

Становище

за дисертационния труд на Димитър Воденичаров
на тема: „Естетически и технологични практики в сценичното осветление
от последната четвърт на XIX-ти до втората половина на XX-ти век“

I. Данни за дисертанта и за процедурата

Димитър Воденичаров е действащ сценограф с дългогодишен театрален опит, автор на сценографски, костюмографски и светлинни решения за повече от двадесет и пет театрални спектакъла, сред които „Майстори“ от Рачо Стоянов в Учебен театър на НАТФИЗ, реж. А. Атанасов (1994), „Безсрамни устни“ по автобиографията на Клаус Кински (1996), реж. Л. Капон, „Зимните навици на зайците“ от Ст. Стратиев, реж. К. Ранков (1997) и „Велигденско вино“ от К. Илиев, реж. Л. Капон (2012), а в последно време и за три игрални филма на Максим Генчев. Автор е на множество самостоятелни и колективни изложби на графика, рисунка, колаж. Той е също така дългогодишен преподавател в НГСЕИ (от 1993 г.) и АМТИИ (от 1996 г.).

Димитър Воденичаров е докторант на свободна форма на подготовка към Катедра Приложни изкуства. Зачислен е през март 2017 г. Изпълнил е индивидуалния си план, положил е необходимите изпити и е отчислен с право на защита. Дисертацията е обсъдена в Катедра Приложни изкуства, като на обсъждането работата му е получила отлични отзиви и е насочена към защита.

II. Описание на работата

Дисертацията съдържа **въведение**, в което се очертава обхватът на изследването, поставят се тематичните граници, състоянието на проучванията по темата, и шест глави.

Първа глава, озаглавена „Състояние, художествени задачи и технологични методи на сценичното осветление в края на XIX-ти до началото на XX-ти век“, представя сложната игра между развитието на техническото оборудване на сцената и необходимостта от ново формулиране на смисъла на театралното представление в контекста на естетическия модернизъм. Набелязани са особеностите на сценографския образ в театъра на натурализма и символизма. Тук е естественото място и за преглед на някои режисьорски програми (на групата около театъра в Майнинген, на Гордън Крейг, на Станиславски и др.) – този основателно избран исторически момент се свързва с осъзнаването, че режисьорът е непосредственият автор на спектакъла (с. 17). За да се очертае цялостната творческа програма на тази епоха наред с основните приоритети пред сценичния образ, тук е въведено понятието *Gesamtkunstwerk* – термин, който напълно основателно се превръща в средишна точка в работата. Още тук това

понятие е видно в срез, който събира различни негови аспекти и подстъпи: през Майерхолд, през дадаистите, Баухаус или театралните концепции на Антонен Арто.

Втората глава разглежда фигурите на Адолф Апия и Гордън Крейг и развитието на техните концепции за представлението, мислено като синтезна и динамична визуална система. Апия е представен детайлно като интерпретатор на наследството и идеите на Вагнер за *Gesamtkunstwerk*. На това място работата основава едно от основните си смислови ядра: първо, музиката, която в представите на Апия носи сплитането на формите на изкуствата, придобива материалност тъкмо чрез светлината; второ, идеите за водещото начало на „евритмията“ като математически изчислима, но и строго индивидуална следа от човешкото тяло (Жак-Далкроз, с. 34 сл.). Особено детайлно е представена постановъчната практика на Гордън Крейг, при много добро сечение между драматургична основа, технически решения и творчески намерения. Постепенно работата налага впечатлението, че представата за цялостно произведение на изкуството е колкото сценичен, толкова и мисловен проблем, че мисълта (режисьорска, сценографска, възприемателска) е тази, която създава пространствата в спектакъла. В този план в параграфа за работата на Крейг е показателно наблюдението, че контрастиращите светлинни зони се създава „нова поетика на [сценичното] движение“ (44).

