

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

ФАКУЛТЕТ ЗА ПРИЛОЖНИ ИЗКУСТВА

КАТЕДРА СЦЕНОГРАФИЯ



Борис Стефанов Далчев

„Сценография в движение и действие“

Дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „Доктор“

АВТОРЕФЕРАТ

Научен ръководител:
професор Светослав Кокалов

София

2024 г.

Научният труд съдържа 219 страници. Състои се от увод, три глави, заключение, библиография, включваща 41 заглавия на кирилица и 52 заглавия на латиница, 28 интернет сайта, приложение 1 – визуална схема и приложение 2 - албум със 174 визуални единици.

Съдържание:

1. Обща характеристика на дисертационния труд	4
1.1 Актуалност на темата	4
1.2 Състояние на изследвания проблем	4
1.3 Обект, предмет, цел и методология на изследването	7
2. Основно съдържание на дисертационния труд	10
2.1 I глава „Алхимията на материалите“	
/ материали, свойства и методи /	10
1.1 Общи положения	11
1.2 Твърди материали	11
1.3 Меки материали	13
1.4 Зависимостите между физическите стойности на материалите и механичните им проявления	15
1.5 Емоционалните внушения на материалите	15
1.6 Кратък исторически коментар за навлизането на „готовите форми“ в сценографията и как това довежда до нови принципи на движението	17
1.7 Изводи	18
2.2 II глава „Механизмите“	19
2.1 Механизмите във физически аспект	20
2.2 Механизмите – основни положения при дефиниране и история	20
2.3 Машина или механизъм	21

2.4	Механизмите в територията на историята на изкуството 22 (Футуризъм и отделни представители)	22
2.5	От историята на изкуството към историята на сценографията	22
2.6	Изводи	23
2.3	III глава „Принципи и проявления на кинетичната сценография“	
	/ от материали и механизми до мизансцен и композиция /	25
3.1	Едновалентни и поливалентни внушения и свойства на материали и механизми в сценография с движение	25
3.2	Композиционни модели в кинетичната сценография - паралели с изобразително изкуство и танц	26
3.3	От движение към действие - мизансценът като визуална скица	27
3.4	Основни принципи и проявления на трансформациите в сценографията с движение	29
3.5	Свойства и подходи на движението в сценографията	29
3.6	Изводи	31
3.	Заклучение	33
4.	Приноси на дисертационният труд	37
5.	Списък с участия с публикации на автора в научни конференции и списания, отнасящи се до темата на дисертацията	38

1. Обща характеристика на дисертационния труд

1.1 Актуалност на темата

В не много обширния теоретичен корпус, посветен на изкуството на сценографията, текстове обърнати изцяло към нейния времеви аспект на български език не съществуват, а в чуждоезичната литература са познати единични статии. Намират се отделни материали като кратки раздели или пасажии в студии, изследващи психологията на визуалното възприятие, художествени школи, автори, трупии и сценични практики. Динамизирането на театъра, започнало в епохата на ранния модернизъм и достигнало в наши дни своя пик с навлизането на дигиталните медии, налага проучване и осмисляне на кинетико актантните функции на сценографията. С оглед възможностите, откриващи се пред нея, в процеса на пренареждане на силите, доминиращи спектакъла, протичащ в наши дни, темата повишава своята значимост.

1.2 Състояние на изследваният проблем

Сред отличителните белези на днешното време е непостоянството и промяната. Това се отразява на театралното изкуство и провокира търсенето на нови театрални форми. Движението изразява тази тема. Какъв е сценичният еквивалент на това време? Каква функция има движението в съвременната сценография? В исторически план движението претърпява трансформация и става все по-ярък способ на изразяване. От театралната реформа в началото на 20-ти в. то преминава към „действената сценография” и стига до усложнени моторизирани системи с електронно управление и свързаност.

Трябва да се каже, че настоящата дисертация не претендира за изчерпване на проблематиката на темата движение и действие в сценографията, колкото по-скоро предлага авторска версия на систематизиране на основни понятия в теоретично

поле. Естеството на темата предполага мултидисциплинарна по характер библиография. Отправна опорна точка за темата движение по отношение на възприемането и тълкуването му, както и разгръщането на проблема в естетически план е книгата на Рудолф Арнхайм „Изкуството и визуалното възприятие“¹. Следва и „разшифроването“ на движението от материална гледна точка, като трудът се насочва към технологичните и декоративни свойства на материалите, връзката материал – обект, а от там и инкорпорирането на материалите в сценографията с възможните конотации, които биха предизвикали. „Да бъдеш жив. Есета за движение, познание и дефиниция“² на антрополога Тим Инголд е друга съществена опорна точка на настоящия труд, която проследява семантичната връзка обект-материал и се ползва в настоящия труд като един от начините за дефиниране на материалите на сцената през внушения, смисли, захранване на алюзии и т.н. Другият важен дял в труда, разглеждащ проблематиката на движението в сценографията, е посветен на механизмите в исторически и технологичен план, тяхното развитие и инкорпориране на сцената и сценографията, както и естетическите стойности, които разгръщат. Ползваната литература тук е от сферата на история на сценографията, история на изобразителните изкуства, отделни теоретични трактати за механични прийоми във физиката, разглеждане на взаимовръзката машина и механизъм, сред които: „Механизъм – визуална, лексикална и концептуална история“³ на Доменико Бертолони Мели, „Театрално инженерство и сценични машини“⁴ на Тоширо Огава, „История на сценографията“ на Васил Рокоманов, „Речник на театъра“⁵ на Патрис Павис. Материалите и механизмите представляват техническото обезпечаване на сценографията в частност свойствата ѝ на трансформиране. Що се отнася до действието като сценичен способ – тук се обръща внимание на темата композиция. Тя се явява средство за организиране на действието и неговите компоненти, вследствие на

1 „Art and Visual Perception“, Rudolf Arnheim, University of California Press, 2004, първо издание – 1954

2 „Being Alive Essays on Movement, Knowledge and Description“, Tim Ingold, Routledge publishing, 2011

3 „Mechanism: A Visual, Lexical, and Conceptual History“, Domenico Bertoloni Meli, University of Pittsburgh Press, 2019

4 „Theatre Engineering and Stage Machinery“, Toshiro Ogawa, „Cambridge Media Group“, 2001

5 „Речник на театъра“ Патрис Павис, ИК „Колибри“, София 2012.

което то въздейства и му се приписват едни или други характеристики. Основен източник на информация тук са „Монтажът“⁶ на Сергей Айзенщайн, „Постдраматичният театър“⁷ на Ханс-Тийс Леман, „За техниката на актьора“⁸ на Михаил Чехов, „Речник на театралната антропология: Тайното изкуство на изпълнителя“⁹ на Еудженио Барба и Никола Саварезе, отделни статии като тази на Лена Хопш и Ева Лиля „Въплътен ритъм в пространството и времето, стихотворение и скулптура“¹⁰, както и се правят паралели с други време-пространствени изкуства като танца, черпейки информация от теоретичните разработки на Рудолф Лабан, Триша Браун, Галина Борисова, Ани Васева и др. Темата мизансцен е друго ключово понятие, което тук се разглежда през труда на Атанас Михайлов „Мизансцен“¹¹, „Отвореното произведение“¹² на Умберто Еко и др., като то се изследва през качествата му на медиатор между сценичното действие и пространство. През примери на ярки сценографски решения от последните десетилетия както на български автори, така и на световни, се открояват няколко модела на кинетичен тип сценография. Коментира се връзката между материал-механизъм-кинетична сценография, а от друга страна въздействие и внушение на движение на сценографията и нейното концептуално участие в сценичната партитура на театралния спектакъл.

Единици са теоретичните разработки с подобна насоченост в тази сфера. Поради това тук се наблюдава известна синкретичност на идеи, теория, хипотези от сфери, които по един или друг начин се съдържат в темата. Направените паралели между различни проблематики позволяват изграждането на една своеобразна теоретична рамка, в която да се пласират основни положения от темата движение и действие в сценографията.

6 „Монтажът“, Сергей Айзенщайн, ИК „Изток-запад“, София, 2012

7 „Постдраматичният театър“, Ханс-Тийс Леман, НБУ, София, 2015

8 „За техниката на актьора“, ИК „Изток-запад“, София, 2016

9 „A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer“ Eugenio Barba, Nicola Savarese, Routledge publishing, 2005

10 „Embodied Rhythm in Space and Time. A Poem and a Sculpture“, Lena Hopsch, Eva Lilja, Penn State University Press, 2017

11 „Мизансцен“, Атанас Михайлов, ИК „Наука и изкуство“, София, 1973

12 „The Open Work“, Umberto Eco, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1989

1.3 Обект, предмет, цел и методология на изследването

Обект

Обект на изследването е сценографията в контекста на нейното сценично движение-действие.

