

## Рецензия

От проф.д.н. Анелия Янева,  
ЮЗУ „Неофит Рилски” – Благоевград, Институт за изследване на  
изкуствата, БАН  
относно дисертационен труд на тема

### **КОНЦЕПЦИИ ЗА ПЛАСТИЧЕСКОТО ОБУЧЕНИЕ НА АКТЬОРА ОТ КРАЯ НА ХХ И НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК**

С автор **Стефания Георгиева Георгиева**,  
Докторант в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“  
Научен ръководител: проф. д-р Велимир Велев  
2025

Стефания Георгиева има широкоспектърна кариера – завършва Средно-специално - Национално Училище по Изкуства "Добри Христов" във Варна, със специалност „Живопис“ (2005), бакалавърска степен по специалност "Актьорство за куклен театър" в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ (2011) и магистърска степен по „Съвременни танцови техники“ в АМТИИ – Пловдив (2020). От 2021 е докторант в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Стефания Георгиева има и постановъчна практика като хореограф в танцовите спектакли в Драматично-куклен театър „Васил Друмев“, Шумен (КУКЕРИ, 2019) и АТОМ Theatre - СТУД (2019); КОПНЕЖ (2019); ИСКАМ (2020); КЛОПКА (2022); МЕЖДУ ДЯВОЛА И ДЪЛБОКОТО СИНЬО МОРЕ (2023). Преподавател е по дисциплините „Психофизически тренинг“ и „Психомоторика“ на I, II, III курс в специалностите „Актьорство за драматичен театър“ в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“.

Дисертацията на Стефания Георгиева - *„Концепции за пластическо обучение на актьора от края на ХХ и началото на ХХІ век“* – е в резултат от натрупания практически опит, обогатен с достатъчно теоретични знания.

Дисертацията се състои от увод, четири глави и заключение, разположени в 179 страници – 156 страници основен текст, Приложения с преразказани интервюта, две таблици и три фигури, онагледяващи основополагащи принципи на Рудолф фон Лабан. Библиографията не е номерирана и не бих могла да преброя колко източници са използвани в дисертацията.

Както е обичайно, **първа глава е въвеждаща**. Обсъждат се основни идеи и концепции за пластическо обучение на актьора през ХІХ и ХХ век, като се акцентира върху разработките на Франсоа Делсарт и Емил Жак-Далкроз и се правят съпоставки между Емил Жак-Далкроз и Станиславски; между Емил Жак-Далкроз и Жак Капо; Жак Лъкок и др. Коментира се оголения театър на Йежи Гротовски и театралната антропология на

Еуженио Барба, за да се стигне до обучението по дисциплината „Сценично движение“ в Русия и в България.

**Втора глава** много подробно анализира теориите за движението на Лабан и по-специално „Динамосферата“, свързана с усилието и „Кинесферата“, свързана с пространството около танцора. Те са съпоставени с предложенията на Малмгрен, който разработва собствена система за актьорски тренинг *„базирана на връзката между анализите на движението на Лабан и метода на Станиславски като ги подчинява изцяло на юнгианския модел на психиката.“* (стр. 63). Докторантката прави и убедителни разлики между системата на Станиславски с нейното магическо „ако“ и методът на Лабан, който е фокусиран върху четири основни аспекта на движението: тялото, времето, изразходваната енергия и посоката, като акцентира върху физическата експресия, и твърди, че *„когато работи върху кинетичната си осъзнатост, актьорът няма нужда да се идентифицира с образа, който ще играе, нито да търси връзка с емоциите му и да ги преживява.“* Коментират се вътрешните и външните нагласи, които Малмгрен въвежда, систематизирани в таблици.

Правят се съпоставки и между Лабан и Ирмгард Бартениеф и създадените от нея *„основи на Бартениеф“*, описани в 12 принципа, като се набляга на осъзнатото психофизическо движение, дишането и взаимовръзките между вътрешните импулси и външния израз на актьора.

Специално внимание е отделено на актьорския тренинг *„Гледни точки“*, изведен като шест неделими гледни точки – „Пространство, Форма, Време, Емоция, Движение, История“ и обогатен впоследствие от американската театрална режисьорка Ан Богарт. и помага на режисьорите и изпълнителите да конструират разкази чрез използване на движението.

Коментирано е навлизането на „Гледни точки“ и неговото разпространение в България.

**Трета глава** разглежда соматични практики и техники, психофизическите взаимовръзки, дишането, самоконтрола и осъзнатостта за тялото и движението, използвани в Йога и Пилатес, в техниките на Александър, на Фелденкрайс. Проследяват се и следващите разклонения, преподавани от Моника Паньо и от д-р Ида Ролф, като се правят паралели между техните методи и доколко те са застъпени в обучението в България.

**Четвърта глава** коментира преподавателските методи и работата със студенти в НАТФИЗ и НБУ. Бих казала, че това е основният принос на дисертацията, тъй като тук вече задълбочено се изследват в детайли от българските методи на преподаване.

Анализира се създадения от проф.д-р Велимир Велев *„Мета Метод“* като нова интегрирана театрална система за актьорско обучение; *процесуалната методология*, която обхваща единадесет принципа, сред които импровизация, многовариантност, лабораторност и пробуждане на

творческата природа на студента, както и обучението по трите модула „Психомоторика“, „Психофизически тренинг“ и „Актьор и пространство“

Не подминати и *психомоторните качества* като сила, бързина, гъвкавост и издръжливост, повлияни до голяма степен от биомеханиката на Мейерхолд, но доразвити в методиката на проф. Светослав Иванов.

