции в сценичните изкуства в края на XIX-век; историческа достоверност в декоративното оформление; реакция срещу двуизмерното изображение на живописния декор; развитие на реалистичното изображение. Проследява се еволюцията на сценичното осветление от сцените с газово до сцените с електрическо осветително оборудване. Разглежда се и преходът от рационалната изразност на класическата сцена към модерния театър на интерпретатора.
- ***Gesamtkunstwerk*** – **произход и естетически основания за синтез на изкуствата**. Определя значенията на понятието *Gesamtkunstwerk* и рефлексите на програмата „Художественото произведение на бъдещето“ към общите естетически нагласи в театъра от началото на XX – век.
- Втора глава е посветена на първите представления на модерния театър. **Адолф Апия и Гордън Крейг**. Анализира свързаните със сценичното осветление идеи, съдържащи се в *Die Musik und die Inszenierung* (Музика и постановка). Проблемите на осветлението, свързани с преход от *застинала* сценична картина към новите условия на драматична *визуална среда*. Определя аналозиите и разликите в концепциите на Адолф Апия и Гордън

Крейг. В главата се разглеждат и коментират инсценизации на Адолф Апия; „Орфей“ на Глук – 1912 г. в Института в Хелерау, Вагнеровите опери „Тристан и Изолда“ в Ла Скала – 1923 г. и „Пръстена на Нибелунгите“ в Базел – 1924 г. Сценографските и режисьорски решения на Гордън Крейг, към „Дидона и Еней“ от Хенри Пърсел – Хампстед 1890 г. и „Ацис и Галатея“ на Хендел.

• Трета глава – **Формиране на новото сценично пространство** представя теоретична информация за новите пространствени модели в театралната архитектура от средата на XIX -ти до началото на XX –ти век. Разглежда възникналите пространствени и технологични отношения по линията сцена – зрител в шест параграфа:

Фестивалния театър в Байройт – диалог между синтетичен театър и театър на масовото действие.

Мюнхенски художествен театър на Макс Литман и релефна сцена на Георг Фукс.

Цирк Шуман и театралните пространства на Макс Райнхард.

Единство на техника, сцена и зрителна зала в проектите:

Тотална сцена на Валтер Гропиус.

Пластичното пространство в Театър №14, №6 и сценографски решения на Норман Бел Гедис.

Сферичен театър на Андор Вайнингер.

• Глава четвърта – **Зрима музика** разглежда експериментите на Василий Кандински, Александър Скрябин и Арнолд Шонберг, свързани със синтез на светлина и звук в нова визуална времева форма. Намирайки основания във феномена синестезия, авторите отреждат позиция на светлината, в която тя придобива характеристика на действащо лице. В главата се разглеждат естетическите основания за проекта „Жълт звук“ на Кандински, сценичните реализации на „Luce“ и симфоничната поема „Прометей“ на Скрябин и монодрамата „Щастливата ръка“ на Арнолд Шонберг.

• Пета глава, посветена на – **Историята на новите медии в представлението**, разглежда дългия списък от исторически предшественици на съвременното технологично представление и установява основната концепция на последващите течения – интерактивността:

Футуризм, времето на манифести за създаване на нов театър с подчертан интерес към динамично пространство и време. Новите доминиращи фактори в представлението стават активното пространство, наситено с постоянно работещи театрални механизми. Словото вече не е доминиращ елемент в процеса на театралната комуникация и отслабената му функция стимулира процесите на затихване на антропоцентризма, достигащи до крайната форма на „безактьорски театър“.

Театрална концепция на Баухаус представя и изследва методологията и експерименталните театрални практики на:

Сцената на кръга Der Sturm – Лотар Шрайер

Оскар Шлемер.

Ласло Мохой-Над

Интеграция на кино в пространството на театъра разглежда първите експерименти, синтезирали театър и кино в единно сценично художествено произведение. В параграфа се анализират условията за възникване на мултимедийните театрални форми. Темата е важна за ориентацията в какво състояние се намира театралното изкуство, от гледна точка на новите, постоянно изменящи и усъвършенстващи се мултимедийни средства и инструменти и перспективите за развитието им. Доколкото театърът в природата си е синтетичен, то връзката му с мултимедийните технологии и изкуство е естествена. В пространството на сценографията се включва видео, триизмерна компютърна графика и др. в единна структура. Нерядко ролята на изпълнителя се взема от художника, дори зрителя, на когото се предлага активно участие в представлението. Новите технологии в голямата си степен са ориентирани в създаването на визуален образ, затова използването им в сценографската практика (от проектиране, до реализация) е оправдано. Разглежданите инсценизации са владеели зрителския интерес с медийност и комуникативност на визията.

Но иновативните технологични решения в осветление и сценография не обезпечават единствено зрелищността на образа. На първо място поддържат емоционалната среда на спектакъла, която органично обгръща изпълнители и зрители.

Фридрих Кислер – светлина, цвят и материя в динамичното пространство на „*Росумски Универсални Роботи*“ на Карел Чапек.

Ервин Пускатор – документални кинофилми в структурата на сценичното представление.

Theatergraph, Poliekran и Laterna Magica – театърът на Йозеф Свобода.

Постмодерен театър – визуалната конструкция на представлението на Робърт Уилсън.

• Шеста глава – **Светлината като формообразуващ компонент от визуалната организация на сценичната среда.** разглежда и коментира основните елементи от визуалната структура на светлинната композиция, утвърдени и актуални методи на сценично осветление и технически документи необходими при реализация на осветителния проект.

Емпиричен раздел, представящ 3 авторски проекта, в които сценичното осветление е водещо в проектирането и реализацията на визуалната среда на спектакъла.

Декларация за приносите на хабилитационния труд

Библиография, илюстративен материал (снимки и придружаващи обяснителни текстове), терминологични обяснения и др.

VI. Цели и задачи на изследването

• да проследи развитието на театралните технологии и паралелните естетически промени в театралните доктрини от края на 19-ти и началото на 20-ти век, които са утвърдили осветлението като автономна медия и са

мотивирали редица водещи практики и теоретици да го третират като основен елемент във визуалната конструкция на спектакъла;

- да изследва и проблематизира сценичното осветление като изразно средство на сценографа, способно да възбужда въображението, да създава художествени образи и артистично-игрови ситуации;
- да проучи условията, в които сценографията влиза в общ процес с технологията на сцената, за да стигне до зони с внушителна зрелищност, мащабни пространствени метаморфози и изумителни визуални ефекти;
- **Основната цел** на изследването е да подпомогне учебния процес в специалност „Сценография”, като синтезира наличната теоретична и техническа информация за развитието на осветителната техника и нейните функции – от нейните главни исторически и естетически измерения, предмет на учебната дисциплина „История на сцената и сценографията”, до отразяване на проблематиката в специализираната работна документация (паспорт на спектакъла) като учебен проект в учебната дисциплина „Техника и технология на сцената“.

VII. Методология на изследването

В различните части на изследването се прави историографски и сравнителен анализ на базови теоретични концепции и породените от тях художествени процеси, както и на установените според тях композиционни зависимости: светлина и четиримерно пространство на представлението, светлина и ритмична среда, светлина и динамика, режисура на светлината, светлината като средство за комуникация и др. В тези случаи е прилаган хронологичен подход.

Функционален анализ на елементите на сценичното осветление, ползвано в практиките на разглежданите автори, например: контраст, съдържащ нивата - яркост, цвят и видимост, посока на светлината, динамика на светлината, пространство, определено от подбрани кодове за перспектива, сянка и липса на сянка, мрак и др.

При анализиране на сценичното осветление в изследвания период и проследявайки развитието му паралелно с динамичните процеси на театралните реформи, до съвременните сценични и родеещи се с тях форми, изследването разполага с целия спектър от теоретико–методологични средства, допринасящи за изчерпателност на труда. Във връзка с целите са разгледани отделни насоки на изобразителното изкуство, паралелни на насоки и течения в театъра, музиката и други времеви изкуства.

VIII. Актуалност на темата

В провокацията си към сценографията, пространството и светлината са две постоянни величини, които ще останат вечно актуални в теорията и

практиката на това изкуство. Затова изучаването на сценичното осветление и неговото развитие през най-динамичния период в историята на театъра, заедно със съдържащите се в проблематиката многообразни творчески концепции и методи за тяхната реализация, имат непреходно значение за историята на сценографията като академична дисциплина.

Съвременната европейска и американска сценография е завладяла територия на внушителна зрелищност за спектакъла с всевъзможни пространствени метаморфози, реализирани с прецизно техническо изпълнение. Тези качества са неприсъщи за българския театър – повечето национални сцени работят с осветителна апаратура с „музейна стойност“, рядко се обновява сценичната механика. У нас няма специализирани периодични издания, а отделни текстове се публикуват също по изключение. Същевременно академичната подготовка е призвана да следва най-добрите постижения в теорията и художественото творчество, а и постановъчната практика непрестанно търси изход от неблагоприятната ситуация.

Актуалността на темата е свързана и с авторските ми опити да разкрия и разгранича нивата на въздействие на сценичното осветление върху зрителя при разглежданите театрални форми и в представените примери от моето творчество.

I. Състояние, художествени задачи и технологични методи на сценичното осветление в края на XIX-ти до началото на XX-ти век

Развитието на европейския театър през XIX век е един от най-динамичните периоди от неговата история. Постоянна претенция на модерната философия и изкуство е категоричното отричане на класическите им предшественици. Такава е изходната позиция на новия театър. Уникални естетически програми заменят стриктно възпроизвежданата универсална формула на класическата сцена – постоянен за отделните жанрове декор, неизменна партитура на словото и точно поставена пластика.

Първата крачка на модерната сценична реформа прави театърът на **натурализма**. Неговият език и форми са прякото общуване с натурата, сценичната истинност се заключавала в тълкувания на характерите и постъпките на героите. Новият стремеж към истинност във всички компоненти на спектакъла (характери, мотивация, сюжети, актьорска игра) се сблъсквал с наследството на стария театър, който разполагал всичко в крайно условна и оскъдна сценична среда. Това кара Крейг да публикува „*On the Art of the Theatre*“ 1905г. Появяват се и първите театрални манифести и теоретични режисьорски програми (Андре Антоан, Константин Станиславски). Първи демонстрира теоретичните си убеждения Ото Брам

във „Фрайе Бюне“ на 28 януари 1890г.² и се „легитимира“, като „натуралист–фотограф“ и „бездушен реалист“ с думите: „...театърът, който принадлежи на сериозното, а не на развлекателното изкуство – има само едно бъдеще: съвременният театър ще бъде театър на натурализма, иначе няма да съществува въобще.“³

Нови възможности за сценичната визия дава електрическото осветление. В края на XIX-ти век много от сцените притежавали едновременно и газово и електрическо осветително оборудване, не били излезли от експлоатация и маслените лампи и свещи. Основното осветление се състояло от подови рампи, осветителна арка непосредствено зад портала и странични софити. Наложило се преосмисляне на техническите способности, особено несъвършенствата на рамповото осветление – силна светлина върху актьорите в предния план и слаба върху декорацията в задния план. При мощността на електрическото осветление тези недостатъци се засилили. Преходът от полутъмната сцена към ослепителната светлина в обхвата на рампата, нарушавал зрението на актьорите, ефектът на заслепение се подсилвал и от тъмнината в зрителския салон. Натурализмът завладял и осветителната композиция, до степен, че зрителят да вярва в продължителността на сценичното явление. Осветлението на сцената възпроизвеждало характерните особености на този източник, който в действителност осветявал мястото на действие (слънце, уличен фенер, камина и др.). Отказали се от безличното общо осветление и насочените лъчи към конкретен изпълнител. Режисьорът поел отговорността за светлинната композиция, анализирайки текста, логиката на действието и мизансцена, историческата епоха и конкретното събитие, той определял задачите на осветлението. Източниците на светлина освен тези, които присъствали в действието по сюжет (луна, свещи, фенери, звезди и др), били скрити в пределите на сценичната кутия. Увлечението в светлинните имитации довело до обогатяване на цветовата палитра на осветлението. Цветната гама на спиртните лакове за колориране на лампите и желатиновите филтри се разнообразила и обогатила с тънки нюанси. Възможностите да се разпределя цветна светлина по желани отделни части на сцената и прецизно да се контролира динамиката, породили ново художествено качество и нов импресионистичен стил на сценичната визия.

Импресионизмът както в изобразителното изкуство, така и на сцената интерпретира действителността, разчитайки на емоционалното възприятие. Настроенията, светоусещането, преживяванията придобиват основно значение в изграждане на светлинната композиция. За да създаде смяната и играта в настроенията, театърът особено внимателно подбирал средствата

² *Brahm. O. Theater. Dramatiker. Schauspieler. Berlin, 1961. Цит. от: Хрестоматия по истории зарубежного театра. Санкт-Петербург, 2007. с. 350*

³ Пак там с.356

си. За Дейвид Беласко и Карл Хагеман *в светлинната композиция не бива да присъства нищо необосновано от цялостния постановъчен замисъл, сцените от реалния живот, с всичките им подробности остават преимущество на натуралистите.*⁴ Смяната на настроенята от едва доловими интонации и движения до бурни акценти, изисквали техническото си обезпечение. Пълните възможности на светлинната живопис се разкрили с техническото усъвършенстване на рунд-хоризонта. Формата и цветът позволявали илюзорно увеличаване на дълбочината и плавни тонални преходи на осветлението. Полупрозрачните обла, предназначени преди за обща цветна среда, се комбинирали с твърди рундове с отчетлива материална фактура. Освен светлинната живопис достижение на импресионистичната стилистика се явява и светлинната завеса между отделните сценични картини и преходи. До момента сценичната техника е познавала така наречените „чисти промени“ или смяна на декорацията при частично или напълно обрано осветление. Такива методи на плавни преходи, съчетания на контрастно осветление и меки сенки, позволявали да се поддържа необходимото настроение у зрителите дори и в сценичните паузи.

Режисьорът натуралист репродуцира през себе си реалността, режисьорът символист се *опитва да облече идеята в осезаема форма*⁵. **Символистичният** идеал за театър е *означаващо автономно цяло, несъответстващо на действителността*⁶, сцената е добре конструиран механизъм, включващ всички сценични материали в единна форма. За да изясни същността на символизма, Едмънд Уилсън⁷ проследява еволюцията на новите художествените идеи не като омаловажаване или доразвитие на романтизма, а по скоро като негово съответствие или втори приток на идентично течение. От литературата започнала да се оформя художествената програма, свързана с поетиката на символизма, с принципите на „условния театър“ и стилизацията. Символистите се нуждаели от театър в качеството му на изразна машина. Декор, костюм, осветление, актьор, пластика и ритъм са средства за въздействие, които разширяват възможностите за интензивно изявяване на словото. Любимите им неразгадаеми тайни и неумолима фаталност трябвало да бъдат облечени в символи, насочени към обострената чувственост на зрителя. Светлинната имитация на „лунна нощ“, с която натуралистичният театър търсел правдоподобност, при символистите създавала усещане за мистицизъм и тайнство. Стременията към недоизказаност, безтелесност довели до там, че методите за илюзорно осветление се оказали излишни. Светлините от

⁴ Исмагилов, Д.Г., Древалева, Е.П. Театрално осветление. Москва. ДОКА Медиа. 2005. с.56

⁵ Павис, П. Речник на театра. ИК Колибри. С.: 2002. с.333

⁶ Пак там с.392

⁷ Уилсън, Е. Замъкът Аксел. цит.от *Ефтимов, Й.* Годишник на философския факултет. Тревожната хетероклитност на българския символизъм. Югозападен университет „Неофит Рилски“ 2007. с.15

рампата, софитите и порталните кули прекалено подчертавали материалността и автентичността на обстановката. Единствено с насочени източници се локализиращо мястото на действие, а останалата част от сцената се разтваряла в полумрак или тъмнина.

Сценичното осветление на символизма не носи условния прагматичен характер на класическата рампа и не възпроизвежда движенията на естествената светлина. То не проявява пространството, формата и цвета като ги прави видими, приглушава, променя или активизира. То е самостоятелно изразно средство, действащо единно и взаимно с другите. В доклада за историята на *Театър д'Ар*⁸ Пол Фор описва начините на осветление в „Слепите“ на Метерлинк и „Песен на песните“ на Роанар, като изолиране със светлина на фрагменти от композицията, детайли от декора или актьорите от *безграничния мрак*⁹. Но това не е метод за насочване на вниманието, а композиционна организация на форма, цвят и линия в подчертано неестествено пространство. Изграждането на осветлението дематериализира средата, в която изчезват очертанията на формите и телата на актьорите.

Основните естетически тенденции в изброените театрални направления се отразяват пряко в изискванията към сценичното осветление, като му възлагат нови пространствено-композиционни и емоционално-образни задачи. За сравнително кратък исторически период театралното осветление се натоварва с различни очаквания. Премайнавайки през илюзорно-натуралистичното наподобяване на действителността при натурализма, през емоционалното възприятие на действителността при импресионизма, сценичното осветление за първи път добива собствена експресивна идентичност в театъра на символизма. Освен в естетически план, сценичното осветление претърпява промени и в технологичен аспект. Възможността за прецизен контрол на светлосила и цветност позволява активното му присъствие в сценичното действие. Съпоставянето или противопоставянето на обема в сценичната среда чрез различни контрастни стойности, контролират пространствената и логическа композиция на представлението. С помощта на източници за локално осветление стават възможни динамични композиционни промени и корекции по време на самото действие.

I.1. Gesamtkunstwerk – естетически основания за синтез на изкуствата.

