Р Е Ц Е Н З И Я

от проф. д-р Васил Рокоманов за дисертационен труд на

Христина Пламенова Дякова

**Сценичното осветление и мултимедията като фактори за изграждане на пространства и обекти.**

**Изследване на художествената работа с гледната точка в театъра и киното.**

Уважаеми Г-н Председател и членове на Научното жури,

в началото на настоящата процедура получих следните документи:

1. Автобиография, съдържаща данни в следните позиции:

• Филмография: 5 участия в пълнометражни и 11 – в късометражни и телевизионни филми; 13 участия в рекламни и 7 музикални клипа.

• Театрална сценография – 11 постановки.

• Участия в 1 самостоятелна и 10 колективни изложби.

• Образование: Докторантура, Магистратура, Бакалавърска степен и завършена Майнер програма „Интериорен дизайн“ в Нов български университет; Стаж във фондация „Аматерас“ и др.

• Публикации – 3 бр.

• Награди 2 бр..

• Списък с научни приноси на дисертационния труд – 5 бр.

• Списък на научни публикации – 4 бр.

2. Дисертационен труд – подвързан с твърди корици том, съдържащ 321 стандартни страници, от които основен текст 190 страници, 16 страници библиография, 115 страници приложения и 229 илюстрации.. В библиографията са цитирани 151 източника.

3. Автореферат – 56 стр.

Трудът е структуриран в увод, изложение в три глави, заключение, справка за приносите, списък с публикациите по темата на труда, библиография и илюстративен материал.

ПРЕДГОВОР предлага въвеждащ текст и дефинира предмет, цели и задачи на изследването.

ГЛАВА I започва с „Исторически преглед на сценичното осветление“, в чийто раздел „Египет“ наред с храмово осветление в „*окултни и религиозни здани*я“, са коментирани мегалити на Франция като „*обект на публична консумаци*я“. Пропуснати са литературни и иконографски свидетелства за мистериални обреди и драми в Египет, Тракия, Елада и огромната Римска империя,[[1]](#footnote-1) известни с майсторско осветление, даряващо изключителен религиозен опит. Задълбочен техен прочит би довел Дякова до притчата на Платон за пещерата,[[2]](#footnote-2) чийто алегоричен език води до Елевзинските мистерии и театъра на сенки Wayang kulit, чиито първи проявления са от преди 3000 години.

Текстът не отчита роля на осветлението в симултантната пространствена организация на представления в и около храмове и при средновековни мистерии. Пренебрегнат е „бадемът“ на Брунелески от спектакъла „Благовещение“ [[3]](#footnote-3) като светеща deus ex machina (1439). Миниатюрите на Кайо със средновековни мистерии във Валансиен[[4]](#footnote-4) са отнесени погрешно към ренесанса, чийто раздел започва с „*най-ранните театри в Англия, собственост на богати аристократични фамилии*“[[5]](#footnote-5) и по-нататък продължава с „*кралския двор на Италия*“[[6]](#footnote-6) – представителни цитати за познанията на докторанта за изследвания исторически контекст и усвоеното на други образователни нива. Подобни са мислите под заглавие „Края на XVII век и XVIII век“: „*Декорите през 17 и 18 век се променят, старата апаратура е имала чисто практически, фронтален художествен смисъл. Новото е светлината идваща отдолу*“, а също сравнения на италиански и френски сцени със „*засилената перспектива, изградена чрез декорите станала изключително популярна*“.

Изследваната проблематика не е обвързана с транформациите на театралното пространство, нито с естетиката на Барока, Просвещението, Индустриалната революция, Романтизма, Реализма, Натурализма, Символизма и различните проявления на Модернизма в театъра и изобразителното изкуство. Липсва позоваване на Siècle des Lumières и индустриалната революция – нищо за *Laterna Magika,* за *Еидофузикон*, 1781, в който Филип-Жак дьо Лотербург използва лампи на Аганд за цветови и пространствени илюзии; нищо за панорами, циклорами и други иновации; за „варовите“ лампи на Друмон[[7]](#footnote-7) и гротескните образи, рисувани от Тулуз-Лотрек. Едва за МХТ посочва естетически признак (импресионистичен), постигнат с осветление.