От преподавателите в Нов Български Университет, изследването се спира върху *интегрирания подход* на доц. д-р Ася Иванова, насочен към разширяване на актьорския капацитет чрез съчетаване на физическата подготовка с цялостното актьорско обучение, в симбиозата между движение, звук и дишане. А така също и върху обучението по „Съвременни танцови техники“ и „Танцов театър“ на Яница Анатасова.

Ценни за изследването са и съпоставките между обучението в България и в Полша, Великобритания, Франция. Тук вече в подробности се анализират различните методики – „Тяло в движение“ в Полша; „Гледни точки“ в движенческия тренинг във Великобритания; Ролята на тялото и физическото присъствие в движенческия тренинг на актьора във Франция.

Тези анализи са особено полезни с цел да се потърсят отличия и взаимодействия, които да бъдат приложени и в практиката у нас. За да се стигне до стратегия за актуализирането на обучението по движение за актьори.

За моя изненада, след всички подробни анализи, дисертантът потвърждава, че **не се налагат структурни промени в учебния процес в България**, а само балансирано *„синхронизиране на занятията по движение с курсовете по сценична реч и актьорско майсторство. Хармоничното съчетание на тези три аспекта от актьорската подготовка — движение, реч и актьорска игра — не само допринася за по-доброто им стиковане, но и спомага за органичното разбиране на взаимовръзките между тях.“* (стр. 154).

От моя гледна точка винаги има какво да се желае, щом вече се говори за актуализация на обучението и аз бих очаквала да прочета какво би могло да се промени и какви взаимодействия биха се постигнали, ако се съчетават елементи от различните обсъдени методологии.

Дисертацията впечатлява с огромния обем информация – добре структурирана и поднесена през ракурса на обсъжданата тематика, а не просто като поредица от исторически факти. Точно заради добре избраната гледна точка, различните методики за обучение по танц за актьори не натежават, а са така предложени, че да се вижда логичната протекаемост

между тях. Това ги прави полезни за изучаване и приложение в различни модули на едно бъдещо обучение. Но за съжаление подобно съчетаване между различните системи на обучение не се предлага от Стефания Георгиева.

Необходимостта от преминаване през различни системи на обучение и обогатяване на движенческите възможности на актьорите се потвърждава и от интервюта с избрани от докторантката трима български режисьори – Веселка Кунчева, Благой Бочев, Мартин Киселов, които разкриват как 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. Всъщност това не са точно интервюта, а преразказ на мислите на съответните интервюирани и може би запазването на пряката реч на въпроси и отговори би запазило автентичността от мненията на съответните творци.

Лично аз не бих се съгласила с твърдението, че *„Работеща стратегия за актуализация на учебната програма в областта на пластическото обучение на актьора би могла да бъде организирането на специализирани уъркшопове с преподаватели по движение от цял свят“*. (стр.155). За мен университетското обучение трябва да разполага със свои апробирани учебни програми, които да са базата за телесното усъвършенстване на актьора. А едва след това или паралелно с него могат да се предлагат уъркшопове, чиято цел е разширяване на миросгледа, но те не биха могли да заместят базовото обучение.

Удивлява **Заклучението на дисертацията, което се състои от един единствен абзац:** *„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“* (стр. 156).

За мен подобно **заклучение от един абзац изглежда несериозно**. Още повече, че дори за един доклад заключението обикновено надхвърля рамките на един абзац. Аз бих препоръчала да се разшири, като се припомнят, коментират и съпоставят изводите от предходните глави, а в края му да се изведат нови акценти и препоръки.

По темата на дисертационния труд има публикувани една студия и две статии, но нямах възможност да ги прочета, тъй като не са приложени в документацията:

- 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/stefania2024>)
- Георгиева, Стефания. Актьорският тренинг Гледни точки (Viewpoints) в контекста на съвременните физически подходи за работа с актьора спектакъл ///Годишник [на] Национална академия за театрално и филмово изкуство "Кръстьо Сарафов" 2023.
- Георгиева, Стефания. Фигурата на хореографа в изграждането на драматичния спектакъл. //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: 7223

Авторефератът отговаря по смисъл и съдържание на дисертацията.

Уважавам натрупания педагогически и професионален опит на Стефания Георгиева и като хореограф и като експериментатор при обучението на студенти, както и дългогодишната ѝ работа с проф. д-р Велимир Велев, който реализира с нейния курс постановката си „Покаяние“ още когато Стефания Георгиева беше студент по „Куклен театър“ и продължава да я води по пътя към науката и професионалното осмисляне на творчеството, но вече като неин научен ръководител.

Независимо от моите забележки и препоръки, дисертацията на **Стефания Георгиева** е убедително изследване, което прави значими паралели между различните концепции за пластическо обучение на актьори и в тази си функция тя е полезна за преподаватели и студенти, за актьори, но и за танцьори, както и за всички, които се интересуват от движението. Дълбоко съм убедена, че именно в това е големият принос на подобни теми и дисертации. С което поздравявам дисертантката Стефания Георгиева за успешно изпълнената ѝ мисия.

В заключение, давам положителна оценка за дисертацията на докторантката Стефания Георгиева и предлагам на уважаемите членове на Научното жури да присъдят на Стефания Георгиева образователната и научна степен „Доктор“.

проф.д.н. Анелия Янева

31.01.2025