Движението в сценографията е средство. То има функция и носи значение. Това е физическо явление, което борави с различни понятия и се контекстуализира от различни науки. Движението е придружено от статика. Този своеобразен „тандем“ между двете понятия е същината на пространствената и времева трансформация на даден физическо тяло, флуидни субстанции, визуални фигури и др. Тази трансформация води до различни изменения, чието протичане може да се отнесе към типа сценография и начина на опериране с нея. Тук идва моментът да се включи още една важна категория, обект на изследване в този труд – **действието**. В настоящия труд действието се отнася преди всичко до сценичния образ на дадено движение в сценографията, но ще се изследват също така закономерностите и връзките между движението на сценографията и последователността от сценични събития, актьорските взаимоотношения, конфликти и взаимодействия. Действието има причина и цел. То е процес, който се случва чрез движението и смисълът му зависи от начина, по който ще се проведе дадено движение.

Предмет

Предмет на изследване са кинетичните типове сценографии, разгледани през примери и тенденции от български и световни сценографски решения през последните десетилетия. Този тип сценография се отнася до използването на движение във функционален, а оттам и концептуален аспект в дадено сценографско решение. От своя страна тези своеобразни модели сценография са обвързани със съответните театрални практики, жанрове и стилове по отношение на употребата им. Един от принципите на кинетичната сценография се свежда до взаимодействие между нея и актьор. Често изградената сценична среда от този тип е технически изобретателна по отношение на ползването ѝ, като предполага бързи и лесни

промени. Кинетиката на сценографията може да се разгледа във вариант, в който трансформациите на декора стават посредством движението на сценичните машини и тогава промените са по-скоро бавни и прецизни, с точността на машина.

В исторически план, тенденциите в сценографията като визия и пластика се отърсват с времето от ефектността и пищността си. Смесовият поток е насочен именно към движението – видовете движение на актьорите, движението им по сцената, движението на сценографията, движението на компонентите на сценографията и не на последно място движението на спектакъла. „С оглед на това, разглеждайки сега как в театъра визуални и ритмични елементи се свързват в общата сценична драматургия на времето, той добива качеството на кинетичен обект, който вече не може да бъде разбран със същия модус на гледане, обичаен за наративния театър.“¹³

Цел

Няколко са целите на изследването в настоящия труд. Сред тях се откроява **систематизирането на типове движения в сценографията и обособяването им в категории**. Този теоретичен подход за една не дотолкова ясна материя, каквато е движението в сценографията, цели да организира и обособи понятия. Чрез тях може да се изгради информационна координатна система, която да се ползва в анализирането и прилагането на даден тип движение. През изясняването и анализирането на тези видове движения се достига до друга цел на настоящия труд, а именно **очертването на теоретична рамка на категориите движение и действие в сценографията**. Изяснявайки тези две категории, както и зависимостта на едната от другата, откриваме придружаващи характеристики в сценографията с основна функция на движение - **физическите, механични и емоционални въздействия на основните типове материали и механизми**, които се използват в създаването на сценографското произведение. Това поражда друга цел – **анализ по отношение на физическите им и механични свойства**. На база на този анализ,

¹³ „Постдраматичният театър”, Тийс Леман, Х., НБУ, София, 2015, с.400

както и на човешкия опит от прилагането им в ежедневието, се констатира**т емоционалните внушения** на определени материали.

Залагането на движението в сценографията като нейна функция, **обособява няколко модела кинетичната сценография**. В определени моменти в общуването с актьора тя се превръща в **действена**, или може да **разчита на сценичната механизация** или друг **хибриден вариант**, в комбинация от предните.

Метод

Основен ключ за методологията в настоящия труд е прилагането на принципа на индукцията от конкретни модели, понятия и звена към общата верига, към която принадлежат. Тази последователност на практика седи в основата както при разпределението на главите, така и във вътрешното разработване на отделни теми, като например проследяването на веригата (материал, механизъм, сценография или част, елементи, организация, структура).

Друг важен метод е историческия анализ, въз основа на който се правят констатации и паралели между различни сфери на изкуства, научни открития и др. Ценна информация предлагат и вторичните източници, като ревюта, интервюта, рецензии и др. свързани с темата. По сходен начин се правят анализи на различни театрални и пърформативни „деяния“, част от които са гледани на живо или от видео запис. Поради качествата си някои от тях са обект на изследване по няколко пъти, като се открояват различни техни проявления.

Не на последно място, съществена част от методологията на настоящия труд е формулиране на понятиен речник по отношение на внушения на материалите, механизмите и различните типове движения в сценографията. Прави се опит за охарактеризиране на типове движения в сценографията през таблица, която онагледява **класификация на свойствата на основни типове движения в сценографията**. Също така се разработва таблица, която представя техническото оборудването на сцената през годините.

2. Основно съдържание на дисертационния труд

глава I „Алхимията на материалите“

/ материали, свойства и методи /

Обект на изследване в първа глава са едни от най-разпространените материали, използвани в производствената част на дадено сценографско решение. Те са обособени в две основни групи – **меки** и **твърди** материали, като разделението им стъпва върху базовите им механични проявления. Разгледани са в три направления - технологичният аспект, материално-декоративния и емоционалните характеристики на материалите. Физическите свойства на материалите се разкриват, когато върху тях се прилагат различни типове сили. Механичните свойства на материалите са изследвани чрез причините и начините, по които протичат движенията, проявени в материалите като огъване, усукване, деформиране и др. в следствие на оказани външни сили. При **твърдите материали** конструктивните свойства и декоративни внушения са изследвани през дърво, метал и стъкло. Тук фокусът пада върху техните проявления и поведения по време на експлоатацията им, като част от една конструктивна и естетическа система. **Меките материали** представляват аморфните тела, чийто химико-физичен състав придава еластичност¹⁴, различна степен на ефирност и „въздушност“ на формата им. Декоративните и конструктивни свойства на меките материали са разгледани при тъканите от текстилни нишки и полимерите (найлон, гума, винил и др.). Освен този технологичен анализ при всеки един от изброените материали се разглеждат и декоративните му проявления, които добавят още един аспект към техните качества, важен за работата на сценографа. Декоративните проявления могат да се обвържат с натрупвания от исторически аспект, социално-културни пластове и

14 Модул на еластичност: 1.1. <https://bit.ly/38YgYJp> 1.2. <https://bit.ly/3lx0z3N> (последно посетени на 02.03.2024) *Под еластичност се разбира свойството на телата да възстановяват обема и формата си, които са били изменени под въздействието на външни сили.

събития, които са оказвали влияние на даден материал да бъде възприет и дефиниран.

1.1 Общи положения

Традиционно в науката и инженерството материалите се характеризират технически чрез поредица от изследвания, които се занимават със структурата и свойствата им. Тук ще се разгледат проявленията на няколко основни материали, често срещани в сценографията, когато върху тях се прилагат различни типове сили. Тези процеси са широкоспектърни и обхващат както най-малкото съпротивление срещу деформирането, така и крайната фаза, довеждаща до разрушаване.

Различните по характер натоварвания върху материалите демонстрират тяхното локално проявление (огъване, усукване, натискане, пропукване и т.н.) и могат да се разглеждат като тип движение. То само по себе си в повечето случаи е еднократно явление в следствие на силно натоварване или е част от константната характеристика на материала. Дялът във физиката, който изследва движението на телата в пространството и времето, е теоретичната механика. Основни понятия от общото положение на теоретичната механика са ключови за настоящия труд, тъй като от описаните закономерности ще може да се изведе и обясни движението през неговия физически аспект. От там следва и художествения му характер в контекста на сценографията и цялостната естетическа картина, която се пресъздава.

1.2 Твърди материали

- **Дърво**

Поставен на театралната сцена, дървеният материал в естествения си вид с характерен цвят, фладер и мирис, носи усещане за интериор, признак на дом и уют. Освен конструктивните си възможности дървеният материал е с подчертан декоративен характер поради естеството на приложимостта му в различните области на индустрията. От друга страна историческия контекст, с който е натоварен, захранва смисловия му образ и разгледан на сцената той носи своите внушения. Обработката на дървото му позволява да има различни материални превъпласания като плоскостите шперплат, mdf (medium density fiberboard), osb

(Oriented strand board), фазер, пдч, различни варианти на фурнири и др. Сами по себе си тези съставни материали са композитна дървесина – фабрично произведени, тъй като в съответните си варианти представлява смесица от дървесни влакна, слоеве дървесни нишки (люспи), свързани, чрез синтетични смоли.