Трета глава набелязва осем ключови момента от развитието на представите за сценично пространство в модерния театър. В основата на прегледа е поставено неслучайно отношението между сцена и зала, между фикционалното и действителното пространство в единството на театралния спектакъл. Историческият разказ тръгва от рамковата концепция на фестивала в Байройт (с удачно щрихирана предистория чрез примера на Земперовата опера); преминава през опитите на Георг Фукс да предаде специфична релефност на сцената чрез една „скулптурна“ стилистика (50), за да се насочи към „акустичните сталактити“, които архитектът Ханс Пьолциг създава в синхрон с пространствената поетика на Макс Райнхарт. От особено значение е акцентът върху „тоталната сцена“ в концепциите на архитекта Валтер Гропиус и режисьора Ервин Пискатор, доколкото техните представи са насочени не към натрупването на технически възможности и инструменти (в това число такива, които днес наричаме мултимедийни), а към универсалните възможности за въвлечането на зрителя в спектакъла (57). Принципно различна е идеята за тоталност на фикционалното театрално пространство, с която работи Норман Бел Гедес – сценограф, който през 20-те години работи за големите театри на Бродуей. Гедес предприема „преобличане“ и трансформиране на пространството в хода на спектакъла и измества въображаемата ос, свързваща залата и сцената, като създава по такъв начин „гъвкав театър“. Последната стъпка в този преглед се прави в посока на сферичния театър на Андор Вайнингер като място за кинетична игра, в която се осъществява синтезът „в пространство на обеми,

равнини, линии, светлина и звук“ (60). Особено ценен е параграфът „Типология на сценичното пространство“, който обобщава наблюденията от тази част.

Четвърта глава, озаглавена „Зрима музика“, въвежда една особена поетическа нагласа в говоренето за синтезната природа на театралния спектакъл. В същото време този раздел от работата е особено пътен с богатата и разнообразна информация, която предлага. Тук Воденичаров тръгва от някогашния космогонически концепт за „музиката на сферите“, който освен че е оставил ярки и разпознаваеми научни следи в историята на човечеството е и нередък гост в историята на драматургичните текстове, особено в епохите на Ренесанса и Барока. Избраният от работата времеви диапазон пренася тук акцента върху експериментите за събиране на цвят и звук в идеологията и практиката на Баухаус, изобщо търсенето на визуалните измерения на музикалното. Подобаващо внимание е отделено обаче например и на футуристичните програми. Проследени са теоретичните постановки и опитите на Василий Кандински, Александър Скрябин и Арнолд Шонберг.

Пета глава набелязва историята на интегрирането на новите медии в целостта на представлението. Тук отново вниманието е насочено с особена тежест към концептите на футуристите и Баухаус, което е обяснимо: според футуристите, новото изкуство се прави от машините, а в концепциите на Баухаус архитектурното начало заедно с функционалното техническо решение изплитат синтезната нишка за обвързването на изкуствата. Същевременно обаче „новите медии“ като условие и среда за създаване на художествен образ се разглеждат максимално широко, в известен смисъл фигуративно, като се започне още от античното решение на „бога с машина“ (deus ex machina). Изобщо представата за нови медии е насочена към всеки сценичен и постановъчен инструментариум, който модулира облика на човешкото на сцената и по такъв начин търси, изпробва, провокира границите на човешкото. Машинно произведената игра на светлината има важна роля в тази практика. Изследването мимоходом се спира на останали в историята на театъра и сценографията понятия като сценодинамика (Прамполини): „четириизмерна среда, съществуваща в движението не само в пространствено, но и във времево измерение“ (с. 79). Средишно място в този раздел заемат още търсенията на Юрий Аненков, художествените експерименти на Ласло Мохой-Над, представите на Гордън Крейг за свръх-марионетката, на теоретичните разработки и практиката на Лотар Шрайер в Щурмбюне като значим етап в развитието на експресионистичния театър. И още: тази част говори за симултанните действия в различни сценични ниши при Ервин Пискатор, за светлинните парадокси на Иржи Фрейка, за проекта „Латерна магия“ на Йозеф Свобода, и още, и още. – Виждаме, че дори само изброяването на „стъпките“ на тези работи създава впечатление за обширна, преливаща се и пълна с детайли мозайка.

