

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО
ИЗКУСТВО „КРЪСТЬО САРАФОВ”**

ФАКУЛТЕТ „СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА”

КАТЕДРА „ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР”

Стефания Георгиева Георгиева

**КОНЦЕПЦИИ ЗА ПЛАСТИЧЕСКОТО ОБУЧЕНИЕ НА АКТЬОРА
ОТ КРАЯ НА XX И НАЧАЛОТО НА XXI ВЕК**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

Научен ръководител:

проф. д-р Велимир Велев

СОФИЯ, 2024

СЪДЪРЖАНИЕ

СЪДЪРЖАНИЕ.....	i
I. Обща характеристика на дисертационния труд	1
1. Значимост и актуалност на темата	1
2. Обект и предмет на дисертационния труд	2
3. Цел на дисертационния труд	2
5. Методи:	3
6. Хипотези на дисертационния труд	4
II. Структура и съдържание на дисертационния труд	5
III. Основни находки и изводи от дисертационното изследване	7
IV. Заключение и бъдещи насоки.....	26
V. Ключови източници.....	28
VI. Справка за научните приноси на дисертационния труд	30
VII. Публикации по темата на дисертационния труд.....	31

I. Обща характеристика на дисертационния труд

1. Значимост и актуалност на темата

Съвременното пластическо обучение на актьора е изправено пред динамични промени, които отразяват дълбоките трансформации в театралното изкуство на границата между двете хилядолетия. Постдраматичният театър, интеграцията с новите технологии, авторският театър, колаборативният, дивайзинг театър, както и хибридните и интердисциплинарни форми отварят нови хоризонти пред актьорската професия.

Тази еволюция в сценичните изкуства неизбежно влияе и върху актьорското обучение. Времето изисква от актьора умения и изразни средства, които да му позволят да отговори на предизвикателствата на новите театрални форми, в които се наблюдава освобождаването на театъра от диктата на текста и промяната на фокуса върху тялото, като основен изразен елемент на сцената.

В тези нови реалности актьорът вече не е просто изпълнител на драматургични текстове, а съавтор в творческия процес. Класическите методи, макар и основополагащи, вече не са достатъчни. Актьорите често се озовават в ситуации, в които необходимостта от допълнителна подготовка ги кара да търсят алтернативни възможности извън академичната рамка — в тренинги, уъркшопове и лаборатории, които могат да им помогнат да обогатят своя арсенал от телесни и експресивни умения.

Освен че актьорите трябва да разширят своя индивидуален диапазон, съвременната сцена изисква и нов подход към колективната работа. В контекста на дивайзинг театъра, Марвин Карлсън подчертава, че „представлението е плод не на художествената визия на отделен главен творец, а на колективната работа на група, съставена в едни случаи от актьори, а в други от актьори и писатели.“¹ Този акцент върху ансамбловата работа не само променя подхода към репетиционния процес, но също така изисква от актьора да владее нови техники на взаимодействие и сътрудничество, които излизат извън рамките на индивидуалното майсторство.

¹ Карлсън, Марвин. *Постдраматичният театър и постдраматичното представление*. <https://homoludens.bg/articles/postdramatichniyat-teatar-i-postdramatichnoto-predstavlenie/>

Съзнателното натрупване на тези нови компетенции става ключов фактор за успеха на съвременния актьор. Той неизбежно трябва да разшири своя хоризонт, да изследва нови възможности за телесна експресия и да овладее нови техники, които да му позволят да се справя с многопластовите и хибридни задачи на съвременния театър.

Тази необходимост налага преосмисляне на програмите за пластическо обучение на актьора в университетите и изграждането на нови методологии, които да отговарят на изискванията на съвременната сцена.

Ако академичното обучение по актьорско майсторство не предложи на студентите тези нови перспективи, те неизбежно ще ги търсят другаде, което от своя страна, автоматично поставя под въпрос необходимостта от академична подготовка, ако тя отказва да се актуализира спрямо съвременните изисквания на индустрията.

Значимостта на тази тема и нейната практическа приложимост се определят от факта, че задълбоченото ѝ научно изследване може да допринесе за своеобразното картографиране на развитието на понятията, методите и системите свързани с експресивните възможности на тялото и неговият тренинг в контекста на професионалното актьорско обучение. Подобно картографиране не само ще проследи тяхната еволюция, но и ще проучи необходимостта от гъвкав и цялостен подход към движенческия тренинг на актьора.

2. Обект и предмет на дисертационния труд

Обект на изследване на този труд са: учебните програми по движение във водещи висши учебни заведения в България, Полша, Франция и Великобритания.

Предмет на изследването са добрите практики, индивидуалните преподавателски подходи, методи и методологии в движенческия тренинг на актьора от края на XX и началото на XXI век, които са доказали своята ефективност.

3. Цел на дисертационния труд

Целта на дисертацията е да направи задълбочен и обхватен анализ на методологията за преподаване на дисциплини, свързани с развитието на движенческата и телесната култура на актьорите в България. В контекста на необходимостта от осъвременяване на обучителния процес, изследването се стреми да предложи приложими подходи и добри практики за актуализиране на методиката.

4. Задачи на дисертационния труд

- Да проучи и анализира съвременните концепции и методологии за пластическо обучение на актьора, с акцент върху тяхната еволюция от ХХ век до настоящия момент.
- Да оцени състоянието на пластическото обучение на актьорите в България, идентифицирайки основните предизвикателства и липси в настоящата методология и практики.
- Да направи сравнителен анализ на тенденциите и добрите практики в обучителните програми на театрални академии и университети в Европа, за да изведе полезни примери и подходи, приложими за българския контекст.
- Разработи и предложи конкретни решения и препоръки за актуализиране на методологията на преподаване на дисциплините, свързани с пластическото обучение на актьорите в България, с цел подобряване на обучителния процес и резултатите от него.

5. Методи:

Теоретичен анализ:

1. Проучване на написаното по темата за пластическото обучение на актьора от края на ХХ в. до момента – теоретична литература, статии, монографии, дисертации, студии, учебници, публикации в България и във водещи световни висши учебни заведения по актьорско майсторство;

Емпирични методи:

1. Анкетно проучване - изготвяне на анкетна карта насочена към български студенти по актьорско майсторство за драматичен театър, с цел анализ на програмата им по пластическо обучение, спецификите спрямо отделните специалности, съвременност и ефективност на обучителната им програма по Сценично движение, извеждане на ефективни принципи на работа, идентифициране и формулиране на назрели проблеми в пластическото им обучение.
2. Директен емпиричен опит в редица европейски университети като Националната академия за драматично изкуство „Александър Зелверович“² във Варшава,

² The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art

Маунтвю Академия за театрално изкуство³, Училище по актьорско майсторство Гилдфорд⁴ във Великобритания и Училището по актьорско майсторство Фонтенбло⁵ (FONACT) във Франция.

3. Провеждане на дълбочинни интервюта с:

- преподаватели по движение за актьори в България, с цел изследване на функцията и същността на предмета, проучване и анализ на съвременните тенденции и методики на преподаване в България;
- чуждестранни преподаватели по движение за актьори, с цел проучване и анализ на съвременните тенденции и практики в пластическото обучение на актьора извън България;
- български режисьори – за работата им с професионални актьори, нуждите им като съвременни творци работещи с телата и пластиката на актьорите;

4. Аprobация на техники и методи свързани с движенческият тренинг на актьора, с цел разработване на ефективна обучителна методика, интегрираща съвременни принципи, методи и практики;

5. Наблюдение на часове по движение за актьори в България и Европа.

6. Хипотези на дисертационния труд

Хипотеза I – Интегрирането на съвременни танцови техники, практики и подходи, адаптирани за нуждите и възможностите на актьора, може да подпомогне развитието на по-дълбока телесна осъзнатост, да засили физическото му присъствие на сцената, да разшири телесните му възможности и да обогати неговите изразни средства.

Хипотеза II - Соматичните практики, като необходим съвременен инструментариум за работа с телесността на актьора. Чрез тях пластическото обучение на актьора се фокусира върху развитието на личността и индивидуалния потенциал на студентите. Тази хипотеза предполага, че пластическото обучение на актьора не следва просто да съдържа само работа върху развитието на професионални умения, но също така трябва да подкрепя формирането на актьора като единно психофизическо цяло.

Хипотеза III - Модулното обучение, свързано с движението на актьора, предлага значителни предимства за развитието на актьорската пластика и движенчески

³ Mountview Academy of Theatre Arts

⁴ Guildford School of Acting

⁵ The Fontainebleau School of Acting

способности. Специализираните модули, фокусирани върху различни аспекти на работата с тялото на актьора, позволяват на студентите да се концентрират върху специфични умения и техники в по-целенасочен и последователен обучителен процес. Модулната структура на учебната програма по движение осигурява възможност на студентите да взаимодействат с различни преподаватели и да се запознаят с разнообразни методи, което обогатява техния инструментариум и разширява перспективите им. Тази интеграция на разнообразни практики и подходи подготвя актьорите по-добре за динамичната и разнообразна театрална индустрия.