- **Метали**

Металите са изотропни материали, които са вид химично съединение. Те са категория материали, чиито най-характерни свойства са якост, издръжливост на голямо напрежение, огнеупорност, електропроводимост и др. В сценографската практика метал често е основния материал в изпълнението на конструкции, по които трябва да ходят актьори или пък се използва за по-обемни сценографски решения. Индустриализацията и усъвършенстването на този материал стига до готовите части или взаимозаменяеми такива, те се превръщат в строителен образец и намират приложение в театралните обстоятелства, чието ежедневие изисква бърз монтаж и демонтаж на дадена конструкция. Често сценографските решения черпят вдъхновение от сегментирани, модулни елементи или се ползват готови конструкции и принципи на сглобки, взаймствани от различните сфери на индустрията.

- **Стъкло**

Материалът е изотропен, крехък и чуплив, той е много капризен откъм техническа работа с него, а също така и тежък. Разгледан извън обичайната си употреба, стъклото е материал, захранващ алюзии и метафори. „Стъклото материализира в най-висша степен фундаменталната двойственост на „обкръжаващата среда“: да бъде едновременно близост и дистанция, (...).“¹⁵ При стъклото водещото свойство е прозрачността, но в зависимост от степента ѝ и ъгъла на светлината, материалът частично отразява заобикалящата го среда – основното качество на огледалото. И при двата материала това свойство може да се прояви още повече през движението, като се разкриват допълнителни гледни точки. В сценографски аспект стъклото има своите успешни олекотени имитации в лицето на PVC материалите, но те от своя страна не губят качествата, които се коментират при стъклото и огледалото.

15 Бодрияр, Ж., „Система на предметите“, ИК „ЛИК“, София, 2003 г., с.41 - 46

1.3 Меки материали

- **Текстил**

Текстилът е материал, получен от преплитането на влакна или прежди, изработен чрез техники като тъкане, плетене или сплъстяване. Тези влакна могат да бъдат естествени, произхождащи от растения, както например е памукът или вълната от животни, или синтетични, създадени чрез химически процеси – полиестер. Етапите, през които минава суровината до готовия текстил, включват предене, тъкане, плетене и други варианти на производство на платно. Преденето е процес на усукване и изтегляне на влакна в прежди, които след това се използват при тъкане или плетене за създаване на тъканта. И накрая, довършителни процеси като боядисване, шамповане и нанасяне на покритие могат да бъдат приложени за подобряване на външния вид или функционалността на текстила. По този начин той може да е по-мек, по-твърд, прозрачен, плътен и т.н., качества, които имат пряко отношение към работата на сценографа.

Някои меки материали представляват тела, чието химично съединение придава еластичност¹⁶ на формата им. Те сравнително лесно променят свойствата си в пространството в зависимост от количеството на оказаното им напрежение. Спрямо нивото на деформация те се делят на: идеално еластично тяло; пластично тяло; вискозно-еластично тяло.

Въжето е друго важно изделие, част от текстилната промишленост, то е изградено от преплетени нишки и в зависимост от плетката и материала на нишките може да е по-устойчиво за сметка на гъвкавостта си. Традиционно въжето е текстилно от коноп, памук, лен, юта, слама или от синтетични влакна (полимери), а в тежката промишленост често се среща да е изградено от стоманени нишки или други метални сплави. Здравината на едно въже е в зависимост от количеството нишки и тяхната материална стойност. Пример, който се разглежда за сценичното превъплащение на текстила в различни негови версии, е творчеството на чешкия сценограф Ярослав Малина (1937-2016) и италианския сценограф Ецио Тофолути¹⁷

16 Модул на еластичност: 1.1. <https://bit.ly/38YgYJp> 1.2. <https://bit.ly/3lx0z3N> (последно посетени на 02.03.2024) *Под еластичност се разбира свойството на телата да възстановяват обема и формата си, които са били изменени под въздействието на външни сили

17 Любопитен факт е, че Ецио Тофолути е работил по сценографията и костюмите на емблематичния спектакъл „Цимент“ от Хайнер Мюлер с режисьор Димитър Гочев, München

(1944 г.). И при двамата се наблюдава изграждането на специфични текстилни пластиви, изпълващи сценичното пространство. Характерни кройки на тези обеми често са съчетани с въжета и макари, променящи параметрите им в разнообразни пространства, в които играят актьорите.

- **Полимери (найлон и PVC)**

В края на XIX век се развива технологията за производство на полимери. Херман Щаудинг¹⁸ е химик, който прави редица изследвания, чиито принос седи в основата на полимерната химия. Полимерните материали имат свойства на: пластична деформация; еластична деформация; твърдост; якост при опън; химическа устойчивост; термална устойчивост. PVC материалите имат разнообразни свойства от термални и електропроводимост до механични. Сами по себе си те имат своите композитни версии на подсилена пластмаса с влакна (фибростъкло, въглеродни влакна и др.), които намират широко разпространение в автомобилната, самолетната, морска индустрия.

Пример за ползването на найлон в художествено-визуален аспект е сценографското решение на NUMEN в „Крал Лир“ от 2015 г.¹⁹. Голямата маса найлон, чиито качества и свойства са в основата на сценографското решение, пресъздава визуалното усещане за диаграма. Друг пример за сценографското решение е този на Никола Тороманов в спектакъла „Валентинов ден“²⁰, който разглежда един капсулиран обем, регулиращ формите си, чрез пропускане и отнемане на въздух и налягане.

Residenztheater, 2013 г.

18 23.03.1881 г. - 8.09.1965 г., Нобелова награда за химия (1953 г.)

19 „Крал Лир“ от Уилям Шекспир, режисьор Томас Пандур, сценография: НУМЕН и Ивана Йонке, алтернативно пространство в бивша фабрика от покрайнините на Атина <https://bit.ly/3uKI7Lb> (последно посетени на 27.03.2024)

20 „Валентинов ден“, от Иван Вирипаев, режисьор Явор Гърдев, МГТ „Зад канала“, 2008 г., <https://bit.ly/3NBmmBg> (последно посетени на 27.03.2024)

1.4 Зависимостите между физическите стойности на материалите и механичните им проявления

- **Особеностите на движение при отделни материали**

Антропологът Тийм Инголд разглежда материала като сбор от обективните му характеристики и субективния му начин на употреба от страна на човека. Последователността според него във веригата на употреба и дефиниране на дадена категория от предмети е материала в суров, чист вид в комбинация с проекцията на човешката фантазия, която го прилага в различни аспекти, за да се получи даден продукт. „Пай²¹ твърди, че всъщност не свойствата на материалите са тези, които изразяват художник или занаятчия, а по-скоро техните персонални качества. Свойствата на материалите са обективни и измерими. Те са там. Качествата от друга страна са субективни: те са тук: в нашите глави.“²² Найлонът на пръв поглед е прозрачен, но той може да има и друго основно качество - да се смачка, да лети, да се разлива във въздуха и т.н. В този ред на мисли движението може да се типизира, а провеждането му да носи характер.

- **Материали в насипно състояние**

Друг важен аспект, който ще се разгледа, е деструктивното състояние на материалите или тяхното насипно положение. Това може да са твърди материали, или техни частици, които в множеството си образуват маса с колективен тип характер на движение. Т.е. типът движение се определя от една страна от начина, по който този обем от частици се контролира, а от друга - от конкретните механични свойства на самите частици.

1.5 Емоционалните внушения на материалите

Емоционалните внушения на материалите са комплекс от компоненти, чрез които се охарактеризират привидно индиферентните материални субстанции, както следва от теорията за аурата²³ на Валтер Бенямин. Немският философ се занимава с темата за автентичността на едно произведение на изкуството и неговата

21 Дейвид Уилям Пай (18 ноември 1914 - 1 януари 1993), професор и теоретик по дизайн на мебели в Кралския колеж по изкуствата.

22 Ingold T., „Being Alive Essays on Movement, Knowledge and Description“, Routledge, 2011, с.29

23 Benjamin W., „Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit“, 1935 г.

оригиналност именно през качествата и стойностите на материалите, с които е създаден прототипът.

- **За свойствата на стъклото, PVC материалите и сценичното им приложение**

Бенямин твърди, че поради характеристиките си стъклото е материал без аура. Според него това е материал „толкова твърд и толкова гладък, върху който нищо не може да се прикрепи. Материалът е студен и мрачен (...).“²⁴ Прочитът на Сайед Яхия Ислами, например, събира различни гледни точки на теоретици и хуманитаристи, които подробно описват въздействието на стъклото, както и разглежда в исторически план начините, по които се е използвало и утвърдило като материал. Стъпвайки на работата на Колин Роу и Робърт Слъцки²⁵, Ислами разграничава присъщата физическа прозрачност на стъклото и обектите, изградени от него, от феноменологичната прозрачност, която по същество е начинът да се мисли в прозрачност от страна и на артиста, и на зрителя.