На лексикално ниво понятието *Gesamtkunstwerk* включва три вербални единици; *Gesamt, die Kunst, das Werk*. Ако лексемата „*Kunstwerk*” може да бъде разбрана като „произведение на изкуството“, то „*Gesamt*“ усложнява

⁸ Фор, П., Вокруг Тетр д'Ар. Символизм в театре. Хрестоматия по истории зарубежного театра. Санкт-Петербург 2007. с.357–359

⁹ Пак там с.359

смысла с вариантите; общо /обединено/свкупно/универсално/ всеобщо произведение на изкуствата. Според значението, което се придава на понятието „Gesamtkunstwerk“, в един или друг текст се употребяват и синонимите *Vereinigung* – обединение, *Verschmezung* – сливане, *Integration* – интеграция, *Synthese* – синтез и тн¹⁰. Опирайки се на факта, че е неопределен с точност, творци и изследователи са добавяли собствено разбиране и разширявали обхвата на първоначалния смисъл. Това е нов тип художествено мислене, в основата на което се култивира идеята за изкуствено единство на изразните средства и образните елементи на различните видове изкуства в рамките на самостоятелно художествено произведение. Тази синтетична форма е конструирана по законите на хармонията, целостта и синхрона.

„Опера и драма“ (*Oper und Drama 1850 – 1851*) е най-мощният труд на Вагнер. В него се развива и задълбочава идеята за синтез на изкуствата в *драма на бъдещето*, както сам нарича музикалните си произведения (презира определянето на творбите му като опери). Основното съдържание се свежда до заблудението на операта в това, че музиката, която в операта трябва да бъде изразно средство, става цел, а драмата, която е длъжна да бъде цел, става средство. Затова операта в историческото си развитие се е превърнала в поредица от арии, дуети, танци, развиващи драмата в отделни части, наводнена от безсъдържателни мелодии и е станала средство за развлечение на скучаеща публика.

В „Художественото произведение на бъдещето“ 1855г., в което музикалното действие и драмата ще създадат общ информационен поток, основното средство за изразяване ще бъде оркестърът, призван да изрази това, за което словото е безсилно, да задълбочи или поясни жеста, да освети вътрешния свят, преживяванията и страстите на героите, да даде зрително предчувствие за последващото действие. Мелодийното съдържание на симфоничната оркестрова тъкан трябва да се състои от повтарящи се мотиви (лайтмотив), характеризиращи действащите лица в драмата, природни явления, предмети и човешки страсти. Такова постоянно симфонично развитие, основано на последователност, преобразявания, едновременни съчетания от многочислени кратки лайтмотиви, представлява Вагнеровата „безкрайна мелодия“.

И тук се появява парадоксът на Gesamtkunstwerk. Теоретичната програма предполага „равностойно“ участие на всички видове изкуства, *като пречупи всяко едно отделно средство и създаде благоприятни условия за разтварянето им*¹¹ в единното сценично действие на музикалната драма. Постава се въпросът за спецификата на театъра - *какво изкуство е той* -

¹⁰ Нов универсален немско-български речник. PONS. 2007.

¹¹ Wagner, R. Samtliche Schriften und Dichtungen. Leipzig. 1911. с.60 – 61.

„хибридно“, съставено от различни сценични „материали“? Или хармонично цяло, в което всичко появило се на сцената се слива с останалото.¹² Въпреки че се декларира равностойност на изкуствата, участващи в сборното произведение, музиката събира в себе си всички визуални образи, въплътими посредством архитектура, пластика, светлина и живопис. Още повече, че в текста на „Художественото произведение на бъдещето“, често употребявани синоними на *gesamtkunstwerk* са *totalно единство, обединение, разтваряне*, но не и *синтез*. Отношенията между стихийните неконтролируеми сили и хармоничната съдържаност стават синтез от музикално–звук и пространствено–пластичен план, при това вторият е зримо изражение на първия. Или музиката приема водеща позиция и определя пластичната картина - в този смисъл се използва израза *музикално – синтетична* концепция. По много и сложни обективни, и субективни причини Вагнер стига до противоположна крайност. В борбата си срещу доминиращия вокален план в италианската опера, той дава превес на инструментално-симфоничния план. Музикалните му драми изобилстват от разнообразни поетични природни картини, човешки страсти, екстаз на любовта, подвиг на герои и всичко това, въплътено в музикалната симфония с внушителна сила и изразителност. Превръщането на операта в грандиозно по мащаб, драматично и вокално-симфонично произведение – това е резултатът от оперната реформа.

Ако все пак се наблюдава ефект на сливане на системите от сборното художествено произведение, то е на ниво възприятия на публиката. Умножавайки средствата за театрална комуникация, като се синхронизира тяхното въздействие върху публиката, действително се получава ефект на сливане, *тъй като зрителят бива засипван от впечатления, които с лекота преливат от едно в друго. Gesamtkunstwerk запазва спецификата на всяко от сценичните изкуства, като заедно с това ги обединява така, че зрителят да ги изживее като едно цяло.*¹³ Голямото богатство на театралните форми и традиции не позволява да се формулира еднозначна дефиниция за синтез на сценичните изкуства. Очаквани са и различията в мненията на теоретичите по отношение на взаимовръзките между тези изкуства. Според *Gesamtkunstwerk* сливането е логичен процес, тъй като отделните изкуства захранват еднакви информационни потоци под различна форма.

II. Адолф Апиа и Гордън Крейг, първи представления на модерния театър

Историците на театъра признават както революционното значение на Апиа в сценографията, осветлението, създаването на сценична атмосфера, така и в концепцията за преразглеждане на съотношението между тип театрално

¹²Павис, П. Речник на театъра. ИК „Колибри“ С.: 2002. с.392

¹³Павис, П. Речник на театъра. ИК „Колибри“ С.: 2002. с.393

представление и принципите за оформление. Изследователската литература, посветена на Апия, се появява още в началото на неговата теоретическа и практическа „кариера”, възприет е от съвременниците си като автор, достоен за академично внимание. Театралните концепции на Адолф Апия (1.09.1862-29.02.1928) имат фундаментално значение в теорията за синтез на изкуствата – универсална теория за театър, подходяща както за музикална драма, така и за драматичен спектакъл. В основен вид като сценографски ескизи, режисьорски решения и теоретични трудове творчеството му оказва влияние върху Крейг, Жак-Далкроз, Мейерхолд и други негови съвременници.

Възприемайки Вагнеровата концепция за театър – въплътена в музикално-поетичната драма, Апия разработва на нейна основа сценографски, светлинни и пластични модели на универсално сценично действие. Теорията си Апия формулира в „Постановка на Вагнеровата драма”, 1892г. и „Музика и постановка” 1895–1897г. Във въстъпителните думи в „Постановка на Вагнеровата драма” Апия се обръща към „просветения читател”, запознат с Вагнеровата драма и неравнодушен към съдбата на съвременния театър. Проблемът за възприемането на Вагнеровия театър от обикновения зрител остава докрай неизменно актуален. Още в ранните си работи той намира път за решение, като на първо място настоява за връщането на Вагнеровите драми от концертните салони на театрална сцена, със съответната по дух сценична атмосфера.

Теоретичните принципи, изложени от Апия в „Музика и постановка”, коментират пътя за визуализация на музиката в драматургичната форма: „музиката, носеща се в пространството, намира материалната си форма посредством светлината”. Целта на театъра е драматичното преживяване. Но то се случва не на сцената, а в душата на зрителя под въздействието на онзи дразнещ сетивата ритъм, който зрителят възприема с помощта на зрение и слух.¹⁴ В това отношение релефът на пространството се разглежда като най-целесъобразната форма, и то не само по отношение на зрението, но и на слуха.

Осветлението и живописата върху пространствени обеми са два елемента, които, далеч от взаимното си обогатяване посредством взаимно подчинение, са всъщност напълно несъвместими¹⁵. Подредбата на изрисуваните платна в декора изисква подчинено осветление, за да бъдат видими, връзка, която няма нищо общо с активната роля на осветлението в действието, напротив, това е основният конфликт.¹⁶

II. 1. Музика и постановка

¹⁴ Appia, A. Lamiseenscene du drame wagnerien .Oeuvrescompletes. c.261

¹⁵ Appia, A. Lamiseenscene du drame wagnerien .Oeuvrescompletes. c.261

¹⁶ Пак там. с.262.

Произходът и историята на операта дават достатъчно обяснения защо визуалният аспект на представленията в този жанр специално се е развил без драматическа мотивация и съществува само за да доставя удоволствие за зрението. Откакто това *удоволствие е резултат на желанието за все по-прекрасни спектакли*¹⁷, а и сценичните условия са поставили ограничения върху триизмерното реализиране, се е стигнало до необходимостта да се прибегне до живописца. Тъй като осветлението се използвало непълноценно, то публиката свикнала да прибегва до собственото си въображение, за да изтълкува перспективното изображение върху кулисите. *Стигнало се до там, животът да се изобразява посредством знаци, чиято лесна манипулация ограничила голямата свобода в избора на средства.*¹⁸И така истинската сценична среда, която може да се създаде с осветление и триизмерност, бива жертвана поради желанието да се наблюдават очарователни, грандиозни и ефектни зрелища.

II. 2 Приемници на светлината – йерархии

Въпреки че теренът е на първо място поради зависимостта си от актьора, то не бива да се пренебрегва ролята на светлината. Нещо повече, почти пълната „подвижност“ на осветлението елиминира възможността за конфликти, тъй като теренът може да отстъпи безусловно пред актьорската игра. При конструиране на терена не стои въпросът дали осветлението ще направи дадена композиция възможна, а по-скоро дали конструкцията със съдействие на светлината ще позволи на изпълнителя да бъде достатъчно експресивен и дали позицията на актьора ще бъде подчертана така, както изисква музиката. Вемайки предвид трите фактора, които съставляват материалната сценична среда, се опитваме да се убедим, че музиката се е превърнала не само в част от движението и мимиката на актьора, но също и в част от цялата неодоухотворена среда. Анализирайки връзките и противоречията между елементите, става ясно колко неадекватно е използването по този начин на живописца като изразно средство в сравнение с триизмерността и светлината.¹⁹

Поставяйки в основата музиката и продължителността ѝ във времето, актьорът става посредник с трите разглеждани сценични материала. Драматичната идея, която изисква музикална изразност, *трябва да извира от скрития свят на нашия вътрешен живот, доколкото този живот не може да бъде изречен по друг начин, освен чрез музика, и музиката не може да изрази друг, освен този живот.*²⁰Чрез средствата на разговорната реч драматургът дарява тази идея с драматична форма и създава поетично-

¹⁷ Пак там.

¹⁸ Пак там. с.349.

¹⁹ Улянова, А. Адолф Аппиа...цит. по Appia, A. Comment reformer notre mise en scene. Oeuvre completes. с.349.

²⁰ Appia A. Die Musik und die Inszenierung. Munchen. 1899. с.42

музикален текст, *този текст налага една вече жива роля, която актьорът само трябва да „облече”*.²¹ Съотношенията в тази роля определят триизмерното пространство, *то е мястото, където се докосват живият актьор и неодушевенният декор*,²² характера и триизмерността на пространството; контролират осветлението и живописната обработка.

Тази йерархия е органична: *музиката, душата на драмата, дава живот и чрез пулсирането си определя всяко движение в този организъм*²³ от гледна точка на пропорция и последователност. Ако дори един компонент от тази органична верига се прекъсне или липсва, то експресивната сила на музиката е спряна там и не може да надхвърли това място.

В съвременните театрални практики Апия изтъква следните **Проблеми на осветлението** според вида на източниците и тяхната локализация в сценичния обем:

- *предни фиксирани източници, осветяват рисуваните кулиси.*
- *светлини на рампата, проектирани за осветление на предния план на декора и актьорите, отпред и отдолу.*
- *подвижни прожектори, използвани за фокусиране на лъчи.*
- *трансперентно осветление, проектирано за осветление в контражур на прозрачни, полупрозрачни или прорезни рундове.*²⁴

II. 3 Проблеми на живото изкуство 1919 – 1927

Следващият теоретичен труд, който се обсъжда в този текст, е издаден със самочувствието на автор с не малък практически опит, който се опира и обобщава идеите от „Музика и постановка”. Драматичното изкуство според Апия е *обърнато...към пълноценното ни присъствие*. Ако на сцената композираме архитектура, скулптура и живопис – те ще заемат *пространство*. Ако на същото място поместим поезия и музика – те ще заемат *време*. *Време и пространство – има ли общ обединяващ фактор?*

Следва втори въпрос: как да се приобщи това движение към неподвижните по своята природа изящни изкуства, още повече към словото и музиката? Отговорът е логичен (ако приемем за аксиома, че съюзът ще се осъществи на сцена) - *живото и подвижно тяло на актьора въплъщава движението в пространството*²⁵. Тялото е не само подвижно, то е и пластично. Взаимодействайки си с окръжаващата го архитектура, тялото на актьора

²¹ Пак там. с.48.

²² Пак там. с.49.

²³ Appia A. Die Musik und die Inszenierung. Munchen. 1899. с.50.

²⁴ Appia A. Die Musik und die Inszenierung. 1899. с.55.

²⁵ Пак там.

приема скулптурна форма . То хвърля сянка и изисква осветление, диктувано от логиката на цялостната скулптурна композиция. Поради това встъпва в противоречие с живописиста. От живописиста Апия се съгласява да съхрани единствено цвета (За разлика от „Музика и постановка” позицията спрямо живописиста тук е по-либерална), но *цветът не е достояние само на живописиста.*²⁶ Крайно важна е следващата мисъл „*Цвета...толкова тясно свързан със светлината, че е трудно да бъдат разделени;като светлината е до висша степен подвижна, така цвета добива същото качество.*”²⁷ В следващата глава „Живият цвят” (*La couleur vivante*) – заглавието е повод за колебание между „Жива светлина и Жив цвят”(формулировката „Жива светлина” според него е тавтология) , Апия, следвайки собствените си логически заключения, формулира принципа на *жертва и компенсация*. Съгласно този принцип *живописиста се пренася в жертва на цвета*, въпреки съзнанието, че отказът от това изкуство нарушава цветовото решение на спектакъла. Но *самият принцип на живописиста противостои на движението и по сцената.*²⁸ И ако не желаем да представим пред зрителя пейзаж с персонажи ,*трябва по един или друг начин да заменим това, с което сме привикнали от живописния декор.*²⁹

II. 4 Сътрудничество с Емил Жак- Далкроз

Запознавайки се практически със системата на Далкроз, в периода 1906-1908г. Апия публикува статиите „Завръщане към музиката” и „Ритмически опит”. Осланяйки се на постулатите на Далкроз, той определя *изкуството, което смятаме за най-екзалтиращо, като неотделима част от човешката органика; то може да бъде пластически изразено чрез системата евритмия и логично да се завърне в пространството и времето на сцената.*³⁰

За годишния празник на Института в Халерау през 1912г. е избран втори акт на „Орфей”, а през 1913 е поставено цялото произведение.

За да отстрани границата между зрителната зала и сцената, Апия се възползва от построената вече осветителна система на Александър Залцман - непознато до момента сценично осветление, базирано единствено на дифузна светлина. Всъщност това е циклорама на Фортунни, в случая инсталирана в прав обем и с доразвита електрическа система,³¹ в зала с размери 46м, ширина 19м и височина 12м, покрита от осветителната инсталация от хиляди лампи, скрити зад импрегнирано с восък платно.

²⁶ Пак там.

²⁷ Appia, A. L'Oeuvre d'Art vivant. Appia, A. Oeuvres complètes. Lausanne. 1988. с.363.

²⁸ Пак там.

²⁹ Пак там.

³⁰ Улянова А. Адолф Апия театр пространства и света с.60. цит. По Appia, A. Retour à la musique // Appia, A. Oeuvres complètes. Т.3. с.33.

³¹ Циклорама на Фортунни-подразбира се от термина- е полусферична конструкция предназначена за сцена кутия. Залцман се възползва от нестандартното за театър пространство в Халерау и затваря целия обем на залата. Технологията на монтаж на осветителните тела е същата, като при Фортунни.

Конструкцията обгръща целия обем на залата, включително стената зад зрителите. Тъканта филтрира и разсейва светлинния поток и целият обем постепенно се изпълва със светлина. Светлосянкната рисунка изчезва, липсва и традиционният контраст между затъмнена зрителна зала и осветена сцена. Управлението на източниците е обединено в отделни секции и се контролира на цветни пояси, с различна сила и интензитет - от общо дифузно и сумрачно до пълно „бяло“³². Източниците на светлина са визуално неопределени, което създава усещане за „матова светлина“, *обляла сценично пространство, готово да приеме актьора в себе си*. За ефекта от видяното Волконски пише: *Още една сила, освен човека и музиката, взе участие в този спектакъл. Който не е видял, не може да си представи какво дава участието на светлината в общата сценична динамика. Не следва, разбира се, тези „светлинни ефекти“ да се оприличават с опитите да се използва светлината като нов инструмент в симфоничния оркестър. Самата светлина е невидима, виждаме само нейните следствия.*³³

Това, че спектакълът е осъществен по този начин - обширно пространство без илюзия за реалност, без живописна декорация и пищни костюми, е доказателство, че Апия практически реализира своята Вагнерова концепция. Както и йерархическата система в (*Музика и постановка*), залегнала в основата на теоретичните му трудове: *цветът е най-ниската степен в иерархията - цветът в костюма е от бял през бледосив до син*. Волконски определя като *една от най-интересните прояви на светлината ролята на Амур. Изпълнителката, разпределена в ролята, нито веднъж не се появява на сцената. Вместо появата на обичайната „травести“³⁴ с крила, лък и колчан със стрели, ние чувахме песен иззад сцената, а виждахме променяща се с динамиката на музиката светлина. Светлината обединява сцена и зала в една органична цялост³⁵, със собствена архитектоника и пластика. Единството на пространство и време се създава от ритмиката на танц, среда и звук.*

Постановката на „Орфей“ е интересна и заради оригиналността на светлинното решение на Апия, коренно различно от всички поставени до момента и след това. Осветителната система в Хелерау е проектирана да създаде осветление по-близко до това в картините на импресионистите - обща дифузна светлина, идваща незнайно откъде, отколкото търсеното от Апия типично театрално насочено и степенувано - „киароскуро“ при Караваджо и Рембранд..