Хипотеза IV – Модулното обучение може пълноценно и взаимодопълващо да се съчетае с класическото седмично обучение, чрез ad hoc работни ателиета, майсторски класове и тренинги.

II. Структура и съдържание на дисертационния труд

Структурата на текста следва нишка, която свързва последователно стъпките за постигане на целта и задачите на дисертационния труд, като всяка глава прелива плавно и логично в темите на следващите части.

Първа глава от дисертацията проследява историческото развитие и концептуалното формиране на пластическото обучение на актьора. Главата разглежда влиянието на алтернативни театрални практики, вдъхновени от фигури като Йежи Гротовски и Еуженио Барба като се акцентира върху значимостта на индивидуалността, експресивността и културната стойност на тялото в театралното изкуство. Анализират се основополагащите приноси на Франсоа Делсарт към развитието на театралното и танцовото изкуство, както и неговото въздействие върху модерния танц и обучението по движение на актьора както в Европа, така и в Америка. Специално място е отредено на приноса на Емил-Жак Далкроз, чиято Евритмика оказва дълбоко влияние върху пластическото обучение на актьора и театралната практика като цяло.

Във втората част на главата се изследва ролята на Емил-Жак Далкроз в развитието на пластическото обучение на актьора, като се обръща внимание на „Родословното дърво на театралната педагогика“ на Андрю Дейвидсън. То проследява четири основни направления: руско-полското, водещо от Сергей Волконски към К.С. Станиславски, Всеволод Мейерхолд и Йежи Гротовски; френското направление,

свързано с Жак Копо, Сюзан Бинг, Етиен Декру и Жак Льокок; англо-германското, включващо Рудолф Лабан и Ят Малмгрен и американското, което се разделя на два клона — театър и танц, обхващащи фигури като Марта Греъм, Ан Богард, Ричард Болеславски и Санфорд Майснер.

Накрая, специално внимание се отделя на понятието „сценично движение“ и на дисциплината „Основи на сценичното движение“, като се очертават концептуалните рамки на академичното обучение в България в тази област.

Втората глава обхваща прехода между XX и XXI век, като разглежда различни практики, техники, системи и методи, които намират приложение в пластическото обучение на актьора. Извършва се кратък исторически преглед на развитието на танцовото изкуство и неговото влияние върху движенческия тренинг на актьора. Особено внимание се отделя на телесните системи и подходи, прилагани в актьорското обучение в прехода между двата века, включително „Гледни точки“, Анализите на движението на Лабан, Лабан/Малмгрен и Лабан-Бартениеф като се прави плавен преход към зараждането на понятието Соматични практики.

Третата глава е посветена на предизвикателствата, свързани с интеграцията на соматичните практики в обучителната програма на студентите по актьорско майсторство в България и по-специално в Националната академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ (НАТФИЗ). В тази част се проследява развитието на соматичните практики, приложими в актьорското обучение по пластика, като се предлага задълбочен анализ на най-популярните сред тях. Разглеждат се техният потенциал за повишаване на качеството на съвременното образование в сферата на пластическата култура на актьора, както и причините за тяхната ограничена приложимост в съществуващия обучителен процес.

Четвъртата глава извършва подробен анализ на обучителните техники и методики, прилагани в академичното актьорско обучение през XXI век. Сравняват се учебни програми по движение, добри практики, подходи и методи във висши учебни заведения във Великобритания, Франция, Полша и България. Главата се фокусира също така върху проекциите на класическите концепции за пластическо обучение в съвременния контекст, обръщайки внимание на новите изисквания към актьора и условията за провеждане на обучителния процес, включително базата и инфраструктурата.

В заключителната част на дисертацията се обобщават основните резултати и изводи от проведеното изследване, като се акцентира върху значимостта на направените

анализи. Представя се актуализирана система на пластическо обучение, която интегрира най-добрите и най-ефективни елементи от различни театрални практики. Тази система е адаптирана към съвременните изисквания за актьорско обучение през XXI век, като същевременно се представят препоръки за бъдещи изследвания и усъвършенстване в областта на пластическото обучение на актьора.

Секцията с приложения включва резултати от проведени емпирични изследвания като анкетни проучвания, интервюта и апробация чрез работа със студенти по актьорско майсторство от I, II и III курс.

Дисертацията не си поставя за цел да разглежда ролята на актьорската пластичност в различни театрални жанрове или нейната връзка с други аспекти на актьорското изкуство, детайлното изследване на конкретни актьорски методи, както и по-широкия анализ на теоретични концепции, които не са свързани директно с пластическото обучение на актьора

III. Основни находки и изводи от дисертационното изследване

Прегледът и анализът на научната литература в Глава I осветяват историческия контекст, който довежда до нуждата от професионално обучение на актьора, като акцентира на необходимостта от специализирано пластическо обучение. Тези нужди произтичат от социалното и икономическото положение на актьора през XIX век, когато предаването на актьорски умения става чрез чиракуване, без систематизирана методология на обучение. Това води до натрупване на травми и нездравословен начин на живот.

В контекста на образованието по актьорско майсторство, Франсоа Делсарт изиграва ключова роля, разглеждайки експресивните възможности на движенческото обучение. Той разработва система от телесни и жестови изразни средства, свързвайки емоционалното състояние на актьора с физическите жестове. Делсарт вярва, че човешката емоция може да бъде систематизирана и предадена чрез движение, заявявайки, че „жестът е директният агент на сърцето“. Неговата работа е основополагаща за бъдещите анализи на движението на Рудолф Лабан и оказва дълбоко влияние върху практики като Емил-Жак Далкроз, Жак Копо и Жак Льокок.

Делсарт формулира своята философия чрез "Закона на Троицата", който описва единството на три неща, всяко от които е съществено за другите две. Според него, физическият свят отразява триединната същност на Бога - Отца, Сина и Светия дух, която той проектира в разбирането за човека, разделен на *тяло, ум и душа*.

Именно тук Делсартовата философия се свързва с методи като този на Емил Жак-Далкроз. Далкроз, подобно на Делсарт, акцентира върху важността на връзката между *ума, тялото и душата*. Швейцарският композитор, музикант и преподавател Емил Жак-Далкроз открива свое собствено училище⁶, в което развива теориите си за ритъма, движението и телесната експресия до степен, в която те се превръщат в популярният днес метод на Далкроз - Евритмика⁷.

Иновативността на Далкроз се корени в неговия стремеж да провокира тялото да изобрази музикалния ритъм чрез експресивни движения. Той вярва, че "истинското възприятие за движението не е визуално, а мускулно и живата симфония от стъпки, жестове и последователни нагласи се формира и контролира не от очите като инструмент за оценка, а от целия мускулен апарат"⁸. Тялото е основният творчески инструмент в Евритмиката на Далкроз. Централно в неговата философия е убеждението, че източник за пластичната изразност е самото движение, което извира от вътрешната природа на човека. От изследваните теоретични източници, става ясно, че въпреки, че музиката е отправната точка в изследванията на Далкроз, неговият метод има отзвук и в подходите на театралното образование.

Настоящото изследване се занимава с пластическото обучение на актьора и в тази връзка насочвам фокуса върху частта от работата на Далкроз, която го свързва с театралните теоретиците и практики, върху които той повлиява най-силно. Срещата на Далкроз с швейцарския сценограф и теоретик Адолф Апия през 1906 г. и последвалото сътрудничество, приятелство и взаимно възхищение е това, което разгръща потенциала на ритмичната гимнастика (Евритмика) на Далкроз. Ако до този момент той я развива само в полето на музиката и музикалното образование, то след срещата с Апия, Евритмиката сякаш нахлува в театралното изкуство, което от своя страна предстои да бъде реформирано из основи.

Постепенно започва да се разкрива и съвсем логичната връзка на Далкроз и неговата система с обучението по движение на актьора през XX век, а дори и днес.

