

НАЦИОНАЛНА ХУДОЖЕСТВЕНА АКАДЕМИЯ

Катедра Сценография

АВТОРЕФЕРАТ

към дисертационен труд на тема:

Ралф Колтай- създател на емоционални пространства. Изследване на формата и
пространството в театър.

Докторант: Елица Стефанова Рангелова

Науч. рък.: Доц. Марина Райчинова

София 2018г.

Съдържание на Автореферата:

1.Обем и структура на дисертационния труд.....	5
2.Обща характеристика на дисертационния труд. Тези, цели, задачи и актуалност.....	5
3.Кратко изложение на дисертационния труд.....	6
4.Научна новост и приноси.....	42
5.Списък с публикации	43
6.Библиография към автореферата.....	44

1.Обем и структура на дисертационния труд

Дисертационният труд е с общ обем от 217 стр. от които 210 стр. основен текст и седем страници библиографско описание, съдържащо 94 източника на български и английски език и интернет адреси. В отделно книжно тяло е поместен илюстративен материал към дисертационния труд в обем от 90 стр. и съдържащ 228 изображения, както и допълнително текстово приложение от 10 стр.

2.Обща характеристика на дисертационния труд. Тези, цели, задачи и актуалност

Целта на настоящия дисертационен труд е да проследи и анализира творчеството на Ралф Колтай като сценограф и художник, като изследва ролята на фундаменталните принципи на визуалната композиция, на формата, цвета и фактурата, в създаването на сценографското произведение.

Задачите, които този труд си поставя за да реализира целите си – да проучи формата и пространството и принципите за тяхното изследване и да ги отнесе към полето на сценографията и по-конкретно творчеството на Ралф Колтай, са следните:

- събиране и систематизиране наличната информация касаеща развитието и реализацията на Ралф Колтай като художник и сценограф
- биографичен преглед на творчеството на автора и проследяване етапите, през които то преминава и факторите, които го формират.
- разглеждане на визуални и композиционни принципи, оказващи влияние на формата и пространството във визуалното поле и тяхната проява в сценичната среда
- анализ на творчеството на Колтай, който фокусира вниманието върху развитието на формата, сценичното и театрално пространство.

Предмет на изследването са формата и пространството и техните характеристики, оказващи влияние при създаването на сценографията. Това се постига чрез проучване, обхващане и систематизиране на съществуващите изследвания, разсъждения и изводи насочени към

визуалното възприятие и по-конкретно значението на формата и пространството в едно художествено произведение и отнасянето им към сценографията и по-специално работата на Ралф Колтай.

Обект на изследването е творчеството на Ралф Колтай, който е един от най-изявените английски и световни сценографи от средата на двадесети век до днес, автор с характерен и разпознаваем стил.

Методологиите, използвани в изследването са от интердисциплинарен характер, който включва аспекти на биографичния, културно-исторически, формален, иконографски и сравнителен подход. За изискванията на темата и нейното разгръщане се прави биографичен анализ, изследващ творчеството на сценографа Ралф Колтай и се създава културно-исторически контекст, обхващащ годините предхождащи времето на неговото развитие. Фокусът на изследването наложи очертаването и разглеждането на основни композиционни и формални принципи, които да послужат като отправни точки за анализ и сравнение. За изпълнението на следващата задача на този труд (анализ на творчеството на Ралф Колтай) съвместно с очертаните във Втора глава принципи се използват и аспекти на формалния, иконографски и семиотичен анализ. В разработката са включени и елементи на сравнителния анализ, посредством който работата на автора се поставя в контекста на неговото съвремие и се съпоставят различни негови произведения.

3. Кратко изложение на дисертационния труд

Основният текст на дисертационният труд е съставен от увод, изложение в три части и заключение.

В увода са представени целите и задачите, които си поставя разглеждания труд. Също така са посочени използваната методология и основните източници и литература, както и актуалното състояние на проблема.

Съдържанието в Първа глава е разпределено в пет подточки, които проследяват биографично творчеството на Ралф Колтай и историческия контекст, в който авторът твори и се развива.

В първата подточка фокусът пада върху кратък исторически преглед на английската сценография от началото на двадесети век до първите десетилетия след Втората Световна война, когато е и периодът, в който Ралф Колтай започва своето творчество. Това цели създаването на цялостна представа за състоянието на английската сценография и предпоставките, довели до значителни промени през втората половина на XXв. (в които Ралф Колтай има съществена роля). Следва биографичен преглед, който разглежда младите години на автора и първите изяви и развитието му в полето на сценографията. В последващите две подточки се разглежда работата му в областта на музикално-сценичните жанрове, които са преобладаващи в първите години на професионалната сцена и последвалите проекти на автора за театрални проекти в колаборации с Клифърд Уилямс, Тревър Нън, Кристофър Морахън в Кралският шекспиров театър, Националния театър и редица други емблематични труп и значими театрални режисьори. След проследяване и очертаване на полето на развитие и изява на творчеството на Ралф Колтай на фокус идва още една съществена част от неговата кариера – преподавателската дейност. От нея става ясно, че художникът освен, че развива силен индивидуален стил също така успява да разкрие и спомогне за разгръщането на таланта на редица творци, днес оформящи облика на съвременната английска сценография.

Съдържанието във Втора глава се концентрира върху по-общи теоретични и художествени изследвания като цели очертаването на граници, които да послужат при направения в трата глава анализ. Разделена е на три основни точки и съответните подточки. Първата от тях разглежда класификацията на театралното пространство, представена от проф. Гай Макаули, в която авторката проследява разгръщането на пространството в театралната сграда, започвайки от външната част, нейната обвивка и заобикаляща среда и достигайки до същността на всяко театрално пространство – театралното представление. В следващата част са представени основни принципи в композицията на визуалното поле, като те са разгледани през призмата и спецификите на театралното представление. Освен на формата и пространството внимание е отделено и на цвета и материалността, като елементи на композицията. Последната част от втора точка обръща внимание на начина, по който се

помества актьорът в театралното пространство и неговото влияние върху оформянето на смисъла и насочване на вниманието в представлението.

Трета глава разглежда и анализира работата на Ралф Колтай в детайли, като определя основните характеристики на неговото творчество. Разгледаните постановки са систематизирани според проявата на една или друга характеристика на неговия стил. Отделени са седем подгрупи, разглеждащи проявата на силно метафоричен образ, употребата на материалът като изразно средство, внедряването на кинетични конструкции, нуждата от създаване на реалистични проекти, употребата на фотографии и мултимедия и са разгледани опитите на Колтай като режисьор. Още две подточки допълват цялостния анализ на неговото творчество, като първата се фокусира върху скулптурните му проекти, а последната разглежда значението и влиянието на творчеството на Ралф Колтай за оформяне на съвременния облик на британската и световна сценография.

1. Мястото на Ралф Колтай в английската сценография на ХХв. – Творчески път и преподавателска дейност.

Роден в началото на ХХ век. Ралф Колтай е преминал през голяма част от значимите събития в театъра във Великобритания от миналия век. Както големият английски театрален режисьорът Тревър Нън¹ пише във въведението към книгата „Ралф Колтай: художник за сцената“, „Биографията на Ралф Колтай може да служи като прочит на историята на английският театър от последните четиридесет години“².

Освен огромното количество реализирани проекти в почти всички видове сценични изкуства: опера балет, театър, мюзикъл, Ралф Колтай е артист, който не се ограничава само до сцената, а търси визуалната метафора за представлението. Вдъхновява се от материалите и често решенията му са абстрактни форми, изобразяващи по-скоро емоционално състояние, а не конкретна реалистична обстановка. Той самият твърди, че умишлено бяга от

¹ Тревър Нън е английски театрален режисьор, който също като Питър Хол е основна фигура в съвременната театрална история на Великобритания. През 1968г. наследява Хол като артистичен директор на кралския шекспиров театър, като ръководи трупата до 1986г. Управлява работата и на Националния театър в периода 1997-2003г.

² а към момент вече шестдесет.

пресъздаването на конкретен исторически период или място като подчертава, че „сценографията не е урок по история, а отражение на конкретното време и място, както и публиката на това време и място“³. Ралф Колтай е една от най-значимите и обичани фигура в английската сценография и както.

Дългия си творчески път художникът започва във време на значителни промени в театралната среда във Великобритания. С характерния си подход и напредничаво мислене той неизбежно става част от поколението, разбунтувало се срещу установената естетика и остаряващи схващания в сценографията на Острова, практикувани в първите десетилетия след Втората световна война. За да може адекватно да бъде изследвана работата на Ралф Колтай и неговите съвременници в контекста на годините след двете световни войни е редно поглед да бъде отправен още малко по-далеч в историята и да бъдат проучени предшестващите ги влияния и събития.

1.1. Обобщен поглед върху английската сценография в периода от началото на двадесети век и годините след Втората световна война.

За сценографията във Великобритания от началото на двадесети век в историческите трудове, разглеждащи този период се говори рядко. Този факт, води до извода, че в сравнение с бурно развиващия се на континента модернизъм в английската сценография не се случват съществени новации. Може би дължащо се на нейната изолираност, но през първите десетилетия на двадесети век театралната сцена във Великобритания не успява да достигне постиженията и революционните идеи за театър, развиващи се в централна Европа и Русия. Наследената от 19-ти век естетика на рисуван декори и натуралистично пространство е доминираща, а на театралния художник се гледа по-скоро като на декоратор на сцената, отколкото като съавтор в постановката. Според критика Оскар Брокет⁴ стремежът към историческа достоверност в сценографията се задържа като доминираща тенденция по

³ Интервю взето от автора

⁴ Brookett, Oscar, Making the scene: A history of stage design and technology in Europe and the United States, Tobin theatre arts fairs, 2010, 205p.

английските сцени до началото на Първата световна война. А в периода между двете войни, според Джон Гудуин⁵, дори се наблюдава завръщане към нео-романтизма и солиден отказ на модернистичните движения.