Шеста глава – „Светлината като формообразуващ компонент от визуалната организация на сценичната среда“ – разглежда и коментира основните елементи от визуалната структура на светлинната композиция, като представя различни принципи и методи на сценично осветление. Този раздел има ключово значение за балансиране между теоретичните и практическите наблюдения в работата и до известна степен носи характера на обобщение на цялото. Като тръгва от основополагащи бинарни опозиции като отношението между динамично и статично, Воденичаров набелязва методологически основи за едно комплексно визуално организиране. Тук се представят и ресурсите на техническото документиране на осветителния проект, дават се терминологични обяснения за понятия като Lighting Section и light Plot (с. 132).

От особено значение са анализите, които Воденичаров прави на три свои сценографски участия: „Великденско вино“ (реж. Лео Капон, ДКТ Пловдив, от 2012 насам); „Подземни чайки“, реж. Троян Гогов, ДТ Пловдив, от сезон 2012-2013 г., и все още нереализирана разработка на „Птици“ на Аристофан. Авторът твърде скромно нарича тези анализи анотации. Истината е, че тези кратки разработки посочват с изключителна точност проблемните звена в сценографската работа, очертават начините, по които се сплитат възлите между движение (оси на движение, пространствени възможности пред движението, отношение на движението към актьорската игра и говоренето), пространство и интериор. Тези анализи показват ясно какъв е смисълът занимаващите се с преподаване на изкуство да пишат дисертации: дисертационният труд е необходимост, която извежда преподавателите през пространствата на разбирането, води ги през осъзнаване и осмисляне на множество отношения, през множество исторически и технологични разкази, като в крайна сметка се достига до състояние, при което изкованото в дисертацията разбиране бива споделено със студентите, превръща се в общ споделен опит на преподавател и обучаем.

III. Приноси на дисертацията

Работата създава подробен исторически преглед на развитието на идеите за осветление в зададения период, което вече представлява приносен момент. Светлината сама по себе си следва да се мисли като модернизационен феномен и медия. По какъв начин тя модернизира представите за театрално представление, изобщо *накъде светлината води театъра* е въпрос, който е колкото естествен, толкова и, струва ми се, е оставал досега без комплексен отговор.

Дисертацията на Димитър Воденичаров е подчертано интердисциплинарен труд, който представлява несъмнен принос към цялостната представа за ролята на сценичното осветление в системата на модернизма. Изпълнението на тази работа не би било възможно без разностранната и задълбочена подготовка и култура на

Воденичаров. В текста той разработва проблем, който погрешно сме свикнали да мислим единствено като технически въпрос. Тук този проблем е разгърнат като средоточие на различни традиции, на различни сценично-визуални практики и концепции, на естетически системи, подпис на модерната епоха. В крайна сметка проблемът на дисертацията говори за възможностите за еманципиране на сценичното произведение от драматургичната му основа, а това е важна тема, към която има множество подстъпи.

Проучването на Воденичаров се отличава с мащабност и прецизност, то е коректно спрямо множеството използвани източници и изследвания. Библиографията обхваща близо 100 заглавия.

Несъмнен приносен характер има позицията на Воденичаров да наблюдава сценичното осветление в контекста на идеите за синтезно, цялостно или тотално произведение на изкуството (Gesamtkunstwerk). Историята на идеите за осветление са видени с основание като идеи, трасиращи пътя на модернизма. Проблемните и тематични акценти в работата са основателно и напълно коректно избрани, като същевременно са интерпретирани оригинално, с отлично познаване на примерния материал, в това число и от позицията на сценографската практика.

Във всички спирки от разгръщането на труда Воденичаров отговаря убедително на въпросите кога, как и защо сценичното осветление се превръща от съпровождащ и спомагателен фактор в основен смисло- и формопораждащ елемент в целостта на представлението; как и защо критическата и теоретическата рефлексията върху осветлението съвпадат с утвърждаването на режисьорския театър.

Работата е написана на отличен език – ясна, обясняваща необходимото сбито и точно, с много добър научен стил и коректност.

В заключение: Смятам, че този труд заслужава не само най-висока оценка, но и публично признание във възможно най-широки кръгове. Надявам се, че в най-скоро време работата ще бъде публикувана като монография. Убедено гласувам „за“ това въз основа на дисертационния труд на Димитър Воденичаров да му бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“.

Проф. д-р Галина Лардева

Пловдив, 17 септември 2018 г.