Модернизмът е скрит под заглавието „От Осветяване до Осветление“, където Дякова нарича Крейг и Апия „*първите светлинни дизайнери. Обединени в реакция срещу фалшивото равно осветяване, което дават силните електрически лампи*“, те „*започнали да размишляват върху измислянето на ново сценично осветление. Двамата били против нарастващата реалистичност на декорите на времето си и двамата се вдъхновявали от красотата, магнетичността и емоцията от натуралното осветление във всички негови състояния*“. Тук неизвестни остават както трансформацията на Вагнеровата романтична идея *Gesamtkunstwerk* в творчеството на Апиа и Крейг, така и знакови реализации в осветлението – осветителната система на Александър фон Залцман в *Festspielhaus*, Хелерау, Германия, 1910 и постановката на „Хамлет” в МХТ, 1912, в която Крейг настройва цветна светлина към динамиката на кулиси, покрити с восък. Всъщност, взаимодействието на исторически формиралите се типове осветление с разнообразните фактури, текстури и колорита на декорите, костюмите, грима и сценичната предметност е недокосната от изследването област.

Цитатът „*осветлението е бяло, остро и насочено, подобно на разпит с остри сенки и изгарящи отблясъци. Поставяло се винаги предно и с избраната светлосила имало за цел да разруши пространството, като накара картината да изглежда плоска и необемна, плакатн*а“ касае осветление у Брехт, което всъщност е дело на трима високо ценени сценографи. Изобилната документация за постановки на Каспар Неер, Tеo Ото и Карл фон Апен подкрепя горното твърдение само като подчертаващо ефекта на отчуждение, най-вече при *зонгове* пред „брехтова завеса”.

Следват добри описания на теоретични и технически постижения на дизайнери, режисьори и изобретатели – Норман Бел Гедес, Стенли МакКендълс, Джийн Розентал, Дейвид Беласко, Луис Хартман, Базил Дийн, Терънс Грей, Едуард Кук, Фредерик Бентам – както и на основни видове прожектори. Сред тях обаче липсват пултове за управление на сценично осветление, принципи и методи на работа с тях, схеми за групиране според промените в мизансцена и темпоралната природа на спектакъла, както и основни модели специално осветление – „черна камера“, „светлинна завеса“ и много други.

Историческият преглед не включва Макс Райнхардт, който на върха на кариерата си управлява 11 големи сцени в Германия, Австрия и Англия, цирк, панаирна палата и сцени на открито. За техните пространства и разножанровите си спектакли Райнхардт поръчва специални тела и системи, някои от които използва за филмиране на спектакъла си „Сън в лятна нощ” в Холивуд. С тежки последици за следващите части на труда е неведението относно пионерите на мултимедийния спектакъл. Новаторските представления[[8]](#footnote-8) с прожекции на Ервин Пискатор и сценографа Траугот Мюлер са синхронни с кинетичните пластики на Ласло Мохоли-Наги, включващи светлина и прожекции. Най-значим е *Total Theater* – общ проект на Пискатор с Валтер Гропиус, основан на идеи за светлината и цвета на най-изявените модернисти в Баухаус – Кандински, Итън и Шлемер. Макар нереализиран, проектът генерира инвенции за интегриране на зрителско и игрално пространство чрез прожекции, звук и актьорско действие.

Огромното сценографско дело на Йозеф Свобода често е засенчвано от изключителния успех на мултимейните му системи *Полиекран*,[[9]](#footnote-9) EXPO 58, Брюксел, *Поливижън*,[[10]](#footnote-10) EXPO 67, Монреал и *Диаполиекран,[[11]](#footnote-11)* EXPO 1967. *Полиекран* е програмиран с перфокарти, а следващите използват компютри и софтуер за управление на сложните им програми, което определя еднозначно Свобода за водещ пред всички следващи мултимедийни прояви в дизайна на рекламни и музейни експозиции. Сценичният вариант на тези иновации е театър *Laterna Magika,* показан едновременно с *Полиекран* в Брюксел със спектакъл, чиято мултимедия генерира среда за изпълнения на драматични, балетни и циркови артисти. Свобода пръв използва лазери, холограми и други „магии“ на високотехнологичния театър, чиито корени са в спектакли на Емил Ф. Буриан, Иржи Фрейка и Мирослав Коуржил от 30-те години на миналия век на екперименталната сцена *Theatergraph* пражкия театър *D-34*.[[12]](#footnote-12)

Всепризнат е приносът на „доктора на пространството“ – титла, която Йежи Гротовски дава на своя предпочитан сценограф – Йежи Гуравски. Според Гуравски, в синкретични представления публика и актьори споделят общи източници на осветление; ситуацията е променена от сцена кутия, отделена пространствено и с осветление от зрителната зала. Дефиницията е възприета от „бедния“ и антропологичния театър, театъра в алтернативно пространство, перфомативните форми и т.н.