³² Исмагилов, Д. Г., Древалева, Е. П. Театралное освещение. ДОКА Медиа. Москва. 2005. с. 58-59

³³ Волконский, С. М. Художественные отклики. СПб Аполлон. 1912. с. 110

³⁴ Има се предвид сценично амплоа – обичайно актриса изпълнява ролята на джудже или момче, обикновено мецосопран или контралт, в случая Амур.

³⁵ Волконский, С. М. Мои воспоминания. „Орфей“ в Хелерау. Т. 2. Искусство. 1992. Москва. с. 186.

II. 6. Гордън Крейг и режисура на светлината

Завръщането в театъра на Крейг става по неочаквана покана от Пърселовото общество в Лондон, съществуващо от 1876 г. Обществото се занимавало с издирване и публикации на произведения на забравения тогава Х. Пърсел и към 1890 г. възникнала идея да се покаже в концертно изпълнение операта му „Дидона и Еней”. Мартин Шоу привлича към проекта Крейг. Консерваторията в Хампстед, където предстояло да се осъществи представлението, била непригодна за театрален спектакъл и първата работа на Крейг била да се преустрои концертната зала в сцена. Благодарение на това се появила възможност да работи върху „чист лист” – да организира пространство и осветление така, както му е необходимо. По думите на Крейг ... *не се опитва да порази зрителя с красива гледка, целта ми е да отворя пространство за хора...Пропорциите на сцената са необичайни.*³⁶ сценичният отвор е силно разтеглен, ширината превишава височината повече от два пъти, планшетът е с ритмично развити нива по цялата си ширина. Рамката на сценичния отвор, за разлика от обичайните оперни портали, е аскетична, облечена с широки ивици грубо сиво-кафяво сукно.

Кардиналната новост в композицията на „Дидона и Еней” се състояла в отказа да се пресъздаде конкретно място на действие на трагедията. Пространството участва активно в решението на спектакъла и създава усещане за трагизъм. Крейг предложил и осъществил различна интерпретация на пространството – композиция, построена по аналогия на музикалната. Музиката продиктувала архитектурата.

Казвайки, че е добил професионалните си знания от Ървинг и че ...*за него не е имало по-добър учител*, Крейг има предвид вече установената практика в Лицеум – разработване на осветителна партитура и осветителната репетиция³⁷. Без да се отказва от газовото осветление в Лицеум, Ървинг обогатява колорита на цветните филтри³⁸, разчленява рамката на отделни цветови секции и въвежда подробни осветителни репетиции. Освен наученото при Ървинг, Крейг е повлиян от лекциите на Хуберт фон Херкомер – живописец с отношение към сцената. В лекцията „Гордън Крейг и Хуберт фон Херкомер” от 1968 г. на Венецианския симпозиум Едуард Крейг потвърждава, че принципът на осветление в „Дидона и Еней” е повлиян от Херкомер³⁹. За постановката на Пърсел, Крейг наема най-съвременното осветително оборудване от лондонска фотографска фирма⁴⁰. Основната група осветителни прибори разполага високо над сцената по

³⁶Craig, E. G. Index to the Story of my days. NY. 1957. с. 221

³⁷Пак там //Craig, E. G. Index... с. 195-197.

³⁸Стъклените филтри се тонират със цветни лакове на основа на алкохоли (шеллак, желатин и пигменти).

³⁹Craig, E. Gordon Craig and Hubert von Herkomer. // Theatre Research. vol. X. N1. 1969. с. 11-15.

⁴⁰Извеков, Н. П. Свет на сцене. Л. М. 1940. с. 240.

нарочно конструиран осветителен мост на разстояние от портала, прикрит от хоризонталната горна рамка. Другата важна група е разположена в дълбочина на зрителната зала, така че лъчите минават над зрители и оркестър, огряват върху лицата на изпълнителите и рисуват многослойни сенки по рунда. Дълго до появата на електричеството оперните сцени са разчитали на тонирани трансперентни завеси, (от тюл, газ или коприни) за цялостна цветна атмосфера в картината. Прозрачната завеса, която в по-ранни постановки се ползвала в предния план, непосредствено след портала, Крейг изтеглил в дълбочина, за да експонира сенките на групите изпълнители на разстояние от рисуванния рунд. А косото осветление от моста променяло цветната среда и локалния тон на експонираните сенки. Същинският рунд, разрисуван с кълбовидни облаци, се променял от ултрамарин до виолет. След спектакъла М.Кокс коментира развитието на цветността в композицията: *Ако в първи акт се усеща преднамерената, рязка дисхармония на зелени, пурпурни и сини багри, то в последния акт се възцари спокойна и тържествена красота. Играта на светлината по хоризонта създаваше дълбоки приливи на постепенно проясняваща се синева ...или ставаща все по-призрачна в многослойна хармония*⁴¹. Самият Крейг формулира принципа в поставянето на „Дидона и Еней“ така: *Цвят, линия, движение...цветът и линията получават в сценичното пространство нефункционален смисъл, техните движения изразяват динамиката на трагедийната емоция.*⁴²

III.Формиране на новото сценично пространство

Отношения сцена - зала

Развитието на театралната сцена през XIX - XX век може да се раздели в пространствен и технологичен план в три посоки:

- Възраждане на принципите на откритата сцена – площадка от елизабетински тип - обходна, арена.
- Формиране на ново сценично пространство в контекста на социалните изменения в градовете и многополюсните развития в модерната архитектура и пластичните изкуства.
- Консервативно направление - модернизирание на съществуващите традиционни сцени в архитектурно и технологично отношение.

III.1. Новото театрално пространство

Реформаторското движение в немската театрална архитектура започва още в 30-те години на XIX век с *Карл Фридрих Шинкел (Konzerthaus,*

⁴¹Bablet,D. Edward Gordon Craig.P.1962. с.57.

⁴²Гудкова,Н.Сценический свет как компонент художественной выразительности спектакля//Craig,E.GordonCraig. ThestoryofhisLife.N.Y.1968. с.162.

Schanspielhaus Берлин) и *Готфрид Земпер* (*Hoftheater Дрезден, Burgtheater Виена, Semperoper -опера Земпер Цюрих*)⁴³. Шинкел е един от първите архитекти, опитал се теоретично да обоснове възраженията си срещу „илизгорната сцена“, доразвити от неговия ученик Г.Земпер през 1835 с проекта на Кралската опера в Дрезден.

Генералната цел на предварителния проект, който трябва да промени старата сграда, е достигане на максимално широк контакт между актьор и зрител и замяна на кулисно-арочната система на оформлението с живописен рунд⁴⁴. В проекта са съединени две сценични площадки, една обходна, разположена в зрителната зала, и втора зад сценичния отвор - традиционна сцена-кутия. Осветлението е проектирано в съответни две инсталационни системи, като първата обслужва и пространството в салона. Земпер счита за оптимална зрителната зала в полукръг като по-естествена: *тълпата на улицата, привлечена от каквото и да е събитие, се групира винаги в полукръг. За по-добро възприятие всеки се стреми да бъде по-близо до събитието.*⁴⁵ Осветлението е близо до дневното (насочено отгоре) за изнесената сцена в партера и обслужва актьорската игра, експонирана на изобразителната среда на втората площадка. Заради своята „необичайност“ проектът е отхвърлен, а Земпер отдава причината за това на *устойчивите традиции в оперните и балетни сцени.*⁴⁶

III.2. Байройт. Концепцията за „общонароден“ театър – диалог между синтетичен и театър на масовото действие

С името на Земпер се свързват много експериментални проекти и сгради, в това число и фестивалният театър в Байройт. Бъдещият театър е замислян от Вагнер като комплекс за театрално-музикални фестивали, които ще способстват за създаване на национална оперна школа и за развитие на нов художествен вкус у немците.

Въпреки всички нововъведения, концепцията на Вагнер работи едностранно. Сцената не взаимодейства със залата, сценичният портал продължава да разделя двата архитектурни обема, въпреки скритата ниско под планшета оркестрина. Синтетичното действие протича единствено в сценичното пространство. Авторът изменя възприятието на операта, но не и отношенията публика – действие. Архитектурната структура на сградата се запазва традиционна: старата зрителна зала от партер и балкони е заменена от амфитеатър, разделен на радиални сектори. Но въпреки това театърът в Байройт е първият в Европа, получил сцена-кутия с голяма дълбочина и изнесен напред просцениум. Амфитеатърът дава нов принцип в социалното

⁴³ Холленстайн, Р. Разработки и тенденции в архитектурата на театровете. DETAIL- Журнал по архитектурата. Музика и театър. 2009. 3. с.146.

⁴⁴ Базанов, В.В. Сцена XX века. Л. ИСКУССТВО. 1990. с.10

⁴⁵ Пак там.

⁴⁶ Пак там.

разположение на зрителите в салона и позволява да се сведе до минимум разликата между вертикалния и хоризонталния ъгъл на зрение.

Ш.3. Петер Беренс – Георг Фукс

В 1899 г. театралният теоретик и драматург *Георг Фукс* и арх. *Петер Беренс*, един от водещите представители на Jugendstil, водят оживена дискусия за формата на новото театрално пространство. Идеите им са насочени към критика и преобразуване на традиционната форма в контекста на нова „празнична култура“, повлияна от Gesamtkunstwerk и необходима на индустриалното общество. Беренс проектира „театър храм“, в който ще се осъществи синтез на *материално-техническата основа* и *духовно-религиозния връх*⁴⁷. Утопията за религиозно-театрално единство (на руските символисти Вячеслав Иванов, Андрей Белый) дава повод за критика на пространствената организация, функционалните връзки и традиционния проблем: разделението сцена – зрители. Един нов според Беренс и Фукс проблем, е преодоляване на линейната перспектива в оформлението. Новият „театър храм“ *трябва да остави след себе си илюзията за истинност на действие и обкръжаващата го среда.*⁴⁸

Беренс и Фукс представят идеалния театър като култово място, единено с природата. Празничното действие, подобно на древен ритуал, се осветява от естествена светлина, сценична механизация отсъства. Проектиран като среда за изпълнение на ритуал, театърът дава условия, подобни по форма на „обществена организация“ от зрители и актьори. Тези условия правят игровия процес и процеса на възприемане равностойни.

Ш.3.1. Георг Фукс: сцена - изобразително пространство

Друга теза, противоречаща, но неизключваща предходната, развива Фукс по повод новата сцена на Мюнхенския художествен театър. Целите, които преследва Художественият театър, не съвпадат със задачите на сценичната реформа. Пространствените и архитектурните форми на традиционните театри се приемат за нещо готово и непреодолимо.

Разглеждайки театъра като художествено и целесъобразно конструирана пространствена форма, Фукс превежда понятието „релефна сцена“- не само в техническо, но и в стилистично отношение. Релефът се разглежда като целесъобразна форма по отношение на зрението и слуха⁴⁹ още при проектирането на първите театрални сгради.

⁴⁷ Холленстайн, Р. Разработки и тенденции в архитектурата на театровете. DETAIL- Журнал по архитектурата. Музика и театър. 2009.3. с.178.

⁴⁸ Базанов, В.В. Сцена XX века. с.15

⁴⁹ Витрувий. Десять книг об архитектурата. с.189

В труда си, посветен на Мюнхенския художествен театър, неговият създател *Макс Литман* (*Max Littman. DasMunchnerKunstlertheater.Munchen,1908*) говори за средствата, които е използвал за осъществяване на тези изисквания. Незначително е отстъплението от схемата, изработена съвместно с Фукс, приложена в „*Сцена на бъдещето*“. Тези компромиси от второстепенен характер са предизвикани от необходимостта да се съобразят с предоставения терен и ограничените средства. *Ако разполагахме с повече площ и капитал, тогава даже второстепенните помещения биха могли да се построят в точно съответствие с първоначалните проекти, при което на сцената щеше да се придаде по-голяма дълбочина. Последното би било необходимо не за да се увеличи пространството на сцената, което е напълно достатъчно дори за масови сцени. Тази дълбочина би преследвала друга цел, а именно, колкото може повече да се използват източници на светлина в задната част на сцената. Светлината има силата да променя материалната същност на предметите, да ги дематериализира, така че платното, към което е насочена ярка светлина, се превръща в светлиннен фантом с огромна дълбочина⁵⁰.*

III.4. Цирк Шуман – синтез между традиционен и модерен театър

В немската архитектура експресионизма се явява в две хипостази – реален и утопичен. Това деление е осезаемо още преди войната, но се усилва значително по време на републиката. Водеща роля в развитието на новаторски творчески идеи се поема от радикални авангардни визионери със стремеж към творчески универсализъм, водени от мащабни утопични надежди. В тяхна опозиция са доказани професионалисти, не отхвърлящи преструктурирането на живота, но и нежелаещи да се разделят с рационалните си възгледи. Така „реалния“ експресионизъм възниква в следствие на постепенното асимилиране на новите художествени идеи чрез практическата им реализация, а „утопичния“ има в основата си артистизма на абстрактни философски убеждения. Почти във всички решения на младите радикални архитекти, градът е жив организъм, в чийто център стои „култова сграда“ наричана *Градски венец* или *Катедрала на бъдещето*⁵¹.

Първият реализиран проект от този род е *Grosses Schauspielhaus* в Берлин, построен 1919г. по задание на Макс Райнхард и по проект на *Ханс Пелциг* (*Hans Poelzig, 1869-1936*).

Като много реформатори на сцената от началото на XX век и Макс Райнхард е член на цитаделата на немския натурализъм. Още в зората на своята кариера 1901г., Райнхард, визира театралните пространства нужни на съвременното представление; камерено, за интимно – психологически пиеси и постановки на съвременни автори и голяма сцена, за класици. Но трябва да

⁵⁰ Пак там. с.123

⁵¹ *Хазанова В.* Клубная жизнь и архитектура клуба. 1917–1941. Москва., 2000. с. 11

има и трети театър...фестивален откъснат от ежедневието, сграда на светлина и величие, в духа на древните гърци, за великото изкуство на всички епохи, с амфитеатър, без завеса, дори без природа. В центъра, изцяло разчитащ на влиянието си върху зрителя е актьорът, а заобикалящата го публика става съучастник в действието.⁵² Театрите, които Райнхард ръководи до войната, съответстват напълно с първите два типа от изброените горе. През първите следвоенни години с вяра в способността си да даде на зрителя мащабно зрелище на истинското изкуство от което той се нуждае⁵³ започва реконструкцията на цирк Шуман. Неговият избор се спира именно на тази сграда, защото още в 1910г. поставя тук „Едип Цар“ на Софокъл.

Още през 1917 г. са му предложени редица проекти за постоянна сцена: **Херман Дербург** (*Herman Dernburg 1868-1935*) - предвижда пресечни окръжности в една ос с въртяща се кръгла сцена и вписан извън центъра кръг; **Оскар Странд** (*Oskar Strand 1879-1935*) предлага театър с кръгла сцена-арена, като повечето предложения се отнасяли за циркът на Шуман, многократно преустройвана сграда. Като архитект, способен да превърне цирка в „народен театър“ е препоръчан Ханс Пелциг.

Най-важните условия в заданието към архитекта са: подобряване на акустиката и носещия купола фахверк⁵⁴ (*fachwerk*) в зрителната зала. *Пелциг решава проблема с акустични „сталактити“, преминаващи от купола по носещата конструкция. Между концентричните пояси „сталактити“ са осветителните линии за залата. На арената са планирани три въртящи се сцени, като намерението на Райнхард е част от амфитеатъра да се преобразува в сцена „пръстен“. Куполният хоризонт на сцената дава възможност с помощта на прожекция да въздейства като абсолютно реалистично небе.*⁵⁵ Вътрешното пространство е открита от всички страни арена, над която се извисява куполът на стария цирк. Предната част на арената е оборудвана с подемна механизация, след нея е разположена оркестрина, трансформираща се в авансцена. След арената е разположена сцена-кутия с допълнителен въртящ кръг.

Ш.6. Норман Бел Гедес

Бел Гедес (*Norman Melancton Bel Geddes 1893-1958*) комбинира широкоспектърни таланти от театъра през архитектура до индустриален дизайн, с радикални футуристични идеи. Притежава амбициозен и по някога утопичен подход към сценографията, театралната техника и сценично

⁵²Бояджиева Л. Рейнхардт. Л., 1987.с.40.

⁵³ пак там. с.143.

⁵⁴ Строителна технология от носеща стоманена конструкция и панели (в миналото дървена конструкция и зидария от керпич) Fach – панел, Werk - строя

⁵⁵ Холленстайн,Р. Разработки и тенденции в архитектурe театров. DETAIL- Журнал по архитектурe. Музыка и театр. 2009.3. с.146-147.