- **Взаимовръзката материал-предмет (метал, дърво) и сценичното им приложение**

Тук се разглеждат предмети, като трион, лопата, нож и други подобни сечива, чиято острота е функция на свойствата на материала, от който са направени. В книгата на антрополога Тим Инголд „Да бъдеш жив“²⁶ се проследява връзката, която съществува между човек и начина му на ползване на даден предмет. Този процес откроява една друга последователност – тази между движението и действието. Инголд разбира съдържанието на един предмет, особено когато става въпрос за такъв с характерна функционалност, спрямо ситуацията, в която е употребен. Връзката по отношение на алюзии и емоционална характеристика между материала и предмета е смислово двупосочна. По същия начин функционално-действените качества, които се приписват на тази категория предмети, могат да се припознаят и в чистия вид на материала, от който са направени. В съзнанието на човека по отношение на ползването на някой от тези предмети седи опита, изграждащ

24 ((Бенямин, 2005, 734), Дерида цитира Бенямин, в Дерида, „Писмо до Питър Айзенман“ в Eisenman P., „Chora L Works: Jacques Derida and Peter Eisenman“, „The Monacelli Press; First Edition“, 1997 г., с. 162)

25 Rowe C, и Slutzky R., „Transparency: literal and phenomenal“, 1976 г.

26 Ingold T., „Being Alive Essays on Movement, Knowledge and Description“, Routledge, 2011 г.

кохерентността на практическата и семантична връзка материал – предмет. Този анализ е своеобразен модел, от който могат да се вадят заключения и за други материално-предметни отношения.

- **Емоционалните внушения на материалите в сценографията на Катрин Брак**

Откроява се творчеството на сценографката Катрин Брак (1958)²⁷, тъй като проявлението на материала в преобладаващата част от сценографските решения на Брак е ключ към образа им. Материалите често са в суров, необработен вид, готовите обекти или параприродни имитации. Внушенията, които поражда сценографиите ѝ, са на база колективния образ от мултиплицираните обекти или материал, а не толкова на индивидуалните свойства на всеки един поотделно. В резултат на това се достига до един постмодернистичен, калейдоскопичен похват на преплитане между актьор и материал и взаимодействието между различни материали, изграждащи вътрешна динамика. Тук движението в някои случаи може да е проявление на непредвидени обстоятелства и да доведе до случайни образи, както пространствено постоянно се реорганизира мъглата в „Иванов“. Разкрива се една материално-дискурсивна природа на театъра поради сценографията, която е натоварена с контекста на генериране на визуални метафори през свойствата на материалите.

1.6 Кратък исторически коментар за навлизането на „готовите форми“ в сценографията и как това довежда до нови принципи на движение

Началото и средата на XX век. е белязан със събития и факти, довеждащи до естетически пориви за непосредственото ползване на различни, необработени материали в художествен аспект. Тенденции, които неминуемо по един или друг начин навлизат и на театралната сцена. Предметът и материалът придобиват нов концептуален смисъл през функция, социална стойност и вещественост. Осмислянето на произведението е през разпознаването му като масов продукт, който всеки може да притежава, но новият му художествен контекст поставя под

27 Brack K., „Katrin Brack: Bühnenbild / Stages (Außer den Reihen)“, „Theater der Zeit“, 2010 г.

въпрос серийния му номер, като коментира мултиплицирането и степента му на автентичност и оригиналност.

Навлизането на естествените материали в сценографските решения е процес, който става постепенно, но може ясно да се проследи в постановки на режисьори като Константин Станиславски (1863-1938), Всеволод Маерхолд (1874-1940), Ервин Пискатор (1893-1966) и други творци, които в началото на XX век търсят нов театрален език със съответните изразни средства.

1.7 Изводи

Разгледаните материали като дърво, метал, текстил, плексиглас и други подобни са едни от най-често ползваните в сценографската професия. Причините за това са комплексни. От една страна това се дължи на лесната им достъпност и сравнително леката работата с тях. Те са универсални материали, чрез които може да се отговори на базови конструктивни потребности, като се комбинират с други материали и са сравнително устойчиви. Освен технологичния аспект, материалите въздействат визуално - текстура, цвят, транспарентност и т.н. Както се разгледа и проследи в настоящата глава, има материали, които са натоварени с богат контекст от бита и ежедневието и изграждат ясни и категорични конотации на сцената. При този тип материали е любопитно, когато се използват по начин, който ги изважда от тяхната естествена употреба. Има и материали, които могат да действат и по неконкретен начин. Те предполагат по-лабораторен процес на изследването и прилагането им за целите на дадена сценография.

Движението или потенциалът му могат да се наблюдават още на ниво материал. Това дава възможност сценографът да постигне различни внушения и визуални трансформации в сценичното пространство, свеждайки ги до технологичните качества на даден материал.

В театъра постепенно започват да навлизат нови и по-сложни, готови системи от живота (индустрия и бит), подобно на ready-made подход във визуалните изкуства, което разкрива още едно ниво на социалният и исторически аспект. Неминуемо поведението и движенията на актьора по сцената са съобразени или изхождат от

привнесените в сценографията ежедневни обекти или от целите строителни системи, които артикулират функцията си през потребителя.

Начинът, по който се третират сценографията и материалното ѝ обезпечаване в едно или друго физическо състояние, отключва нови хоризонти по отношение на възприемането ѝ от страна на зрителя.

глава II „Механизмите“

Втора глава изследва следващият важен компонент, спомагащ за осъществяването на движението в сценографията. Това е механизмът, който тук се анализира през технологичните му характеристики и развитието му като сценичен способ. Намерението е да се проследи развитието на един обикновен механизъм до фаза, в която е част от механични структури и връзки. Проследяват се процеси във визуалните изкуства, които разкриват вдъхновението от „машината“, а оттам темата за движението и времето се превръщат в понятия, които артистите осмислят през произведенията си. Всичко това влияе на сценографията, която поради мултидисциплинарността си намира опорни точки и във визуалните изкуства. Тези процеси ярко се открояват при футуристите, които смятат, че функциите и същността на машината се изявяват именно в движението. Развитието на механизмите пряко се отнася и до тенденциите в развитието на сценичната механизация и архитектура. Тази тема отново е голям източник на информация и в случая по-скоро ще се открият най-важните моменти от историята, в които сцената претърпява своите трансформации. Завършва се с хронологична таблица, разделена на три колони: **нови архитектурни открития на сцената; нови сценични механизми и похвати; ключови думи, характеризиращи движението в сценографията.** Обръща се внимание на т.нар. „квази механизъм“ - предимно обект на ергономичния дизайн, който спомага за употребата на даден механизъм/структура. Дизайнът в случая се явява връзката по отношение на провеждане на функционалността и удобството при опериране с декора. Това се отнася до типа сценография, която предполага непосредствено ползване от страна

на актьорите по време на действие. Разглежда се и идеята за пространствен механизъм, какъвто например е простия тип механизъм като наклонената равнина (ширма в театъра) или стълбата. В смисъла на сценография този тип „пространствен“ механизъм функционира през провеждането на специфично движение и поведение на актьорите въз основа на неговите физически параметри.

2.1 Механизмите във физически аспект

В света на физиката механизмите представляват организация на тела, които са свързани помежду си с различен тип връзки (твърди, меки, ставни и др.), за да осъществяват конкретно движение по даден начин. Те имат различни конфигурации и са класифицирани спрямо сложността на движения, които предизвикват и типовете връзки и йерархични структури на компонентите им.

Разделът във физиката, който изследва работата на механизмите, се нарича теоретична механика и е част от науката механика, а кинематиката е тази, която се занимава с чистото (теоретично) движение на телата във времето. Действието на един механизъм се дефинира като механична работа, а неговата ефективност се охарактеризира от различни физически фактори като време, скорост, сила, пространство, маса, триене и др. Тези фактори, които въздействат върху механизма, за да заработи, касаят динамичността му. Това са силите, които въздействат на неговите части, а също така те се отнасят към външните сили, даващи началния тласък или системен такъв за работата на механизма.