На фона на разпространената консервативна и реалистична естетика отделни личности и творци, вдъхновени от случващото се по европейските театри успяват през годините да пренесат на английската сцена някои нови подходи и тенденции. Част от тях съумяват да намерят своята публика и да си създадат сцена, други адаптират новите подходи според по-консервативните очаквания, а трети съумяват да оставят ярки следи сред младите, които след двете световни войни ще доведат до развитието и установяването на по-цялостни промени. През XIXв. характерният реалистичен облик на сценичните решения се разпространява из цяла Европа. Във Великобритания тази тенденция набира особена сила през втората половина на века като остава силно доминираща и през първите години на XXв. Чарлз Кийн и Фредерик Лойдс развиват своите търсения в посока историческа достоверност като експериментират и внедряват в проектите си все по-бързо развиващата се сценична механизация. През последните две десетилетия на века между 1878 и 1898г. Хенри Ървинг поема ръководството на театър „Лицеум“⁶. Следвайки стъпките на Кийн за историческа достоверност Ървинг достига до толкова сложни технически представления, че за тяхното обслужване е необходимо наемането на 135 души грижещи се за работата на сценичната механизация. Тази тенденция продължава и през новия век като през първото десетилетие Хърбърд Бийрдъм Трий затвърждава започнатата от Ървинг традиция за пищни и разточителни представления, като поставя предимно Шекспир след като застава на чело на театър „Хис Маджестийс“⁷ в Хаймаркет през 1897г.

Първата вълна от противопоставяне на сценичната илюзорност и пищни спектакли се случва през 70-те години на XIXв., когато се появява ново движение, занимаващо се със социална проблематика - натуралистичната драма. Автори като Емил Зола, Хенрих Ибсен, по-късно и

⁵ Goodwin, John. British theatre design. The modern age., Phoenix Illustrated, London 1998, 17стр.

⁶ Lyceum Theatre

⁷ His Majesty's Theatre

Джордж Бърнард Шоу заявяват ясно позициите и виждания си в своите пиеси. Те отговарят на нуждата от нов подход и визия, от представянето на реалността и обществото, такова каквото е. В Англия Ибсен е преведен от критика Уилям Арчър, а няколко години след първите появи на натуралистичната драма на Острова, Томас Грейн основава своя „Независим театър“ в Лондон през 1891г., той е еквивалент на създадения по-рано във Франция, „Свободен театър“ на Антоан. Откриването се състои с ибсеновата силно дискутирана и често отхвърляна пиеса „Призраци“, която въпреки негативните отзиви на лондонските критици силно впечатлява публиката.

Натурализмът носи в себе си семената на последвалото развитие на изкуството и отваря път за появата на символизма, който „търси по-дълбоки аспекти на човешката същност, изследвайки сънищата, фините човешки чувства и мисли“⁸. Във Франция противопоставянето срещу натурализма набира множество привърженици в последните години на XIX век. В Англия реакцията на театралния авангард срещу натурализма е по-слаба, символистите намират своя „говорител“ в лицето на Оскар Уайлд, който през 1893г. пише своята символистка пиеса, „Саломе“⁹.

Един от аспекти на реакцията срещу натурализма на Острова е решителния отказ от начина, по който се представя Шекспир и опит за завръщане към автентичното му поставяне. Пионер на движението е Уилям Поел, който през 1895г. основава „Елизабетинско сценично общество“. „През следващите десет години той експериментира с опити да пресъздаде автентичния Шекспир, без рисувани декори и орязани или манипулирани текстове, позволявайки на думите да посочат и оформят сцената и на действието да се развие свободно без дълги прекъсвания за смяна на декорите“¹⁰ За представленията си Поел предпочита да използва автентични елизабетински постройки, но понякога се налага да се задоволи и с възможностите на конвенционалните сцени.

„Докато театрите на херцог Майнинген и Бийрдъм Трий в Англия, създавали сцени

⁸ Brown, John., Цит. съч.

⁹ Brown, John., Цит. съч. 360р.

¹⁰ Brown, Jhon., Цит. съч. 361р.

изглеждащи като отдел на Музея за изкуства и занаяти, трупайки исторически достоверни детайли, Гордън Крейг използва за „Викингите“ на Ибсен единствено завеси на заден план и само необходимия за действието реквизит. А в „Много шум за нищо“ сцената с църквата е представена посредством лъч светлина, падащ върху сцената в хиляди цветове, проникващ през невидим прозорец с рисувано стъкло.“¹¹ Гграф Кеслър първи забелязва стойността в проектите на Гордън Крейг, чийто идеи и визии за пространството, заедно с тези на Апия са в основата на сформиране на съвременното виждане за сценография.

Идеите на Крейг са игнорирани в Англия през първото десетилетие на века. В Германия обаче те намират по-благоприятна почва. През 1904г. в Берлин се състои изложба на Крейг, а предговора към каталога е написан от Хари Кеслър, който по-късно представя Крейг на новия директор на Дойчес театър - Макс Райнхард. След опита си на английската сцена младият автор изисква абсолютен творчески контрол, който Райнхард не успява да гарантира и скоро ангажиментът е прекратен. Въпреки това тяхната среща успява да убеди Макс Райнхард в „трайната стойност на стилизацията“.¹²

В годините до Първата световна война в английския театър доминиращи са водещи актьори-мениджъри, които поддържат традиционния подход към представлението, гарантиращ им комерсиален успех. Новаците в осветлението и сценичната техника успешно се внедряват и използват при реализиране на представленията по английските сцени. Но стремежът към добри финансова резултати кара тези режисьори да игнорират новите концепции, проповядвани от Апия и Крейг и приложени от Райнхард и Мейерхолд, чието реализиране би довело до несигурни последици. Такива актьори-мениджъри са и Хенри Ървинг и Хърбърд Бийрдъм Трий, но сред тях има и един, който успява да се освободи от идеите за илюстративните декори, това е Гранвил Баркър. При посещение на едно от лондонските представления на Гордън Крейг през 1902г. той вижда в проектите на младия автор идеи, които с времето се развиват и в неговото собствено виждане за театър. В периода между 1904-1907г. Баркър ръководи театър „Корт“, където според изследователи създава „три

¹¹ Kennedy, Dennys. Цит. съч. 46р.

¹² Kennedy, Dennys. Цит. съч. 58р.

запомнящи се театрални сезона“¹³. Работи също така в Уест Енд и театър „Дукът на Йорк“¹⁴, където поставя и собствената си пиеса „Къщата на майката“, както и текстове на Бърнард Шоу. Но като наистина значителни историята определя няколко постановки, които Баркър създава по пиеси на Шекспир непосредствено в годините преди Първата световна война в театър „Савой“¹⁵. Сценограф и на трите постановки е Норман Уилкинсън. Според Денис Кенеди „В тези три постановки Баркър и Уилкинсън синтезират обновяващите се подходи към сцената, които започват да се появяват от 1890-те години. Вижданията на Поел за игралното пространство, идеите на Крейг за опростяване на сцената чрез архитектурни форми, осветлението на Райнхард, геометричното ограничаване на Орлик и екстравагантния колорит на Бакст.“¹⁶

През двадесетте години възможност за новаторство се оформя и в два провинциални театъра, изолирани от високите цени и ограниченията в Лондон. Репертоарният театър в Бирмингам¹⁷ отваря врати през 1911г. Ръководен от Бари Джаксън той е и един от малкото основани и управлявани от професионален сценограф. Джаксън изхожда от идеите на Уилям Поел, че при поставянето на Шекспир трябва да се търси максимално скъсяване на дистанцията между представление и публика. И ако Поел залага на промени в сценичното пространство, но все още търси историческа точност, то Джаксън осъзнава, че костюмите и пространствения език при Поел всъщност се оказват бариера между публиката и сцената. Той решава, че най-сигурният начин за достигане до публиката е поставянето на класическите текстове в съвременен контекст, с актуални за времето костюми и обстановка. Тази крачка е толкова сериозна за английската сцена, че с нея Джаксън провокира цялостно преосмисляне на установените практики, особено що се отнася за постановките на Шекспир. Разбира се той далеч не е първият посмял да облече Шекспир с модерни одежди, Кенеди припомня, че има няколко опита за това преди войната както и през 1920г. когато Щерн

¹³ Kennedy, Denny. Цит. съч. 70стр.

¹⁴ Duke Of York's Theatre

¹⁵ SavoyTheatre

¹⁶ Kennedy, Denny. Цит. съч. 77стр.

¹⁷ Birmingham Repertory Theatre

проектира „Хамлет“ за Райнхард в „ненатрапчиви съвременни дрехи“¹⁸. Но поставеният през 1923г, в Бирмингам „Цимбелин“ е първият, който привлича вниманието с категоричността и безпардонността си, обличайки Якимо във „вечерно(официално) облекло за сцената на облога и придворните във военни униформи, а дегизираната Иможден в къси панталони и каскет“.¹⁹ Постановката е много добре приета от публиката и критиката.

Другият провинциален театър, чийто проекти се отличават с модерна сценична визия е Фестивалният театър²⁰ на Теранс Грей в Кеймбридж. Ако Джексън е отличителен със съвременния си подход към класиката, то за Грей може да се каже, че е от малкото английски творци, които имат рецептори за процесите, случващи се на европейската сцена. Въпреки, че до момента, в който основава Фестивалния театър в Кеймбридж, Грей няма професионален контакт с театъра, през 1926г. с лични средства той реновира сградата на малкия театър „Барнуел роял“. За да постигне визиите си Грей преустройва сцената като премахва просцениума и инсталира малък въртящ се кръг. Освен това оборудва театъра с най-добрата за времето си европейска осветителна техника и поставя първата в Англия постоянна извита циклорама, дори увеличава височината на покрива до дванадесет метра. За да обедини пространството на публиката и артистите той свързва сцената с аудиториума посредством двустранно стълбище. Промените превръщат театъра в цялостно пространство, което напълно премахва опозицията сцена-публика. По този начин създава условие за по-близко и интимно общуване на публиката с представлението, както Кеннеди отбелязва до голяма степен напомнящо основания от Копо „Театър на стария гълъбарник“²¹.

Завладян от идеите на Апия и Крейг, Грей е твърдо убеден, че театърът трябва да се отърве от както сам определя „старата игра на илюзии, блясък и всички останали фокуси и заблуждения от XIXв.“²² и отрича всякакви форми на реализъм. В Кеймбридж той поставя няколко паметни постановки сред които „Ричард III“(1928г.) и „Ромео и Жулиета“(1929г.).