осветление. Невероятната му продуктивност и способността му да съчетава творческо мислене и технически познания се отразяват в архитектурните му проекти за театрални сгради и сценографски решения. Заедно с другите привърженици на движението „New Stagecraft“, всички последователи на Апия и Крейг, Лии Симонсон, Робърт Едмънд Джоунс и Бел Гедес разчита на експресионистична стилизация подчертаваща психологията и емоционалното състояние на драмата.

Сценичната интерпретация на „Божествена комедия“ (1921 - 1924) на Данте Алегриери е неговия *първи опит да се измъкне от света на двуизмерното*⁵⁶. Творческата свръхактивност на Бел Гедес поражда един от най-интересните проекти в американския театър. Амбициозния проект е предназначен да отбележи шестстотин години от смъртта на Алегриери в Медисън Скуеър Гардън. Сценографския проект прераства в *Divine Comedy Theatre*, мобилна сцена предназначена да приспособи сценографския проект за пътуващи представления по университетските сцени и открити пространства. Оригиналната концепция е запазена само под формата на моливни рисунки, чертежи и аотиран текст.

Репутацията на Норман Бел Гедес, като театрален новатор се затвърждава с постановката „Чудото“ *The Miracle, Century Theatre 1924*. Пиесата режисирана от Макс Райнхард по текст на Карл Волмьолер (*Karl Vollmoler*) е сценична адаптация на средновековна легенда за сестра Беатриче. Бел Гедес преобразява нийоркския Century Theatre в готическа катедрала, изпълнена с мистична светлина, филтрирана от цветни витражи, църковни пейки сменят местата за зрителите, а тамян напоява въздуха в салона и сцената. Техническите нововъведения на Гедес се простират от системите за смяна на картините в рунда и усъвършенстване на вертикалната механизация, до създаването на единно отделно управление за механиката на осветлението и единно управление за контрол на посоката, цвета и фокуса на осветлението. Бел Гедес и Райнхард сливат готическата архитектура в театралната сцена, създавайки среда, която потапя пасивната аудитория в действието и я прави активен участник в драмата.

Трансформиращото се пространство е постоянна провокация в проектите на Бел Гедес, както в архитектурните, така и в сценографските му решения. Използваната строга геометрия в решението за „Хамлет“ (Lakewood Theater 1929г.) последователно се трансформира от кралски салон в спалня или гробище, с минимални движения на сценичната механика и корекции в осветлението. Простите контрасти на черно и бяло в костюмите и категоричната рисунка на осветлението са методи, адаптирани от Апия, експонирани в дълбочинната и хоризонтална динамика на сценичното пространство.

⁵⁶ *Gedde, N., Miracle in the Evening, an autobiography. Doubleday Company, INC, Garden City, N.Y. 1960. с.260*

Сценографското решение на "Божествена комедия" се трансформира в архитектурния проект на *Театър №14* – 1922г. Арена снабдена с подемно-спускателна механика, позволяваща да се увеличава конуса на зрителната зала, или центъра на арената да се издига в обратен конус. Осветителната система е монтирана скрита в куполния таван над сцената и има максимален обхват към всяка една зона от сцената и аудиторията.

Един от най-влиятелните проекти на Бел Гедес е театър с диагонална ос, който развива от 1915 и с различни вариации до 1922, *Театър № 6* е представен пред Архитектурната камара на Ню Йорк. Иновацията на Бел Гедес е изместената ос на сцената и аудиторията по диагонал, с което успява да удвои площта на сцената и да използва над осемдесет процента от площта за аудиторията.. Проектът Театър № 6 е възприет и от други архитекти и служи, като основа за много от следващите му театрални проекти. Гедес използва изображения на "Театър номер шест" в статията си от 1947 г. *Относно гъвкавия театър* Норман Бел Гедес, "Дизайн за нов вид театър", списание "Ню Йорк Таймс", 30 ноември 1947 г.

Концепцията за „гъвкаво пространство“ е изразена и в проектите за *Barnum & Baily Circus* и *Ringling Bros* 1941. Традиционното шапито е заменено от куполна конструкция носеща осветителни секции, над триъгълна арена с три интегрирани манежа. Футуристичното, обтекаемо и преливащо едно в друго пространство от сценографските и архитектурни решения на Гедес се отразяват в промишлените му дизайни на *AirLinerNumber 4* и особено *Futurama, Metropolis City of 1960*⁵⁷.

III.7. Фаркас Молнар

В проекта „*U-театър*”⁵⁸ на **Ф. Молнар** (*Farkas Molnar 1897-1945*) сцената се състои от три части. Първата - сцена „А”- е квадрат 12/12 метра, служи за танц, акробатика, цирк или мащабни актьорски действия. На втори план - сцена „В”- е подвижна по хоризонтала, с възможност да заеме мястото на „А”. Двете заедно и поотделно са подвижни във вертикала. Сцена „В” има възможност да се ограничава в дълбочина с панелни завеси, служещи за сценичен отвор на „С”. Следващата „С” е с максимален отвор на портала 12/8 метра. Названието „U” на театъра означава „универсален” и ляга в основната форма на зрителната зала. Ако проектите на Райнхард , Гропиус и Пискатор предполагат постановки на драматични спектакли, то Молнар отговаря изцяло на потребностите на синтетичния спектакъл, конструкцията позволява и спектакли на вариете, цирк и др.

⁵⁷Gedde, N., *Miracle in the Evening, an autobiography*. Doubleday Company, INC, Garden City, N.Y. 1960. с.150

⁵⁸ *Воробьев, А.Ю.* Немецкий театр конца XIX - начала XX веков. Московский Архитектурный институт. Москва. 2012. с.14

Ш.8. Андор Вайнингер

Кинетичният синтез в пространство на обеми, равнини, линии, светлина и звук според *Андор Вайнингер* е можел да се осъществи в „сферичния театър”, проектиран през 1924 - 1927 г., определен от автора като „място за кинетична игра”. През 1927 г. публикува в „Баухаус” възгледите си за новата театрална сграда; *Пространството на сцената, пространството театър е място за механически актьорски игри...зрителите, намиращи се по вътрешната повърхност на сферата, ще са в нови пространствени условия...в и около центробежни сили...ще се намират в нови психологически, визуални и акустични условия...ще са в съприкосновение с нови възможности -концентрични, механически и без определено направление промени в сценичното пространство.*⁵⁹ Зрителните (4500) места са разположени по вътрешната стена на сферата, а сцената – в основата и в геометричния център на обема. Тук пространствената интеграция сцена – зала не е цел, задачата е да се изведе актьора от изобразителната равнина и да се приближи към зрителя. Предвидено е осветителната инсталация да се разположи над зрителските места и в горната част на сферата, което предполага свободно преминаване на светлинните лъчи през средата на обема. Концепцията за кинетично пространство дава редица идеи за реализации в практическата архитектура, но законите на представлението я оставят като пореден проект на хартия.

Ш.9. Типология на сценичното пространство

Пространството на сцената е определено и ограничено от физическите ѝ параметри. То е постоянно сценографско пространство и се създава от художника на спектакъла, в границите на пространството на сцената, подчертавайки или прикривайки я, в образ необходим за постановката. Сценографското пространство е конкретно за всяка пиеса и може да се мени в хода на един и същи спектакъл. Пространството на сцената е стабилно - неизменчиво зададено от архитекта. В редица съвременни театрални сгради, разположението на зрителите по отношение на сцената и конфигурацията на зрителната зала притежава способност да се трансформира в параметрите на сградата. Пространството на зрителната зала може да се използва като място за игра или в него могат да бъдат изнесени елементи от сценографията. По един или друг начин то се обединява със сцената и взаимодейства с нея. Оперирайки с тези две величини художникът създава нова величина – пространството на спектакъла.

Класифицирайки театралните пространства в изброените работни категории, не трябва да забравяме и общофилософското тълкуване за пространство – всеобща форма за съществуване на телата. На това ниво

⁵⁹ *Виммер, Ф. Шелле, Б.* Културные и зрелищные сооружения. DETAIL – Журнал по архитектуре. Музыка и театр. 2009. 3. с.170.

пространствените характеристики са: местата на обектите, разстоянията помежду им, ъглите между направленията на разположението им и характера на телата – големина и форма. Ако слезем от висотата на философската абстракция на конструктивно ниво можем да заключим, че пространството влияе на човешките възприятия с величините на обектите, разстоянието помежду им, тяхната форма и взаимното им разположение.

Взаимовръзките между тип театрално съоръжение – сценична площадка и драматургичната структура на произведението, и обхвата на възприятия от публиката, са изначалните фактори в процеса на сценографско проектиране. Отношенията между архитектура и драматургия са предмет на постоянна дискусия. И в тази дискусия се забелязва един устойчив феномен – италианската сцена. Именно италианската сцена от XVII век приютява драматургии от всички страни, епохи, естетически течения и жанрове до наши дни. Каква е причината? Защо при цялото архитектурно разнообразие е съхранен именно този модел? Постоянството произтича от гъвкавостта на това пространство подхождащо еднакво, към постоянна декорирана среда и към динамично променяща се композиция. Според Брук това е най-разумния и практичен модел, да се съберат много зрители около едно събитие. В дискусията относно типологията на театралните пространства, особен интерес предизвикват моделите „Куб“ и „Сфера“ дадени от Етиен Сурио. Формулата на Сурио се оказва привлекателна, но непродуктивна, не защото е невъзможно да подведе познатите ни театрални зрелища под една или друга форма, въпреки че е свидетелство за аналитичната мощ на автора. Още повече както доказва последващата театрална практика, не всеки тип представление може да се ограничи с рамките на абстрактна формула.

Моделът „Куб“, е пълно осъществяване на фрагмент от света на произведението и притежава три характеристики; *реализъм на произтичащото вътре в куба* (като мярката за натурализъм или стилизация може да бъде разглеждана в най-широкия и смисъл), *принудителна ориентация на линията зрелище – зрител* (по направление на хоризонтални оси), *установена копозиция на сценичната архитектура в посока на „четвъртата стена“*.

Моделът „Сфера“, е отсъствие на сцена и зала, пространството в „Сфера“ е без предели; притежава динамичен събитиен център, който свободно и непрестанно излъчва своя енергия. Актьорите – жреци са в единствения център със задача да въвлекат зрителите в безкрайността на сферата. Като се изключат противоречията породени от липсата на зрителски места, главното в модела „Сфера“ е особеният контакт между актьори и зрители въввлечени в магическо действие, превръщането им в участници в ритуал с драматичен или карнавален произход.

IV. Зрима музика

Реална естетическа потребност за синтез на музика и светлина назрява на границата на XIX–XX в., когато музиката и живописата в своето развитие намират нови естетически точки на съприкосновение. Разбирането, че цветният тон, подобно на музикалния, може да добие материална основа за видима музика, довело много композитори до увлечението по „цветно музициране”, но въпреки всички опити, практиката оставала на нивото на чисто асоциативното отношение. За това свидетелстват и основните различия между цвето-тоналните системи на Н.Римски-Корсаков, А. Скрябин, К. Лойф⁶⁰. Именно Скрябин за първи път в съвременната музикална практика въвежда партитура на светлината – „*Luce*” в симфоничната си поема „*Прометей*”⁶¹. Тук изменението на цвета следва тоналния план на произведението съгласно „цветния слух” на композитора, конкретно асоциирал цвят и тоналност. Обичайно за композитор, партитурата на „*Luce*” е записана с ноти предназначени за изпълнение с „*tastiera per luce*” (светлинен клавиесин – цветните светлини се проектират върху екран над оркестрантите). Партията е двугласна, единият от гласовете – подвижен, следва измененията в хармонията (мислени от композитора като смяна на тоналността). Вторият, малкоподвижен, фиксира опорните тоналности и съдържа седем ноти, следващ пълната гама.

На практика *светомузиката* (цветомузикална система) има отношение както с музиката, така и с живописата, киното, и театъра. Светомузикалната композиция използва цвят, предаден чрез светлина, организиран в съвместното му развитие със звук, по закона и логиката на музикалната форма. Всички тези елементи носят в себе си интонацията на човешките жестове и движенията, както и на други обекти в пространство (*театър*). И не на последно място потенциата за свободно развитие, ползвайки възможностите на монтажа, изменението на крупния план, ракурса и др. (*кино*). Притежава характеристики на пространствено-времево, слухозрително, интонационно-изразително изкуство.

Същността на светомузиката се разкрива достатъчно пълно в условното определение „инструментална светлинна хореография”, т.е танц на светлинна цветна орнаментална проекция, постоянно променяща се в рисунок, яркост и цвят. Човекът и по-рано е имал възможност да „види” музиката, напр. при възприемането на танца. През античността танцът е възприеман като „музика за очите” (хор – хореята се отличава с абсолютното равенство на съставлящите я езици, всички те са естествени, произлезли от една и съща умствена настройка.⁶²). Но възможностите на античния вариант са ограничени от физиологията на човешкото тяло и

⁶⁰ Гартман, Ф.А. Об анархии в музике.// Синий всадник.//Изобразителное искусство. 1996. с.32-34

⁶¹ Сабанеев, Л. О звъко-цветовом соответствии. Москва. Музыка. 1911. 9. с.196-200

⁶² Павис, П. Речник на театъра. ИК „Колибри”.С. 2002. с.451.

гравитацията. Светомузикалните инструменти появили се в края на XIX и началото на XX век, са позволявали проектирането на сложни движения и светлинни образи, свободни от технически ограничения.

V. История на новите медии в представлението

V.1. Светлина и кинетика

Много изследователи проследяват корените на визуалния театър в историята от десетилетия и даже векове назад. Това убедително демонстрира Оливър Грау във *Virtual Art* (2003), правейки анализ на родословието на „виртуалната реалност” - от фризите в древен Помпей до стенните панорами на късния XX век. В изследването Грау разглежда фрески от Франция от XIV-ти век, стенписи по тавани на италиански дворци от XVI-ти век, оптични илюзии от Проторенесанса и панорами на съвременни и стари художници⁶³. Успоредно с изброеното, иновации и експерименти се откриват и в киното: Cineorama (Световно изложение – Париж – 1900г.), Futurama (Ню Йорк – 1939г.) и триизмерното кино Cinemascope – 1950г. до Image Maximization – IMAX

В 1889г., възползвайки се от „новата” тогава технология на електричеството, танцорката Лой Фулър показва интересен синтез от свободно движещи се ефирни материи в костюма, преливащи светлинни промени на средата и пластика на тялото. Ако до този момент иконографията на театъра е статична, разчитаща на картинния аспект на сценичното действие, то изследванията на Фулър са с обратен знак, насочени към енергично изменение на сцената с движение, светлина, цвят и форма на тялото. Достатъчно значима част от представленията на Фулър е документирана на фотографии и филми и естетическите и техническите нововъведения могат да бъдат обобщени:

- *Тялото и пространството не са подвластни на диктата на перспективата и реалистичното представяне.*
- *Тялото като сценичен субект се превръща в абстрактно-пространствен ефект.*
- *Новата визия до голяма степен се определя от експериментите с цветна електрическа светлина и свойството ѝ да манипулира пространството.*
- *Поради относително абстрактната природа на отделните изпълнения, от зрителя се очаква да „създава” значенията в процеса на възприятие⁶⁴.*

Работата на Шлемер, включително „светлинните пиеси” от 1923г. с Лудвиг Хиршфелд-Мак и Курт Швердтфегер, е друг важен предшественик

⁶³Грау, О. цит. от Диксон, С. Цифровой перформанс. пр. Елфимов, К. The MIT Press. 2007. с.10

⁶⁴Баум, К. Движещите медии// Театралната иконография и нейните граници. Сп. Homo ludens. 2004. 10

на много съвременни сценични форми. Експериментирайки с идеите на Апия на тема светлина, *Ubermarionette* на Крейг и със своите собствени концепции за пространство, линия и равнина, Шлемер издига повествованието, пространствената и хореографската абстрактна изразност на нови нива през 20-те. Създава дизайн на костюмите за футуристичния *The Triadic Ballet* (1922) и *Metal Dance* (1929) предусещайки идеята за хуманоид с изкуствен интелект, кукла без водачи и водещи конци, движеща се дистанционно или „почти без човешка намеса”, способна да се намира „в каквото и да е положение и да извършва движения толкова дълго, колкото е необходимо”⁶⁵. Уподобява танцьорите на гротескни марионетки, като ги включва в остроумни пространствени метаморфози чрез бързо променящо посоките си осветление, преодолявайки традиционния контраст между сценична среда и човешко тяло. Движенията на изпълнителите са предварително трасирани от светлинни пътеки, ограничаващи хореографията в геометрия на прави, кръгове или елипси.

V.2. Футуризм , времето на манифеста

Футуризмът, първото авангардно движение на 20-ти век, е само част от дългия списък от исторически предшественици на съвременното представление. В началото на века италианските футуристи работили над синтеза и технологията на представлението, издигайки на пиедестал „машината” и тогавашните „високи” технологии (най-вече електричеството). Непокколебимият интерес към динамичното изследване на времето и пространството кара живописците и архитектите футуристи да се обърнат към сцената, за да проверят в представлението новите изразни средства.