2.2 Механизмите – основни положения при дефиниране и история

Механизмът е начин да се овладее и приведе дадено движение в пространствена траектория, време и скорост. Механичността съдържа в себе си повтарящото се действие или по друг начин казано - гарантира, че дадено движение ще се случи по точно определен начин всеки път, когато трябва да се проведе, вследствие на което се развива и идеята за механичното действие. В исторически аспект механизмът се радва на различни теоритизации и философски трактати, част от рационализма, като например записите на Рене Декарт (1596-1650)²⁸ или тези на Исак Нютон

²⁸ Descartes R., „Treatise of Man (Great Minds Series)“, „Prometheus Book Publishers“, 2003 г., в своя трактат за човека (1648) Рене Декарт твърди, че човешкото тяло е конституционно механично,

(1643-1727)²⁹. Той става възможност за обяснение на редица явления и принципи на организация на живот в света. Голям принос за установяването на механизма като устройство има английския учен Робърт Хук (1635-1703), който се смята за един от изобретателите на микроскопа. Благодарение на него, той успява да наблюдава под лупа различни насекоми и тяхното анатомично устройство. Хук прави постоянно аналогии между анатомичното устройство на мухите, пчелите и други насекоми с механизмите, които се ползват от човека като часовник, махало, помпа, пружина и др. Споменават се основни аспекти от темата бионика или още известна като *биомимикрия*.

2.3 Машина или механизъм

Етимологичната разлика между механизъм и машина касае възприемането им през тяхната функционалност. Става въпрос за това, че „машините могат да бъдат както активни, така и пасивни (спрелият часовник все още е машина“³⁰) или по друг начин казано машината може да работи или да не работи, но не непременно, защото е развалена, а защото има такава функция – на покой. Машината е изобретение на човека и като такава тя е създадена с целева функционалност. Механизмите на свой ред могат да се дефинират през физически закони или зависимости, които са артикулирани от човек и приложени в различни уреди и устройства с цел преодоляване на физически величини и явления. Механизмите „имат продуктивен аспект и винаги правят нещо“³¹. Механизмът на практика е една своеобразна затворена система, чието механизмирано движение е с безкрайно съществуване и като такова то не подлежи на спонтанен резултат, а винаги на един и същ. „MDC³²

сравнимо с часовници и автомати. Началото на съвременния дискурс за машините може да се проследи до отъждествяването на хората с машини от Декарт и асимилацията на антропоморфизма (машините, приемащи човешка форма) с механоморфизма (хората, приемащи механична форма).

29 Исак Нютон поставя механиката, науката, математиката и геометрията като средства за начертаване на архитектурата на реалността наново. Механичният космос на Нютон и Декарт няма да бъде систематично оспорван до 1900 г., когато Макс Планк ще предложи идеята за дискретната природа на материята, съставена от частици, наречени кванти. „Italian futurism and the machine“, Katia Pizzi Manchester, University Press, с.23

30 Stanford Encyclopedia of Philosophy, Mechanisms in Science, <https://stanford.io/3M1RVq1> (последно посетен на 27.03.2024)

31 Пак там

32 Махамер П. Дарден Л. Крейвър Ф. К. „Thinking about Mechanisms“, онлайн сипание „Philosophy of Science“, издание 67, The University of Chicago, 2000 г.

определят, че механизмите са редовни, тъй като работят винаги или в по-голямата си част по едни и същи начини при едни и същи условия³³

2.4 Механизмите в територията на историята на изкуството (Футуризм и отделни представители)

Пряката връзка между механизмите и произведенията на изкуството в исторически аспект се открива най-ярко при футуристите. Интересът от вещите е пренасочен към този на индустриалните машини, каквито са влаковете, самолетите, инфраструктурата – мостове, пътища и др. Фокуса към по-големите обекти, съществена част от живота на съвременния човек, се дължи на процесите в глобален аспект – индустриализацията се развива активно, създават се по-мощни и функционални машини, а това неминуемо рефлектира върху сферите на изкуствата. Тенденциите във визуалните изкуства, архитектурата и театъра са насочени към търсене на чистата форма. Тя се изследва през геометризация, съзряване на автоматизма и механизмираното движение и превръщането на функционалността в норма, определяща дизайна. През прецизността на механизма както и самоконтрола и процесите на машината се обясняват явления и закони за света и битието, които поражда рационални връзки и вкарват авангарда от XX век в нова траектория, лишена от патоса на емоционалното и подражателното. От друга страна артисти като Жан Тингели (1925-1991) изграждат „(...) антимащини. Човек иска да намери редовност и прецизност в машините. Тингели изследва механичното разстройство. Зъбните колела на неговите картини нямат друга прецизност освен тази на произвола. Това изкуство се основава на идеята за колелото, за повторение и за вечна промяна.“³⁴

2.5 От историята на изкуството към историята на сценографията

Представя се кратък преглед от развитието на сценичната архитектура заедно с усъвършенстващите се типове механизми и системи в сценографията,

33 Stanford Encyclopedia of Philosophy, „Mechanisms in Science“, <https://stanford.io/3M1RVq1> (последно посетен на 22.03.2024)

34 Jean Tinguely: life and work (1925–1991), „Museum a cultural commitment of roche“, <https://bit.ly/3wBPune> (последно посетен на 22.03.2024)

открояващи ярки моменти от древногръцкия театър до XXI век. Новосъздадените механични структури, част от механизацията, са по линия на изграждане и обслужване на илюзионистичните театрални похвати, чиято цел е да се сведе „вселената до размерите на куб, който я означава цялата чрез комбинацията от пряко представяне и произвеждане на илюзия.“³⁵ В историята на сценичната механизация и архитектура механизмите се усъвършенстват и заедно с това се достига до нови принципи на организация на сценичното действие до толкова, че творци като Пискатор (1893-1966), Райнхард (1873-1943) или Майерхолд (1874-1940) гледат на сцената като на машина с технически потенциал, на който приписват естетическо значение. Създадена е таблица, в която се проследява историческото развитие на сценичната архитектура, водеща до оптимизация на сценичната механизация, а това на свой ред онагледява и тенденциите в различните епохи. В последната колона на таблицата са описани най-общо типа движение, което произвежда механизацията на сцената или на отделни и независими механични структури, част от сценография. С течение на времето архитектурата на сцената чертае все по-ясно зоните между различните си пространства, а всяка следваща епоха добавя нови, които се пълнят с техника и възможности. Зависимостите между тези зони онагледяват правилата, по които са разпределени сценичните механизми за извършване на технически операции със сценографията. Тези правила определят физическите параметри на механизмите като посоката, типа движение и неговата скорост, а те могат да са определящи за функционалността на декора.

2.6 Изводи

Движението на механизмите е миметично на движенията при различни организми и природни явления. Затова може да се проследи проекцията на симптоматиката на механизмите в кинетичната сценография. Трансформациите ѝ може да се осъществяват през сценичната механизация. Като позиции на сцената и възможности за движения, механизацията не се променя съществено през епохите, колкото по-скоро технически се усъвършенства и става по-лесна за експлоатиране.

35 Павис П., „Речник на театъра“, ИК „Колибри“, София, 2002, с.283

Чисто прагматично при игровите сценографски модели е от особено значение функционалността на декора, особено, когато се предполага т.нар. промени да се осъществяват от актьорите. Непосредственото ползване на сценичната среда се осигурява от механизми и дизайна е един от ключовите компоненти - връзката по отношение на провеждане на функционалността и удобството при опериране с декора. Това са елементи, част от системата на механизмите и могат да се разглеждат като тяхно продължение, а позицията им да улеснява извършването на дадено движение. В някои конструктивни ситуации подобен тип захват, сам по себе си, е квази механизъм с характеристики на лост, за да направи възможно дадено физическо действие като продължение на една по-голяма механична верига.

Оригиналността на едно сценично движение на декора се крие в надскачането на първообраза на механичното такова и обвързването на движението с драматургията на спектакъла, като се осмисли в концептуален ход. Когато цялостното усещане от промените при сценографския образ е обединено от основно движение и то се превърне в „лайтмотив“ за смисъла както на сценографията, така и на спектакъла, то това движение е проводник за възприятията на зрителя. „Според Макс Вертхаймер ние възприемаме обектите по начина, по който възприемаме привидното движение, а именно като единни цялости, а не като групи от отделни усещания. Така например един триъгълник се вижда като фигура, а не като три свързани линии, (...).“³⁶ Това е принцип на движение, който се превръща в ключ за сценографския образ, само по себе си движението може да е повторяемо и монотонно и през цикличността си да окрупни въздействието си.