¹⁸ Kennedy, Dennys. Цит. съч. стр.

¹⁹ Brown, John., Цит. съч. Стр.110

²⁰ The Festival Theatre, Cambridge

²¹ Théâtre du Vieux-Colombier

²² Шекспи Kennedy, Dennys. Цит. съч. р 114стр

В периода между двете войни се наблюдава институционализиране на подхода към творчеството на Шекспир. Оформят се два центъра, поставящи основно пиеси на известния класик. В Лондон в такъв център се превръща „Олд Вик“, ръководен от Лилиян Бейлис. Ниският бюджет, с който оперира Бейлис в менажирането на „Олд Вик“, както и изначалното подчертаване на текста в английския театър води до голяма степен до игнориране на визуалното. Въпреки, че театралните трупи, управлявани от Бейлис (Тя е на чело и на театър „Садлърс Уелс“²³ от 1931г) се превръщат в изходни институции за някои от най-добрите английски актьори (Лорънс Оливие, Ралф Ричардсън, Пеги Ашфорд и др.) и са в основата на водещи съвременни институции (Английска национална опера и Кралски балет) що се отнася до визуалната стойност на постановките се забелязва по-скоро обратното - деградация. В момента, в който експериментите с Шекспир са в своя пик в континентална Европа водещите английски шекспирови компании залагат на установена и семпла визия. Достиженията в сценографията от предишните десетилетия появили се в Англия, като тези на Бари Джаксън и Теранс Грей, са пренебрегнати, а пробивът на Уилкинсън за продукциите на Гранвил-Баркър в Савой подминати, сякаш не са се случвали.

В подобна ретроградна ситуация по това време е поставен и другият шекспиров център в Англия, Шекспировият мемориален театър в Стратфорд на Ейвън, който трудно успява да пребори закостенелите очаквания и вкусове на провинциалната публика през първите години на съществуването си. С амбиция за развитие през 20-те години на ХХв. Уилям Бриджъс-Адамс започва строежа на нова театрална сграда, заместваща изгорялата преди това постройка. Въпреки амбициозните първоначални проекти за създаването на сграда по елизабетински модел с отворена към публиката сцена, проектът е опорочен от множеството изисквания и поправки от страна на правителствените институции и обществените

²³ Садлърс Уелс театър съществува още от 1683г. като той е вторият театър основан след Реставрацията от Ричард Садлър като танцов театър. През годините многократно се променя и като концепция и като местоположение. В годините, когато Ралф Колтай работи с театралната трупа, е в периода на петия Садлърс Уелс театър. Този петия театър отваря през 1925г., когато директорът на Олд Вик предлага театъра да бъде откупен в полза на държавата. През 20-те директор е Лилиян Бейлис, тя сформира към театъра балетна и оперна трупа. След Втората световна война балетната трупа се отеделя и се присъединява към Кралската опера. Оперната трупа (Садлърс Уелс опера) остава в театъра до 1968г. когато се мести в Лондон Колизеум и няколко години по-късно се преобразува в Английска национална опера.

организации. Резултатът е не добре обмислена сграда-компромис между реализация и проект. След не особено успешните премиерни постановки в новия Шекспиров мемориален театър, в Стратфорд по покана на Бриджес-Адамс пристига Теодор (Фьодор) Комисаржевски. Руският режисьор и сценограф започва кариерата си в Москва, където развива идеята за синтетичен театър, в който думите, движението и визията са в единство някои от постановките му в Русия, показват и ясно влиянието на конструктивизма. В Англия емигрира през 1919г., където продължава да работи като режисьор, но поставящ предимно Чехов и руски реалистични пиеси в малки лондонски театри. А в проектите си в Шекспировия мемориален театър за постановките „Венецианския търговец“ (1932г.), „Макбет“ (1933г.), „Крал Лир“ (1936г.) внася съвременна европейска визия и влияние на руския конструктивизъм.

В годините на двете световни войни облика на английската сценография не успява да достигне до нивото, до което визуално се развива европейската сцена. Въпреки отличаващите се отделни имена на автори, които правят опити да развиват нови тенденции и идеи, цялостна промяна не се забелязва. Все пак идеите на Крейг периодично се завръщат на Острова представяни в проектите на Бари Джаксън, Теранс Грей, Гранвил-Баркър, Комисаржевски. Въпреки, че искрите от техните достижения не успяват да разпалят цялостна промяна те подготвят почвата, в която през 60-те години на ХХв. ще поникне първото поколение английски сценографи с изцяло ново виждане и подход към сцената.

В първите следвоенни години стремежът в сценографията, както и във всичко останало не е насочен към поставянето на ново начало, а цели възраждане на разрушеното след 1939г. Характерният за този период стил може да се обобщи с две много емблематични постановки, които добиват голяма популярност в този период: „Ветрилото на лейди Уиндъмийър“, комедийна пиеса на Оскар Уайлд, поставена през 1945г. в театър „Хаймарект“²⁴ и „Спящата красавица“, с която Кралската опера отново отваря врати през следващата година. Художниците и на двете постановки, Сесил Бийтън и Оливър Месел са вече добре познати

²⁴ Theatre Royal Haymarket

през 30-те години и тяхната работа много добре обобщава състоянието на сценография от този период. Те са едни от първите, които насочват интереса на публичните среди към работата на театралния художник, но това се дължи не толкова на техния ненадминат талант, колкото на положението им в обществото. И двамата са типичен пример за изолираната в своите виждания Великобритания, която по това време е солиден привърженик на неоромантизма от периода между двете войни и твърдят ѝ отказ от приемане на модернистичните течения.²⁵ За своите декори и двамата художници използват рисувани платна и плоскости, като се придържат към подход, който цели създаването на картина, която да осигури рамка на действието. Следвайки примера на европейските балетни трупи да канят модерни художници за своите спектакли, някои английски балетни групи, като Садлърс Уелс опера решават също да потърсят местни художници, които да работят в театъра. Двама са по-значителните артисти въввлечени в работата на Кралския балет: единият е Джон Пипър, а другият Лесли Хъри и двамата представители на модерните течения, развиващи се в централна Европа. Пипър е водеща фигура в живописата във Великобритания, повлиян от изкуството на Миро, Пикасо и Брак. Една от най-ранните му значителни постановки е „Търсенето“ (1943г.). Лесли Хъри е коренно различен художник от Пипър, той е представител на сюрреализма. Неговият първи сценографски проект е за постановка от 1942г. на „Лебедово езеро“, а най-известните му работи са през 40-те и 50-те год. сред които са „Хамлет“ за Садлърс Уелс опера²⁶ от 1942г., „Турандот“ от 1947г. Също така прави серия продукции за театър „Олд Вик“ от 1944г. до началото на 60-те год.

През 1944г. Формън Флоуър наследява своя баща сър Арчи (досегашния патрон на театъра) и предприема кампания, в която целенасочено работи в посока на окончателно освобождаване на театъра от установените викториански традиции. За целта той наема като главен режисьор Бари Джаксън (директор и режисьор на репертоарния театър в Бирмингам през 20-те и 30-те год.).

През този период започва работа и един от най-значимите визионери на театъра на 20в. -

²⁵ Goodwin, John. Цит. съч.

²⁶ Sadler's Wells Opera

Питър Брук. Първите му проекти в Шекспировия мемориален театър са непосредствено след неговото дипломиране от Оксфорд.

Преди да реализира знаменития си проект, „Театър на Жестокостта“ през 60-те год., на лондонската сцена на новосъздадения Кралски шекспиров театър, Брук дебютира на сцената в Стратфорд през 1946г. с постановки на пиесите „Напразни усилия на любовта“ (1946г.), „Ромео и Жулиета“ (1947г.) и „Тит Андроник“ (1955г.).

Краят на петдесетте и шейсетте години на двадесети век са белязани от стремежа на британския театър да избяга от досегашния консервативен облик и да бъде различен. Появява се цяло поколение забележителни режисьори сред които Питър Хол²⁷ и Тревор Нън²⁸, както и редица нови театрални текстове, поколението на „сърдитите“ млади и театърът на абсурда. Като повратна точка много изследователи на този период сочат премиерата на пиесата на Джон Осбърн „Обърни се с гняв назад“, състояла се 1956г. Появата на този текст бележи обрата в английската драматургия, който отразява бунта на „сърдитите“ млади хора и промените в английското общество. Пиесата на Осбърн е кулминацията на редица промени в театралната среда, заявени още с установяването на Театър-уъркшоп на Джоан Литълууд в лондонското предградие Стратфорд през 1953г. и работата ѝ с трупата, повлияна от идеите на Брехт. Значителна крачка е и поставената две години по-късно, от Питър Хол английска премиера на „В очакване на Годо“ на Бекет в Артс Театър²⁹, Лондон. С тази премиера режисьорът привлича вниманието и към други съвременни драматурзи като Тенеси Уилямс, Харолд Пинтър и Йожен Йонеско. През 1961г. Хол сформира и Кралския шекспиров театър, който наследява Шекспировия мемориален театър в Стратфорд на Ейвън и обособява театър „Алдуич“ като постоянна лондонска сцена на трупата. Същевременно

²⁷ Питър Хол е английски театрален, оперен и кино режисьор и може би една от най-важните фигури за британския театър през втората половина на ХХв. През 1961г. преобразува шекспировия мемориален театър в Стратфорд в Кралския шекспиров театър, като става негов директор до 1968г.. През 1973г. поема от Лорънс Оливие ръководството на Националния театър Лондон, която ръководи в продължение на 15г.

²⁸ Тревън Нън е английски театрален режисьор, който също като Питър Хол е основна фигура в съвременната театрална история на Великобритания. През 1968г. наследява Хол като артистичен директор на Кралския шекспиров театър, като ръководи трупата до 1986г. Управлява работата и на Националния театър в периода 1997-2003г.