Манифестът на Юрий Аненков *Театр до Конца* описва технологичния театър, включващ в себе си *механическа еластичност, невидими вибрации на човешкото тяло, линии от разноцветни светещи лъчи*. Текстът отразява разбирането на автора за новата роля на *режисьор и сценограф*.⁶⁶

Подобно на Аненков, Прамполини във *Futurist Scenography, 1915, Enrico Prampolini* прави следното предсказание: *Сцената повече няма да се осветява отзад, в замяна на това безцветната електромеханична архитектура ще се оживява от ярки еманации на източници на светлина...Вместо осветена сцена ще създадем осветяваща сцена: светлинна експресия, излъчваща цветове, нужни на театралното действие, с всичката им емоционална сила...В епохата на футуризма, когато всичко е осъществимо, сме длъжни да видим ярката динамична архитектура на сцената, идваща от сиянието на светлината...непременно ще предизвика нови усещания и емоционални ценности у зрителя. Вибрациите, цветните*

⁶⁵ Moor. The Space Between. Work in Mixed Media. Mowing Bein 1968. цит от Диксон, С. Цифровой перформанс. с.9

⁶⁶ Диксон, С.Цифровой перформанс. с.24

форми(получени от електрически разряди и цветни газове)динамично ще се извиват и преплитат и тези автентични актьори-газове на неизвестния театър ще трябва да заместят живите актьори."⁶⁷

За да се постигне това, сценичното пространство трябва да преодолее три стадия от своята еволюция, които Прамполини нарича „сценосинтез”, „сценопластика” и „сценодинамика”. Под „сценосинтез” разбира двумерната сценична среда изобразена върху сценичния рунд или друга плоскост. Под „сценопластика” визира тримерно пространство, създадено от обемни структури; архитектура, конструкции, пластични абстрактни форми. Под „сценодинамика” има предвид *четиримерна среда*, съществуваща в движението не само в пространствено, но и във времево измерение. Що се отнася до самото пространство, то трябва да претърпи кардинални промени: вместо традиционното поставяне на „композицията по хоризонтала, футуристичната конструкция ще е в непрекъснато движение по вертикални и диагонални пространствени оси”⁶⁸ Именно в това Прамполини е видял различията от експериментите, които се провеждали едновременно от руските и немските режисьори. Мейерхолд, Таиров, Пискатор и Йеснер насочвали усилия в промяна на традиционната форма на сцената и структурата на театралното действие, докато футуристите създавали съвършено нов тип *театър на художника*. Естетическите параметри на тези търсения отново водят началото си от Апия и Крейг, но дори и те в *най-смелите им мечти*, по думите на Прамполини, *остават в сферата на традиционния театър-интерпретаторско изкуство, в основата на което е литературно или музикално произведение*.

V.3. Безактьорски театър в бъдеще време.

Споменатата по-горе замяна на живите актьори от *светещи форми*, в дните на футуристите се извършила от анимирани марионетки в човешки ръст, като в произведението на Жилбер Клавел и Фортунато Деперо *Plastic dances* (1918) и това на Казавола и Прамполини *The Merchant of Hearts* (1927). Инсценизациите са доказателството, че във финалния синтез човекът-актьор повече няма да бъде допускан, повтаряйки познатото начало на *The Actor and the Ubermarionette* на Гордън Крейг, където той пише, че актьорът *като материал за театъра е...неизползваем*. Това „пророчество” дава уникални качества на живия изпълнител в „реалното” пространство, а на театъра възможност да се променя и оцелява в контакта с неживите драматически форми на киното и телевизията. Деперо се опитва да види сценичното изкуство като равно по постановъчни възможности на кинематографията - способно да извърши най-неочакваните преобразявания, свободно да оперира с пространството и времето, заедно с това да запази

⁶⁷ Диксон, С. Цифровой перформанс. с. 21-25

⁶⁸ Пак тамм. цит. по Goldberg.//Performance Art//From futurism to the Present. с.133.

същността си. Като художник футурист Деперо си поставя за цел нов „театрален театър”, в чиято основа е *движението на сценичните структури, предназначено да преодолее границите на пространство и време, да създаде условия за стремително променящи се „метаатмосфери”, магии и абсурдни ситуации.*⁶⁹

V.4.Театралните концепции на Баухаус

Сценичните експерименти на Баухаус съществуват от 1921 до 1929г. и не остават просто кратковременна практика в живота на самата академия . В процеса основна роля играе Оскар Шлемер, преподавател в института Баухаус, но при основаването на театралните ателиета първият директор Валтер Гропиус влиза в контакт с Лотар Шрайер, по това време член на кръга „*Der Sturm*” в Берлин и драматург в *Deutsches Schauspielhaus* в Хамбург . Въпреки че Шлемер също се занимава с театър, той влиза в Баухаус заради репутацията си на художник и застава начело на ателието по стенопис. Знаейки, че Шлемер отдава времето си едновременно на сцената и рисуването, Гропиус първо поверява театралните ателиета на Шрайер.

V.4.1.Гропиус – основи на „тоталния театър“

Гропиус е архитект и никога не се занимава пряко с театър, но като директор нееднократно споменава работата на театралното ателие в свои текстове. Текстът от 1922г. е първият такъв пример и освен, че има за цел да представи дейността на ателието, излага и концепцията му за тоталния театър като идеология и архитектура. *Колективната работа на Баухаус, що се отнася до пространството и неговия дизайн, представлява опит за активно участие в създаването на нова концепция за света, границите на която започват да се появяват... Областта на усилията ни обхваща всички визуални изкуства под ръководството на архитектурата.*⁷⁰

*Също така работим върху развитието на сцената. Пречистването и обновяването на съвременната сцена, която изглежда е загубила интимната си връзка с чувствата на зрителите, е задача за тези, които започвайки от обща изходна точка, отдадено, без предразсъдъци и свободни от ограниченията на комерсиалния театър, работят върху изясняването на възловите за сцената проблеми, както на теория, така и на практика. В корените си сцената произлиза от страстните религиозни търсения на човека (театър = представление за боговете). Тя служи за представянето на трансцендентни идеи. Следователно ефектът върху душата на зрителя зависи от успешната трансформация на идеята в обозримото пространство, както визуално, така и акустично*⁷¹. В

⁶⁹ Диксон, С. Цифровой перформанс. с.23 //цит.поDepero. Note on theTheatre. с.207-208.

⁷⁰ Gropius, W. Die Arbeit der Bauhausbühne. цит. от Winger, H.M. Das Bauhaus 1919 1933. Rasch & Co.Bramsche.1969. с.70-71.

⁷¹ Пак там.

уводните си думи Гропиус загатва, че сцената, както и други области на изкуството, може да се възприеме като част от архитектурата. Той говори за сцената като област с много връзки с архитектурата, като сфера, включваща трите измерения на пространството.

Гледната точка на Гропиус и Баухаус към сценичното изкуство е от перспективата на „движението в пространството“. Трябва да се отбележи, че задаването на крайни граници в безкрайното свободно пространство е основната функция на архитектурата. Гропиус държи на факта, че движението в пространството е базирано на други елементи като светлинни и акустични ефекти. В това отношение сценичната концепция на Гропиус представлява друга фаза от тази на съвременния театър на експресионизма.

V.4.2.Сцената на кръга Дер Щурм и работата на Шрайер

Преди да се присъедини към Баухаус, Лотар Шрайер заема водеща роля в театралния кръг на Дер Щурм, създаден от Херварт Валден и Шрайер през 1918г. Въпреки че Шрайер се занимава с театър още преди основаването на кръга, той никога до този момент няма възможността сам да режисира постановка. Този шанс му предоставя *Sturmbühne* (Щурмбюне), където поставя „Света Сузана“ на Аугуст Щрам⁷². През 1927 той представя функцията на сцената в *“Das Bühnenkunstwerk”*⁷³, където говори за метафизиката, поставена в основата на сценичното изкуство. Според него *“die Sehnsucht nach Geistigkeit”*⁷⁴ (копнежът по духовното) е пътят на човека, а *„das Reich des Geistes”*⁷⁵ (царството на духа) е, също както в романтизма, *„die unerfühlte Sehnsucht”*⁷⁶ (неосъщественният копнеж). „Царството на духа“ е също толкова реално, колкото и материалният свят, който по-скоро се възприема чрез духа. Това показва, че неговото възприятие не се корени във визуалната реалност, а по-скоро в човешкия дух и вътрешен свят. В допълнение единственият начин да разпознаеш човешкия дух се нарича „откровение“, което се постига чрез формата. В тази „форма“ са включени не само нейните елементи, но и звук и светлина. Шрайер смята, че задачата на твореца е да предостави това изживяване „откровение“ именно чрез театралното изкуство на сцената, наречена *„Menschenhaus”* (къща на човешките същества). За тази цел той има нужда от театъра в чисто архитектурно отношение, въпреки че методите му за постигане на „откровение“ изглеждат религиозно мистични.

Шлемер

⁷² Droste, M. Bauhaus 1919-1939. Bauhaus Archiv. Köln. 2004. с.159

⁷³ Schreyer, L. Das Bühnenkunstwerk.// Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Kunst. 1917. цит.от Kanae, A. Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. The Japanese Society for Aesthetics. 13. 2009. с.171.

⁷⁴ Пак там.

⁷⁵ Пак там.

⁷⁶ Пак там.

Най-общо театралните елементи могат да бъдат разделени на акустични ефекти, осветление, костюми, текст и др. В работата на Шлемер театралното пространство, движението и костюмите са неразделни.

Противно на Шрайер, Шлемер разглежда сцената като *плътно пространство*, в което невидими нишки изграждат мрежа, свързваща всеки ъгъл произтекл от пропорциите на обема. Нишките мислени, като посоки-трасета за движение на формите актьор-костюм, архитектура, светлина. При всяка промяна в концентрацията на обеми и движения в пространството танцьорът реагира, за да измени *центъра на гравитация и да обнови напрежението между ъглите*⁷⁷. Чувството за марионетна връзка и обтегнатост в сцената на Шлемер произтича от ограниченията, поставени от архитектурните параметри на сцената. Ако пространството е безгранично, то движенията в него биха били разстроени. Освен това движението е взаимнозависимо с формата на костюма, т.е ролята се движи в зависимост от геометрията на костюма, за конкретно движение тя притежава съответстващ с него костюм. В заключение може да кажем, че функциите и значенията на геометричните форми в работата на Шлемер и Шрайер са напълно различни. Костюмът на Шрайер има за цел да изрази персонажа в ролята, определяйки символистичните и характеристики, докато Шлемер дефинира всяка геометрична форма като база на движението необходимо за това пространство.

Основата за работата на Шлемер е в сферата на танца, а не на драматургията и не цели предаването на история. Усещането за бурлеска, костюмите, наподобяващи кукли и маските, закриващи изражението, или безизразните лица предотвратяват възможността публиката да развие чувство на симпатия или емпатия. Действието на сцената остава събитие, което няма връзка със света на публиката. Актьорите от сцената на Шлемер могат да бъдат наречени кукли или марионетки, но те не са напълно механични същества. Те не се държат рационално, като целенасочена машина. Движението е по-скоро безсмислено и изцяло самоцелно.

В заключение могат да се дефинират основните разлики между двете сценични концепции. Съставните елементи на сцената на Шрайер са с външна насоченост, към публиката. На сцената, мястото на „откровението“, всеки елемент служи на тази цел. Системата функционира с цел да предава внушения. От друга страна композицията на Шлемер е автономна в правоъгълното пространство на сцената. Всеки елемент взаимодейства с останалите. Терминът „усвояване на принципи“ може да бъде дефиниция за неговата сцена.

⁷⁷ Kanae, A. Consideration of the theatrical concepts at the Bauhaus: Schreyer, Gropius and Schlemmer. The Japanese Society for Aesthetics. 13. 2009. с.172.

Ласло Мохой- Над

С широк изразен спектър и последователност се отличават идеите на Ласло Мохой-Над, с които се утвърждава, като един от духовните наставници на сценичния експресионизъм в академичните експерименти в Баухаус. Представата си за театър на бъдещето той формира опирайки се на исторически предпоставки, в които открива принципни сходства с позициите си, защото исторически театърът е главно средство за съобщение, манифестация, пропаганда или съсредоточено действие. Разглежда сценичното действие, като синтез от елементи, в който причинните зависимости не са от пръвостепенно значение. Отказът от логическото начало в драмата изключва човека актьор в полза на механичния ексцентризъм в „театърът на неочакваното“. До механичния ексцентризъм достига през „фотограмите“ си от 1922г. абстрактни образи от светлина постигнати без фото камера.

V. 5. Новите медии в театърът

Взаимопроникването на театърът и високи технологии, стимулирало появата на нови мултимедийни форми в театралното пространство и съдействало за естетизиране на техническите иновации. Модернистите от началото на XX век са отделили не малко внимание, върху психологията на зрителните възприятия. Провеждайки различни експерименти с цвят, светлина и звук, акцентирали основно върху въздействието на колорита влязъл в отношения с движението. Творчески опити за интеграция на киноизображение в театърът се провеждали постоянно. Първоначално употребата на динамично изображение притежава цели сходни с тези на ранната кинематография – главно да удиви зрителя или манипулира пространствената му ориентация. Такава е и основната идея на Уинсър МакКей (*Winsor McCay*) в *Gertie the Dinosaur*⁷⁸ 1914 г.

През 1919г. Кангило (*Kangiullo*) в *Lights!*⁷⁹ разполага актьорите като „растения“ в изцяло тъмна среда. Публиката се движи свободно между „растенията“, а според реакциите ѝ се контролира силата на светлината – от мрак до пълно осветление. Противоположно на традиционния за спектакъл финал завесата пада при максимална осветеност.

Подобно на МакКей, Хорас Голдин (*Horace Goldin*) жонглира с реални и видеообекти, Роберт Квино (*Robert Quinault*) създава танц, в който реалните движения са синхронизирани с тяхна видеоверсия.

⁷⁸ *McCay, W. Winsor McCay. The Master Edition. 1911-1921 документален,късометражен филм. fenixclub.com*

⁷⁹ *Диксън, С. Цифровой Перформанс. The MIT Press.2007.Время виртуальных актеров.*

В 1922г. Фридрих Кислер (*Friedrick Kiesler*) поставя Р.У.Р.(Росумски универсални работи⁸⁰,1921) на Чапек, едно от най-високотехнологичните представления за времето си, използвайки динамични елементи - подвижни панели, отварящи се и затварящи се диафрагми, пропускащи ослепителна светлина към публиката. Пространствената композиция е мащабна и прецизно балансирана смес от графичен дизайн, кубизъм, конструктивизъм и абстрактни геометрични пана. Система от огледала на сцената отразява и „удвоява-проектира” живо изображение на човешки тълпи в перспектива, различна от тази на зрителския салон. Върху кръгъл екран се проектира видео с работещи във фабрика работи, заснети с подвижни камери.

През 20-те години на ХХ век документалните фотоси и кадри се използвали в театъра с поразителен ефект. Ервин Пискатор редактира за театъра лента от текущите новини, за да осъществи диалектическо взаимодействие на фактически материал, в случая противопоставяне на политически намерения (патриотичните речи в Райхстага) и техните военни последици (жестокостите от Западния фронт) в „*In Spite of Evrything*” ,1925. Предизвиква недоволството на ръководството на Берлинския Фолксбюне с прожекция на Ленин в „*Storm Over Gotland*” на Ем Велк от 1927, чието действие се развива в Средновековието. Заедно с това показва нарочно заснети кадри на петима актьори, движещи се срещу камерата; с приближаването им външният им вид и костюмите се променят, постепенно превръщайки се в персонажи от четири леви революции от различни периоди - Селската война, 1789, 1848 и 1918г.

Знаменателен пример за мултимедийния театър на Пискатор е „Ура, ние сме живи”(*Hoppla, Wir Leben!*),1927 на Ернст Толер, сценография на Траугот Мюлер. *Stationendrama* се развива в отделни самостоятелни епизоди, *епизодната структура помага на Пискатор да създаде един от най-значимите прекурсори на цифровия театър.*⁸¹ Подобно на средновековните мистерии индивидуалните последователности притежават известна връзка помежду си, но са обособени и не се развиват следвайки обичайната логическа съвкупна или плавна структура, както и не следват Аристотелевото единство на действие, време и място.

1927г. се превръща в историческа с новите висоти в използването на видеопрожекция на сцената. Във Франция Пол Клодел в „*Livre de Cristoph Colomb*”(1927) експериментира с използването на екран като „магическо огледало” за подсилване на атмосферата и интензивността на текста. Докато работите на Пискатор били интелектуално и политически поучителни, то при Клодел били чувствени и психологически, разрушаващи усещането за време. Те въздействали на „чувствения опит” на зрителя, бидейки

⁸⁰ Мокроусов, А. Говорящее пространство. lechaim.ru

⁸¹ Диксон, С. Цифровой перформанс. с.52-54. цит. по Rorrison. Piscator s Production of “Hoppla Wir Leben”. 1927.35

проектирано тяло във взаимодействие със „сенките“ и „призраците“ на миналото и бъдещето.

V.6.Theatergraph

По нов начин използва светлината и кинетичната проекция Иржи Фрейка. В експерименталната постановка „Странникът“, 1923г. от Реверди в театъра Дада, той поставя голям екран над главите на актьорите в дълбочина на сцената. Прожекцията е в синхрон с актьорското изпълнение,⁸² но се стига до компромис с осветлението: за да се вижда екранното изображение, сцената тъне в полумрак, а при осветление върху изпълнителите се обезличава прожекцията. Това води до формално разграничаване на изразните средства (драматическо действие и киноизображение), които се конкурират и не създават очакваната сценична логика.