Считам, че доброто място за представяне на Робърт Уилсън е редом с изредените сценографи.

ГЛАВА II „Видове мултимедия и тяхното приложение“ започва с дефиницията: „*Мултимедията представлява поток от светлинни лъчи, който може да попадне върху всяка повърхност. В зависимост от качествата на осветяваната основа картината променя вида и формата си, спрямо физичните и геометрични дадености на материята, върху която се проектира.“* Текстът описва LED екрани, дигитални промоутъри и витрини, 3D Mapping, Гобо проекция,[[13]](#footnote-13) холограмни и интерактивни екрани и очила за добавена реалност.

Всъщност, терминът "мултимедия" е въведен от Боб Голдщайн[[14]](#footnote-14) като означение на „*с ъ д ъ р ж а н и е, което се предава е д н о в р е м е н н о в различни форми: текст, звук и изображение (статично или филмово – игрално, анимация, компютърна графика, видео и пр.)*.[[15]](#footnote-15) Акцентирам разминаването между двете дефиниции заради решаващото му значение за следващите части от труда.

В „Сценичното осветление, мултимедия и нови технологии в спектакли в България“ са цитирани проф.д.н. Дечева и проф. Попилиев в кратък преглед на историята и съвременно състояние на българския театър, в който са споменати 10 драматурзи, 2 актьори и 19 режисьори. Но сред тях и в единствения пример – „Квартет. Опасни връзки след края на света“ – няма нито едно име на сценограф и светлинен дизайнер. За сметка на това в края на раздела са изредени Полък, Ив Крайн (вероятно Клайн), Пиеро Манцони, Джулиан Шнабъл и ... Филип Глас без информация за техни изяви с осветление и мултимедия.

Темата „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в Съвременното изкуство в България“ е под знака на цитата: „*Поради изолацията си до 1989 г. Източна Европа, лишена от информация за „нормалното“ изкуство, произвежда изостанали, идеологизирани форми под контрола на държавата, продукти на локален, корумпиран изобразителен опит*“.[[16]](#footnote-16) Като постижения са посочени второ място на екипа *Elektrick.me* с 3D мапинг на фестивала „Кръг от Светлина“, Москва, 2018 и награда на Българска Хотелиерска и Ресторантьорска Асоциация за „Най-добра туристическа атракция на годината“ на продуцентска фирма Ц.С.М ООД за синемапинг „Легенди от Аладжа манастир“. Като лични приноси Дякова описва атракция в реката пред ловешкия мост на Кольо Фичето и нейни проекти за интерактивен атракцион в Бургас, представящ с мултимедийни средства първия полет със самолет над града и главната улица от 30-те години на ХХ в.

Под различни заглавия[[17]](#footnote-17) следват описания на технически продукти и техни приложения в музейна и изложбена среда, форми на съвременното изкуство, модни дефилета, реклами, драматични и балетни спектакли, видеоклип (1 бр.), филм (1 бр.), а също авторски прояви на докторанта. Това са кратки пасажи с технически характеристики на устройства и функциите им на медии. Доколкото можах да преценя, посочените инсталации, скулптури и други форми съвременно изкуство на 22-ма визуални артисти, изложени през 2013 г. в галерия "Хейуърд", са автономни произведения в неутрална експозиционтна среда, чиято сценичност не е защитена; аналогично е състоянието и за много други примери. Куриозна е класификацията на Робърт Уилсън към кино-естетиката, което ме подсеща да обърна внимание, че колкото и да е велик филмът „Гоя“ на Саура, той не може да запълни празнината по отношение на осветлението и мултимедията в киното. Аналогичен е клипът на Риана, който се стапя в сравние с концерти, филми и клипове на Pink Floyd, The Rolling Stones, Peter Gabriel и пр., както и на гостувалите у нас Sade, George Michael, Madonna, Cirque du Soleil и др.