²⁹ Arts Theatre

Хол запазва работата по ежегодния Летен шекспиров фестивал, с което създава целогодишна заетост на трупата си. През 1962г. към екипа от режисьори на Кралския шекспиров театър се присъединяват Питър Брук и Мишел Сент-Дени, а малко по-късно Чарлс Маровиц и Клифърд Уилямс. „Особено значим тук е подготовеният през 1963г. „експериментален сезон“ под заглавието „Театър на жестокостта“. В него под режисурата на Питър Брук и Чарлс Маровиц са представени сцени от текста на Арто „Избликване на кръвта“ и от „Параваните“ на Жьоне, два „колажа“ на Брук, колажът „Хамлет“ на Маровиц и други импровизации.“³⁰ През 1964г. се появява и продукцията „Марад/Сад“ на Питър Вайс, режисирана от Питър Брук. По този начин Кралският шекспиров театър се превръща в една от най-интересните сцени във Великобритания, а и в Европа. Както проф. Камелия Николова обобщава „Ако Театър-уъркшоп и Литълууд внасят и адаптират в Англия театъра на Брехт, то експерименталната сцена на Кралския шекспиров театър и Брук приобщават към сценичната практика на Острова идеите и откритията на Арто“³¹. Нови театрални пространства отварят врати, появява се интерес към изследване възможностите на сцената и по-специално на сцена-арена. Нови идеи, технологии и материали оказват посоката, в която ще се развива и театралната визия. Първият сценограф, който „залива“ публиката с нова динамика и визия е Шон Кени, чийто досегашен опит е свързан с архитектурата, а не с рисуването. След като няколко години работи с Джоан Литълууд, той навлиза и се утвърждава на театралната сцена като съвременен и интригуващ автор с конструктивен пластичен подход. Неговата ранна смърт слага трагичен край на обещаващото му развитие. Но „никой, който е гледал проектираният от него Мюзикъл „Оливър!“ (1960г.) някога ще може да забрави силното въздействие на тези огромни движещи се на сцената конструкции.“³² За една вечер те преобръщат начина, по който се гледа на следвоенната визия в сценографията с рисувани декори и я карат да изглежда не само остаряла и старомодна, но и изчерпана.

³⁰ Николова, Камелия, Цит. съч. Стр. 61

³¹ Николова, Камелия, Цит. съч. Стр. 61

³² Goodwin, John, Цит. съч.

Вече нищо няма да бъде същото. Новото поколение поема иновациите започнати от Шон Кени и Джон Бъри и ги модифицира и развива през следващите две десетилетия. Ралф Колтай заедно с някои от своите съвременници като Тимоти О'Брайън, Сали Джейкъбс през втората половина на 20-ти век подтикнати от тази вълна правят големи крачки в посока на отдалечаване на сценографията от декоративната ѝ функция и превръщането ѝ в специфична област на изобразителното изкуство.

1.2. По пътя към сценографията

Ралф Колтай роден в Берлин, емигрира в Англия още през 1939г., работи за английското разузнаване и след войната остава в Лондон, където започва пътя си в сценографията още докато е студент в Централното училище по изкуства и дизайн (част от по-късно сформираният Централен колеж по изкуство и дизайн Сейнт Мартинс). Отново там по-късно той се завръща като преподавател и ръководител на катедрата по сценография. Носител на Ордена на Британската империя. Първите му проекти са основно в операта и музикалния театър. В началото на 60-те години прави дебютните си проекти за Шекспировия театър в Стратфорд и в Лондон, след което за известен период преобладаваща е работата му в драматичния театър. В момента съотношението между работата в операта и театъра е почти изравнено. В над 60 годишната си кариера той работи успешно не само във Великобритания, но и в цяла Европа, също така в Америка, Азия и Австралия. Критиците му отреждат водеща роля не само в английския, а и в целия западноевропейски театрален дизайн.

1.3. Оперна и танцова сцена

През първите години на своята кариера Ралф Колтай работи предимно оперни и танцови представления. През тези години многократно си партнира с Джоан Крос в Оперното училище в Лондон, с балет Рамбер, Лондон опера Груп и Кралската опера, където прави „Танхойзер“. Работи със световно известни режисьори и хореографи като Дейвид Паунтни, Майкъл Гелиът и Норман Морис.

В този период започва и работата си със Садлърс Уелс опера³³. Въпреки, че никога не става щатен сценограф там, това е една от компаниите с които осъществява едно от най-дългите и продуктивни сътрудничества. Преди работата си по „Кармен“(1961г.), която става мост към първия му проект в театъра, Колтай работи по „Самсон и Делила“ (1952/1957г.), „Волпоне“(1961г.), „Булевард Самота“ (1962г.). През 1963г. се появява и „Възходът и падението на града Махагония“ композитор е Курт Вайл с либрето на Бертолт Брехт. Тази постановка на операта е една от първите след Втората световна война, а представлението има интересна предистория. Колтай споделя впечатлението си от произведението и волята на съдбата, която води до неговата реализация.

Проектите му за музикално-сценични произведения не спират и след като започва изявите си на театралната сцена, дори напротив. През най-активните години на своето творчество създава редица емблематични сценографии, оживяващи най-големите сцени не само във Великобритания, но и в Европа, Австралия и Азия. Заглавията, които със сигурност ще останат като значими в историята са цикълът на Вагнер „Пръстена на Нибелунга“, поставен в Английската национална опера в периода между 1971- 1975г., „Танхойзер“(1986г.) в Женева, „Войниците“ (1983г.) в операта в Лион, „Планетите“(1990г.) за Кралския балет, „Мадам Бътърфлай“ (1995г.) в Токио, „Кармен“ (1997г.) в Ройял Алберт хол и др.

1.4. Театралната сцена

С театралната сцена Колтай се свързва след проект за Садлърс Уелс опера. За режисьор е избран Джон Бартън, който до този момент няма никакъв опит с поставянето на музикално-сценични произведения. За да избегне евентуални проблеми управата на операта решава да избере за сценограф на представлението Ралф Колтай, който вече има утвърдено присъствие

³³ Садлърс Уелс театър съществува още от 1683г. като той е вторият театър основан след Реставрацията от Ричард Садлър като танцов театър. През годините той многократно се променя и като концепция и като местоположение. В годините, когато Ралф Колтай работи с театралната трупа, е в периода на петият Садлърс Уелс театър. Този пети театър отваря през 1925г., когато директорът на „Олд Вик“ предлага театъра да бъде от купен в полза на държавата. Така отново се основава Садлърс Уелс театър, към който се сформира и балет, театър функционира до 1968г. когато се мести в Лондон Колизеум и няколко години по-късно се преобразува в Английска национална опера.

на сцената на трупата. След успешната премиера, работата на художника е забелязана от директора на Кралския шекспиров театър Питър Хол, който кани Колтай да работи по постановка на „Кавказкият тебеширен кръг“ заедно с режисьора Уилям Гаскил. Колтай споделя, че по това време театралните режисьори рядко посещават оперни спектакли, това възпрепятствало обмена на артисти, работещи в различните сценични жанрове.

Художникът успява да си извоюва място и на театралната сцена. В следващите години проектите му в Стратфорд зачестяват, а с тях и ангажиментите му към други театрални трупи. Освен на сцените на Кралската шекспирова компания, Колтай работи в тясно сътрудничество със създадения през 1963г. Национален театър, където поставя паметни представления като „Както ви се харесва“ (1967) с изцяло мъжки състав, „Завръщане към Матуласа“ (1968) на Бърнард Шоу, „Бранд“ (1978), „Ричард III“ (1979) и др.

Работи с театрални режисьори като Клифорд Уилямс, Кристофър Морахън, Кен Ръсел, Тревор Нън, Жаром Савари и много други.

1.5. Преподавателска дейност

Освен като творец, Колтай оказва огромно влияние и като преподавател и ментор. В периода от 1965г. до 1972г. той е ръководител на департамента по театрален дизайн в Централното училище по изкуство и дизайн, а след това и до днес е външен съветник за дипломанти в програмата. Негови ученици са едни от най-предпочитаните художници през последните 40 години, творци които формират облика както на британската, така и на световната сценография. Най-често споменавано е името на известния с работата си по добилите световна популярност мюзикъли на Андрю Лоид Уебър, художник Джон Найпиер. Но освен него в списъка влизат имената на артисти печелили множество награди и отличия като: Мария Бьорнсон, Джон Гюнтер, Робин Дон, Сю Блейн, Алисън Чити, Дейвид Филдинг, Питър Мамфорд. Техните отличителни стилове показват, че Колтай не само не налага своите виждания по никакъв начин, но и е успява да провокира всеки да намери своя израз и индивидуалност. Въпреки, че от много години художника е далеч от активната си преподавателска дейност той продължава да изнася лекции и презентации на различни

сценографски и образователни форуми, използвайки историята на своя живот в сценографията като вдъхновение за младите творци.

2. Формата и пространството в театъра.

Във втората глава от този труд основна задача е изследване на формата и пространството в театъра. За тази цел изследването се фокусира върху начина, по който двата елемента се проявяват в триизмерната сценична среда. Този въпрос отваря едно обширно поле от изследвания, представящи работата на психолози, художници, теоретици на изкуството, семиотици и др., според които при процеса на визуалното възприятие действат поредица от неврологични, перцептивни и познавателни процеси, които в основата си днес вече са добре познати и проучени, а тяхното подробно разглеждане не представлява цел на този труд. Въпреки това се налага някои да бъдат споменати. В „Принципи на визуалната композиция“, Боян Добрев обръща внимание на отделените от психолозите два етапа на обработка на визуалната информация „възходящ“ и „низходящ“. „Възходящият“ е етап на обработка отдолу нагоре или както Робърт Солсо го нарича във „Психология на изкуството и еволюция на мозъка“ - “вроден“ етап, при който са в сила естествени начини, по които съзнанието обработва визуалната информация и организира нейните елементи. Вторият етап авторът определя като „низходящ“ при който културата, личния опит и индивидуалното развитие има много голямо значение. Два аспекта на проявление на художествената форма (вътрешен и външен) са разграничени и от Хегел. Фосийон също обръща внимание на този двойствен характер на формата и отделя две основни положения, като в единия формата обозначава сама себе си, а в другия - символното значение, което носи. Тоест всяка форма (както и визуалното възприятие като цяло) носи поне две значения- физическите параметри, с които се отделя и групира в пространството (контур, цвят, плътност, обем, материал, гещалт принципи) и символни, които са свързани с нейното предназначение и функции.