36 Цанев П., „Психология на изкуството“, НХА, София 2008 г., с.226

III глава

„Принципи и проявления на сценография с движение“

/ от материали и механизми до композиция и мизансцен /

В настоящата глава се очертават границите на различните модели на кинетичния тип сценография през своеобразна теоретична рамка, чрез която е възможно разкриването и дефинирането на тези категории. В следващите редове се разглежда балансът между технологичната зависимост при проектиране на едно движение и естетическия аспект на неговата проява в контекста на сценография с движение. Разглежда се понятието мизансцен като композиционно средство в спектакъла, връзката между поставянето на актьора в пространството и взаимодействието му със средата през сценичното действие. В теоретичното изследване се използват категоризации като **Едновалентни** и **Поливалентни** внушения и свойства на материали и механизми, проявени в кинетичната сценография, както и други установени **подходи и модели**, чрез които се цели достигането до ясни заключения. Предвид природата на театралния спектакъл, това категоризиране е нюансирано и описаните модели често съществуват заедно.

3.1 Едновалентни и поливалентни внушения и свойства на материали и механизми в кинетична сценография

Заложените материали и механизми отключват образи, различни характеристики, внушения и състояния, които се създават по време на сценичното действие. Основните типове движения са групирани в таблица, този път отговаряща на други аспекти и дефиниции. Констатира се различните пътища за достигане до внушенията. Те се свеждат до **едновалентни** или **директни** и **поливалентни** или **индиректни**. Когато тълкуването и възприемането на свойствата и внушенията на едно движение са **едновалентни** или **директни** се свеждат до функционалните потребности на декора. Движението в случая не доизгражда образа, колкото по-скоро го обслужва. Установените параметри на дадена трансформация са по-скоро предвидими от самото начало и затворени за свободна интерпретация. Това е тип сценография, при която движението се занимава с прагматично и логистично

ориентирани операции, а не толкова асоциативни. Другата ситуация е, когато характеристиките на едно движение са многопластови - **поливалентни или индиректни** и се използват по начин, който позволява по-широк поглед на интерпретиране и по-абстрактен подход към възприемането им. Материалите и механизмите в дадена сценография си взаимодействат диалогично, като водещия за внушението елемент зависи от конкретния постановъчен контекст. Тук внушенията предполагат индиректен и многопластов прочит от страна на зрителя. Трансформациите на декора не представлява механично предаване на движения, а могат да им се припишат различни внушения и характери.

3.2 Композиционни модели в кинетичната сценография - паралели с изобразително изкуство и танц

Доколкото сценографията е компонент от средствата и езика на театралния спектакъл, композиционните модели са обвързани с генералната задача на спектакъла. Иначе сама по себе си композицията в кинетичната сценография се занимава със събития и характеристики като начало, край, етапи, скорост, ритъм, акценти, контраст и други средства, от които може да се доизгради образа по време на нейните трансформации. От своя страна тези правила зависят до голяма степен от възможностите на механизмите и физическите качества на материалите.

Правят се кратки паралели с изобразителните изкуства, чиито закономерности са съществена част от визуалната работа на сценографа. Също така паралел се търси и в танца, като сценично изкуство, активно боравещо с движението, за да се изведе понятиен апарат, с който да се дефинира композицията и нейните модели в сценографията.

Сама по себе си композицията съотнесена към компонентите на сцената и сценичното действие, може да се сведе до следните три свои категории:

1. Когато композиционните закономерности се свеждат до проявлението на сценографията в покой. Т.е. тук сценографията се разбира като триизмерен обем и фокусът е насочен към пластическите ѝ качества, при които се изследват закономерностите на пропорции, цветност, материалност, ракурси, баланс и др. елементи и принципи на визуалната композиция;

2. Композиционните закономерности се отнасят до локалното проявление на дадено движение на декора. Само по себе си движението има своите етапи и начини на протичане, те са обект на изследване на композицията, проявена във време-пространството. Композирането на локалното движение се дефинира от скоростта на нейното проявяване, ритъма и етапите, през които минава дадената трансформация на декора;
3. От локалното проявление и композиране на движение до пласирането му в общата картина на сценично действие. Този тип композиция изследва начините, по които се проявява движението на сценографията в контекста на сценичната партитура. Дадена трансформация/промяна на декора, може да се яви като своеобразна кулминация, или пък да е причинно-следствена връзка между сцени и действия.

Само по себе си движението на декора или негов компонент има своите етапи на проявление и те биха могли да се сведат до:

Квазидвижения - движенията, при които се открояват моментни етапи или състояния преди да се стигне до същинската проява на движение. Т.е. те обхващат периферни движения като тръгване, спиране, изтласкване и др. Този тип движения се разглеждат като част от по-голям жест.

Цели движения – движенията, които са с ясна праволинейна пространствена траектория и изпълняват полу-оборот или цял по съответната траектория. Т.е. това могат да са полюсен тип движения, при които се наблюдава начало и край и всяко едно има своя обратен противоположен ход, като: изкачване, слизане, отваряне, затваряне, отиване, връщане, завъртане и т.н.

3.3 От движение към действие - мизансценът като визуална скица

Движението е ключ към сценичните промени, но предполага различни пътища за достигане до тях. **Действието е същината на спектакъла**, независимо какъв е неговият жанр, характер или структура. За провеждането и осмислянето на сценичното действие, наред с всички останали негови компоненти, мизансценът е средството, което го онагледява и доопределя. Той представлява композиране на последователността от движенията и връзките – действията на актьорите, с които се

изгражда спектакъла, и е фактор за превъплъщенията им. Композициите на мизансцена са зависещи и от механично-мобилната сценична среда, през които се разкрива пространството на сцената и опорните ѝ точки. „Като се почне от движенията, породени от елементарна практическа необходимост, та се стигне до движението-жест, възникнало като физическа изява на сложно психическо действие“.³⁷

Трансформациите на сценографията или така наречените промени може да се окажат съществена част от мизансценирането. В случаите, при които сценографията е от типа на действената и трансформациите са обект на открит за зрителите актьорски мизансцен – силата на промените е „видима“. Тези промени се превръщат в част от художествения образ на действието. Когато движението на декора не се провежда от актьорите, а от механизмите, управлявани „зад сцената“, силата, която променя пространството е „невидима“. Тя изгражда допълнителен, подсъзнателен образ на външно проявление, което манипулира пространствената ситуация.

Мизансценът допринася и за изграждането на художествения образ на спектакъла, като извежда характера на действието. В този ред на мисли се изследва начинът, по който мизансценът помага да се постигне усещането за един по-специфичен сценичен образ, а именно – атмосферата. Тогава материалните субстанции надхвърлят зловодневния си смисъл и зрителят ги възприема феноменологично, разположени в честотите на този различен театрален контекст. Мизансценът организира това своеобразно *раздвижване*. Той е медиаторът между чисто техническия аспект, онагледен от схемата и смисловия такъв, натоварен с конотации, възможни само в контекста на пространство, което обитава. Този феноменологичен прочит на сценичната среда е много близък до разбирането за атмосферата, за която немския философ Херман Шмиц (1881-1960), цитиран от философа и антрополог Гернот Бьоме в изследването си „Атмосферата като фундаментална концепция“, споделя, че „е афективна сила на чувствата, пространствен носител на настроения.“³⁸

37 Михайлов А., „Мизансцен“, ИК „Наука и изкуство“, София, 1973 г., с. 53

38 Bohme G., „Atmosphere as the fundamental concept of a new aesthetics“, massachusetts institute of technology 1993 г., с.119

3.4 Основни принципи и проявления на трансформациите в кинетичната сценография

През примери на различни типове кинетични сценографии, в тази подглава се коментират подходите, по които може да се осъществи физически дадено движение и внушенията, които би породило. В съчетание с физическите проявления на сценографията по отношение на движенията, които тя поражда, се обръща внимание и на материалността ѝ като фактор за възможностите и възприемането на образа. Примерите разглеждат предимно ярки представители от българската сценография през последните десетилетия, които използват движението като концептуален способ в тяхната работа, сред които са: „Ескуриал“³⁹ на Красимир Вълканов, „Дон Кихот“⁴⁰ на Светослав Кокалов, „Вишнева градина“⁴¹ на Марина Райчинова, „Зимна приказка“⁴² на Даниела-Олег Ляхова, „Развратникът“ на Никола Тороманов, „Хамлет“⁴³ на Давид Боровски, „Иванов“⁴⁴ на Катрин Брак и др.