Все пак съществуват две изключения. Първото е добре структурираната информация за сюжета на спектъла „Грозота покрива костите“ по текст на Линдзи Ферентино, реж. Индху Рубасингам, Национален театър, Лондон 2017. Кратко изложение на основната идея на екипа мотивира избор на техника и методи, с които Люк Холс (мултимедия) и Ес Девлин (сценограф на декора) трансформират пространството според ясен постановъчен замисъл. Във втория случай описание на рекламен спектакъл „БМВ следващите 100 години“, Олимпийска зала, Мюнхен, 2016, изяснява разположението на публика, екрани, прожекции, продукти на БМВ и тяхното взаимодействие с изпълнения на певци, актьори, танцьори, водещи, роботи, движещи се екрани и самостоятелни осветителни елементи – светещи кубове, които си партнират с танцьори и светещи сфери, чиято механика е управлявана от софтуер. Отбелязвам, че структурата и езиковото ниво на тези пасажи рязко се отличава от общото ниво на целия текст.

Но важно е друго – нито в примерите, нито в отделен текст е изложен метод, инструментариум, структура или софтуер за съчетаване на медии в мултимедия. А онагледяващи ги схеми, диаграми, таблици, анимации и други средства изобилстват в интернет-сайтовете и специализираната литература по темата.

В случаите, в които Дякова представя свои проекти и реализации липсва мотивация за въвеждане на едни или други средства, която е възникнала в следствие от анализ на изходния текст. Отсъствието личи особено при „Глас“ на Яна Маринова, реж. Лъчезара Паскалева и „Чайка“ по А. П. Чехов, реж. Възкресия Вихърова и Ася Иванова, Университетски театър на НБУ, където мултимедията би трябвало да бъде изведена като неделим елемент от цялостното постановъчно решение на екипите, съдържанието и естетическото послание на спектаклите.

ГЛАВА II едва докосва темата „Основни принципи за изграждане на сценични пространства“, като не се позовава на сериозен авторски анализ или изследвания на авторитети. Не споделям констатациите в „Естетическо-философски и времеви изисквания на съвременния зрител към сценичната среда“ – прескачайки дълбините в заглавието, твърдя че „съвременен зрител“ е едно доста широко понятие, а моят опит като такъв сочи, че младата публика аплодира смислени представления, без да е пристрастена непременно към мултимедийни магии.

ГЛАВА III прави опит да типологизира мултимедия и осветление, да градира „Цели, методи и възможности на художественото осветление за спектакъл“, както и да изкове „Концепция на дизайна на сценично осветление“. Макар да разсъждава за „Осветеност“, „География“, „Климат“, „Архитектура“, „Епоха“, „Гама“, „Молиер“, „Материал“, „Паспарту“, „Детайли“, „Специални ефекти“, това е недостатъчно предвид липсата на адекватен научен апарат. Във финалната част „Употреба на Мултимедия за построяване на сценично пространство и изграждане на реално несъществуващи архитектура и обекти“ блика ентусиазъм, но и твърде пресилени оценки относно универсалната приложимост на мултимедии в театралния и филмов делник. В реалната постановъчна практика цените на качествените устройства, софтуерните продукти и трудът на квалифицирани специалисти буквално сриват авторитетни и отлично промотирани проекти като „Квартет. Опасни връзки след края на света“ на Явор Гърдев. Същевременно читам, че могат да се постигат високи художествени резултати и с по-скромни суми и средства, но при задълбочени познания, реална професионална култура и всеотдайност в името на висока творческа цел.

ЗАКЛЮЧЕНИЯ

В основната си тема и в някои свои части трудът се доближава до две дисертации, които рецензирах тази година. По-близък като изследвана проблематика е „Художествени аспекти на светлинния дизайн в сценичните и екранни изкуства (Ролята на светлинния дизайнер при структуриране на спектакъла и негова телевизионна адаптация)“ на Василена Горанова, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов”. Втората е на Димитър Воденичаров от АМТИИ, Пловдив – „Естетически и технологични практики на сценичното осветление на европейския театър (от последната четвърт на ХІХ до втората половина на ХХ век)“. Интересът на тримата колеги към историческите, естетико-теоретичните и практически проблеми на осветлението в сценичните и екранните изкуства е сигурен знак за актуалността им в академичните среди и за професионално ангажираните театрали и кинематографисти.