⁶ Émile Jaques-Dalcroze School of Music and Rhythm в Хелерау, Дрезден, Германия

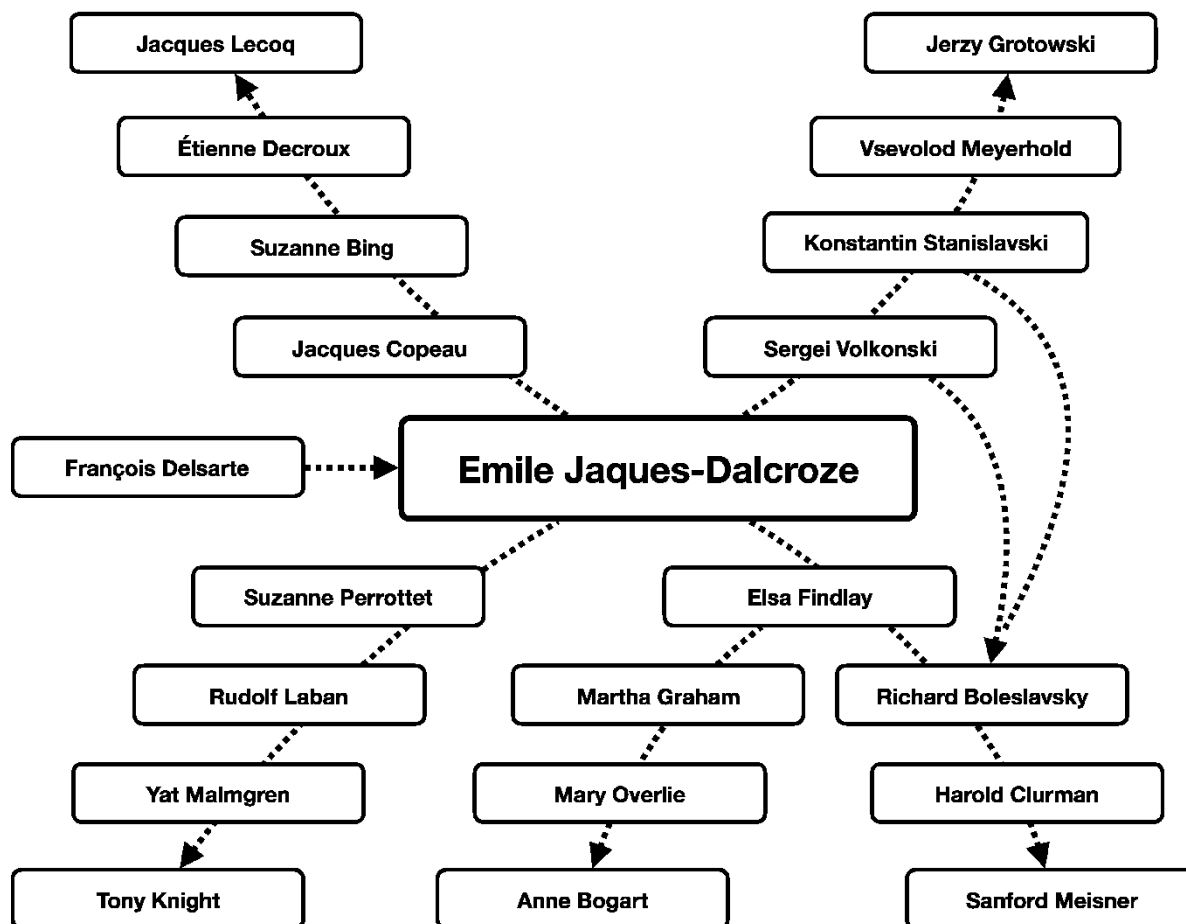
⁷ Eurhythmics

⁸ Jaques-Dalcroze, Emile. The Jaques-Dalcroze method of eurhythmics. London, 1920, Constable and Co., Ltd

Евритмиката на Далкроз и други системи като тези на Лабан и Фелденкрайс, които се използват активно в обучителния и творчески процес на театралите от цял свят, предлагат на актьорите инструменти за събуждане на въображението и изграждане на по-дълбока връзка с тялото. Сам по себе си, крайният резултат се разкрива в процеса на търсене и позволява както на студента по актьорско майсторство, така и на преподавателя, режисьора и пр. да работят с въображението и интуицията си, да откриват нови, неочаквани решения, да се изненадват и да поддържат процеса на сътворяване на театралния спектакъл жив.

Влиянието на Далкроз се разпространява в четирите посоки на света, оставяйки своя отпечатък в множество области, включително музиката, танца и театралното образование. Андрю Дейвидсън прави задълбочен анализ на това влияние в есето си от 2023 г. „От Хелерау до тук: Проследяване на наследството и влиянието на Евритмиката на Далкроз върху родословното дърво на театралната педагогика“. В него той визуализира влиянието на Евритмиката върху актьорския тренинг, като създава „Родословното дърво на театралната педагогика“, което разклонява влиянието на работата на Далкроз в четири основни направления.

Фигура 1. „Родословно дърво на театралната педагогика“ (Източник: Андрю Дейвидсън - автор).



Проследявайки тези взаимовръзки, можем да заключим, че развитието на концепциите за пластическо обучение и движенчески тренинг на актьора следва ясна и логична последователност. Основното влияние върху българската театрална сцена идва от руския клон, който впоследствие се разпространява и в Полша. Френският клон също оказва частично влияние върху нашето театрално обучение. Другите разклонения – англо-германският и американският клон – до края на XX век, остават пренебрегнати и не предизвикват особен интерес сред българските педагози.

В контекста на българското театрално образование Системата на Станиславски е основополагаща. Интересно е да се отбележи, че Евритмиката на Далкроз оказва значително влияние върху подхода на Станиславски към ритъма и полиритмията в театъра, както и върху разработването на концепцията му за *Темпоритъма*. Изследователи предполагат, че Темпоритъмът на Станиславски не би се появил без влиянието на Жак-Далкроз.

Темпоритъмът се отнася до скоростта, продължителността и интензивността на действията и емоциите в рамките на изпълнението. Темпото показва скоростта на действие или чувство - бързо, бавно или средно, подобно на музиката. Ритъмът, от друга страна, вътрешно показва характера на интензивността на изпитваните емоции, а външно показва модела на жестовете и движенията, изразяващи тези емоции.

Андрю Дейвидсън продължава изграждането на своите аналитични връзки за влиянието на Далкроз върху руско-полския клон, акцентирайки върху принципите на Биомеханиката на Всеволд Мейерхолд и концепцията за пластическия етюд на Йежи Гротовски.

Естествен акцент поставям и върху френския клон, който разработва Дейвидсън. Той подчертава факта, че Жак Копо е ранен привърженик на Емил Жак-Далкроз. Описва впечатленията на Копо от Евритмиката на Далкроз като процес на обучение и подчертава факта, че Жак Копо я включва в учебната програма на училището си l'École du Vieux-Colombier в Париж. Копо и Бинг оказват значително влияние върху френските подходи към пантомимата и маската, а Етиен Декру и Жак Льокок доразвиват и разширяват принципите, въведени от тях, оформяйки пейзажа на френската пантомима и маска.

През 1956 г. Жак Льокок създава „École internationale de théâtre Jacques Lecoq“ - школа по физически театър, която през 2023та година обявява своето преместване от Париж в Авиньон. Школата предлага професионален и интензивен двугодишен курс, който набляга на тялото, движението и пространството като входни точки в актьорската работа. Льокок подготвя учениците си да творят колективно, в сътрудничество.

В дисертацията е отредена част и за Гротовски, който предизвиква революция в света на театъра. Заедно с Еуженио Барба – основател и ръководител на „Один театър“⁹ – се утвърждава като един от бащите на съвременния експериментален театър. Именно Барба изиграва ключова роля в представянето на Гротовски на световната сцена, като разкрива неговото творчество пред света отвъд Желязната завеса.

Концепцията за "бедния театър", която премахва излишните елементи като декори и костюми, за да се фокусира върху интензивния физически и духовен тренинг на актьора е ключова в работата на Гротовски.

Влиянието му върху движенческия тренинг на актьора е огромно. Той предлага алтернатива на „традиционния“ театър, често сравняван с „говорещи глави“, като

⁹ Odin Teatret

акцентира върху пълното разгръщане на актьорския потенциал. Философията на актьорския тренинг на Гротовски е изградена върху убеждението, че тялото е първичният инструмент на човешкото изразяване. За него тялото не е просто физическа обвивка, а жив проводник на мислите, емоциите и преживяванията ни. Всяко вътрешно движение на съзнанието намира своето външно проявление в тялото, което се превръща в прозорец към душевния свят на актьора.

Еуженио Барба е първият ученик на Гротовски и техните пътища се преплитат в началото на кариерата на Барба. Той е италиански режисьор и театрален педагог, който е силно повлиян от Гротовски и неговите идеи. През 1961 г. Барба пътува до Полша, за да работи с Гротовски и става част от неговия “Театър Лабораториум”. Тази връзка става определяща за Барба, който по-късно основава своята театрална компания „Один Театър“ – в Дания през 1964 г.

Дисертацията разглежда и понятието “Сценично движение”, което се заражда в средата на XX век, благодарение на усилията на И. Е. Кох и Надежда Семьоновна Щурова, ученичка на швейцарския композитор, музикант и музикален педагог Емил Жак-Далкроз. Техният курс, съчетаващ техники на падане, ритъм, сценична борба и координация на речта, създава основите на нова дисциплина, обединяваща физическите и артистичните аспекти на актьорското обучение. В контекста на българското театрално образование, основополагаеща роля играе Държавното висше театрално училище, което впоследствие се трансформира във ВИТИЗ, а по-късно – в НАТФИЗ “Кръстьо Сарафов”.

Важността на дисциплината “Сценично движение” нараства с преподаването на утвърдени личности като доц. Герда Глоке-Ангелушева, която полага основите на академичното театрално образование и интегрира сценичната пластика в подготовката на актьорите. Методите на Глоке-Ангелушева, заедно с педагогическия подход на проф. Анастасия Савинова-Семова и проф. Таисия Янбастиева, поставят акцент върху пластичността и емоционалната реакция на актьорите, укрепвайки връзката между физическото движение и вътрешното изразяване.