Като примери за проявите на принципите и елементите в композицията и възприятието в театралната среда във Втора глава са представени предимно проекти на Ралф Колтай, обхващащи цялото му творчество. Голяма част от тях са съсредоточени върху две

постановки, носещи специфични за автора характеристики и подходящи за сравнение параметри. Първата от тях е поставена в Национален театър Лондон, на сцена Оливие през 1978г. Постановката е по пиесата на норвежкия драматург Хенрих Ибсен, „Бранд“, а неин режисьор е Кристофър Морахън. Втората постановка е по операта на Верди - „Симоне Боканегра“, тя е продукция на Уелската национална опера поставена през 1997г. с режисьор Дейвид Паунтни.

2.1.1. Формата в театъра

„Художественото произведение е измерение на пространството, то е форма и именно на това трябва да се спрем.“³⁴ С този цитат на Анри Фосийон въвеждам и формата в настоящето изследване, формата е навсякъде около нас, тя гради пространството и е изградена от пространство. Формата като термин, е в основата на множество анализи, които от началото на двадесети век се фокусират върху един или друг неин аспект. В тълковния речник понятието „форма“ се определя нееднозначно. С него основно се обозначава външно очертание на предмета, неговия външен вид и изглед, но едновременно с това като форма се определя и състава, външния израз на определено състояние/съдържание.

В човешкото съзнание най-често съществуват понятия свързани с определена функция и характеристики (столът служи за сядане, чашата за пиене) но зад тези понятия могат да стоят безброй форми различаващи се една от друга. Те могат да носят допълнителна информация за понятието (специфично предназначение, епоха, социално положение на собственика, марка и т.н.). Освен двете основни значения на формата - външни параметри и смисловото(символно) съдържание в театъра се оформя още едно допълнително, провокирано от текста и мизансцена. Сценичното пространство има своите специфики и е нужно да се вземат предвид някои особености, характерни за театралното представление - основно това, че то се случва във времето и пространство, както и присъствието на човешки фигури (актьор и зрител). В сценичните изкуства съществува много висока степен на условност. Формите често сменят предназначението и функциите си, като в детска игра.

³⁴ Фосийон, Анри. Животът на формите. Наука и изкуство, С., 1984 стр. 39

Обикновеният стол може да бъде разчетен по няколко различни начина. Погледнат като външна форма, той е част от композицията, неговите размери, пропорции, местоположение и други характеристики влияят визуално на цялостната структура. Много често той може да бъде композиран по начин, който почти да заличи неговото символно значение. В същото време изпълнявайки предназначението си на стол той може да се употреби като индикатор за определена епоха, социално положение или просто да обозначи място за сядане, в този случай зрителят използва познанията си за да получи информация. Но в процеса на действието, тези характеристики лесно могат да бъдат променени, столът се превръща в трон, без да бъде променян физически, а само назован. Нещо повече той може изцяло да загуби функцията си, може да се превърне в затвор, трибуна, цяла планина, само по начина, по който бъде обигран. За разлика от архитектурата и изящните изкуства, в театъра формата може да загуби основната си присъща функция и да бъде наговарена с ново значение, провокирано от действията и/или думите на актьора. Театърът има специфичната способност да променя реалността.

2.1.2 Пространството в театъра

Следвайки идеята за двойствения характер на възприятието интерес предизвиква класификацията на Гай Макаули, която разглежда пространството в театъра и значението, което то може да създаде за публиката. Както авторката посочва, още в началото на книгата си, театралното пространство е обект на внимание от страна на театралните изследователи и практики през целия двадесети век. Понятието „пространство“ се оказва изключително популярно днес като с него се означават най-различни аспекти на театралното представление. В „Речник на театъра“ Патрис Павис давайки определение за пространството в театъра обръща внимание на това, че могат да бъдат дефинирани множество различни по характер и обхват пространства. Предлага класификация, в която отделя някои основни понятия, но техните определения до голяма степен се препокриват и водят по-скоро до объркване отколкото до систематизиране. Такава неяснота относно терминологията и разбирането на понятията за пространство забелязва и Макаули не само в речника на Павис, но и при други театрални изследователи от края на двадесети век. Театралното

представление е сложна съвкупност от системи за предаване на информация и създаване на смисъл. Всеки театрален изследовател и практик, независимо с кой аспект на театралното представление се занимава се изправя пред проблема свързан с многопластовостта на театралното представление. Отделните елементи в една или друга степен се влияят от останалите и е почти невъзможно да се разглеждат изолирано. При изследването на определен аспект е необходимо периодично да се поглежда по-общо за да не се губи контекста и средата. Оформяйки сценичното пространство сценографът изгражда физическото тяло на един спектакъл. Сценографските решения поставят голяма част от „правилата“ на сцената, може да се каже, че сценографията дава указания за начина по който ще се приема дадена драматургична творба. В своята книга Гай Макаули представя класификация, съдържаща пет основни области на пространствено действие и подобласти към тях: *Социална реалност* (Social reality), *Отношението физическо-въображаемо* (The physical/fictional relationship), *Локация и въображение* (Location and fiction), *Текстово пространство* (Textual space) и *Тематично пространство* (Thematic space). Тази класификация освен, че поставя основа, за цялостното ѝ изследване, създава и много логично построена структура на разгръщането на пространството в театъра. Водейки се от тази подредба, всеки решил да се занимава с проучване на това пространство може да получи насоки за отделните аспекти на театралния спектакъл и особено начина по който зрителят преминава през процеса на осмисляне. Класификацията на Макаули и въведените от нея термини изчерпателно обрисуват разпределението на пространството в театъра, което осигурява добра основа за по нататъшни разсъждения.

2.2. Пространството и формата като елементи на композицията в контекста на сценографията.

Теорията на изкуствата многократно разглежда проблема за композицията и организацията на визуалното поле, а с него се занимават художници-практици, теоретици, изследователи и психолози на изкуството. Формата и пространството са основни изразни елементи във визуалните изкуства. Заедно с линията, фигурата, цветът и текстурата те са в основата на всяка добре изградена и четима визуална творба и първостепенен инструментариум на всеки

творец. За нуждите на този труд е необходимо част от основните схващания за визуално възприятие и композиция отново да бъдат прегледани, но поставени в контекста и спецификата на театралното представление и сценографията

Както Ан Юберсфелд твърди „театърът е пространство“³⁵, а „за сценографа пространството е това, което каменният блок е за скулптора.“³⁶ Пространството се влива във формите, обгръща ги и ги заобикаля, то ги изгражда и е изградено от тях, за да се материализира е необходимо физическото присъствие на формата. Формата от своя страна съдържа всички останали елементи, тя е съставена от свързващи се линии, построили равнинни фигури, обединени в общо цяло, те са основа, върху която да бъде положен цветът и са охарактеризирани от текстурата. За триизмерното съществуване това е определящо.

2.2.1. Принципи на организация на визуално възприятие

Въпреки че сцената е динамично пространство, което рядко остава статично основните принципи, които влияят на групирането на елементите от визуалната среда се проявяват и в сценографията. Някои особености обаче, като честата промяна в тяхната конфигурация и силното влияние на пространството е нужно да бъдат взети под внимание. Произходът на тези принципи се корени в базисни закономерности, според които човешкият мозък възприема и организира стимулите от околната среда. Според гешталтпсихолозите³⁷ възприятието се влияе от контекста и начина, по който са композирани възприеманите елементи. „Визуалните впечатления силно се влияят от структурните и композиционни особености на обектите заложи в процеса на формообразуване. Например формите притежаващи множество формообразуващи направления, пресичащи се линии и ъгли предизвикват чувство за неспокойство. И обратно, когато очите възприемат криви с вълнообразен характер възниква усещане за спокойствие. Вълнообразните форми и линии са присъщи на природата и поради това предизвикват положителни реакции, а зрителният

³⁵ Mcauly

³⁶ Wolf, Craig, D. Block. Scene design and stage lighting., Wadsworth, S.I., 2014

³⁷ Гешталтпсихологията се оформя като направление в началото на XX в., когато група немски психолози – Макс Вертаймер, Курт Кофка и Волфганг Кьолер – започват да се интересуват от начина, по който мозъкът възприема и организира стимулите от околната среда. Наименованието си получава от дума в немския език „gestalt“ - означаваща конфигурация (форма, организация).

апарат е в състояние на активен отдих. Възприятието на формите е свързано с биологичните потребности на организма.³⁸ Поради еднаквите физиологични особености на човешкия организъм и физични закони оказващи влияние върху заобикалящия ни свят изследванията и изводите на гешалтпсихолозите са основополагащи за съвременното разбиране на пространственото възприятие. Съвременната композиция и предметите занимаващи се с организиране на пространството, лежат на техните принципи. Според изследванията основните принципи, които нашето съзнание прилага за да се ориентира в материалния свят и да получи съдържателна конфигурация са: сходство(подобие), близост, продължение(добро продължение), затвореност, вложен смисъл.³⁹ Тези организационни принципи не зависят от миналия опит, а присъстват в самите стимули. На базата на тези принципи простите форми се групират в пространството и се отделят като структури.

2.2.2.. Формат на творбата

Създаването на добра визуална структура започва още с избирането на формата на визуалното поле. Границите на формата и рамката са това, което отделя творбата от заобикалящия я свят. Гешалтпсихологията поставя въпроса за отношението фигура-фон, като пояснява, че фонът е всичко, което не представлява интерес за зрителя в даден момент, а във фигурата се концентрира внимание. За начина, по който творбата се отделя от фона (заобикалящият я свят) значение оказва форматът, в който тя е изградена, той е определящ за нейното построяване и съотношения. В сценографията форматът съществува като доста по-условна рамка, отколкото в живописата например. В театъра, сцената е елементът, чиято функция най- много се доближава до тази на формата

В сценографията, особено в западния театрален модел сцената има специфична форма и особености, които оформят „рамката“ на сценичното пространство. В стандартната италианска сцена-кутия обикновено рамката, която порталът описва е с правоъгълна форма. С характерните си физически параметри, всяка сцена може да бъде вписана в една или друга

³⁸ Минкова. Величка. Цит. Съч.

³⁹ Solso, Robert. Цит. Съч., р.89

Сиймън, Джон. Психология. Образование и наука, С. 2002 стр. 117

форма. Като пример може да послужи сцената на Театър „Оливие“, която със своя амфитеатрален аудиториум и изнесена сцена, доминираща форма е кръгът, който поставя и рамката на сценичното пространство. Форматът на сцената, както и при другите визуални изкуства, може да спомогне за максималното разгръщане на идеята или да я ограничи.