Трудът на Дякова не дублира другите дисертации, но въпреки това не мога да потвърдя дисертабилността на нейния текст, тъй като заглавието му „Изследване на художествената работа с гледната точка в театъра и киното“ ангажира изследването с кино-проблематика. Но тя е подменена с примери и съждения за артистични и дизайнерски техники от клонове на съвременното изкуство, рекламата и индустрията на забавленията.

Още заглавията и съдържанието на текста очертават огромен кръг теоретични и практически проблеми от много и разнородни области на знанието, чиято съвкупност надхвърля в пъти очакваното за една докторска дисертация. В този случай е наивна прогнозата млад, активно практикуващ артист без теоретична школовка, да постигне резултат, който да е адекватен на претендираната образователна и научна степен.

По-горе в рецензията посочвам многото структурни, методологични, терминологични и фактологични грешки и пропуски в изложението. От тях с решаващи последици за протичане на изследването и крайните резултати е липсата на методология. Академичен стандарт е Предговор да съдържа списък от принципи и методи за анализ на литературата, емпирични наблюдения, анкети и други специализирани изследвания. Критериите за уточняване на терминологията са задължителни за всяко междудисциплинарно изследване – „светлина“, „сцена“, „сценично пространство“, „сценично осветление“, „сценография“, „мултимедия“ и др. не означават едно и също (както и „медия“ и „мултимедия“) в театъра, киното, телевизията, рекламата, крайно разнообразните форми на съвременното изкуство, музейните и изложбени експозиции. Във всеки от тези случаи се налага цитиране на авторитетен източник, като при колебания се сравняват няколко източника. Избраните методи, принципи, критерии, термини и др. се организират и мотивират в единен научен апарат според целите и задачите на труда, а в изложението се обявява прилагането на всеки от елементите на апарата, на който се позовават крайните резултати и претендираните приноси. Авторефератът също е извън приетия модел и се състои най-вече от лични, неаргументирани съждения в свободна форма.

Не е спазен „Стандарт на НБУ за цитиране и описание на цитираната литература“ и е невъзможно да се определи със сигурност авторството на значителни обеми от текста. Непознаването на този изследователски инструмент е лишило труда от пълноценно ползване на литературните източници, което в редица случаи е под въпрос изобщо – ако включената в Библиография моя книга бе наистина четена, много пропуски в историческия преглед щяха да бъдат избегнати. Връх в това отношение е, че Дякова не е споменала нито един български сценограф, дори своя преподавател и научен ръководител – доц. Елена Иванова!

Считам последното за особено неприемливо и ползвам рецензията и настоящата процедура като авторитетен академичен форум, за да защитя приноси на нашата сценография в обсъжданите области.

1929 – Иван Пенков и арх. Храбър Попов създават чрез осветление експресионистичен образ на урабанизирана среда в „Периферия“ от Лангер, НТ „Иван Вазов“; 1931 – Исак Даниел прилага уроци на Апиа и Райнхард: „Кориолан“ от У. Шекспир, НТ; 1934 – Асен Попов развива процеса в „Света Йоанна“ от Бърнард Шоу, НТ; 1940 – Слав Славов поставя „рисуващо“ осветление към геометричната си сценография за „Може би поет“ от Юсефсон, НТ; 1942 – знаково осветление на Асен Попов в „Света Йоанна“ от Б. Шоу, НТ; 1959 – Константин Джидров постига „негативни“ декор и актьори чрез взаимодействие на осветление с грим, перуки и костюм в „Сизиф и смъртта“ от Мерл, ДТ Бургас; 1967 – Светослав Генев създава инсталация от автомобилни фарове[[18]](#footnote-18) за „Уестсайдска история“ ДТ, Пловдив, 1968 – спектакълът на проф. Николина Георгиева „Карнавал на животните“ по музика на Сен-Санс получава „Сребърната роза“ на Международния телевизионен и филмов фестивал в Монтрьо.