До началото на XXI век, основно влияние в българското театрално обучение има така наречената „Руска школа“. Системата на Станиславски доминира в образователния процес на студентите по актьорско майсторство в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Необходимо е да отбележа, че процесите в последните няколко години (след пандемията от Ковид 19 през 2020 година) обаче водят до промяна на тенденцията в българското театрално образование и особено в сферата на пластическото обучение на актьора фокус на дисертационния труд. Тази промяна се дължи и на навлизането на

новото поколение преподаватели и изследователи, които отварят хоризонта към други съвременни подходи. Настъпилите през 2022 година и продължили до настоящия момент промени за осъвременяване на учебната програма по „Сценично движение“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и трансформирането ѝ в три отделни дисциплини: „Психомоторика“, „Психофизически тренинг“ и „Актьор и пространство – актьор и сцена“, дават основание да отбележа, че академията идентифицира необходимостта от грижа за студентите и актуализация на обучението спрямо европейските и световни стандарти – необходимо условие за създаване на конкурентоспособност и възможност за професионална реализация на завършващите студенти. Следователно, интегрирането на съвременни тенденции в обучението не само спомага за обновяването на българското театрално образование в сферата на пластическото обучение на актьора, но и дава възможност на актьорите да се свържат с глобалните театрални практики, утвърдили се в световен мащаб.

Изследваната литература в Глава II служи за проследяване на развитието на танцовото изкуство от началото на XX век до днес и силната му обвързаност с театралното изкуство. Когато говорим за развитието на театралните и танцовите техники през последните сто години, можем да забележим, че взаимодействието между тялото и съзнанието става все по-важно и в двете изкуства. Влиянието на чувствата и емоциите на изпълнителя води до физически прояви, затова психиката и физиката на изпълнителя трябва да функционират като едно органично цяло.

Намирам за ценно да обърна внимание на това как сътрудничеството между танца и театъра през XX век поставя началото на нов подход към работата с тялото на актьора. Това се случва в полето на една своеобразна „игрална площадка“, в която от срещите и взаимодействието между Апия и Далкрос, Айсадора Дънкан, Станиславски и Гордън Крейг, Рудолф Лабан и Ят Малмгрен, Лабан и Ирмгард Бартениеф, Мери Вигман и Моника Паньо, между Моше Фелденкрайс и Питър Брук, Гротовоски и Еуженио Барба, Мери Овърли и Ан Богарт, и др. произлизат нови методи за работа с тялото на актьора, които повлияват безвъзвратно на бъдещото развитие на актьорския тренинг като цяло.

Не се подминава и мощното влияние на “Постмодерния танц”, от когото концепциите за движенчески тренинг на актьора черпят вдъхновение. Постмодерните възгледи за тялото и движението пробуждат любопитството на новото поколение преподаватели в сферата на театъра от края на XX век. Тази концептуална посока в развитието на танца не само го прави по-достъпен, но и го доближава значително до

търсенията в движенческия тренинг на актьора по това време, създавайки поле за изследване на нови възможности и подходи в обучението.

В дисертационния труд се анализира до колко присъствието на танца в професионалното обучение на актьора произтича от липсата на специализирано обучение за преподаватели по движенчески тренинг на актьора. Това води до привличането на професионалисти от сферата на съвременния танц, включително танцьори, хореографи и преподаватели. Процесът на адаптиране на танцовите техники и подходи към обучението по пластика за актьори е сложен и разкрива фундаменталните различия в подготовката на танцьора и актьора. Пластиката на актьора има специфична функция в актьорското изкуство. Първоначално този сблъсък може да предизвика напрежение в обучителния процес, но с времето преподавателите успяват да „се научат“ и да адаптират своите практики и педагогически подходи към нуждите на актьорската професия.

От друга страна, преподаватели по сценично движение често са преориентирани актьори, които по време на своето обучение са открили страст към движението и пластиката. Тези преподаватели продължават да се развиват професионално чрез натрупване на опит и експериментиране с различни подходи, въпреки липсата на формално образование в тази област. Тази „порода“ преподаватели са по-близо до актьорската природа, тъй като са преминали през професионален актьорски тренинг и разбират нуждите на актьорското тяло. Те знаят как да помогнат на актьорите да възприемат учебния материал и да го използват като средство за експресия и инструмент за изграждане на роля.

Стъпвайки в ХХІ век става все по-отчетлив неудържимия интерес на театралните режисьори и актьори от българската сцена към съвременния танц. Той привлича със своята свобода на телесния изказ, абстрактност, ярка изразителност, оригиналност, зрелищност. Съвременният танц преплита многообразие от методи, техники, танцови стилове, практики, системи на движение, спортни умения, идеи, разбирания за танц и пр. Всичко, което човек може да прави с тялото си, умело съчетано в танцови фрази и композирано в пространството може да бъде възприето като част от съвременния танц. Той експлоатира тялото до крайност или го обездвижва напълно. Трудно може да бъде обуздан и изследван, защото непрекъснато се променя и все не може да бъде „затворен в рамка“.

Необходимо е познаване на техники, но по-важно е непрекъснатото усъвършенстване на преподавателя, притежаването на особен талант да вижда,

регистрира и разбира, да знае как да предизвика изпълнителя и да използва това, с което разполага, неговите възможности по най-добрия начин. Да открива заедно със студента, да не ревнува и притиска, да се радва и празнува успехите му.

В пластическото обучение на актьора в НАТФИЗ, съвременният танц присъства под формата на избираема дисциплина и има за цел да запознае студентите, бъдещи актьори, с основните принципи и течения в съвременните танцови техники. Застъпвайки една от хипотезите на дисертацията, обаче, разглеждам техниките, подходите, практиките, импровизационните игри и други елементи от широкото поле на съвременния танц като неразделна част от пластическото обучение на студентите по актьорско майсторство, като част от индивидуалния инструментариум на всеки преподавател. Те представляват своеобразно "колективно живо наследство" – обширен и натрупан с времето ресурс, който обединява богатството на десетилетия събирани опит и открития в сферата на танца и театъра от цял свят. Това наследство не е просто архив или сбор от техники, а достъпно, живо и развиващо се поле, от което бъдещите актьори, а и преподаватели могат да черпят знания и умения. Възможностите за международен обмен и комуникация са толкова необятни, че единственото, което е необходимо е активност и желание за развитие.

Особено значима фигура в развитието на пластическото обучение на актьора в западноевропейския театър и разгледана във втора глава от дисертацията е Рудолф Лабан (1879-1958) – учен, теоретик на танца, артист, архитект, танцьор, хореограф. Лабан представя тялото като тримерен (пространствен) обект и открива възможностите за експресивен израз в танца. По-късно насочва фокуса си и върху разработване на метод за работа с тялото на актьора. В периода след Втората световна война, когато се установява в Англия, той привлича вниманието на множество практики и теоретици в сферата на театъра, като продължава да бъде вдъхновител на новаторски идеи в света на изпълнителските изкуства и през XXI век.

Анализите на движението на Лабан¹⁰ са система, разработена от Рудолф Лабан, за изучаване и анализиране на човешките движения. Нейната стойност за актьорския движенчески тренинг се състои в способността ѝ да подпомага актьорите в разкриването на пълния потенциал на тяхното тяло и телесна изразителност. Системата осигурява ясен и достъпен речник от термини и концепции, който позволява на актьора да се движи осъзнато и да извършва аналитично самонаблюдение, подпомагащо неговото развитие.

¹⁰ Laban movement analysis (LMA) (мой превод от английски език)

Адаптирана за нуждите на актьора, тя предоставя на преподавателите по движение рамка за систематично и поетапно навлизане в основите на движенческата изразност. Чрез овладяването на тези понятия актьорите могат не само да развият по-добра телесна осъзнатост, но и да осмислят богатството от движения и изразни възможности, които притежават. По този начин те осъзнават как различните качествени характеристики на движението, темпото и пространственото позициониране могат да изразяват специфични качества и намерения. Това им позволява да правят съзнателни избори, които подсилват физическото присъствие на техните персонажи на сцената.

Системата, разгледана подробно в дисертацията, се състои от структура и терминология за наблюдение, разбиране и анализ на движението от гледна точка на неговите компоненти, популярни под абревиатурата - BESS: **Body** (тяло), **Effort** (усилие/качествена характеристика на движението), **Shape** (форма), **Space** (пространство).