2.2.3. Посока на творбата

Дори и най-сложната творба може да бъде сведена до прости форми и разградена до съставните си части, което дава възможност за разбиране на нейната структура в дълбочина. По същия начин и обратният процес на съграждане дава възможност за създаването на много по-осмислени структури, особено в случаите, когато творбата е подчинена на обща идея, както е в театъра и сценографията. В работата на Ралф Колтай една от характерните черти на проектите му е, че те винаги се развиват около една цялостна структура, олицетворяваща идеята. Тази хомогенност дава възможност и за определяне на цялостната посока на конструкциите. Посоките в творбата, често се определят от посоката на основните структури в композицията. Както в изобразителното поле, така и на сцената осите височина-ширина-дълбочина оказват влияние върху начина, по който четем една структура и я възприемаме. Могат да бъдат отделени няколко двойки оказващи различни оси: горе-долу, напред-назад (дълбочина на сцената), център-периферия, ляво-дясно. Всяка от тях има специфична емоционална натовареност, формирана под влиянието на някои фактори, влияещи на хората, като земното притегляне, посоката на четене при западното общество, инстинктите за самосъхранение от древността и т.н. Всяка сложна структура може да бъде опростена и сведена до по-проста или да се представи като сбор от прави линии. Основната характеристика на правите линии е тяхната ориентация в пространството, по този начин те задават и ориентацията на целия обем. Тази ориентация е много важна за енергийния заряд, който имат обемите. Под влияние на гравитационните сили тя може да се раздели на три типа:

Вертикални, които се противопоставят на гравитацията и колкото по-високо се извисяват такива структури толкова по-отчетливо е излъчването на сила.

Наклонените линии винаги се разчитат като динамични. Спрямо наклона към хоризонтала или вертикала, степента на динамика се усилва или приглушава.

Хоризонталните линии се възприемат като линии на покой и стабилност. Това са форми, върху които гравитацията доминира, те са енергийно слаби.

2.2.4. Баланс(визуално притегляне) и движение

Форматът на сцената и посоката на творбата както и при другите визуални изкуства, така и на сцената може да спомогне за максималното разгръщане на идеята или да я ограничи. Основна цел на визуалната композиция е постигането на цялост. Освен принципите за групиране за нейното постигане действат и сили, които се стремят към баланс на визуалното напрежение. В света всичко се стреми към баланс, всяка психическа или физическа сила се стреми да постигне баланс и всяко състояние извън този баланс съдържа напрежение. Балансът е положението, в което всеки елемент стои на мястото си без да има нужда да променя позицията си. В своите разработки Рудолф Арнхайм отделя специално внимание на баланса, а примерът който той дава и много просто илюстрира своето наблюдение е чрез изобразяване на черен кръг, лежащ в бял квадрат. Промяната на позицията на черния кръг върху белия квадрат създава различно психологическо напрежение, което зависи от местоположението на кръга. „Когато черният кръг е извън центъра, изпитваме усещане, че сякаш нещо не е на мястото си. При едни позиции на кръга конфигурацията изглежда стабилна, и балансирана, а при други конфигурации изпитваме напрежение и ни се иска да преместим кръга. Именно това желание за преместване на отделните елементи на конфигурацията Арнхайм нарича „визуална динамика“, която е резултата от действието на „визуалните сили“⁴⁰ Във визуалното пространство се наблюдават такива сили, които създават визуална притегляне. Това притегляне Арнхайм обяснява като напрежение появяващо се между зрителя и дадения обект, то фокусира или отблъсква вниманието на погледа. До голяма степен това напрежение се свързва и с вниманието, което акумулира даден обект във визуалното поле.

⁴⁰ Цанев. Петър. Цит. Съч. стр. 235

В „Елементи на композицията“ Ричард Ръскин разглежда основните схващания за композицията във визуалните изкуства и отделя някои основни характеристики, които са: симетрия и асиметрия, ритъм, равновесие

Раскин отделя три вида симетрия: двустранна симетрия, където двете половини на една фигура са огледално отражение една на друга (хоризонтално или вертикално.); последователна симетрия е линейното повторение на еднакви форми през равен интервал; централно-осева симетрия е повторение на еднакви форми около централна ос и еднакво отдалечаване от нея през равен интервал.

В сценографията на Ралф Котлай симетрията рядко може да се види като доминиращ елемент дори и в някои от положенията в развитието на постановката да се използва този принцип, той по-често цели конкретно въздействие, динамиката на сценичното действие по-скоро е насочена към уравнивяване. В „Симоне Боканегра“ двата висящи панела са разположени симетрично спрямо централната ос и имат еднакви възможности за движение, Но в хода на действието тяхно движение тази симетрия се нарушава и се насочва към постигане на равновесие в синхрон с останалите елементи.

2.2.5. Пропорция и ритъм

Постигането на цялост на визуалната композиция, освен чрез баланса се постига и чрез пропорциите и ритъма. Пропорция е съотношението между елементите на формите, както и между самите форми и спрямо визуалното поле(формата). Пропорцията дава информация за значението и смисъла на един обект, от неговото съпоставяне с останалите обекти и спрямо цялото зависи от начинът, по който ще бъде разчетен. Пропорциите са предмет на изследване още от древността, като различни схеми и съотношения са прилагани за да бъде създадено хармонично произведение. Метода на „Златното сечение“ е основен за пропорциониране на елементите в една творба и хармонизиране пропорциите на формата. То може да бъде използвано за намиране на важните оси във всеки формат, както и при съотношенията между формите.

2.2.6. Цвят

Цветът е визуален елемент, който има едно от най-силните емоционални въздействия. Той има свойството визуално да променя размерите на формата, да смени посоката на линията и да повлияе на разстоянието между елементите. В проектите на Ралф Колтай цветът се проявява предимно чрез цветови акценти, на фона на монохромна среда. Основната палитра, която той ползва е тази, дадена му от естествения нюанс на материалите, с които оформя своите произведения.

В театъра и по-специално на сцената цветът идва от два основни източника: пигментното оцветяване и осветлението. За да успее да представи идеите и визиите си оптимално всеки артист трябва винаги да мисли за реалните условия, в които ще бъде поставен неговия проект. Разглеждайки въпроса с цвета в театралното представление е моментът да спомена и един от най-важните и характерни за сценичното пространство елементи, които много ярко отличават сценичните изкуства от всички останали визуални изкуства. Това е осветлението. Осветлението е онзи финален етап, който оформя окончателно визуалните послания на едно представление. С негова помощ пространството получава своя живот, то може да бъде свито или разтегнато, разместено и концентрирано или тотално разбито и разпиляно. Различните материали се превръщат в акценти и богати структури или скучни равни повърхности само с промяна на осветлението. Но най-активно осветлението взаимодейства с цвета. В театъра и сценографията това е много осезаемо, особено когато то борави с различни филтри и ефекти, тогава трябва да се има предвид промяната на реалните цветове на обектите при промяна в интензитета на осветлението и при ползването на различни цветни светлини.

Рядко наблюдаваме изолирани обекти, всичко си взаимодейства с обкръжаващите го такива. При възприятието на цветовете тези взаимодействия имат много силно влияние, съотношенията между тях, в рамките на цялото наричаме цветови контрасти. Контрастът между един цвят и съседните му е до голяма степен определящ за стойността и емоционалното въздействие на този цвят.

На базата на модела, представен от Ото Рунге, Йоханес Итен отделя и седем цветови

контраста: контраст по цветност; контраст светло-тъмно; контраст топло-студено; допълнителен контраст; едновременен(симултанен) контраст; контраст на наситеност; контраст по размер на цветовете зони

Възприемането на цвета също е процес, който се осъществява на няколко нива. Както вече разгледахме едното ниво на възприятие е повлияно от композиционните и пространствени функции на цвета, другото е обусловено от нашето познание за явленията и предметите. Много от емоциите, които провокират цветовете са породени от асоциации свързани с оцеляването, явления в ежедневието или културни особености. Тези значения са появяват съобразно характеристиките на обкръжаващия ни свят. В голяма степен те се препокриват в различните култури и региони, заради сходните ни биологична структура и природни явления. Въпреки това съществуват и много сериозни различия, породени от разнообразието в природата, традициите и живота на различните общности

2.2.7 Материалност, фактура, текстура.

Друг фактор оказващ силно влияние върху цялостното послание и звучене на сценичното пространство е фактурността присъстваща на сцената. Преобладаващият материал придава допълнително значение на обектите, той може да подсили или да неутрализира, постигнатото чрез формата усещане. Развитието и технологичния напредък случили се през последния век, появата на нови материали и тяхното представяне на театралната сцена осигури богат набор от нови изразни средства. Фантазията и визиите на твореца вече са много по-лесно осъществими и реални. Но освен чисто естетическата си стойност материала предлага и влагането на допълнителен смисъл. Както цветът така и фактурността на предметите и обектите на сцената оказват голямо влияние на начина, по който те ще бъдат възприети. От значение е текстурата на материала, неговата плътност и мащаба, в който се използва.

На сцената фактурността се използва като мощен изразен елемент. Освен, че може да спомогне за подсилване на звученето на образа и формата, често тя заема водеща функция и на нея е подчинена цялостната концепция на представлението. В голяма степен това

присъства в работите на Ралф Колтай, където материалът вдъхновява визията на проекта.

2.2.8 Актьорът на сцената като обект.

До този момент фокуса на това изследване бе насочен предимно към театралното пространство, формата и нейното поместване в това пространство. Но сценографската среда освен физическо тяло на представлението е и пространството, в което се помества живата фигура на актьора. Човешката фигура, поставена не само на сцената, а в изобразителното поле по принцип, има свойството да привлича основното внимание на зрителя и да го води. С появата си актьорът съсредоточава вниманието върху себе си и текста или жеста, който изразява. Неговото присъствие моментално променя разпределението на визуалните сили в зрителното поле, като това предоставя необходимия акцент и завършеност на сцените. В свое интервю Ралф Колтай казва, че неговите сценографии винаги са една идея недовършени без актьорите. Тяхното присъствие задава смисъл и определя посоките, в които ще се развива визуалната среда.