На поставения от Фрейка проблем дава отговор Буриан на малката сцена на Д 34 в музикалната зала на Моцартеума. Буриан забелязва възможностите за качествени изменения и промени: *оформлението може да бъде заменено от фигурата на артиста и движението му – както и обратното. Светлината може да замени артиста, неговото слово, движения, в определен момент тя може да бъде носител на драматично напрежение и негов изключителен основен носител.*⁸³ В осветлението той намира средство както за задълбочаване на сценичното пространство, така и за намиране на драматична и поетична атмосфера, нереална, но осезаема. Проблемът за „детайла“, неизбежно породен от практиката на киното, който дотогава се смята за неосъществим на сцена, е решен от сноп светлина върху лице или движение на ръката на актьора.

Може да се говори за светлинна партитура, която регулира композицията и ритъма на постановката. „Промяната“ на сцената с помощта на светлина и прожекция: плавно, незабележимо пренасяща действието от едно място на друго, от общ план в детайл, разрушаваща представата за статичното единство на място, време и действие⁸⁴, поражда редица технологични и естетически въпроси:

- Преди всичко стои проблемът за обединение на действието, протичащо в триизмерното пространство на сцената, с действието, протичащо на екрана, което в киносалон предизвиква усещане за пространство, но фактически това пространство е фиктивно.

⁸²Йиндра,В.Сценография театр в чехословакии.//Кинетика, проекция, свет, техника.//Коментари за развитието на съвременната сценография в Чехословакия, по повод III-то периодично издание Сан Паулу, 1961.с.30

⁸³Йиндра,В.Сценография театр в чехословакии.//Кинетика, проекция, свет, техника.с.32

⁸⁴ Пак там. с. 33

- Линията екран - прожекционен апарат е уязвима от движения на сцената и обратно.
- Синхрон между действието на сцената и действието от екрана.
- И най-накрая, какво става с представлението, с неговата динамика и ритъм като се скъса кинолентата?

На поставените проблемни точки Буриан дава отговор с постановките „*Ние искаме да живеем*” и „*Джон Д., завоевателят на света*”, като „*злоупотребява*” с кинопрожекция в театъра.⁸⁵ Използва прожекцията като репортажна вметка – документалистика, но фиктивна, заснета от самия него и на която зрителите в киното не биха повярвали, но театралните зрители разбират. Кинопрожекцията не изпреварва, а догонва сценичното действие.

Появява се нова система, развита от Буриан и М.Коуржил - „*Theatergraph*”. Освен прожекции върху сводест екран, използван в качеството на пространствен елемент от сценичната композиция, в „*Хамлет III*” и „*Пробуждането на пролетта*” сценичният отвор е преграден от прозрачен и проходим екран. В сцената на смъртта на Офелия действието се случвало във водна среда с плуващи риби, проектирани върху два прозрачни екрана, а пантомимното изпълнение на актрисата се локализиращо от прецизното осветление между двата проекционни плана.

V.7. Йозеф Свобода. Полиекран, Laterna Magica и други магии

Увлечението на Свобода по светлинния театър и видеопрожекцията е толкова плодотворно, че неговото влияние се разпростира извън пределите на театъра. *Полиекран за пръв път е представена пред зрители в Брюксел; режисьор и либретист е Емил Радок*⁸⁶. *Полиекран* е система от различни по форма и обем екрани, развити в пространството, върху които се проектират точно синхронизирани черно-бели или цветни ленти и диапозитиви. В резултат се получава композиция от различни и различно комбинирани действия, протичащи паралелно на екраните в пространството. *От пръв поглед е ясно, че полиекранът по своя характер повече прилича на поезия или музика. Неговият първи режисьор казва, че той представлява в същността си нещо като оживяло изобразително изкуство или синтез на архитектура и кино. Именно това позволило използването му в театъра в качеството му на своеобразен сценографски процес.*⁸⁷

⁸⁵ Пак там. с. 38

⁸⁶ Ptackova, V. Josef Svoboda. Divadelni Ustav. Praha. 1983. с.63

⁸⁷ Bablet, D. Josef Svoboda. Polycran. Divadelni ustav. Praha. 1966. с.3-4

Още в самата същност на Вълшебния фенер, описан за пръв път от Атанасиус Кирхер⁸⁸ и усъвършенствалите изобретението в протежението XVII – XVIII век, се вижда основната задача на оптичното устройство - увеличение и проектиране на изображение върху равнина. В името на бароковия илюзионизъм с негова помощ се появявали мълнии, драматични облачни небеса, ужасяващи картини с танцуващи скелети, духове и др. Първите представления предизвиквали от изумление до панически ужас и по-скоро напомняли спиритични сеанси⁸⁹. С развитието на техниката нараствало и въздействието от създаваната илюзия. Диапроекцията постепенно заменила рисуваните проспекти. Много кино-теоретици стигат до аналогични изводи, че в създаването на кинематографа участват два противоположни технологични принципа – Camera obscura (запечатване на реално изображение) и Laterna magica (задвижване и проекция на изображение) и двата достатъчно древни. Що се отнася до същността на Laterna magica, това е визуална метафора разкриваща същността на „непознатия свят“. Употребата на Laterna magica като средство за постигане на визуални метафори постепенно отстъпила под натиска на чистото развлечение и вълшебният фенер бил сведен до уред за зрелищни ефекти.

Театърът на светлината Латерна Магика на Йозеф Свобода е резултат от творческия подем след участието му в подготовката на Чехословашката експозиция за Световното изложение ЕХРО 58 г. в Брюксел. Възможността за интегрирането на технически трикови елементи в структурата на драматургичния план, създава условия за формални експерименти, но става и привлекателен извор на вдъхновение. В 1959 г. се открива нов театър с името „Латерна Магика“ с програма тясно насочена към прилагането на най-новите осветителни системи и технологии.

Още с началото на експериментите с мултимедия и елементите от пространството на театъра възниква въпросът за йерархиите и функциите на тези елементи. Някои от най-важните решения изхождат от практикуващи теоретици. Драматургите осъзнали пространствените възможности на мултимедията, използват този нов елемент изменяйки структурната основа на повествованието, с привлечените нови изразни средства. В настоящето активните отношения между технология и театър често приемат форма, в която технологичната основа напълно преодолява естетическата. Но въпреки риска, сливането на технология и художествено сценичен образ създава нови форми на интерактивно взаимодействие, виртуализацията и

⁸⁸ Авторството на *Laterna Magica* се успорва между Кристиан Хюгенс *Christiaan Huygens 1629 – 1695* и Атанасиус Кирхер. Описан от Атанасиус Кирхер 1602 – 1680. За негово откритие се смята и Машината за метафори – оптична машина позволяваща едновременно огледално отражение на зрителя и различни фантастични образи. Посетителят на атракциона е можел да види себе си с животинска глава.

Представленията имали и звуков съпровод, музика, шум или глас.

⁸⁹ Гаспар Робъртсън *Etienne Gaspard Robert Robertson 1763 - 1837* експонирал проекции върху дим. Изображението изглеждало обемно, динамично и добивало особена безплътност.

дематериализацията изменят традиционния художествен процес и създават нова естетика.

Закономерно е развитието на мултимедийния театър във **виртуална реалност**.

Виртуалната реалност е технология, зародила се 60-те и станала широко разпространена през 80-90-те години на ХХ в. При цялото разнообразие на системите за ВР, те се обединяват върху техническата си основа компютър и произведен ефект – илюзия. Зрителят престава да бъде външен наблюдател и включвайки се във виртуалната среда, започва да я възприема като настояща или почти, като настояща. В самото начало на развитие на технологиите, техните създатели си поставят за цел максимална симулация на въздействие върху човешките сетива. Материалът на ВР е триизмерна динамична графика и звук, които формират достоверен образ на пространство. Важно свойство на виртуалната среда е интерактивността. Потопен в обкръжението ползвателят има възможност да му въздейства. Взаимодействието става на ниво аудиовизуален образ и провокира реакции у зрителя-участник .

Взаимното привличане на театъра и виртуалната реалност е закономерно. Мултимедийните технологии завладяват театрални позиции сравнително от скоро, но вече може да се говори за многообразие и мащаби на използването им. Актуални са за всеки етап от подготовката на спектакъла, от проектиране в ескиз или тримерно генерирана среда с осветление, до реализация и управление на светлинните картини на постановката. Може да се разграничат следните способности:

- При решаване на технологични и творчески задачи в традиционния театър.
- Използване на кино и видеоизображение. Нерядко видеопроекцията заменя части от декорацията или я замества напълно.
- Като елемент от осветлението за създаване на особена атмосфера в спектакъла. Проекции на светлина, цвят, графични изображения върху персонажите.
- Управление на сценичното оборудване, съгласувано с различните потоци (светлина, звук, видеопроекция и др.) в сценичното пространство.
- Постигат се сложни взаимодействия между сценичен и екранен персонаж.
- Използване на нетрадиционни екрани за проекция (водна повърхност, пара, сценичен дим, обекти от сценичната обстановка).

-Интерактивно използване на компютърни програми „следящи“ действията на участниците и създаващи на базата на техните движения светлинни, звукови и видеоефекти.

V.8. Робърт Уилсън

В книгата си „Театърът на Робърт Уилсън“ Артър Холмбърг разделя творчеството, търсенията и развитието на автора на четири основни етапа според степента и начина на използване на езика и словото. Първи етап – неми опери, втори етап – разграждане на езика, трети етап – от семиотика към семантика, четвърти етап – как да правим нещата посредством думи – конфронтиране на класиката. Продукциите на Уилсън, особено по-ранните, са силни визуални картини, в които словото е изцяло игнорирано. Тишината при Уилсън позволява на публиката да се съсредоточи върху визуалното, тя позволява на зрителите да попият всеки детайл.

Театърът, който Уилсън прави, не е интерпретативен. Работата на режисьора е да загатне посоката, не да настоява зрителят да поеме в тази посока. *Ние не сме в театъра, за да диктуваме на публиката. Опитвам се да не давам отговори, а да поставям въпроси*⁹⁰. Театърът на Уилсън оставя вратата отворена за зрителя и негово право е да направи сам своята интерпретация на случващото се на сцената. Публиката трябва да съпреживява и да трупа усещания от видяното, а режисьорска отговорност е да не ограничава всякакви различни смисли, които биха могли да се появят в главата на публиката. Често в представленията няма сюжетна линия, а странни персонажи и символи, които карат публиката, търсейки смисъл в тях, да стигне единствено до задънена улица. Дългите продукции и бавните движения са характерни за работата на Уилсън. Времето е с по-различно качество, то е по-кондензирано цяло.

Работата му започва с „визуална книга“ – пусти пространства в различни състояния, постигнати от студена геометрия и графично осветление. Композира единични или групи скулптурни обекти, позиции на изпълнителите и съчинява графика на техните движения, пози, жестове. Пространствата и формите в тези рисунки са по-скоро конфигурации, отколкото конкретни изображения, но въпреки това те обединяват цялостната структура на работата, дори продължителността на постановката. *Как различните сцени се свързват една с друга, дали ще има думи, речитатив, дует или песни. Аз пресъздавам всичко със скици-рисунки, за да видя конструкцията, за да проверя как разказаната история изглежда визуално, как изглежда архитектурата на спектакъла, поставена във времето и пространството*⁹¹. Актьорите водят репетиции по

⁹⁰ Давъдова, М. Персона COLTA. „В драматическом театре стало скучно”

⁹¹ Shevtsova, M. Robert Wilson Routledge Performance Practitioners. London. Routledge 2007. c.40

визуалната книга, стриктно изпълнявайки движенията по рисунката, и чак след това представя „аудиокнигата“ – вербален или вокален текст.

V.10.Светлината на Уилсън

*Аз рисувам, аз композирам посредством светлината. Светлината е магическа пръчка.*⁹² Осветлението като част от многопластовия колаж на уилсъновите представления е елемент изключително важен за автора, към който той се отнася с особено внимание. Според него сценичното осветление - дизайнът на осветяването, може да вдъхне живот на поставяното. Уилсън е и единственият голям режисьор, който получава заплащане и като дизайнер на осветлението. *Сцената за Уилсън е като платно, на което прожекторът рисува като с боя*⁹³. Неговото точно осветление изисква внимание до най-малките детайли, за да се намери съотношението между точното време, ъгъл, цвят, интензитет и фокус. Той има по-дълбоко разбиране за светлината и за това как тя се държи, светлината е ключова в творчеството му и е необичайна в неговото мислене над спектакъла от началото. Светлината служи на цел, по-висша от това да осветява сцената на Уилсъновия театър. *Ние знаем, че светлината е същностна в работата на Уилсън и е част от концепцията от самото начало. Никога не бива добавяна впоследствие по време на репетиционния процес и никога не се оставя за края, както често се случва в театрите*⁹⁴. Актьорът Дейвид Уорилуо коментира осветлението на Уилсън към „Златните прозорци“: *Светлината е като триизмерен обект. Тя има присъствие, тежест, сила . Тя заема пространство и изисква уважение и ако актьорът не открие точната си светлина, той няма да може правилно и пълно да покаже театралното си присъствие*⁹⁵. Характерно за осветлението на Уилсън е демонстрираното в много от неговите представления частично осветяване: актьорите са потопени в тъмнина, като са осветени само част от глава, от рамо или ръка, но винаги се подчертава движение или жест. Самото светлинно петно, обикновено цветно, има рисунък и форма, стои като цветна мазка с конкретна неслучайна форма. Актьорът сякаш си партнира със светлината. Осветлението вади най-доброто от него, движи се по тялото му, сякаш става реквизит, и актьорът може да си играе с него. Погледът на зрителя се фокусира там, където Уилсън иска, тъмнината скрива всичко ненужно и бърливо, подробностите изчезват и остава само главното и заслужаващо да бъде видяно. Уилсън композира със светлината, сякаш строи абстрактна композиция, уравновесява и подрежда светлинни петна сякаш борави с бои и го прави дотогава, докато неговите естетически критерии не бъдат удовлетворени. Актьорът Мариан Хоп, недоволен от пренебрегването на актьора за сметка

⁹² пак там.с.63

⁹³ пак там

⁹⁴ пак там. с.64

⁹⁵ Shevtsova, M. Robert Wilson Routledge Performance Practitioners. London. Routledge 2007. с.65

на осветлението в постановката „Крал Лир“, казва: *Мен Уилсън не може да ме заблуди. Гледал съм негови неща – виждам го какъв режисьор е – той не е режисьор, а дизайнер по осветление. Актьорите на Уилсън са принудени да тичат от място на място само за да имат шанс да попаднат в осветление. На сцената, когато Уилсън поставя, двигателят на действието е осветлението, то движи актьорите.*⁹⁶ Не случайно подготовката към всяка следваща пиеса той започва с малки ескизи, на които маркира осветление и декор, но не като чисти материални, битови предмети, а като петна от абстрактна композиция, в която водеща роля има осветлението. Така с визуална книга започва работата му и върху може би най-емблематичното за творчеството му произведение - операта „Айнщайн на плажа“. *Да разгърнеш някоя от неговите тетрадки, в които той разхвърля всичко, което би развълнувало фантазията му, е като да се изправиш пред пълния безпорядък от противоречиви образи. Голяма част от езика и образите в „Айнщайн на плажа“ са откраднати от останките на масовата култура . Всички тези разнородни материали създават центробежна енергия, но Уилсън ги контролира чрез монументалния си архитектурен усет за визуална структура.*⁹⁷ Творбата обаче прескача границите на традиционните драматични жанрове театър, балет, опера. *То (представлението) събира в себе си музика, танц, драма и визуално изкуство в един голям взрив – разбиването на театралния атом. Неутроните и протоните на драмата все още летят в пространството.*⁹⁸ Театралният критик Робърт Брущайн, който пише за Ню Йорк Таймс, казва: *С тази си работа Уилсън въвежда театъра в непознатото и непознаваемото по начин, който кара нашите съвременни пиеси да изглеждат като древни артефакти от забравена епоха... като мосю Журден на Молиер ние започваме да откриваме, че през целия си живот сме говорили в проза и че сме слушали твърде много проза, също така.*⁹⁹

VI. Светлината като формообразуващ компонент от визуалната организация на сценичната среда.

Всяка визуална информация получаваме благодарение на светлината. Именно светлината ни дава възможност да възприемем заобикалящия ни свят с цялото му многообразие. Съпоставяйки създадените от светлина обеми и сенки успяваме да се ориентираме в реалното пространство. По идентичен начин, светлината ни помага да възприемем всяко изображение, било то триизмерно, плоскосоно или динамично.

Идентични са и художествените характеристики на осветлението в живописната композиция, кино кадъра, виртуално генерираното

⁹⁶ пак там. с.67

⁹⁷ Holmberg, A. The Theatre of Robert Wilson. Directors in Perspective. Cambridge University Press. 2005. с.9

⁹⁸ Holmberg, A. The Theatre of Robert Wilson. Directors in Perspective. Cambridge University Press. 2005. с.9

⁹⁹ пак там. с.10

пространство и сценичната композиция. Във всичките си явления, с осветлението се цели създаване на нова илюзорна реалност, въображаема действителност, които изразени в художествена форма, провокират обектно-субектни отношения.

Наблюдавайки обекти, осветени от обичайната за нас слънчева или дифузна светлина, ние получаваме оптималната информация за физическите им параметри и характеристики. В ранната фотография и кинематография, операторите предпочитали осветление от ъгъл 45-50 градуса, привична за човек посока на светлина изходяща от слънчевия диск. Всяко нестандартно осветление активира различни възприятия и моделира в нас повишен интерес.

Осветлението е способно да изпълни не само информативно-познавателни функции, давайки ни представа за характера на едo или друго пространство. Осветлението влияе активно на емоциите ни. В различно време и при различни атмосферни обстоятелства, светлината провокира във възприятията ни съвършено различни впечатления от наблюдаваните картини. Трептящи слънчеви лъчи, проникнали между листата или прорязващи облак дим, необичайния контраст на ярки обекти и дълбоките им сенки при ниско или странично осветление - всичко изброено провокира определено естетическо чувство.