В сценичните осветление и мултимедия успешно се изявяват колеги от НХА, професорите Красимир Вълканов и Светослав Кокалов и доц. Марина Райчинова. Качествата и актуалността на техните познания се доказва от творческите им и преподавателски успехи в магистърските програми „Дизайн на сценичното и филмово осветление“, „Дигитална сценография и анимация“, „Проектиране на авторски визуален спектакъл“. Проф. Кокалов инициира магистърска програма „Дигитални изкуства“ към катедра „Изкуствознание“, която днес ръководи сценографът доц. д-р Венелин Шурелов, а титуляр на дисциплините „Инструменти за визуално програмиране“ и „Видеомапинг“ е Петко Танчев, млад сценограф със сериозен опит в тези области, в които отлични постижения имат и Васил Абаджиев, Никола Налбантов, Евгения Сърбева и други колеги. Много интересни са проявите на LUX LUMINA GROUP – артистистично сдружение на сценографите Мира Каланова, Марина Райчинова, Марина Додова, Ванина Гелева, Антония Попова, Мира Петрова, Огняна Серафимова и Йосиф Божилов. Те интегрират LED-технологии в костюми за театрални представления и пърформанси.

Театърът на сенки е задължителен за “Актьорство и режисура за куклен театър” на НАТФИЗ. Забележителни са представленията на класове, водени от проф. Жени Пашова и доц. Петър Пашов, в които традиции на древното изкуство са адаптирани към езика на киното. Режисьорът Бисерка Колевска има национално и международно признание за куклени представления с източници на светлина, насочвани с пластични огледала към меки екрани.

Данни за тези и други постижения са изложени от проф. Вера Динова-Русева *Българска сценография*, 1975; Анна Топалджикова *Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те*, 2009; в каталога и самата изложба *Художниците на Народния театър 1904 – 1954,* СГХГ,2014 (Пламен Петров – автор и ръководител на проекта, Неда Живкова и Рамона Димова – куратори и д-р Светлана Панчева – консултант); в главата за сценография в т.2 на изданието *120 години българско изкуство*, 2014. Специализирана информация съдържа книгата на Светослав Кокалов *Филмовата прожекция в театралния спектакъл*: *1909-1969*, НХА, 2013, както и дисертациите на Розина Макавеева *Дефиниране на съвременния пърформанс в контекста на новите медии* НХА, 2008; Венелин Шурелов *Актьорът като предмет, предметът като актьор: модернизъм в сценографията*, НХА, 2008; Светлана Динева *Тенденции в българската сценография за драматичен театър 1970-2005* НХА, 2010; Мира Каланова *Функции на цвета във филмовия разказ* НАТФИЗ, 2011; Чайка Петрушева *Сценографията - част от „информационната полифония” на театъра* НАТФИЗ, 2012, а също и в нейния хабилитационен труд, които има принос в темата за локалните източници на светлина в сценографията.

⁕ ⁕ ⁕

Уважаеми Г-н Председател и членове на Научното жури, приемете отбелязаните от мен пропуски в труда на Христина Пламенова Дякова „Сценичното осветление и мултимедията като фактори за изграждане на пространства и обекти. Изследване на художествената работа с гледната точка в театъра и киното“ като принос към добрите академични практики.

Главен проблем на рецензирания труд е непосилният обем информация по технически и теоретични междудисциплинарни проблеми на светлинния дизайн, което е попречило докторантът да формира вярна позиция към проблематиката.

Освен това, както казва уважаемият проф. Вълканов: „Преди да говорим за осветление, да видим има ли какво да осветим!“ Считам, че Христина Дякова не е осъзнала един от най-важните принципи в сценографията: всеки компонент на визуалната композиция в сценичните и екранни изкуства има своя смисъл в действието, провеждано от актьорите, и което е особено важно – това действие е абсолютен приоритет. Аксиомата дефинира мястото на осветлението и мултимедията в йерархиите на спектакъла независимо от неговия вид или жанр, определя и основни параметри на тяхно изследване в направлението Изобразително изкуство, научна специалност „Изкуствознание и изобразителни изкуства“.

Липсата на адекватен научен апарат предопределя наивността в опитите на Дякова за систематизация на събрания материал и за дефиниране на специфични явления, процеси и проблеми. Така претендираните от нея научни приноси остават без аргументи, адекватни на заявената проблематика и реалното състояние в теорията и творческата практика.

Считам за недопустимо отклонението от темата на труда, визираща кино-проблематика и заявена пред Научния съвет и другите академични и административни структури на НБУ, а също и нейната подмяна с друга, извън сценичните и екранните изкуства.