3. Ралф Колтай: особености и характеристики на сценографския подход

Трета глава е централна за достигане до поставени в този труд цели. В нея са разгледани основните характеристики в творчеството на Ралф Колтай и техните прояви в сценографските му проекти. Също така отбелязаните във втора глава елементи и принципи за тяхното групиране са приложени при анализа на сценичните творби на художника.

Без съмнение Ралф Колтай е сложен, многопластов и интригуващ автор. В неговите проекти се преплитат любовта му към скулптурата и присъщия му стремеж да намери точния образ за постановката. Сценографиите му са винаги много близо до абстрактната скулптура, а макетите му често могат да бъдат пренесени директно от театъра в изложбената зала. В неговите творби могат да бъдат отделени няколко отчетливи характеристики, оформящи неповторимия облик на Ралф Колтай като сценограф. Една от най-силно проявяващите се, която може да бъде проследена в почти всичките му проекти е силната и отчетлива метафора. Понякога тя е ясна и категорична, друг път води до разнообразни интерпретации и различни

посоки за анализ. Друга силно изявяваща се черта е неговият огромен афинитет към материалите. Специфичните свойства, структури, фактури, текстури, с една дума характеристиките на материалите са това, което го вдъхновява силно. Ралф Колтай обича да ги изследва и да експериментира с нови технологии за тяхната обработка. Често неговите проекти са съставени от впечатляващи подвижни структури, вдъхновени от кинетичната скулптура. А начинът по който използва богатият си набор от изразни средства за да постигне природни сцени затвърждават образа му на художник, който създава нови светове на сцената. Особен интерес представлява работата му в областта на скулптурата и колажа през последните двадесет и пет години и преплитането ѝ с театралните му проекти. Някои елементи на тези колажи могат да бъдат проследени назад в годините и намерени дори в ранните му сценографски творби. Това поставя въпроса за сценографа-артист, който не просто създава среда отговаряща на изискванията на режисьора или текста, а показва артистичния поглед на равнопоставен творец, който вплита своя стил във всяко свое произведение. Ако думите се съживяват на сцената изказани от актьора, то сценографията обуславя пространството, превеждайки идеята на пиесата във физическа реалност. Колтай казва: „че мисли за себе си като за художник, който вместо да работи върху платно, третира пиесата като обект на изкуството, за който трябва да намери правилния език.“⁴¹ И ако наистина приемем, че за сценографът пространството е това, което е каменният блок за скулптора, то пространството в проектите на Ралф Колтай е наситено със смисъл и идеи.

3.1. Силата на метафоричния образ

Още през първите години на работа в операта и по танцови спектакли, Майкъл Билингтон го определя като автор, който винаги търси метафората и обобщения образ. Самият Колтай твърди, че в подхода си за всяка постановка първо търси идеята, „за какво се отнася произведението“. Дори често се шегува, че трябва да му бъде платено допълнително за да прочете пиесата, но в тази шега се съдържа и истина за начина по който авторът подхожда към работата си. Той работи бързо и търси първото усещане и впечатление, което

⁴¹ Billington, Michael. Stage designer with a poet's palette. – The New York Times, December 16, 1984
<http://www.nytimes.com/1984/12/16/arts/stage-designer-with-a-poet-s-palette.html>

произведението оставя у него. Въпреки, че сам признава, че с възрастта става все по-аналитичен и губи от спонтанността си от първите години в професията, този обобщен, мощен изказ и стремеж към намирането на единен образ може да бъде видян в почти всичките му творби. В някои от тях метафората е особено силна и подчинява цялото представление, такива проекти са „Представителят“(1963), „Тавернър“(1972г), „Едип цар“(1974г.), „Завръщане в Матусала“(1969г.), „Симоне Боканегра“(1994г.), „Войниците“(1983г.) и др.

3.2.Материалът като изразно средство

В други произведения Колтай съчетава метафоричния подход с изключително осезаема материалност, която подсилва и подкрепя силния образ. Освен, че пресъздава различни текстури на сцената с удивителна точност, той внедрява и много нови материали, заимствайки от индустриалните и технологични достижения. Експериментира с мащабите и многократно уголемява или превръща в растер различни текстури, като коренно променя тяхното въздействие и внушение. В проектите си използва плексиглас, нови пластмаси, метал, огледално фолио, фибростъкло. Много често черпи вдъхновението си от обекти, които манипулира по начин, който изцяло ги изкарва от обичайния им контекст и им придава нови функции. В постановки като „Както ви се харесва“, „Пръстенът на Нибелунга“, „Венецианският търговец“, „Много шум за нищо“, „Ричард III“, „Тера Нова“ и други материалът има толкова силно въздействие, че успява да се превърне в силен проводник на идеите на постановката.

3.2.1.Огледални повърхности

В проектите си Ралф Колтай много често използва огледала и огледални повърхности. Като те далеч не са просто част от интериора, а големи по размер елементи създаващи характерни усещания и засилващи театралната метафора. Най-често огледалните повърхности му служат за да създаде усещане за безкрайност и безтегловност на пространството на сцената. Колтай избягва да ползва циклорама, защото смята че ограничава възможностите за движение към и от сцената. Той обикновено инсталира огледални стени от страни и отделно

дъно, което позволява на пространството в задната част да бъде използвано като вход и изход към сцената. “Често използвам огледални повърхности за страничните стени на сцената. По този начин ако на дъното има изобразено море, небе или облаци огледалните стени отразяват това изображение и правят сцената да изглежда заобиколена от хоризонт например (както е в „Симоне Боканегра“1997г. и „Дванайсета нощ“ 1996г.). Но никога не използвам даден материал само защото го харесвам, а защото смятам, че е нужен за представяне на идеята“⁴²

Често посяга към огледални материали и за да постигне силен, драматичен контраст като ги комбинира с плътна текстурирана повърхност. За постигането на огледални повърхности, авторът разчита на различни техники. В „Както ви се харесва“ използва опънат на метална рамка прожекционен екран, върху който наслагва много фино огледално фолио. Предимството на тази техника е, че материалът който използва за телевизионния екран и огледалното фолио имат близка структура и реагират по сходен начин при нагряване от прожекторите. По повод на друг опит в проект за Националния театър „Човек и суперчовек“ Колтай разказва, че неподходящо подбрани материали, довело до нагъване и нарушаване на огледалния материал. Като примери могат да бъдат посочени проектите му за „Много шум за нищо“ от 1982г., „Отело“ (1985г.), „Дванайсета нощ“ (1996г.), „Катя Кабанова“ (2003г.), „Мадам Бътърфлай“(1995г.) и др.

3.2.2. Вдъхновен от намерени обекти.

В представленията на Колтай рядко може да се види нещо познато, трудно се определя епоха, време или конкретно място. Неговите пространства са чувствени и силно асоциативни, изключително рядко са битови и много повече приличат на абстрактна скулптура, отколкото на конкретна реалистична среда. Често за своите решения авторът се вдъхновява от намерени обекти с различна структури и форми, които провокират необходимата емоция и нужната динамика. Чрез тяхното пресъздаване той създава емоционално наситени пространства. Парче ръждясал метал, старо дърво или част от машина, понякога дават ключа за търсения образ на спектакъла. Така в проекта за

⁴² <https://sounds.bl.uk/Oral-history/Theatre/021M-C1173X0001XX-0017V0>

„Метрополис“ вътрешността на скоростна кутия вдъхновява конструкцията на подземния механизирани град. Корен от дърво пък е първообраза на обемната пластика, оформяща пространството в „Римляните в Британия“. Вдъхновена от случайна находка е и стената символизираща света на плебеите в „Симоне Боканegra“ 1997г., за нея Колтай използва парче метал, намерено карай дома му във Франция. „Венецианския търговец“ и „Евреинът от Малта“ са други два проекта, в които авторът използва намерени обекти, които демащабират, с което изцяло променя тяхното звучене и внушение.

3.3. Кинетични конструкции

Стремежът на Колтай да създава сценография, която да е равнопоставен участник в представлението води до търсенето и употребата на различни нововъведения на сцената. Освен новите и нестандартни материали, Колтай много често създава и доста динамични конструкции, като не отрича и влечението си към кинетичното изкуство. Това „му позволява да изпробва пределите на човешките възприятия“⁴³. Вдъхновени от кинетичната скулптура сложни инженерни решения и механизми позволяват на сцената да се случват най-неочаквани и интересни движения и промени. Стивън Пайл държи ателие, в което Колтай изработва голяма част от проектите си, той споделя, че няма проект, по който да са работили заедно и той да не е съдържал елементи на риск.⁴⁴ Такива проекти са „Тавернър“, „Назад към Матусал“, „Планетите“, „Бранд“, „Симоне Боканegra“, „Метрополис“ и др.

3.4. Реалистични проекти

Въпреки стремежа към абстрактност, условност и метафоричен израз, в театъра много често се налага и присъствието на конкретика и реализъм. Има драматургични текстове и постановъчни концепции, чиито теми са прекалено близо до реалността и изискват предметност на средата. В този случай, изцяло абстрактен подход по-скоро би бил в ущърб на постановката. Счита за важно да се отбележи точно този момент в работата на Колтай, който дори когато се налага да създаде до някаква степен реалистична визия, не изневерява на абстрактния си стил. В ранните си проекти, особено с балет Рамбер, а и в по-късните

⁴³ Карабинска, Ана. Цит. съч., стр.73

⁴⁴ Burnet, K. Цит. Съч., стр. 157

като „Домът на Бернарда Алба“ на Лорка, „Рожден ден“ на Харолд Пинтър, когато използването на предмети, мебели и други елементи от бита е неизбежно, Колтай съумява да запази условния си подход. Освен че почти винаги свежда до минимум присъствието на битова конкретика, той прави много умело преливане от реалистично към абстрактно. Съчетава материали, които са нетипични за дадена обстановка или контрастиращи си като структура, например преливането на един материал към друг, като при „Катя Кабанова“ (2003г.).