3.5 Свойства и проявления на движението в сценографията

Открояват се три подхода към използването на движението в сценографията спрямо физическите и технологични обвързаности на декора:

първи подход

- **движения сведени до локални механизми**

Той произтича изцяло от автономно организирана механизация, която е независима от сценичната. Принципите в този тип сценография се изграждат от кинетичните ѝ характеристики, обусловени от локално разположени ръчно задействани или мотори механизми, чрез които се случват нейните трансформации. Тя може да е изградена от сегменти, които свободно да се придвижват по сцената посредством

39 „Ескуриал“ от Мишел де Гелдерод, режисьор Елена Цикова, сценография и костюми Красимир Вълканов, ДДТ „Сава Огнянов“, Русе, сезон 1989-1990 г.

40 „Дон Кихот“ по Мигел де Сервантес, режисьор Александър Морфов, сценография Светослав Кокалов, костюмография Петя Стойкова, Народен театър „Иван Вазов“, 1994 г.

41 „Вишнева градина“ от А.П.Чехов, режисьор Крикор Азарян, сценография и костюмография Марина райчинова, Народен театър „Иван Вазов“, 2009 г.

42 „Зимна приказка“ от Уилям Шекспир, режисьор Маргарита Младенова, сценография и костюми Даниела Олег Ляхова, ТР „Сфумато“, 2011 г.,

43 „Хамлет“, режисьор Юрий Любимов, „Московский театр на таганке“, 1971 г.,

44 „Иванов“ от Антон Чехов, Volksbühne Berlin, режисьор Димитър Гочев, 2006 г.,

колела. Управляването на този тип сценография може да е „видимо“ или „невидимо“ за зрителя. Когато е „невидимо“ това носи усещане за външна намеса, сила, която определя действието, битието в контекста на драматургията. В кинетичната сценография промените могат да са логично-последователно развитие на образа, но може и да изненадват с неочакван обрат като са еднократна, но ярка трансформация. Действената сценография е друг пример за кинетичен тип сценография, при която ключовото е, че се наблюдава взаимодействие с актьорите. Манипулациите на декора се провеждат откровено пред зрителите и начините, по които това се случва може да е част от концепцията за образа.

- **движения сведени до механичните и технологични свойства на даден материал или химична реакция**

Влиянието на материалната структура, под каквато форма и състояние да се намира, излиза от обсега на зоната, в която е физически разположена и се схваща като автономен организъм. Образът и функциите на сценографията тук са по-скоро близки до дефиницията за атмосфера, отколкото до това да е рационално усвоена среда. Театралността в смисъла на сценично събитие протича през преживяването от физическите реакции на взаимодействията между сценографските компоненти, постигнати през движението. В повечето случаи поради променливите свойства на материала, тук сценографията търпи „отклонения“ от композицията на действената си партитурата и в нея е възможно само да се обособят отделни опорни точки, по които да изгради сценичното действие на сценографията. На фокус са материалите в насипно или друго агрегатно състояние, които могат да са аморфни, надуваеми, меки и др. и динамично боравят със законите на физиката в едно паралелно време на сценичното. Това дава основание този тип сценографски решения да се причислят към подхода на кинетичния тип сценография, но не през призмата на „машинарията“, а през свойствата на материалите, които в случая носят движението.

втори подход

Този тип подход към движение в сценографията произтича изцяло от окачената (горна) или подовата (долна) сценична механизация – чиги, кръг и коли. Движението се предава от техническите възможности на сценичното оборудване. В

този смисъл декорът трябва така да се проектира, че елементите му да се разположат между съответните подиуми, коли, чиги, кръг и т.н. Образът е динамичен, той се събира, разделя, развива по време на сценичното действие, а всички тези манипулации се извършват от „невидима“ сила.

трети подход

Последният подход към движение на сценографията представлява смесицата от предходните два – сценична механизация и самостоятелна мобилна структурна единица. Постигнатият хибриден вариант на движение дава възможност за една по-усложнена движенческа партитура на декора, при която се пораждаат два типа на движение. Те влизат в своеобразен визуален диалог, като взаимно могат да се допълват или противопоставят.

За финал се обръща внимание на следното допълнение:

Често в сценичните изкуства, в частност драматичния театър, движението на сценографията може да се отнесе до изненада, обрат, фокус и др. подобни ходове, които да са ключ към сюжета и действието. Характерът му предизвиква подчертана изненада, особено, когато е материално обезпечено по убедителен начин и се утвърждава като деяние пред очите на зрителя. В случая обаче не се визира толкова трансформации на декора, довеждащи до сюжетни обрати, колкото по-скоро локални визуални ходове, които стъпват върху счупването на установена логика и допринасят за „кода“ на спектакъла. В контекста на сценографията, става въпрос за характерен тип движение, чийто колорит е пряко зависим от даден механизъм. Наличието на подобен механизъм и на произтичащото движение не причислява сценографията към кинетичния тип, колкото по-скоро е проявление на функционални заложи.

3.6 Изводи

Темите в разгледаната глава са подредени в своеобразна последователност, чиято логика представя поэтапно компонентите, от които зависи или се влияят трансформациите в кинетичната сценография. Поради естеството и същността на движението и в опит да бъде разбрано, се правят различни паралели с други форми

на изкуство, където движението се проявява. По същия начин се сравняват базови движения, част от ежедневието на човек и тези, проявени при една трансформация на декора. Систематизирането от теоретичен гледна точка позволява да се открие и насочи вниманието към отделни процеси в сценографските решения, съдържащи движение. През категоризирането се прави опит да се проследи протичането на тези процеси. Относно **едновалентни** и **поливалентни** внушения като модели е важно да се отбележи, че на практика съществуват заедно в контекста на сценографията с движение. В изложената по-горе таблица се цели да се открие още една гледна точка по отношение на функциите на движението в сценографията. Става въпрос за присъщото на човек непосредствено желание и търсене да припознава човешките си черти в „неживата“ материя и различни процеси. Изброените типове движения в таблицата са категоризирани спрямо необходимите физически и механични обстоятелства, при които се проявяват. В допълнителна колона на таблицата се показва какъв психологически портрет и внушения им се приписват. Тези процеси биха могли да бъдат контролирани или целенасочено търсени, което в известна степен е и целта на настоящия анализ и направени изводи. Композиционните модели спомагат за развитието на движение в сценографията. От една страна композицията може да се отнася до организиране на вътрешните процеси в едно движение - трансформация на дадена сценография. Тази своеобразна организация дава възможност да се влезе детайлно в движението и да се раздели на етапи. От друга страна композицията може да се отнесе към действието на спектакъла и моментите, в които движенията на сценографията водят до пространствени и смислови промени. Тази последователност от движения и действия се подрежда в т.нар. сценична партитура. Обикновено тя има начало, край и кулминационни моменти, през които декорът е активна или пасивна част от тях. Вътрешната организация на сценичното действие и връзката му със сценографията се изследва през мизансцена. Ситуирането на актьорите и взаимодействието им с нея до известна степен може да определи характера на действието, както и да зададе „код“⁴⁵ на театралната игра. Основните принципи на проявления и

45 „кодове, специфични за представлението, които могат да бъдат наречени театрални кодове и които ни позволяват да го възприемем според неговите собствени термини, а не, като да речем, спонтанно и случайно събитие(...). Elam K., „The Semiotics of Theatre and Drama“, Routledge,

трансформации в кинетичната сценографията се описват през примери и свеждат до **три модела**. Нейните трансформации може да се осъществят от автоматизирани механизми или „невидими“ за зрителя сили. Другият вариант е дадена манипулация да се проведе открито от актьорите и да е съществена част от действието. При останалите разгледани модели и свойства на кинетичния тип сценография се разкриват различни пътища и комбинации, по които един декор може да бъде раздвижен, а само по себе си движението е ключ към образа му.

3. Заключение

Един от важните фактори за проявлението на движение на дадена физическа структура са **материалите** с техните механични и декоративни свойства. Материалите могат да са натоварени и с конкретни емоционални внушения. През ползването им в ежедневието и обвързаността им с отделни обекти и предмети, които по един или друг начин са част от битието на човек, материалите, разполагайки се на сцената като част от дадена сценография, могат да засилят тези свои характеристики и внушения, захранвайки алюзии и конотации.

Механизмът, който прави дадено движение може да е един, а може да е част от верига. Квази механизмите са тези, които правят по-лесно използването на даден сценичен обект, структура или др. Част от сценичните изобретения от театър на Ренесанса и Барока постепенно се доусъвършенстват и стават постоянно звено от сценичната механизация. Там се наблюдават сложни кинематични вериги, моторизирани системи и др., чрез които сцената се оборудва през вековете. Механизмите може да са пространствени, като са разгърнати в сценографско решение, стъпващо на човешкия опит, свързани с преодоляване на равнина. Това са стълби, шикма и други наклони, чрез които няма осъществяване на физическа трансформация на декор, но през сценичното действие с артиста се създава специфично физическо пребиваване в пространството, а оттам и поведение. Описаните дотук неща се отнасят до двата основни компонента, от които зависи едно движение в сценографията – материала, като изходно положение и механизма, който го задвижва.