Осемте основни качествени характеристики, проявяващи се в движението на Лабан (Basic Effort Action), заедно с факторите на движение (Motion factors) и вербалните референции към тях са систематизирани в таблицата по-долу:

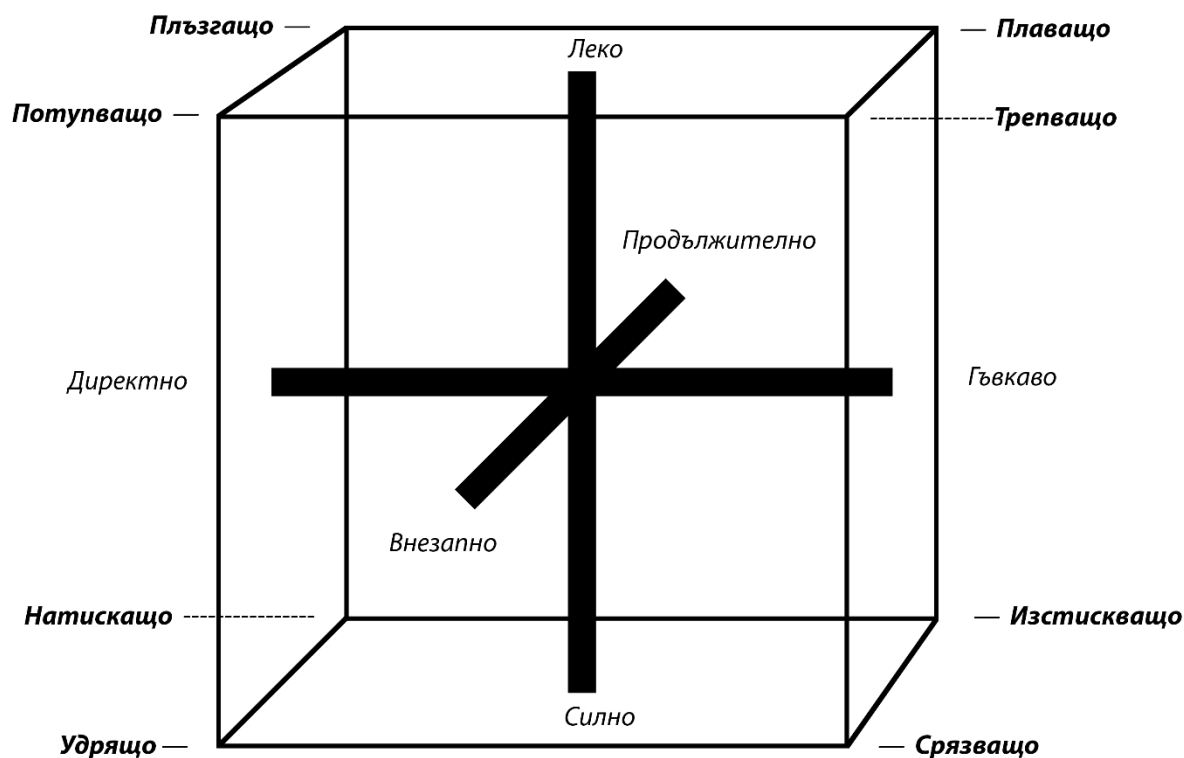
Таблица 1: Основни качествени характеристики

Основни качествени характеристики	Фактор Тежест	Фактор Време	Фактор Пространство	Фактор поток	Вербална референция
ПЛАВАЩ	леко	продължително	гъвкаво	свободно	нежно, вълнообразно, плаващо, изпаряващо се, витаещо, заобикалящо, грижовно, меко, легато, събиращо.
УДРЯЩ	силно	внезапно	директно	ограничено	Енергично, пробиващо, избухващо, тласък, изстрел, взрив, скок, пляскане.
ПЛЪЗГАЩ	леко	продължително	директно	свободно	Гладко, спокойно, приспивно, успокояващо, галещо, тихо.
СРЯЗВАЩ	силно	внезапно	гъвкаво	свободно	Удрям, бия, блъскам, размахвам, хвърлям, пръскам, разкъсвам, разпръсквам.
ПОТУПВАЩ	леко	внезапно	директно	ограничено	Стрела, изстрелва се рязко, заострено, пъргаво, стакато, развълнувано, разхвърляно.
ИЗСТИСКВАЩ	силно	продължително	гъвкаво	ограничено	Мъчителен, заплетен, мощен, усукан, възел, завъртян, винт, изкривен.
ТРЕПВАЩ	леко	внезапно	гъвкаво	свободно	Трепти, блести, пърха, хвърчи, подсвирква,

Основни качествени характеристики	Фактор Тежест	Фактор Време	Фактор Пространство	Фактор поток	Вербална референция
ПЛАВАЩ	леко	продължително	гъвкаво	свободно	нежно, вълнообразно, плаващо, изпаряващо се, витаещо, заобикалящо, грижовно, меко, легато, събиращо.
					цвърчи, пулсира, скача, върти се, отскача.
НАТИСКАЩ	силно	продължително	директно	ограничено	Твърд, солиден, тегли, мачкай, масивен, мощен, съзнателен, мускулен, напрежение.

Дългогодишният опит на многобройни практики от водещите театрални университети в Европа доказва ефективността на принципите на Лабан и тяхната универсална приложимост в различни контексти. Това ми дава основание да не се съмнявам в тяхната ефективност и способността им да работят успешно в движенческия тренинг на актьора. За да обединя различните аспекти, да сглобя частите от пъзела и да осветля цялостната картина, представям още една графика, илюстрираща структурата на всичко написано до момента, наречена от Лабан "Динамосфера" (Dynamosphere).

Фигура 1: Динамосфера на Лабан



Именно чрез ефективното използване на “усилията”, движението и присъствието на актьора в сценичното пространство се отличават, въздействат и се възприемат от публиката по категоричен начин. То—тялото комуникира със зрителя и позволява на изпълнителя да изрази вътрешния си емоционален свят чрез външната телесна експресия.

В изследването е включен и разработен от Майк Алфредс метод за работа с актьорите базиран на анализите на Лабан. Чрез книгата си „Different Every Night“ и споделеният в нея опит, той превръща метода си в достъпен наръчник за практики (режисьори, преподаватели, актьори).

Дисертационният труд включва и задълбочен анализ на интерпретацията на последователите и сътрудниците на Лабан, които развиват неговите теории във връзка с движенческия тренинг на актьора. Това са две поколения преподаватели по движение в най-утвърдените театрални университети във Великобритания¹¹ и САЩ¹². Една от емблематичните фигури изследвани в труда и спомогнали за пренасянето на Лабан в света на театралната практика и работа с тялото на актьора, както и свързването на Лабан със Системата на Станиславски е Ят Малмгрен - шведски танцьор и преподавател по актьорско майсторство. Той съчетава системата на Лабан за анализ на движенията с юнгианския типологичен анализ, като свързва движенията с психологическото намерение. Подходът на Малмгрен набляга на физикализирането на мотивацията и значението на сетивното тяло в изпълнението. Той разработва **система за анализ на характера**. Преподавателската кариера на Ят Малмгрен продължава повече от четири десетилетия, през които той разработва системата **Лабан-Малмгрен за анализ и обучение на театрални актьори**. Той включва идеите, наследени от Лабан и неговите сътрудници, в една теория за анализ на характера, специално разработена за нуждите на театъра и актьорското изкуство.

Владимир Миродан¹³ характеризира системата Лабан/Малмгрен като жива и динамична структура, която може да бъде интерпретирана и прилагана по различни

¹¹ RADA, Old Vic Theatre School, Royal Central School of Speech and Drama, Guildhall School

¹² Marymount Manhattan College

¹³ THE WAY OF TRANSFORMATION (The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis) - Vladimir Mirodan, PhD Dissertation, Department of Drama, Theatre and Media Arts, Royal Holloway College, University of London, 1997

начини. Според него, тя позволява на актьорите да правят „дисекция“ на себе си и един на друг като им предоставя инструменти за самоанализ.

Друга значима фигура в областта на Анализите на движението на Лабан (LMA) и разгледана в дисертацията е Ирмгард Бартениеф (1900 - 1981). Бартениеф е танцьор, хореограф, преподавател, пионер в танцовата терапия, физиотерапевт, теоретик на танца, етнограф и активист. Тя е сред първите последователи на работа на Рудолф Лабан и докато Лабан полага основите за разбирането на човешкото движение, Ирмгард Бартениеф внася своята уникална перспектива от полето на физиотерапията в контекста на Лабан. Тя подчертава значението на вътрешната свързаност на тялото (Total Body Connectivity) при движение. Бартениеф се основава на концепцията за цялостна свързаност на тялото и го възприема като единен организъм, чиито части непрекъснато си влияят една на друга. Днес, тази концепция може да ни се струва изключително логична, ясна и позната, но за времето си е била революционна. „Основите на Бартениеф“ (Bartenieff Fundamentals) са подход към базисния тренинг на тялото, който се фокусира върху вътрешните връзки в тялото за ефективното му функциониране.

От изследваната литература, става ясно, че в рамките на пластическото обучение на актьора, „Основите на Бартениеф“ се явяват изключително полезен инструмент за въвеждане на студентите в работата с техните тела и развитието на телесна осъзнатост. Прилагането на този подход през първата година от обучението по движение може значително да улесни установяването на органична връзка между студентите и собствените им тела.