3.5. Фотография и мултимедия

Още в младите си години Ралф Колтай се увлича по фотографията и я използва на сцената дори в най-ранните си сценографски решения. Норман Морис си спомня първите срещи с него: „Непрекъснато снимаше и около него беше пълно с купища фотографии на различни неща, например врати, запречили пострадали от бомбардировките жилища. Беше направил цели серии от тях: синя врата с олющена боя и до нея- надраскана червена врата. Той вземаше нещо подобно и го свързваше с нови идеи за хореографията.“⁴⁵ В ранните години с балет Рамбер за представлението „Конфликти“ Колтай базира цялото си решение само на кадри от репетициите, прожектирани на бял екран по време на представлението. В други постановки използва проекциите само като подсилващ ефект на отражения, проблясъци или сенки. В по-късните си проекти Колтай продължава да използва много прожекции и видео, които допълват идеите му и обогатяват изразните средства. Като най-отчетливи примери могат да бъдат посочени „Войниците“ от 1983г., където върху една от структурите прожектира кадри подсилващи посланията в постановката. В „Представителят“ от 1963г., вместо завеса се спуска бетонна стена, която затваря просцениума по време на промените, а върху нея Колтай прожектира документални кадри, разкриващи деянията срещу евреите през Втората световна война. В „Баал“ художникът използва прожекцията за да компенсира липсата на пространствени промени за динамично сменящите се сцени.

Във „Възход и падение на град Махагони“ на Курт Вайл прожекцията е основна част от

⁴⁵ Koltaj, Ralph. Designer for the stage. Цит. съч. p. 47

цялостния замисъл на постановката. Документални кадри правят препратки към актуални теми и проблеми, като коментират действието и провокират публиката.

3.6. Сценографът-режисьор

Говорейки за всички години, в които твори за сцената Колтай винаги отбелязва факта, че при него рядко идват режисьори, които знаят точно какво искат от сценографа. Неговият подход към работата е винаги подтикнат от собственото му усещане за идеите на пиесата и тяхната визуална интерпретация. Той често напомня, че обича да работи в творчески екип с режисьора, а не просто като „декоратор“ на пространството. Дори не рядко се случва чрез идеите си да зададе посока и на режисьорската интерпретация. При такова силно творческо присъствие изглеждат логични и опитите, които художникът прави като режисьор. Тази тема често е обект на коментари и интерес от страна на репортери и водещи в разговори с автора. Колтай споделя, че това е интересен опит в неговата кариера, но това, в което наистина смята, че има какво да покаже и го прави е визуалното изразяване. „Моята сила е в това да създам пространство, което принадлежи на персонажите“⁴⁶

3.7. Металният колаж: преминаване от абстрактен подход на сцената в тотална абстракция в изобразително изкуство

През 1997г. се състои ретроспективна изложба на Ралф Колтай в галерия Летаби, Лондон. По същото време излиза и първото издание на „Ралф Колтай: художник за сцената“. В книгата са подбрани репродукции на негови проекти за сценография, колажи и скулптури. По-късно през 2010 Колтай прави още една голяма изложба, този път в Национален театър под надслов „Сцената към металния колаж“. Тази изложба фокусира вниманието главно върху работата на художника в областта на колажа и скулптурата. В много от тези скулптурни произведения могат да бъдат забелязани елементи, станали част и от сценографските му решения. Ръждясал лист се преобразува в стена в Симоне Боканегра. Полиран поднос и сфера се превръщат във входа на пещерата на Калибан в Бурята. Един от

⁴⁶ Neill, Heather. Theatre voice, Interview, 2017 <http://www.theatrevoice.com/audio/designer-ralph-koltai-speaks-of-his-career-spanning-67-years/>

анонсите за изложбата носи заглавието „Ралф Колтай, от сценографията към скулптурата“⁴⁷. Това ме провокира да се замисля, че доста вероятно би било също ако се каже: към сценографията през скулптурата. Въпреки, че на работата на Колтай в областта на колажа се обръща внимание едва през последните две десетилетия, във всичките му сценични решения в по-голяма или по-малка степен се забелязва доближаване до абстрактната и минималистичната скулптура.

През 2016г. в галерия Лимбъри в „Кралския колеж на Уелс по музика и драма“ се състоя още една изложба на Ралф Колтай, този път посветена основно на работата му в областта на металния колаж. Тази изложба е първата, която се фокусира върху работата му в областта на изящните изкуства и според мен осъществява едно от най-личните му желания. Памела Хауърд като куратор на изложбите му и дългогодишен негов приятел определя работата по „Симоне Боканегра“ като начален тласък за развитието на поредицата метални пластики и колажи, които Колтай прави през последните 20 години. Като базов елемент за своите творби авторът използва намерени парчета метал, корозирали години наред в двора на стара ферма във Франция. Вдъхновен от богатата структура на материала той използва тези намерени обекти като ги съчетава в композиции и колажи използващи и подчертаващи богатството на фактурата.

3.9.Значение на творчеството на Ралф Колтай за съвременния облик на британската и световна сценография.

Времето в което твори Ралф Колтай е един от най-динамичните и изпълнени с промени периоди в развитието на британската сценография и театър. Огромно е влиянието, което процесите развили се през 60-те, 70-те и 80-те години оказват на бъдещите поколения сценографи и оформянето на тяхното възприятие и изразни средства. Проследявайки всички тези процеси на осмисляне и обновления, протичащи няколко десетилетия и обхващащи много аспекти както на сценографията за театър, така и за опера и танцови спектакли трудно бихме могли да припишем заслугите за развитието на отделни аспекти само на един автор.

⁴⁷ Rees, Jasper. Theartdesk, Interview, 22.09.2010 <http://www.theartdesk.com/theatre/ralph-koltai-theatre-designer-sculptor>

Много са творците, чийто проекти могат да бъдат представени като пример за постиженията в един или друг аспект в развитието на сценографията, но Ралф Колтай със сигурност се нарежда в първите имена от този списък. Личното му развитие и търсения водят до резултати обогатяващи цялостния облик и изразни средства на сценографията в световен мащаб.

Заклучение

Като заключение от настоящия труд може да бъде обобщено, че пространството и формата, както и материалната и цветова палитра, от която те са съставени, оформят визуално и композиционно сценичното пространство като предоставят един богат инструментариум, с който сценографията би могла да достигне до създаването на силна и въздействаща визуална творба. В примера с творчеството на Ралф Колтай се разкри нагледно как тези елементи оформят смисъл и създават визуален образ, който е изграден в синхрон с темите на произведението. Неговият абстрактен подход позволи да бъде проследена проявата на чисти композиционни принципи и оформянето на силно метафорично и идейно внушение, постигнато със изразността на материала, динамиката на формата и разпределението на пространството.

4. Научна новост и приноси

Извършените проучвания, анализи и съпоставки водят до сформирани научни приноси в настоящия дисертационен труд. Те могат да бъдат отделени по следния начин:

- Настоящият дисертационен труд постави фундаментални принципи на визуалното възприятие и композиция в контекста на сценографията и съобразно спецификите на сценичното произведение, с което очерта една рамка за по-нататъшни изследвания в тази посока.
- На базата на разгледаните формални и пространствени принципи, настоящият текст предлага аналитичен поглед към сценографията като детайлно изследва тяхната проява при оформянето на визуалната партитура на сценичното произведение.

- Създаденият исторически контекст запълва пропуски в наличната българска и преводна теоретичната литература, засягаща английската сценография в периода от началото на ХХв. до първите десетилетия след Втората световна война.
- Настоящият труд създава цялостна биографична и творческа картина на един творец/сценограф с доказано световно признание, какъвто е Ралф Колтай.
- Направените анализи и изследвания проследяват процесите на оформяне и изява на индивидуалния стил на автор от световна величина, с което предлагат критичен поглед над практиката, което също се оформя като слабо развита посока в българската теоретична литература.

5.Списък с публикациите

- Рангелова, Е., Ралф Колтай: към сценография през скулптурата// Проблеми на изящните и приложните изкуства. Сборник материали от докторантска конференция 2015 г. НХА. (Под печат)
- Рангелова. Е., Пространството като източник на значение в театъра. Систематизацията на Гай Макаули//Проблеми и перспективи в развитието на съвременния дизайн и декоративно-приложните изкуства. Сборник доклади за Факултет приложни изкуства, НХА, София 2017г.
- Rangelova, E., Ralph Koltai:Atomic landscapes//Blue Pages. Journal for the Society of British theatre designers, issue 2+3, 2016

Доклад на тема: Материалът като изразно средство в работата на Ралф Колтай., Научна конференция по случай 70-годишнината на катедра „Сценография“, НХА: „Актуални тенденции в съвременната сценография. Отражения в образованието по сценография“. 16.10.17г., София

6. Библиография към автореферата

1. Добрев, Боян. Принципи на визуалната композиция. Булгед, С., 2013
2. Николова, Камелия, Театърът на границата на XX и XXI век, Фигура, София, 2007
Павис, Патрис, Речник на театъра, Колибри, София, 2002
Рокоманов, Васил. История на сценографията, НХА, София, 2017
3. Уикъм, Глин. История на театъра., Сдружение Антракт, С., 2002
4. Фосийон, Анри. Животът на формите. Наука и изкуство, С., 1984
5. Angelaki, Vicky, Contemporary British Theatre: Breaking New Ground. Palgrave Macmillan, London 2013
Arnheim, Rudolf. Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye., University of California Press, Berkeley 1974
6. Brookett, Oscar, Making the scene: A history of stage design and technology in Europe and the United States, Tobin theatre arts fests, 2010
7. Brown, John. The Oxford Illustrated History of Theatre., Oxford University Press, London, 1995
8. Goodwin, John. British theatre design. The modern age., Phoenix Illustrated, London 1998
9. Howard, Pamela, What is Scenography. Routledge, London 2002
10. Kennedy, Dennis. Looking at Shakespeare A Visual History of Twentieth century performance, Cambridge University Press, London, 1993
11. Koltai, Ralph. Designer for the stage. Nick Hern Books, London, 2003 p.45
12. McAuley, Gay .Space in Performance: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: University of Michigan 1999
13. McKinney, Joslin. The Cambridge Introduction to Scenography, Cambridge University Press, 2009
14. Solso, Robert. Cognition and the visual arts. MIT Press, S.I. 1996
Wolf, Craig, D. Block. Scene design and stage lighting., Wadsworth, S.I., 2014