Едно от основните средства на художника е да насочи вниманието на зрителя върху сюжетно важните детайли от обединените елементи на художественото цяло – зрителна картина. Художниците отдавна съзнават факта, че човешкото зрение разглеждайки реални или изобразени обекти, на първо място реагира рефлекторно на най-яркото петно, на най-силно осветените обеми или техни детайли, и в следствие възприема останалите компоненти от общата картина. Караваджо, Рембранд, Вермер и дъо ла Тур разчитат на осветлението за да насочат зрителското внимание, създавайки впечатлението, че светлината е породена от един или друг обект от композицията.

Обективните формални характеристики и параметри на сценичното осветление, са идентични с тези на изображението. В дизайна на сценично осветление подлежат на съпоставяне същите формални елементи и взаимоотношения, като композиционни зависимости, пропорции, колорит, контраст, динамика, статика и др.

Съществена разлика от картинното пространство, е че при формообразуването при сценичното осветление съществуват изключителни изисквания за функционалност. Както и такива с относителен характер, които дават възможност за разчитане на сложни взаимоотношения в динамиката на действието и удовлетворяват възприятията на зрителя, изчерпвайки информационната посока на представлението.

Формообразуването при дизайна на сценично осветление не рядко налага нарушаване на функционалната и конструктивна логика на физическата форма, ако това е наложено от търсеното въздействие на художествения образ при възприемането му.

Задачата при дизайна на сценичното осветление е не фиксиране на сценичната действителност, а творческото и преосмисляне за да се създаде изразително изображение. Това не значи, че всички обекти присъстващи в сценичната композиция трябва да изглеждат странно и необичайно. Става дума за обмислен и оправдан от смисъла на съдържанието ракурс, и разбира се за осветление, което заставя зрителя да открие в познати нему обекти нещо ново, нееднозначно изявяващо същността на тези обекти.

Композицията при сценичното осветление, както в картинното пространство е принципът, по който се обединяват елементите и изграждащите части на единното художествено цяло. В зависимост от характера на избора и целта на дизайна на сценично осветление, композицията може да бъде динамична, цветна, графична, контрастна, наподобителна или абстрактна и т.н.

Формата е доминиращ фактор на композицията и предполага организация на собствени параметри: съотношения, мащаби, позиции, посоки на движение и др. На базата на тези параметри, зрителя би могъл да разпознае конкретен обект - действие или знаци за обект – действие, съхранени в паметта или кодирани предварително от смисловия модел на представлението. В зависимост от тези параметри формата може да бъде еднородна, синтетична или хаотична структура. Тези параметри се определят от технологията и функционалността на осветлението и са обвързани с основната художествена идея и предварителната концепция на представлението.

Формата в дизайна на сценичното осветление може да бъде **реалистична, абстрактна, знакова.**

Историята на класическата живопис дава достатъчно убедителни примери, доказващи, че фотографско копиране на природата е практически невъзможно заради физиологичното устройство на сетивата ни и динамиката на физическата реалност. В конструирането на художествената форма винаги се отразяват степента на познание, моментно настоение и индивидуалната съвкупност от психически свойства на автора. Въпреки че визуалната форма на сценичното осветление е изградена от светлина, не означава, че се създава реалност. Светлинната картина създава **изображение на реален свят**, фиктивно изображение на илюзорна действителност, която добива собствени физически параметри: дълбочина, височина, ширина и времетрайност. Рембранд изобразява четящият Мойсей, осветяваки лицето му от долу, за да предаде божествената светлина струяща от свещената

книга и зрителя подсъзнателно усеща тази алегория. В театъра такъв вид „психологическа“ или „емоционална“ светлина, несъответстваща на реалната поддържа и доизгражда фиктивната реалност.

Всеки физически обект, особено пространството и архитектурата провокират определени давления върху човека. Субективният ракурс на гледната точка и интерпретацията породена от нея, са доминиращ фактор за възприятието на **нефигуративното изображение**. Въпреки материалната същност на сценичната среда, абстрактната форма на сценично осветление е способна да предизвика определени нематериални образи и асоциации у зрителя.

Цветът и светлосилата на осветлението участват в комплексното внушение на сценичната картина и влияят на подсъзнателно ниво, като будят у зрителя конкретни реакции. Цветовете притежават нееднозначна знаковост в различните системи на човешкото познание. Въпреки вариативността на тълкуванията според различната културна принадлежност и знание, цветовете са в основата на символната мисъл и като такива са част от визуалното комуникативно послание на представлението. Като типична знакова система цвета в сценичното осветление изпълнява редица функции:

- създава настроение;
- носи значение;
- цвета се използва като символ;
- моделира пространство;
- създава композиционното единство;
- цвета маркира важни елементи от композицията.

Според Арнхайм¹⁰⁰ възприятието е познавателен процес и всички зрители би трябвало да имат идентични възприятия при наблюдение на еднакви обекти или събития, в противен случай комуникацията би била невъзможна. Факта, че различни хора при получаване на еднаква визуална информация я възприемат по различен начин се дължи на субективната рецепция на сетивна информация, а сътворяването на образ зависи от индивидуалния опит на зрителя. Отношение към проблемите на емоционалното въздействие на цветовете имат и теоретичните трудове на Йоханес Итън. Според Итън специфично въздействие може да бъде постигнато, чрез промени в различните параметри и качества на цветовете, като светлост, тъмнота, тонална градация и др¹⁰¹.

¹⁰⁰ Арнхайм, Р. Искусство и визуалное восприятие. Самохина, Шестакова. Издательство „Прогрес“ Москва. 1974.

¹⁰¹ Итън говори за RBY – модел засмесване на пигменти. CMY – е универсален ф изичен модел за субтрактивен синтез на цветовете, в осветителските пактики се ползва и RGB модел, приведен през DMX конзола.

За да бъде разпознаваема заложената информация, е необходимо предварително да се изгради система от кодове и невербални знаци, които да бъдат декодирани от зрителя. Необходимо е както вербалните така и невербални кодове съставляващи театралното послание да са еднозначни и в логична последователност.

Опозицията **динамика – статика** се използва активно за изразяване на определени значения. В сценичните изкуства е в сила динамичния характер на изображението и светлината и сянката се използват активно, като средства моделиращи времевите граници на композицията. Достатъчно е да си припомним силата на въздействие на светлината и мистиката на сенките в сценичното решение на Свобода за „Едип цар“. Диагонални разтеглени хвърлени сенки от актьорите, пресичащи ритмичните хоризонтални сенки на стъпалата.

Частично осветените и изцяло тъмните обекти също позовават съответстващи емоционални възприятия. Благодарение на динамичната природа на сцената, постановчиците не рядко прибегват до тези светлинни решения. Постепенно появяване на персонаж от пълна тъмнина в осветена зона, където обектът се възприема, като тъмен и плътен силует, обостря вниманието към персонажа и провокира очакване на значимо събитие. Както и обратно, постепенното разтваряне на обекта в сянка и появата на детайли от тялото или костюма, изострят вниманието върху важните за ситуацията осветени зони и ги приближават към зрителя..

Динамика и покой са времевите фактори при композиране на сценичното осветление. Движението в сценичното осветление е в логична връзка и последователност с тоталното сценично действие. Движението в осветлението има определена посока, ако спазва доминиращата логика, но може да е хаотично и въпреки това да не нарушава логиката на действие. Цикличността или подреждането на идентични елементи, по определен от логическото съдържание начин, създават визуалния ритъм на представлението. Динамиката на осветлението може да създаде визуално равновесие между декор, персонажи и звукова среда, както да изостри вниманието към очаквана информация.

Визуалната организация на сценичната среда е комплекс от елементи, които целят предаване на предварително установена информация. Всеки от елементите е натоварен с различна значимост, в различно време от представлението. Моментната важност на тези елементи, техните взаимоотношения, сходства и разлики могат да бъдат предадени посредством сценичното осветление. Светлината моделира обектите и пространството в една сценична среда чрез: цвят, наситеност, пластика, големина и дистанция. Аналитичният избор на който и да е от тези параметри ще подчини или класифицира останалите. Чрез цветови контраст,

можем да изйвим избран обект от сценичната среда и да му предадем актуалност за определения момент. По същият начин друг обем може да се изйви с контрастно моделирани светлина и собствена сянка, за разлика от околни обекти с приближени стойности на светлосянката. Категорията „пластика“ е валидна и тогава, когато се промени посоката на светлина върху избрания обект, а останалите остават с противоположно насочено осветление. Чрез градация на топли и студени стойности, обектите от една сценична композиция могат фиктивно да променят дистанциите помежду си. Същата категория работи, като знак за дистанция в перспективното изграждане на цялата композиция. Размера на осветените зони влияе върху динамиката в композицията, като изйвява по важност едни и изтегля на заден план други зони с второстепенно значение.

Високото ниво на симултантност присъщо за театъра, дава възможности да се интерпретират едновременно разнообразни нива на преживяване, моделирани чрез различни технологични процеси и практики. Фаворизирането на избран, по смисъла на представлението елемент на осветлението, или йерархизиране на всички елементи светлинната композиция, ще помогне за яснотата при разчитане на смисловите нива.

VI.1. Технологични практики на сценичното осветление

С появата на първите задълбочени изследвания върху естетическото и художествено осмисляне на театралната светлина, се затвърждават и обогатяват задачите на сценичното осветление. Това води до осъзнаване на потенциала, възможностите и авторитета на светлинния дизайн. Разширяването на представата за дизайн на сценично осветление с присъщата му когнитивна способност водят до разширяване на обхвата, качеството, изобразителната способност и технологията в авторските практики. Проверените в годините различни осветителни техники, са формирали творчески модели за организиране и експлоатация на осветителния парк. Доколкото дизайна на сценично осветление е изкуство, то е невъзможно да се определи формален общовалиден подход към осветлението изобщо. Но в практиката си всеки сценограф или дизайнер на осветление, създава индивидуален модел, в зависимост от жанра, вида на конкретната сцена или техническото и оборудване. Натрупаният професионален опит в годините води до установяване на основни методологии в техниките за сценично осветление.

Един от общоприетите методи е "**метод на Маккендълс**" от "*A Method of Lighting the Stage*" (Един метод за осветяване на сцена) и "*A Syllabus of Stage Lighting*" (Учебна програма по сценично осветление) от 1930 г.

Джийн Розентал базира собствената си практика именно на метода Маккендълс и отчитайки недостатъка му при изйва на анатомията на динамичното тяло, го адаптира за танцов спектакъл. Премахва предната

линия но запазва активните зони върху сценичния под, като ги дублира от срещуположни, фиксирани източници във всеки коридор по дълбочина на сцената. Обикновено всеки коридор се обслужва от "осветителна кула" с монтирани 3 и повече прожектора, обикновено елипсоидни и профилни, насочени по протежение на коридора. Групата на ниско монтираните *shin* прожектор осветява близката зона, средната група *mid* осветява актьорите в средната зона, а най-високата *top* – обхваща крайната зона. И трите нива са отворени, така че да компенсират полетата по-между им. В желанието си да бъде изявен всеки детайл от тялото на танцора, Розентал мисли и за ниско разположени източници - *shin buster*, които да осветяват краката на танцорите¹⁰². Монтажа на *shin buster* е ниско, като медианата на равнобедрения светлинен поток е ориентирана към средата във височина на коридора. По този начин едно от бедрата на светлинния лъч е успоредно на сценичния под. Ниският ъгъл на *shin buster* – осветлението създава необичайно драматичен ефект и е един от достатъчно експлоатираните похвати в съвременния танцов театър.

В съвременната практика, работата по дизайна на осветление на спектакъла, започва още с цветните ескизи на сценографското решение. Още в този етап от проектирането, върху макет или 3Д генерираното пространство могат да се планират основните активни зони, количеството и характера на нужната светлина, проекционна апаратура или неконвенционални осветителни тела, ако има такива.

Естествено на този етап може да се говори само за принципни позиции. Да се моделира осветлението в макет с умалени осветителни тела и в последствие да се пренесе на сцена е почти невъзможно. Но все пак този подход ще помогне, като базов модел на следващата работа.

Първоначална информация за осветлението се добива след окончателните резултати от монтировъчната репетиция. На тази репетиция осветителският екип ще разбере общия план на осветителния ресурс и разположението на активните зони. С общия план на осветлението ще се разбере ефективността на разпределението на светлината и светлинните преходи. Осветителната репетиция се назначава едва тогава, когато на сцената присъстват всички елементи на сценографията и костюмите. Да се търси осветление върху непълна сценична композиция е почти безсмислено, защото партитурата на осветлението е в пряка зависимост с всички детайли на сценографията, включително степента на отразяване и поглъщане на светлината от материалите на декора и сценичното облекло. Всеки крупен обем или ярко петно появили се на сцената вследствие внасят промени в композиционния баланс и ще предизвика нежелани корекции.

¹⁰² Rosenthal.J, Wertebaker.L. The Magic of Light. Little, Brown and Company. Boston. 1972. Chapter 9. To Dance in Light.

Като правило осветителната репетиция протича без присъствие на актьори на сцената. Но ако осветлението се съобразява главно с декора, с появата на актьори в картината ще се наложат нови промени. Авторите на сценография и дизайн на осветлението са длъжни да знаят всички основни активни зони и мизансцени и при построяването им трябва да проверяват осветеността на изпълнителите на фона на общата светлинна среда. Хармонията и баланса между осветлението на актьорите и на декора са основната художествено – техническа задача на театралната светлина, независимо от избрания подход към осветлението; статично или динамично, условно или илюзорно, плоскостно или релефно, локално или дифузно.

Резултатите от осветителната репетиция се определят от качеството на подготвителната работа и категорично поставените задачи. Ако дизайнерът на осветлението е без ясно разбиране за характера на светлината и първоначален план за разход на осветителния ресурс, в това число монтаж, филтри и всичко свързано със светлината, репетицията е обречена на провал.

Но и с перфектна предварителна подготовка е почти невъзможно осветлението да бъде построено в една репетиция. Работата със светлината е дълъг процес, продължава през всички репетиции, в течение, на които светлинният дизайн се развива от проектните намерения в самото начало, надграждайки ги в репетиционния период . В много случаи осветлението се развива, до и след самата премиерата.

Установените; разход на осветителен ресурс, позиции и типа на всеки апарат, тяхното направление, цвят, мощност и ширина на светлинните потоци, се утвърждават с документи на спектакъла. Като *паспорт на спектакъла*¹⁰³, Владимир Лукаевич¹⁰⁴ определя комплекта съдържащ графични схеми на;

- грундрис на конкретната сцена с разположение на осветителното оборудване с номер, вид и мощност на апарата (грундриса съдържа задължително монтажен план на декора),
- напречен разрез на сцената с позиции на осветлението и същите изисквания за вид и мощност (от тази схема става ясна височината на монтажа и ъглите на насочване на осветлението спрямо сценичния под),
- таблица с позиция и монтаж

¹⁰³ В театралната практика на Руската федерация, под *паспорт на спектакъла* се разбира документация за разход на абсолютно цялата материална част за конкретното представление. В различните професионални асоциации съществува идентична практика с малки терминологични разлики. Стремежа на професионалните асоциации е утвърждаване на терминологичен и графичен стандарт.

¹⁰⁴ Лукаевич Владимир Викторович (1956 – 2014 г.) главен художник на осветлението на Мариинки театър Санкт Петербург и преподавател в катедра „Театрална техника и технология“ СПГАТИ

Документите на представлението, според различните *национални професионални асоциации*¹⁰⁵ се придържат към идентични изисквания. Графичният избор, направен при изготвянето на CAD или ръчно изработените чертежи се определя от последователността и яснотата на информацията.

USITT приема графичните стандарти на *American National Standards Institute*¹⁰⁶ - ANSI . Комплексните чертежи могат да изискват използването на три или четири дебелини на линии, но очертанията на осветителните тела трябва да имат визуално предимство пред останалата графична информация. Графичното представяне на осветителния ресурс обикновено се състои от две категории документи: *Light Plot* (план на осветлението) и *Lighting Section* (план на осветлението в разрез на сцената). Изготвят се в мащаби 1:20, 1:25, 1:50 или в графичния формат на архитектурния чертеж. При условие, че се ползва архитектурния план, чертежа се съобразява с общия размер на документа, включително текстовите и цифровите му атрибути.

Причините за педантичните стандарти на USITT са много. Освен, че подробния проект за дизайн на осветление, съхранява във времето факта от едно мимолетно изкуство. Редица значими постановки с качествени осветителски решения, достойни за примери пред обучаващите се в професията могат само да бъдат разказвани. Видео запис не е в състояние да предаде сценично решение в цялата му пълнота. Този документ е проверен и утвърден от театралната практика в годините. Всеки театрален художник се е сблъсквал с предизвикателството при гастрол на пиеса на друга сцена и всички компромиси свързани с „преместването“. Обичайните разликите в архитектурните пространствени параметри и позициите на осветлението на новата сцена водят до нежеланите компромиси. А с честите персонални промени в състава на осветителските екипи, се променя от части и светлинния дизайн във вече готово представление. И не на последно място единствената материална форма от проектирания дизайн за сценично осветление, е именно този комплект документи. Лукасевич, дава показателен пример за това „*Авторът на светлинния дизайн получава авторски отчисления за труда си, а не оставя фиксиран авторски запис на произведението си*“¹⁰⁷

Анотация на разглежданата тема в три проекта от личната ми сценографска практика.