„Основите на Бартениеф“ са изградени върху дванайсет принципа, описани в книгата на Пеги Хакни „Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals“ и разгледани по-подробно в дисертационният труд, които включват: **цялостна свързаност на тялото, дихателна подкрепа, заземяване, прогрес в развитието, намерение, комплексност, вътрешно-външно, функция-изразяване, стабилност-мобилност, натоварване-възстановяване, фразиране, индивидуална неповторимост.**

В съвременното актьорско пластическо обучение, дванайсетте принципа осигуряват основата за цялостно развитие на актьора. Те подчертават значението на осъзнатото движение, дишането и взаимовръзките между вътрешните импулси, и външния израз. Принципите акцентират на ролята на намерението в организирането на мускулните действия и значението на индивидуалната неповторимост. В дисертацията се застъпва тезата, че стартирането на обучителния процес по пластика на актьора с

„Основи на Бартениеф“ е формула, която може да се окаже изключително работеща. В подкрепа на тази теза се разглежда доклад и практически примери от осъществяването на международен проект през 2005 година, базиран на Лабан/Бартениеф, които демонстрират, че прилагането на тези принципи са в съзвучие със съвременните концепции за пластическо обучение на актьора и водят до многостранно възприятие на актьора за неговият инструмент - Тялото.

Особен акцент в дисертацията е поставен и върху актьорския физически тренинг „Гледните точки“, който изхожда от постмодерния метод за разбиране и изследване на елементите на движението. Изучаването и прилагането на актьорския тренинг “Гледни точки” (Viewpoints), разработен от американската режисьорка Ан Богарт, в българския театрален контекст представлява съществена еволюция в обучението и подготовката на актьори, като води до по-широко признаване на необходимостта от осъвременяване на физическите методи за актьорско обучение свързани с творческото изразяване и развитие. Тренингът “Гледни точки” предоставя ефективен инструментариум за стимулиране на актьорското въображение и подобряване на колективната динамика. Насърчава актьорите да експериментират и сътворяват в пространството, което обитават, използвайки текущите събития и впечатления като източник на вдъхновение и идеи. Изследователският подход, на който “Гледни точки” се основава, представлява важна иновация в театралната практика и може да повлияе значително на развитието на съвременното театрално изкуство в България. Деветте физически „Гледни точки“ разгледани подробно в дисертационния труд: четири за време и пет за пространство са:

Физически „Гледни точки“: Темпо (Tempo), Продължителност (Duration), Кинестетична реакция (Kinesthetic Response), Повторение (Repetition), Пространствена връзка (Spatial Relationship), Топография (Topography), Форма (Shape), Жест (Gesture), Архитектура (Architecture).

Изследването показва, че „Гледни точки“ е актьорски тренинг, широко прилаган в театралните среди по цял свят. Въпреки неговата изградена структура, не може да бъде дадена формула или изведени конкретни насоки за това как да създадеш добър театрален спектакъл, да бъдеш перфектния актьор или да проведеш най-добрия уъркшоп. Правилата в този тренинг са само и единствено, за да освободят практикуващия. Този тренинг взаимодейства от ежедневиия живот, от природните закони; отразява света, който ни заобикаля. Ежедневните действия се превръщат в своеобразен тренинг и ако се вслуша, ако им обърне внимание, ако се синхронизира с тях, актьорът ще усети

необикновени, дълбоки, искрени преживявания, които неизбежно без съмнение ще достигнат и до зрителя.

Изследванията в Глава III поставят акцент върху възникването и развитието на соматичните практики и тяхното влияние върху актьорското пластическо обучение от края на XX и началото на XXI век. Разгледани са знакови фигури като Джоузеф Пилатес, Фредерик М. Александър, Ида Ролф, Ирмгард Бартениеф, Моше Фелденкрайс, Моника Паньо и Бони Бейнбридж Коен, чиито методи оказват ключово влияние в областта на соматичното движение. Всеки от тези новатори насочва практиката към осъзнатото усещане и вслушване в тялото чрез специфични техники, като често обучението започва от състояние на покой в легнало положение, позволяващо да се намали гравитационният ефект. Това насочва фокуса към вътрешните усещания и създава усещане за лекота и подкрепа, което обогатява осъзнаването на собственото тяло.

Соматиката се отличава като поле на изследване, което насърчава личните преживявания и осъзнатото присъствие тук и сега, в момента. Пионерите на тази практика откриват, че с внимателно отношение към тялото, човек може да преодолее болката, да оптимизира движението си и да постигне по-висока изразителност и жизненост. Така соматичните практики предлагат методи за развитие на осъзнато взаимодействие между тялото и ума и разширяват възможностите за по-дълбок контакт с тялото като инструмент на изразяване. В дисертацията е подчертана и ролята на Йога, чието силно влияние върху пионерите на соматичните техники я утвърждава като своеобразен архетип на съвременните соматични практики.

Липсата на широко разпространение на соматичните техники в българското актьорско образование разкрива потенциал за допълнителни изследвания и развитие. Включването на соматични практики като част от учебната програма може да подобри разбирането на студентите за собственото им тяло и да допринесе за по-дълбоко овладяване на телесната изразителност. Достъпът до международни ресурси и възможности за участие в уъркшопове и форуми създават подходящи условия за обогатяване на педагогическата практика. Тези условия правят съвременния контекст коренно различен от този преди четвърт век.

В рамките на съвременното пластическо обучение на актьора, всеки преподавател изгражда своя уникална система от упражнения. На базата на тях, той самостоятелно структурира методиката за тяхното преподаване. Този процес е не само творчески акт, но и предизвикателство, изпълнено с рискове и неизвестни, които обаче предоставят възможност за развитие на разнообразни и уникални подходи. Работата с

тялото на актьора, дори в рамките на обучителния процес, изисква преподавателят да притежава изключителна чувствителност и готовност да реагира на всяка ситуация, като успява да улови онези невидими моменти на истинско случване и успех—моменти, които не могат да бъдат предадени чрез стандартни методики. От друга страна, студентът трябва да се довери на своя преподавател, а задачата на преподавателя е да спечели това доверие още в началните етапи на обучението и да го задържи до края на обучителния процес. Именно в първите седмици на часовете по движение се крие ключът към ангажиране на вниманието на студентите и убеждаването им в значимостта на тялото като основен творчески инструмент. Тялото е онова, през което въображението се проявява и твори, то захранва всички актьорски психофизически процеси свързани с работата върху ролята и персонажа. Тялото е това, което зрителят вижда, по което чете и което му въздейства. Едно от най-големите предизвикателства пред преподавателите по движение е да успеят да върнат студентите в следващия час.

От друга страна, студентите също играят важна роля, като трябва да изградят доверие в преподавателя и методите му още от началото на обучението. В първите седмици на курсовете по движение преподавателят има отговорността да ангажира вниманието на студентите и да подчертае значимостта на тялото като основен творчески инструмент. Именно тялото е онова, чрез което въображението се проявява и твори, което зарежда актьорските психофизически процеси и въздейства на зрителя. Това прави едно от най-големите предизвикателства пред преподавателите по движение да успеят да вдъхновят студентите за следващия урок, като събудят в тях желание за непрекъснато развитие в тази насока.

Глава IV от дисертацията анализира пътищата на развитие в пластическото обучение на актьора за драматичен театър, сравнявайки водещи практики в европейски и български учебни заведения. Изследването включва учебните програми и методологии на ключови институции в България, като НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и Нов Български Университет, които са сравнени с утвърдени учебни заведения в Полша, Великобритания и Франция. Сред разгледаните европейски институции са Националната академия за драматично изкуство „Александър Зелверович“ във Варшава, Маунтвю Академия за театрално изкуство, Гилдфордското училище за актьорско майсторство във Великобритания и Училището по актьорско майсторство във Фонтенбльо, Франция.

В течение на изследването, работата с тялото се открие като сложна, поради това, че се занимава с проникване в личното пространство и постепенно “отлепване” на слоеве

натрупващи се в процеса на израстване. Понякога, това може да бъде объркващо, болезнено, натоващо психиката на актьора. Често води до усещане за уязвимост, изгубване, безсмислие. В последствие, при работата с тялото в часовете по движение моделите на подражание, закостенелите разбирания, културата, модата, натрупаните комплекси и пр., които бетонират съзнанието на младия човек-актьор трябва да бъдат разбивани и преодолявани.

Мета методът на проф. д-р Велимир Велев и неговата Процесуална методология предоставят нови възможности за телесно обучение на актьора в България, синтезирайки техники, които резонират със съвременните европейски подходи. Методологията му обхваща единадесет принципа, сред които *импровизация, многовариантност, лабораторност, и пробуждане на творческата природа на студента*, като акцентира върху *индивидуалния подход и удовлетвореността на студентите*.

Дисертацията разглежда и методиката на проф. Светослав Иванов, който развива у студентите психомоторни качества като *сила, бързина, гъвкавост и издръжливост*. За разлика от спорта, проф. Иванов адаптира психомоториката към индивидуалните характеристики на актьорите. Неговият подход включва няколко модула, започвайки с развитие на базовите физически качества и преминавайки към управление на тези способности в театрален контекст, акцентирайки и върху връзката между психосоматиката и телесната изразителност.