⁕ ⁕ ⁕

Оценявам дисертационния труд на Христина Пламенова Дякова „Сценичното осветление и мултимедията като фактори за изграждане на пространства и обекти. Изследване на художествената работа с гледната точка в театъра и киното“ като слаб, в нарушение на процедурата и под изискванията за придобиване на най-високата образователна и научна степен.

Предлагам на Научното жури да отклони кандидатурата на Христина Пламенова Дякова да й бъде присъдена образователната и научна степен “Доктор”.

Главен мотив за негативната ми оценка е перспективата, която открива тази степен: докторският диплом легитимира нивото на познания и професионална етика – такива, каквито установи процедурата – при всеки следващ етап на академично и кариерно израстване и мултиплициране на същото това ниво във всеки бъдещ студент.

С уважение:

Проф. д-р Васил Рокоманов София, 19.12.2018

1. Елиаде Мирча *История на религиозните идеи и вярвания*, т. 1 София, 1997. [↑](#footnote-ref-1)
2. в сократически диалог Πολιτεία на Платон; виж Платон *Държавата*, София, 2014 [↑](#footnote-ref-2)
3. *dell'Annunciazione* в църквата San Felice in Piazza, Флоренция, 1439 за вселенскиа събор, на който висши ортодоксални духовници и император Йоан VIII Палеолог искали подкрепа срещу турците. [↑](#footnote-ref-3)
4. *La Vie, la Mort, la Passion et la Résurrection du* Sauveur Hubert Cailleau [↑](#footnote-ref-4)
5. Лондонските театри от Елизабетинската епоха без изключение са били частна собственост, строени са и са управлявани от актьорски трупи със структура на акционерни дружества. [↑](#footnote-ref-5)
6. През визираната епоха на Апенините няма централизирана държава, а десетки феодални владения, градове-републики и Ватикана. Италианско кралство съществува между 1861 и 1946. [↑](#footnote-ref-6)
7. Limelight – https://en.wikipedia.org/wiki/Limelight [↑](#footnote-ref-7)
8. „Буря над Готланд“, „Распутин, Романови, войната и въстаналия народ“, „Хоп, живеем!“, „Приключенията на храбрият войник Швейк“. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Polyekran* е проектиран от Свобода и режисьора Емил Радок като аудио-визуална композиция от музика, филми и дапозитиви, прожектирана върху 8 екрана и стерео аудио-система, без участие на живи изпълнители. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Polyvision* е пространствена аудиовизуална инсталация от триизмерни подвижни обекти, върху които се прожектират композиции от музика, диапозитиви и филми с музика. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Diapolyekran* е аудио-визуална инсталация, включваща 112 малки, независимо въртящи се екрани, върху които се прожектират мозаечни композиции от филми с музика и диапозитиви. [↑](#footnote-ref-11)
12. Светослав Кокалов *Филмовата прожекция в театралния спектакъл: 1909-1969*, НХА, 2013 [↑](#footnote-ref-12)
13. "gobo", от "go blackout, e регистрирано в 1933 г. http://www.redcarpetsystems.com/history-gobo-lighting/ [↑](#footnote-ref-13)
14. https://en.wikipedia.org/wiki/Bobb\_Goldsteinn [↑](#footnote-ref-14)
15. <https://en.wikipedia.org/wiki/Multimedia> с приложените 20 литературни източника. [↑](#footnote-ref-15)
16. Свилен Стефанов *Авангард и норма* 2004 [↑](#footnote-ref-16)
17. : „Видове мултимедия и тяхното приложение“: „Светодиодни LED екрани“, „Основи за проекция“, „Холограмни изображния и технологии“, „Интерактивни инсталации“, „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в музейна и изложбена среда“; „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в Съвременното изкуство“; „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в спектакъл“; „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в рекламата“; „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в модата“; „Сценично осветление, мултимедия и нови технологии в Музикалната и Кино индустрия“. [↑](#footnote-ref-17)
18. Примерът може да се определи като мултимедия, тъй като въздействието на 1640-те фара от Москвич 407 е синхронизирано със звук от стереофонична система, която по непотвърдени сведения е първата, използвана на българска сцена. [↑](#footnote-ref-18)