¹⁰⁵ USITT –The United States Institute for Theatre Technology – 1960, ABTT – The Association of British Theatre Technicians – 1978 , DTHG – Deutsche Gesellschaft Theatertechnische – 1907, AXCP - Асоциации художников по свету России

¹⁰⁶ USITT RP-2, Recommended Practice for Theatrical Lighting Design Graphics – 2006, USITT Scenic Design and Technical Production Graphic Standard of 1992

¹⁰⁷ Лукасевич, В.В. Паспорт спектакля: световая партитура. <http://lib.showconsulting.ru>

„Великденско вино или Обвинения срещу свещенодякон Игнатий Левски и ловешките труженици, отправени от Кръстю Тотев Никифоров в долнокрайската черква „Света Богородица“ на К. Илиев е представление от репертоара 2012 - 2013 година на ДКТ Пловдив, с режисьор Л. Капон, сценография и костюми Д. Воденичаров.

„Подземни чайки“ на Алфонсо Вайехо е спектакъл от програмата на ДТ Пловдив от сезон 2012-2013 г. и ДТ Димитровград – сезон 2013-2014 г. със заглавие „Хазарт“. Режисьор Т. Гогов, сценограф Д. Воденичаров.

„Птици“ на Аристофан е нереализиран сценографски проект, мислен за камерна сцена на ДТ Пловдив.

Пространствените решения за „Подземни чайки“ и „Птиците“ са мислени върху камерна сцена на ДТ Пловдив, за да демонстрират възможностите на два коренно различни метода за осветление в идентична среда. За осветлението в двете сценографски решения се ползва конвенционалната осветителна техника, с която разполага сцената.

При „Великденско вино“ осветителният проект и реализация разчитат на осветление с монтажни позиции характерни за практиките на куклен театър, по-голямата част от осветителните прибори са с ниска мощност и габарити.

Заклучение

Развитието на сценичното осветление и театралните технологии в края на XIX век представлява удивително пъстра картина. Последователно се активирали разнообразни художествени системи, носещи собствени проблеми и технологични методи за решението им. Преплитайки се една в друга те заличили хронологичните си граници и предизвикали ситуация, която усложнила отношенията между визуалната форма и драматичната конструкция на спектакъла. За да се разреши кризисната обстановка, театърът наложил новата лидерска позиция – режисьорът, като непосредствен автор на спектакъла. Център, който привлякъл след себе си и други участници в създаването на представлението в името на общия синтез. Непознатото до тогава разтваряне на театралната територия за нови творчески индивидуалности, открива за сцената автори с образно и пространствено мислене.

Първата крачка към модерната сцена прави театърът на натурализма. Със стремеж към сценична истинност, херцог Георг II Сакс-Майнинген, проверява в подробни композиционни рисунки всеки аспект влияещ на визуалното въздействие на сценичната картина. Идентичен стремеж към фотографска достоверност формира сценичното осветление до степен, че зрителя да повярва в продължителността на драматичното явление, като възпроизвежда движението на естествената светлина.

Преминавайки през илюзорно-натуралистично наподобяване на реалността, емоционалното възприятие на действителността при импресионизма, сценичното осветление добива собствена експресивна идентичност в театъра на символизма. Възможността за прецизен контрол на светлосила и цветност позволява активното му присъствие във визуалното разнообразие на модернизма.

С натрупания във времето опит и усъвършенстване на театралните практики, на всеки етап от развитието си, театъра натовазва сценичното осветление със смисъл и значение, които най-отчетливо изразяват естетическата му посока. От помощно средство осигуряващо видимостта на зрелището, сценичното осветление се утвърждава, като активен художествен фактор, носител на послания влияещи върху визуалната форма и смисъла на представлението. Динамиката в сценичните изкуства през ХХ-ти в. разширява функциите на осветлението провокирани от различните типове пространства и жанрово разнообразие. Отговаряйки технологично на всяка една естетическа провокация, сценографията е променила качествените параметри на сценичното осветление, извеждайки го в самостоятелно изразно средство.

Мащабите, които изисква модерната индустрия на зрелището, пренасят представленията от трите конвенционални типа сцени на многохилядни стадиони, площади, гарови перони, сцени монтирани върху водни повърхности, планински склонове и др. Осветителната техника и експлоатационните и практики не изостават от специфичните изисквания на новите пространства. Осъзнавайки възможностите за внушение на сценичното осветление, то разширява собствената си и печели нови авангардни територии. Професионалните асоциации от страни с доказани традиции и постижения в областта, анализират и споделят практически опит и технологични новости в гилдийните си издания. Голяма част от модерната специализирана осветителна техника, съществува благодарение на усилията на професионални школи, чиято активна дейност стимулира новостите в осветителната индустрия.

Горният текст дава достатъчно обективни причини за създаването на реална професионална школа за обучението в материята на сценично осветление, за да се изпълни основното и постоянно изискване към сценичната светлина, а именно да създаде визуален образ изявяващ случващото се действие в пространството.

Дисертационният труд, както и изследванията направени в работния цикъл се концентрират върху сценичното осветление, като изразно средство част от инструментариума на сценографията. Синтезираните знакови постижения в сценографската практика, принадлежащи на различни

естетически доктрини, са богат експериментален материал, който може да подпомогне учебния процес в специалност „Сценография“. Наличната теоретична и техническа информация за сценичното осветление и методите за експлоатация на конвенционалния осветителен ресурс, се отразява в проблематиката на дисциплините „Техника и технология на сцената“ към специалност „Сценография“ и „Сценично оформление и осветление на танцов спектакъл“ в специалност „Хореография“ в АМТИИ.

Научно-теоретични приноси

Научната новост на изследването се заключава в това, че настоящата тема при цялата си значимост за визуалната цялост на сценичното представление, не е била предмет на самостоятелно изучаване от позицията на сценографията.

За пръв път в националната научна и изследователска дейност изчерпателно са проучени и анализирани комплексно онези художествени и технологични страни на сценичното осветление, които влияят на постановъчната форма на представлението.

С приносно значение е анализът на богат мултидисциплинарен обем, теоретични трудове, идейни проекти, манифести и авторски концепции изявяващи естетическите измерения на сценичното осветление. Разгледани са теоретични разработки на режисьори, сценографи, архитекти и композитори чиито стратегии стават основа на редица направления в сценичните изкуства.

Събрани са и систематизирани знакови артистични постижения на сценографската практика в сценичното осветление на автори чието творчество съдържа богат експериментален материал, ангажиран с изследвания проблем.

Като приносно значение може да се посочи и синтезирания фактологичен и илюстративен материал обвързан с проблематиката, съдържаща се в учебните програми по „Техника и технология на сцената“ и „Сценография“.

Публикации по темата

- Състояние, художествени задачи и технологични практики на сценичното осветление от последната четвърт на XIX-ти до началото на XX-ти век
- Нови медии в пространството на театъра
- Адолф Апия, първи прояви на модерния театър

Ползвана литература

- Аврамов, Д., Естетика на модерното изкуство. С., 1979.
- Аненков, Ю.П., Дневник моих встреч. Замятин, Е.И., О синтетизме. Ленинград. Искусство. Т.1.1991.
- Арнхайм, Р., Искусство и визуальное восприятие. пр. Самохина, В.Н. Прогрес. Москва. 1974.
- Аристофан, Комедии. Птиците. Ничев, А. Народна култура. 1985.
- Афеев, Н., Лунният Пиеро 3x7. Годишник на философския факултет. Югозападен университет „Неофит Рилски“. 2007.
- Брук, П., Избрани произведения. Сотирова, Е., Наука и изкуство. С., 1978.
- Брук, П., Пустое пространство. Москва. 1976.
- Базанов, В.В., Сцена XX века. Ленинград. ИСКУССТВО. 1990.
- Бархин, Г.Б., Архитектура театра. Издательство Академии Архитектурь СССР. Москва. 1947.
- Бачелис, Т.И., Шекспир и Крейг. Москва. 1983.
- Березкин, В.И., Искусство сценографии мирового театра. Т-3. Мастер XVI- XXвв. Москва. Едиториал УРСС. 2002.
- Березкин, В.И., Искусство сценографии мирового театра. Т-2. Вторая половина XX века. В зеркале Пражких Квадриеннале 1967-1999 годов. М., Едиториал УРСС. 2001.
- Березкин, В., Роберт Уилсон. Театр художника. М., Аграф. 2003.
- Бобильева, А. Л., Хозяин спектакля: Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков. Москва. 2000.
- Бояджиева, Л., Рейнхардт. Л., 1987
- Вайехо, А. Подземни чайки. Сърчаджиева, А.
- Витрувий. Десять книг об архитектуре. Москва. МСМХХVIII.
- Волконский, С.М., Отлики театра. Об обстановке. 1914.
- Волконский, С.М., Художественные отклики. 1914.
- Волконский, С.М., Мои воспоминания. „Орфей“ в Халерау. Т-2. Москва. 1915.
- Владимиров, С.В., К истории Режисурь. Исторические предпосылки возникновения режисурь. Театральные дневники (1956 – 1965). 2012.
- Гартман, Ф.А., Об анархии в музыке. 1996.// Синий всадник.// Изобразительное искусство. 1996.

- Гаснер, Дж., Форма и идея в современном театре// Перев. с англ. Соколовой, Д.Ф. Издательство иностранной литературы, 1959.
- Гропиус, В., Границы архитектуры. Москва. 1971.
- Диксон, С., Цифровой перформанс. пр. Елфимов, К. The MIT Press. 2007.
- Ефтимов, Й., Тревожната хетероклитност на българския символизъм. Годишник на философския факултет. Югозападен университет „Неофит Рилски“. 2007.
- Извеков, Н.П., Свет на сцене. Л. М. 1940.
- Исмагилов, Д.Г., Древалева, Е.П., Театралное освещение. Москва. ДОКА Медиа. 2005.
- Кандински, В., За духовното в изкуството. пр. Георгиев, Н., ЛИК. С. 1998.
- Крейг, Г., Избрани произведения. Сотирова, Е., Николова, Ц. Наука и изкуство. С. 1987
- Лосев, А.Ф., Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера. Москва. Искусство. 1978.
- Лазарева, Е., Второй футуризм: Манифест и программа итальянского футуризма. 1915-1933. Москва. Гилея. 2013.
- Маленов, С., Иванов, И., Дизайн на сценичното осветление. Аси Принт 2020, С. 2014.
- Мейерхолд, В., Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая 1891-1917. Москва. Искусство. 1968.
- Николова, К., Другото име на модерния театър. С. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. 1995.
- Ницше, Ф., Рождение трагедии, или Елинистество пессимизма. пр. Рачински, Г.А., 1912. Москва. Мысль. 1990.
- Ницше, Ф., Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру. Т-1. Москва. Мысль. 1990.
- Образцова А.Г., Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. Москва. 1984.
- Онуфриева С., А. Головин. Ленинград. 1977.
- Патрис, П., Речник на театъра. пр. Ташева, Р., Станчева, Р., Куртева, Н., Рускова, Е. ИК „Колибри“. С. 2002.
- Рокоманов, В., История на сценографията. НХА. 2017.
- Сабанеев, Л., О звъко-цветовом соответствии. Москва. Музыка. 1911.
- Сабанеев, Л., „Прометей“. Москва. Музыка. 1911.

- Ульянова, А., Адольф Аппиа театр пространства и света. Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства. 2011.
- Фокин М. М., О ритмическом суеверии // Фокин М. М., Против течения. Ленинград. 1981.
- Фукс, Г., Революция театра; История Мюнхенского Художественного театра. Сцена и театральное здание. пр. Вольнский, А. Л., Грядущий день. 1911.
- Хендел, А., Основное законь физики. // Оптика. // Геометрическая оптика. Москва. 1963.
- Холопов, Ю. Н., Генезис и ранние этап развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. Москва. Музыка. 1978.
- Холопов, Ю. Н., Концепция за числовий канон в скульптура, математика и музыка. Акустична астрономия. Москва. Музыка. 1978.
- Шнеерсон, Г. М., Эрнст Буш и его время. Москва. Всесоюзное издательство „Советский композитор“. 1971.
- Япова, Н., Втора виенска школа. Шёнберг. Веберн. Берг. Лекции. Марс 09 ЕООД. 2011.

Ползвана литература на латиница

- Appia, A., Die Musik und die Inszenierung. Munchen. Verlagsanstalt, F., Bruckmann, A. G., 1899.
- Appia, A., L oeuvre d art vivant. Geneve. Rue de la Corraterie, 12. Paris. Rue St-Dominique, 26. 1921.
- Appia, A., Oeuvres completes. T -1. Lausanne. 1983.
- Appia, A., Oeuvres completes. T -2. Lausanne. 1986.
- Bablet, D., Bablet, M.-L., Adolphe Appia 1862 – 1928 actor – espace – lumiere. PRO HELVETIA. Zurich. 1981.
- Box, H., Set Lighting Technician's Handbook: Film Lighting Equipment, Practice and Electrical Distribution. Taylor and Francis. 2013.
- Brewster, K., Shafer, M., Fundamentals of Theatrical Design. Allworth Press. New York. 2011.
- Brockett, O. History of the Theatre. Boston. Allin and Bacon. Inc. 3rd edition. 1977.
- Brockett O. G., Mithel M. A., Hardberger L. Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States 2010
- Dorn, D., Shanda, M., Drafting for the Theatre. Southern Illinois University Press. Carbondale and Edwardsville. 1992.

- Dhomme.S., La Mise en scene d'Andre Antoine a Bertold Breht. Paris. 1959.
- Collins J. , Nisbet A. Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography 2010
- Craig,E.G, .Index to the Story of my days. NY. 1957.
- Craig,E., GordonCraig and Hubert von Herkomer. //Theatre Research. vol. X. N1. 1969.
- Grindel, J., Julia, P., Dehan,J.M. , Musigraphie finale de la Neuvieme Symphonie. I.M.E. 25- Baume-les-Dames. 1983.
- Huntington,J., Control Systems for Live Entertainment. Focal Press. 2007.
- Macgowan, K.,Melnitz, W. The Living Stage. Englewood. NJ. Pentice-Hall. 1955.
- Moor. The Space Between. Work in Mixed Media. Mowing Bein. 1968.
- Neumann,E., Bauhaus und Bauhausler. Koln. Du Mont. 1985.
- Ruhler,G., Teater in Deutschland 1887-1945.
- Ptackova,V., Josef Svoboda. Divadelni ustav Praha. 1983.
- USITT RP-2, Recommended Practice for Theatrical Lighting Design Graphics – 2006
- USITT Scenic Design and Technical Production Graphic Standard of 1992
- Wulff,J., Theater und Film im Dritten Reich:eine Dokumentation. Frankfurt/M. u.a. Vellstein. 1983.
- Статии, периодични издания и материали генерирани от електронната мрежа**
- Аппиа,А., Живое искусство. // Бобьлева, Театральная утопия А. Аппиа. Москва. 1993.
- Баум, К., Движещисе меди и // Театралната иконография и нейните граници. Homo ludens. 2004. 10.
- Ванечкина,И.Л., „Световая симфония” Скрябина. //Театральная библиотека. //lib.vkarp.com
- Волконский,С.М., Адольф Аппиа. Аполон. 6. М. 1912.
- Волконский,С.М., Праздненства в Халлерау. Аполон. 6. М. 1912.
- Волконский,С.М., Человек и ритм. Система и школа Жака Далькроза. Аполон. 6. М. 1912.
- Гудкова,Н., Вопрось театра / PROSCENIUM. 2010. 1-2
- Гартман,Ф.А., Об анархии в музыке. Синий всадник. Мюнхен. Райнхардт Пипер. //Пышновская,З., Изобразительное искусство. Москва. 1996.

- Громов, Н.Н., Элементы сценического творчества и педагогики Баухауза. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. 2008.
- Гроссман, Я., Сценография театр в чехословакии. // Йозеф Свобода. 1961.
- Йиндра, В., Сценография театр в Чехословакии. // Кинетика, проекция, свет, техника. // Комментарии за развитие на съвременната сценография в Чехословакия, по повод III-то периодично издание Сан Паулу. 1961.
- Кандинский, В., К вопросу о форме. Синий всадник. Мюнхен. Райнхардт Пипер. 1912. // Пышновская, З., Изобразительное искусство. Москва. 1996.
- Кандинский, В., О сценической композиции. Синий всадник. Мюнхен. Райнхардт Пипер. 1912. // Пышновская, З., Изобразительное искусство. Москва. 1996.
- Кандинский, В., Желтый звук, сценическая композиция. Синий всадник. Мюнхен. Райнхардт Пипер. 1912. // Пышновская, З., Изобразительное искусство. Москва. 1996.
- Мокроусов, А., Из Черновцов в Нью-Йорк. По дороге весде.
- Сабанеев, Л., „Прометей” Скрябина. Синий всадник. Мюнхен. Райнхардт Пипер. 1912. // Пышновская, З., Изобразительное искусство. Москва. 1996.
- Свобода, Й., Сценография театр в Чехословакии. // Новые элементы сценографии. 1961.
- Холлестайн, Р., Detail - Журнал по архитектуре. Тенденции в архитектуре театров. 3. 2009.
- Bablet, D., Josef Svoboda. Polyecran. Divadelni ustav. Praha. 1966.
- Prihodova, B., The Power of Images in Performance: Josef Svoboda's Scenography for Intolleranza 1960 at Boston Opera Company. / inter_disciplinary.net