Изследването обсъжда и методиката на доц. д-р Ася Иванова от Нов Български Университет, която прилага интегриран подход, насочен към разширяване на актьорския капацитет чрез съчетаване на физическата подготовка с цялостното актьорско обучение. Тя поставя особен акцент върху връзката между движение, звук и дишане, като експериментира с тяхното въздействие върху емоционалната чувствителност на актьора. Спецификата на програмата „Театър“ в НБУ включва модулна структура, която позволява на студентите да работят с различни преподаватели и методологии, обогатявайки техния опит чрез разнообразни перспективи и съвременни подходи.

Модулната система в НБУ осигурява множество предимства, като среща студентите с разнообразни методологии и стимулира критическото мислене и иновациите. Този динамичен модел предлага по-широк поглед върху театралното обучение, но същевременно изисква внимателен баланс, за да се избегне рискът от прекъсване на методологическата консистентност.

Втората част на глава IV представя резултатите от емпиричните изследвания по темата на дисертацията, проведени в Полша, Великобритания и Франция.

Срещата ми с Лешек Бздил разкри важни тенденции в пластическото обучение на актьорите в Полша, където до новото хилядолетие доминира методът на Томашевски. Това изглежда парадоксално, като се има предвид влиянието на новатори като Гротовски и Гардженице, които с експерименталните си подходи поставят Полша сред лидерите в съвременния театър. Моделът на обучение, който Бздил развива в Театралната академия във Варшава, преосмисля ролята на физическата подготовка, поставяйки акцент върху индивидуалността и автентичното себеизразяване чрез движение, вместо върху чисто физическата кондиция.

Бздил преподава дисциплината „Тяло в движение“ и подчертава, че през последните двадесет години полският театър и съответно обучението претърпяват значителни промени. Днешните студенти се отличават с по-голяма отвореност, освободеност от табута и по-малко физически и психически блокажи, които по-рано затрудняват обучителния процес и го правят подобен на терапевтична сесия. В контекста на новите нагласи, тялото се възприема не просто като емоционален изразител, а като „машина“ – инструмент, който трябва да бъде развит и усъвършенстван.

Във Великобритания се наблюдава засилено приложение на анализите на движението на Лабан и техниката „Гледни точки“. Лора Уестън, преподавала в Училището по актьорско майсторство в Гилдфорд, се откроява като пример за прилагане на тези методологии. Обучителната програма в Гилдфорд е изградена върху три взаимодопълващи се основни модула: актьорско майсторство, движение и работа с гласа, които са интегрирани в ежедневно обучение. Последната година се фокусира върху кариерното развитие, включващо подготовка за кастинги, създаване на портфолио и промотиране на актьора в индустрията. Студентите овладяват принципите на Лабан и Лекок, както и метода на „5-те ритъма“, с особен акцент върху Лабан.

Уестън умело комбинира детайлния анализ на движението на Лабан с пространствения подход на „Гледни точки“. Началният ѝ метод използва танцови техники за осигуряване на структурирани движения, но постепенно се разширява, за да даде повече свобода за импровизация и творческа игра. Играта, според Уестън, е важна съставка в британската практика, тъй като освобождава актьорите от ограниченията на фиксирани форми и развива тяхната спонтанност. Тя обаче подчертава, че играта се нуждае от рамка, за да не се превърне в хаотична, а да осигурява основа за анализ и рефлексия.

Най-значимото в практиката на Лора Уестън е моделът, който тя развива на база на танцовата си подготовка. Този модел обединява основните компоненти на Лабан: Тяло, Усилие, Форма и Пространство (BESS), като добавя и Взаимоотношения (от „Гледни точки“). Според Уестън, този интегриран подход е изключително приложим както за работа с танцьори, така и за актьори, съчетавайки техническа дисциплина с творчество и личностно развитие.

В дисертацията е разгледана и учебната програма за движенчески тренинг на актьори в Академията за театрално изкуство Маунтвю, Великобритания. Програмата се ръководи от Стив Браунли, ръководител на движението за актьори в Маунтвю, и се характеризира с гъвкав подход, адаптиран към всяка учебна група. Тази, представена в дисертацията, е създадена за студентите, започнали през есента на 2021 г., които ще завършат през 2024 г. Движенческият тренинг в Маунтвю е структуриран в шестседмични модули, в рамките на които студентите преминават през практически занятия с продължителност от 1 до 2 часа. Занятията са насочени към усвояване на специфични физически и артистични умения, като в края на всеки срок студентите прилагат наученото чрез финален проект.

През периода юни-юли 2024 година, след проведено емпирично изследване във FONACT – Училище за актьорско майсторство във Фонтабльо, Франция се открие една различна и любопитна концепция за пластичското обучение на актьора.

Тази концепция се разкрива в последната част от дисертацията и се базира на „заредане на пространството“ или „поглъщане на енергията“ и нейното значение в контекста на движенческия тренинг на актьора във FONACT, Франция. Фокуса пада върху развиването на способността на студентите да поддържат „двигателя“ си включен, дори когато физически не са активни на сцената. Независимо дали актьорът е в централната част на действието или не проявява видима активност, неговото сценично присъствие трябва да бъде постоянно активно и да генерира енергия. Часовете по движение в FONACT са предназначени да разкрият механизма, чрез който това се постига и как актьорите могат да управляват и предават енергията си, да си взаимодействат с останалите и с публиката.

Движенческият тренинг във FONACT е от фундамент на цялостната актьорска програма. Той се фокусира върху усъвършенстването на физическото изразяване и осъзнаването на тялото на актьора. Тази дисциплина обхваща редица техники, които подобряват способността на актьора да предава емоции, да създава персонажи и да

подобрява разказването на истории чрез движение. Студентите изследват как актьорът се отнася към пространството и създава драматично напрежение чрез своята физика.

Работата с ансамбъл във FONACT е жизненоважна дисциплина, която насърчава сътрудничеството и сплотеността между актьорите, но също така е и отличителен знак на идентичността на FONACT. В тази дисциплина учениците участват в упражнения и проекти, които наблягат на груповата динамика, изграждането на доверие и колективното творчество. В края на ансамбловата работа студентите развиват силни умения за сътрудничество, способност за хармонична работа в група и задълбочено разбиране за силата на ансамбловото изпълнение в театъра. Дисертацията включва и подробен анализ на занятие на тема „Ансамбъл“, което подчертава значимостта на тази дисциплина в актьорското обучение във FONACT.

IV. Заключение и бъдещи насоки

Извършеният анализ на програмите за пластическо обучение на актьора в различни културни и академични контексти показва, че въпреки споделената цел за професионална подготовка на студентите, съществуват значими различия в методите и подходите. Основното предизвикателство остава в резултатите от обучението. Дори и с най-амбициозни намерения - нито теоретичните основи, нито приложението на методите могат да бъдат успешни, ако в крайна сметка резултатите от обучението не дават на студентите необходимата подготовка за реалната им професионална практика. Успехът на всяко обучение зависи от способността на студентите да се справят с изискванията на индустрията и индивидуалните режисьорски нужди. Когато студентите не успеят да се адаптират или се чувстват неподготвени за професионалната среда, ефективността на обучението се поставя под въпрос.

През XXI век движенческият тренинг на актьора остава ключов компонент в обучителния процес. Този аспект от обучението способства за по-дълбокото самопознание на актьорите, като им помага да бъдат осъзнати за своите тела, емоции, действия. Това обхваща както и разбирането за собствената идентичност, така и постигането на емоционална интелигентност.

Необходимо е да се има предвид, че концепциите за пластическото обучение на актьора продължават да се развиват динамично. Движенческият тренинг остава съществен елемент от актьорското обучение, допринасяйки за формирането на

индивидуалността и обогатяването на възможностите за въплъщаване и телесна експресия.

Обучението по движение за актьори в различните висши учебни заведения демонстрира разнообразие в подходите и методите на преподаване, което затруднява опитите за унифициране. Всеки университет или академия прави своя избор за акцентите в обучението и методите на развитие на студентите, базирайки се на специфичните изисквания на индустрията на локално ниво, както и на експертната, опита и личните предпочитания на преподавателите. Независимо от това дали институциите следват актуални тенденции или предпочитат традиционни методи, е важно, те да останат адаптивни и гъвкави спрямо нуждите на студентите. Това може да се постигне чрез прилагане на разнообразни инструменти за оценка и обратна връзка, както и чрез организиране на уъркшопове и семинари с гост-преподаватели.

Важно е да подчертая, че не откривам необходимост от промяна на съществуващия учебен план и настоящата програма. Актуализацията може да бъде осъществена чрез предложената Стратегия, която въвежда ефективни методи за усъвършенстване на обучението, без да се налагат структурни промени в учебния процес. Същевременно, от особена важност е балансираното координиране и синхронизиране на занятията по движение с курсовете по сценична реч и актьорско майсторство. Тази интеграция е ключова за постигането на ефективност, кохерентност, смисленост и реални резултати в развитието на студентите.

По същество, обучението на актьора следва да бъде структурирано като мащабна мозайка от взаимосвързани модули, които заедно оформят завършена картина на актьорските компетенции. Съвременното пластическо обучение на актьора трябва да бъде преосмислено през призмата на различни гледни точки, като централна роля в това играе психотехниката – връзката между вътрешната техника на актьора и физическата му експресия, както и обогатяването на неговите телесни изразни средства.