Следва втората голяма тема в труда, която стъпва на корелациите от материално-обезпечената част и я съотнася към конкретни модели на сценография, в която движението е технологично и концептуално средство. Това е **кинетилен тип сценография**, която има различни версии. В случая са сведени до три типа. Те имат своите технически параметри и начини на проявление по време на сценичното действие:

1. Първият тип разглежда движението на декора с **локален механизъм**, като той може да се сведе до ръчен или моторен механизъм и да се дефинира като:
 - Сценография, която разчита за своите трансформации на актьора, влизащ пряко във взаимодействие с нея;
 - Сценография, която разчита за своите трансформации на мотори, сценични работници и др. сили на задвижване.

Движението при т.нар. локален механизъм може да се сведе и до химични реакции, агрегатни състояния и други сходни процеси, като дим, пара, пяна и т.н. вследствие на които сценографията през движение да придобие своя образ.

2. При втория тип движението в сценографията се проектира през **сценичната механизация**, разчитайки на сценичния кръг, коли, пропадала, чиги и други моторизирани или механизирани елементи на сцената. Върху тях се разполага декорът и неговите трансформации са физически определени от техническите параметри на машините, а оттам и въздействието на движението в сценографията е повлияно от това на сценичните машини.
3. И последния трети тип е комбинация от предходните два – **ползването както на сценичната механизация, така и на локален механизъм**.

Движението в сценографията има своите етапи на развитие, които от своя страна подлежат на композиране, и са разположени в пространствени траектории. Борави се със скорост, ритъм, кулминации, паузи и др. Тези категории са фактор за симптоматиката на дадено движение, което вече надскача механичното си

проявление и е натоварено със смисъла на сценично действие. Отделно трансформацията на декора се композира в цялостната партитура на представлението, което от своя страна изгражда своеобразна драматургия на сценографията със своите амплитуди на проявление. Тук се разгръща и темата за мизансценирането – връзката между актьорската игра и пространството. Тя е особено важна като тема в случаите, когато декорът се трансформира, защото взаимоотношенията между пространството и актьорската игра стават по-усложнени и натоварени със значение. Когато зрителят наблюдава дълго време една сценична среда и в нейните пространствени закони се случват различни сюжетни ситуации, той свиква с нея и я възприема като установена. За това допринася действието на актьорите, което става неразривна част от възприемането и прочита на сценичната среда. Както пише⁴⁶ Гастон Башлар, времето се съдържа в пространства, които от своя страна представляват организации от събития и случки между хора. Тяхната последователност, разположена във времето, изгражда историята, която материализира формата и функцията на тези пространства. Когато обаче в даден момент тази убедителна сценична среда се промени и то през неочаквано движение на детайл или частична трансформация на декора, тази изненада се разчита като нелогична и сама по себе си може да е ход в осмислянето както на сценографията, така и на представлението. Този принцип на движение в сценография разкрива амбивалентността на театралната природа, изграждаща едновременното съществуване на театралното пространство и протичане на действия с реалното, а поради движението, се превръща във фикционална действителност. Сама по себе си промяната на декора може да се осъществи от актьорите и да е „видима“ или да е скрита от ползването на зрителя и да се осъществява от „невидима“ сила.

Последната подтема, която съдържа в себе си всички изброени до момента свойства и характеристики, е **въздействието** на кинетичната сценография. В намерението да се обясни движението се правят паралели с опита на човек от ежедневието му, при които в елементарни примери може ясно да се назове дали дадено движение е неочаквано, плавно, застрашително, хармонично, хаотично и т.н. Различните въздействия, породени от движенията, в една сценография минават през

46 Башлар Г., „поетика на пространството“, ИК „Народна култура“, София, 1988 г.

своеобразния филтър на **едновалентни – директни и поливалентните – индиректни** конотации, които гради зрителя.

Едновалентни или директни внушения се отнасят към функционалните потребности на декора, движението в случая не доизгражда образа, колкото по-скоро го обслужва. Трансформациите на декора са по-скоро предвидими от самото начало, те са ясни и в този смисъл затворени от към свободна интерпретация на тълкувания и внушения. Тази ситуация се отнася към тип сценография, при която движението се занимава с прагматиката на сценографията и логистично ориентирани операции, а не толкова концептуални.

Другата ситуация на **поливалентните – индиректни** внушения, се отнася към случаите, когато характеристиките на едно движение в лицето на материали и механизми са многопластови. Те са използвани по начин, който позволява по-широк поглед на интерпретиране и предполага по-абстрактен подход към възприемането им.

Настоящия труд не си поставя за цел в неговите рамки да се изчерпи темата за движението и действието в сценографията, колкото по-скоро намерението да се назоват ключови процеси, фактори и обстоятелства, от които движението в сценографията произтича. Сама по себе си темата борави с различни понятия и сфери от научния свят, които предполагат мултидисциплинарен подход. Тук по-скоро са избрани два ракурса, през които темата е разгърната. Единият е по-технологичен, с който явлението движение се артикулира през материалната база и законите на физиката. Другият аспект е как движението на декора въздейства, какви са неговите внушения въз основа на примери, исторически факти, паралели с процеси и тенденции във визуалните изкуства, танца и театъра. Също така на база тези корелации се анализира как една механична трансформация на декора преминава в сценично действие. Изведени са опити за дефиниции и установяване на основни модели на кинетичната сценография.

В заключение на настоящия труд се прилага визуализация - схема в табличен вид със синтезирана информация на етапи, модели и твърдения относно разгледаните теми. Намерението е с настоящата таблица да се направи своеобразно обобщение,

онагледяване, чрез което ясно да се проследят причинно-следствените връзки в създадената субординирана система.

4. Приноси на дисертационният труд

- Трудът предлага авторско проследяване на причините и начините, по които протича едно движение в сценографията на принципа на индукцията, проследявайки материали, механизми и стигайки до усложнена движенческа структура, каквито са кинетичните типове сценографии;
- Направен е авторски модел на дефиниране на движението в сценографията като концептуална част от нея и сценичното действие на спектакъла;
- Открояване на технологичните свойства на основни материали, чието приложение е често срещано в сценографията. Използването на материалите води до различни внушения (визуални, емоционални, психологически), аргументирани през ярки примери от сценографската практика;
- Проследяване на връзката с антропологичен характер на материал-обект-употреба-гълкуване и въздействие. Тук се има предвид различни културни, исторически и социални сфери, чиито влияния комплексно се натрупват върху смисловото и емоционално възприемане на даден характерен обект, а впоследствие и на материал, от който е направен. Тоест в съзнанието на човека по отношение на ползването на някой предмет седи опита. „Историята”, споделена между човека и предмета изгражда кохерентността на практическата и семантична връзка материал – предмет.
- Авторско организиране на информация в табличен вид, проследяваща историческото развитие на отделни сценични механизми и архитектурни компоненти от сцената и зрителния салон;
- Авторско организиране на информация в табличен вид, проследяваща отделни движения сами по себе си, тяхно описание, характер, внушения и типизиране, които им се приписват;

- Авторски подбор и прочит на отделни сценографски решения, от ярки български примери от последните десетилетия до световни актуални такива, отъждествяващи разгледаните типове на кинетична сценография;
- Дефиниране на няколко подхода на кинетичен тип сценография и съответните им проявления и въздействия;
- Движението и действието в сценографията – дефиниране на двете категории, тяхното взаимно допълване и взаимосвързка. Мизансценът като средство, което свързва законите на пространството, траекториите на трансформациите му и начините, по които сценичното действие се определя и пребивава в него.
- Авторска визуална схема с етапите, според настоящия труд, отнасящи се до движението и действието в сценографията. Таблицата откроява най-важните компоненти и онагледява взаимосвързката по между им, както и водещите типове на кинетична сценография, които бяха дефинирани в труда;
- Част от информацията в настоящия труд би могла да се използва като база данни за занятията по учебните дисциплини „Сценография“ и „Техника и технология“.

5. Списък с участия с публикации на автора в научни конференции и списания, отнасящи се до темата на дисертацията

Участие в научна конференция „Дизайн и приложни изкуства“, НХА, 2023 г. с тема „Квазимеханизма в действената сценография: от жеста към характера на сценичното действие“;

Публикация в списание „Изкуство и критика“, НХА, с тема „Емоционалните внушения на материалите“, 2022 г.

Публикация в списание „Изкуство и критика“, НХА, с тема „Траектории на движението в сценографията“, 2021 г.