В секцията *Приложения* на дисертационния труд са включени интервюта, проведени като част от емпиричното изследване с режисьори от България. Тези интервюта предоставят ценна информация относно техните лични гледни точки, изисквания и търсения в работата с актьори. Чрез тях се разкрива как съвременните режисьори възприемат актьорските техники, какви качества и умения търсят в изпълнителите, както и какви подходи прилагат в изграждането на актьорския процес в контекста на съвременния театър.

V. КЛЮЧОВИ ИЗТОЧНИЦИ

- Alfreds, M.** (2007). *Different Every Night: Freeing the Actor*. London: Nick Hern Books.
- Benedetti, J.** (2004). *Stanislavski: An Introduction*. New York: A Theatre Arts Book Routledge.
- Bogart, A. L.** (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. New York: THEATRE COMMUNICATIONS GROUP.
- Bonnie Bainbridge Cohen** - Sensing, F. a.-T.-M.-C. (2008). *Sensing, Feeling, and Action - The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, a project of Contact Collaborations, Inc.
- Davidson, A.** (2023). From Hellerau to Here: Tracing the Lineage and Influence of Dalcroze Eurhythmics on the Family Tree of Theatre Pedagogy. *Arts*, 10. doi:<https://doi.org/10.3390/arts12040134>
- Evans, M.** (2010). *Movement Training for the Modern Actor*. London, United Kingdom: Routledge.
- Evans, M.** (2015). *The Actor Training Reader*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Evans, M.** (2020). 'Monika Pagneux', Theatre, Dance and Performance Training, vol. 11, no. 3., *Theatre, Dance and Performance Training*, 324-326. doi:<https://doi.org/10.1080/19443927.2020.1788275>
- Hackney, P.** (1998). *Making Connections: Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Gordon and Breach Publishers.
- Jaques-Dalcroze, E.** (2007). *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*. Rockville: Wildside Press. Извлечено от <https://www.gutenberg.org/ebooks/21653>
- Jean Newlove, J. D.** (2004). *Laban for all*. London: Nick Hern Book.
- Kedzie Penfield, J. K.** (2005). *APPLICATION OF LABAN MOVEMENT ANALYSIS TO A MOVEMENT FOR ACTORS TRAINING PROGRAM (Excerpts from a teaching collaboration)*. Queen Margaret University College, Virginia Commonwealth.
- Laban, R.** (1966). *The Language of Movement: A guidebook to choreutics*. (L. Ullman, Ред.) Boston: PLAYS, INC.
- Laban, R.** (2011). *The Mastery of Movement* (4th изд.). (L. Ulman, Ред.) Alton, Hampshire, UK: Dance Books.

- Mirodan, V.** (1997). *THE WAY OF TRANSFORMATION (The Laban-Malmgren System of Dramatic Character Analysis)*. *PhD Dissertation*. London, Royal Holloway College, United Kingdom.
- Newlove, J.** (1993). *Laban for Actors and Dancers. Putting Laban's Movement Theory into Practice. A Step-by-Step Guide*. New Your, London: Routledge, Nick Hern Books.
- Odom, S. L.** (2015). Delsartean Traces in Dalcroze Eurhythmics. *Mime Journal, Vol. 23*, 136-151. doi:10.5642/mimejournal.20052301.09
- Potter, N.** (2016). *Movement for Actors* (Second изд.). (B. A. Mary Fleischer, Ред.) New York: Allworth Press.
- Selioni, K.** (2014). *Laban - Aristotle: Towards a methodology for movement training for the actor and in acting*. Athens: Hellinoekdotiki.
- Shawn, T.** (1976). *Every little movement - A book about Delsarte*. Princeton Book Co Pub.
- Vanessa Ewan, D. G.** (2014). *Actor Movement Expression of the Physical Being*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing.
- Worsley, V.** (2016). *Feldenkrais for Actors: How to Do Less and Discover More*. London: Nick Hern Books.
- Божилова-Андонова, М.** (2021). *Тялото: Паралели между драматичния театър и театъра на движението*. София, България: Фосфорус.
- Борисова, Г.** (2011). *Танцови представи и артистични предпочитания*. София: Нов български университет.
- Васева, А.** (2017). *Що е то съвременен танц. Театралният живот на съвременния танц в България между 1989 г. и 2010 г.* София: Метеор.
- Велев, В.** (2019). *Теоретични размисли на един театрален практик*. София: Recode.
- Йосифова, П.** (2016). *Човекът актьор в театъра на Йежи Гротовски*. Пловдив: Забелски глас.
- Карлсън, М.** (2021). Постдраматичният театър и постдраматичното представление. *НОМО LUDENS FOUNDATION*. Извлечено от <https://homoludens.bg/articles/postdramatichniyat-teatar-i-postdramatichnoto-predstavlenie/>
- Катранджиева, А.** (2012). Ан Богарт - "Перспективи" - система за обучение на съвременни актьори. *Театър : списание за театър, музика, кино и художествена самодейност*, с. 22-25.
- Кох, И. Е.** (1974). *Основи на сценическото движение*. София: Наука и Изкуство.

- Манева, Д.** (2013). *Предизвиканото тяло: пътеводител на актьора към професионалното и личното му усъвършенстване...* София: Сиела Норма АД.
- Морозова, Г.** (2006). *Биомеханика – наука и театрален мит.* София: Издателство „Валентин Троянов“.
- НАТФИЗ.** (12 Януари 2022 г.). Извлечено от www.natfiz.bg: <https://natfiz.bg/wp-content/uploads/2021/12/Pravilnik-2018-Final-2020.pdf>
- Огнянова, Ю.** (1990). Моето педагогическо кредо. *Гестус*, бр. 3,4, с. 13.
- Терзийска, К.** (н.д.). Колаборативният творчески процес в театъра. София, България. Извлечено от <https://dramaturgynew.eu/by-kalina-terziyska/>
- Чехов, М.** (2016). *За техниката на актьора.* (В. Игнатовски, Прев.) София: Изток-Запад.
- Чехов, М.** (2019). *За техниката на актьорската игра.* (Л. Андреева, Прев.) София: Изток-Запад.
- Якимова-Фурнаджиева, А.** (2006). *Психофизическа подготовка на актьора за работа: Алтернативни принципи и техники.* Русе: "Авангард принт" ООД.

VI. Справка за научните приноси на дисертационния труд

1. Предлагане на гъвкав модел за пластическо обучение на актьора, който интегрира различни подходи за телесна подготовка и е приложим в академична среда без промени в учебните планове.
2. Превод и адаптиране на терминология и ключови концепции от анализите на движението на Лабан за по-широко използване в пластическото обучение на актьора в България.
3. Изследване и анализ на теорията за "Родословното дърво на театралната педагогика" от Андрю Дейвидсън създадена през 2023 година и значението ѝ за съвременната актьорска подготовка.
4. Изследване и анализ на идеи от малко познати у нас теоретици като Марк Еванс, Виктория Уорсли, Владимир Миродан, Кики Селиони и други във връзка с концепциите за пластическо обучение на актьора.

5. Обогаляване на академичната библиография с редки и трудно достъпни източници, липсващи в българските библиотеки, което разширява ресурсите за бъдещи изследвания в областта.
6. Изследване и анализ на връзката между идеите на Емил Жак-Далкроз и Константин Станиславски, както и между системата Лабан-Малмгрен и метода на Станиславски.
7. Значим принос към дисертационния труд е емпиричното изследване, проведено чрез наблюдение, преподаване и интервюта с преподаватели от висши учебни заведения в Полша, Великобритания и Франция. То предоставя сравнителен анализ на утвърдени методи с цел прилагане на най-добрите практики в българския контекст, като допринася за задълбочаване на разбирането на успешни образователни практики и предлага приложими насоки за подобряване на пластическото обучение на актьора у нас.

VII. Публикации по темата на дисертационния труд

Студия:

Георгиева, Стефания. Соматичните практики – потенциал и предизвикателства в контекста на телесното обучение на актьора в България – Център за семиотични и културни изследвания – (<https://cssc-bg.com/e-library/library-humanitas/phd-post/stefania-2024>)

Статии:

Георгиева, Стефания. Актьорският тренинг Гледни точки (Viewpoints) в контекста на съвременните физически подходи за работа с актьора спектакъл / Стефания Георгиева. (Докторанти). // *Годишник* [на] Национална академия за театрално и филмово изкуство "Кръстьо Сарафов" 2023. Гл. ред. Камелия Николова;

Георгиева, Стефания. Фигурата на хореографа в изграждането на драматичния спектакъл / Стефания Георгиева. (Докторанти). // *Годишник* [на] Национална академия за театрално и филмово изкуство "Кръстьо Сарафов" 2022. Гл. ред. Камелия Николова; Ред. съвет Мая Димитрова, Николай Йорданов, Венета Дойчева, Яна Джарова. София: НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов", 2023. - с. 240-247. Сист. N: 72238