

ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ

“Неофит Рилски”

Факултет по изкуствата

СТАНОВИЩЕ

За

комплект от научните трудове

на

гл.ас. д-р МИЛЕНА АНЕВА

представени за участие в конкурса

за заемане на

Академичната длъжност “доцент” по *Сценична реч*

Професионално направление *8.4. Театрално и филмово изкуство*

Научна специалност *Театрознание и театрално изкуство - Сценична реч*

(обявен в Държавен вестник, бр. 33/26.04.2019)

Рецензент:

доц. д-р Велимир Велев

факултет Сценични изкуства

НАТФИЗ

София, 2019г

Кандидатът гл.ас. д-р Милена Анева има дългогодишен опит като преподавател по Актьорско майсторство и Театрална режисура, както и като актриса и режисьор (в над 20 спектакъла), а също и немалко участия в научни конференции и

научни проекти.

Предложеният от нея за хабилизация монографичен текст е със заглавие “Художествена цялост на театралния спектакъл” с ISBN 978-954-680-944-5, София, от Университетско издателство “Неофит Рилски”, което само по себе си е гаранция, че изданието отговаря на научните изисквания по ЗРАС. <http://press.swu.bg/list-by-years/2014/художествена-цялост-на-театралния-спектакъл.aspx> . Книгата е в обем от 138 страници и се състои от *Увод*, основна част от 3 глави, *Заключение* и *Библиография*, съдържаща 58 източника на български, руски и испански език.

В УВОДА д-р Милена Анева разглежда отношението *Режисьор – Актьор*, като основополагащ в театралната работа и въвежда темата за *въображението*, която предстои да разглежда в *Първа глава*.

В ПЪРВА глава – Отправна точка в художествената цялост на спектакъла - въображението, още със заглавието, авторката, поставя, една необичайна гледна точка – “въображението като основен фактор за цялостта на спектакъла”. В нея, макар и не до там последователно, тя се стреми да разгледа понятието въображението, като лъкатуши между различни смислови аспекти на *делюзия, бленуване, видение, асоциативна емоционална памет, хрумка, оправдание (на сценичните обстоятелства), впечатление, представа, формообразуване*. Макар и да е недефинирано в каква смислова плоскост ще се разглежда това понятие, д-р Анева в даден момент се опитва да го изясни контекстуално: в съжденията си тя ни води до *въображението в актьорската психотехника*, като го идентифицира с техники ползващи психоемоционалната памет (резултат от натрупания и преживян житейски опит) при влизане в предложените обстоятелства на сцената, чрез магическото “ако”. Това обяснява едностранчивия стремеж на Анева към свързване на *въображението* само с *миналия опит* на актьора (т.нар. от нея “първи и най-важен закон”). Разгледано в тази плоскост твърдението, че детското въображение е по-бедно от това на възрастния, може да се приеме за коректно, и то именно от гледна точка на това, че детето няма опита на възрастните по отношение на категории, като “живот-смърт”, “добро-зло”, “любов-омраза”,

“приятелство-предателство”, “гордост-смирение” и др. Ако разглеждаме обаче, *въображението* като способност на актьора да влезе в дадена сценична задача чрез т.нар. “вяра” и “наивност”, то тогава детето превъзхожда възрастния по определени причини, които могат да бъдат разгледани научно при необходимост. Затова в определени актьорски системи постигането на детска вяра и наивност се свързва с високото актьорско майсторство и целенасочено се култивира чрез “детски” и “животински” етюди за това. А ако говорим за справяне с нестереотипна творческа задача, чрез намиране на ново уникално решение или откритие, използването на *въображение* свързано с “видяното и познатото” може само да попречи – детското въображение в този аспект е ненадминато и съвсем естествено се счита от специалистите за еталон, към който един творец може да се стреми.

Въпреки това, в тесния смисъл на “*ползване на психоемоционалната памет*” и “*анализ на мотивите в поведението на сценичния образ*”, съжденията на авторката за въображението притежават своята стойност и дълбочина.

По нататък в тази глава д-р Анева свързва понятията “вяра и наивност”, “въображение” и “поведенческа верига” в причинно-следствена връзка, където местата на причина и следствие също са необичайно разместени. Тук презумцията на авторката вероятно е, че всички процеси в актьорската игра и общуване, могат да бъдат съотнесени към магическото “ако”. А него тя свързва с въображението. С други думи, въображението, в смисъла на *способност да си повярваш и да влезеш “в обстоятелствата”*, е това което присъства във всички компоненти на актьорската игра, а оттам и на театралния спектакъл. Това разбира се не може да се приеме като доказателство, че въображението има отношение към цялостта на спектакъла, но е за уважение различната, неочаквана гледна точка, която сама по себе си може да се счете за въображение.

ВТОРА глава – Художествена цялост в периода на изграждане на спектакъла, д-р Анева започва с разглеждане на проблемите на актьорското и режисьорското обучение, като счита второто за доста “формално”, без необходимата

практическа подготовка. Това е гледна точка, вероятно на базата на неин личен опит от нейното собствено обучение. Тя оставя читателя с един неизяснен въпрос – доколко е субективна или обективна. След това главата преминава в размисли върху факторите, които определят един спектакъл като въздействащ. Според авторката, това са “духа и атмосферата” на спектакъла, които “се случват някъде между първия прочит на пиесата и генералната репетиция”.

С характерната за първа глава хаотичност се разглеждат различни аспекти от работата на режисьора и актьора, започвайки от понятието “експозиция” на Станиславски, през т.нар. “мъртъв режисьор” на Питър Брук, разглежда се процеса от първия прочит с “умението на режисьора да “увлече” колектива” (Таиров), през анализа, чийто подход трябва да е “далече от умозрителното” (Товстоногов) и чрез поставянето на “правилата на играта” в началото на репетиционния период. По неочакван начин авторката тълкува връзката между понятията *събитие*, *зрелищна структура* и *конфликт*, като следва своя собствена специфична логика. В цитатите, използвани в текста, изкачат различни подтеми, като *творческа импровизационност на актьора*, *действен анализ*, *връзката между личностните характеристики на персонажа и неговото поведение*. На моменти се влиза в хипердетайли, напр. “оценката като процес” и др.

Следва разглеждане на *действие*, *конфликт*, *борба*; *Умението да се разкаже една история – композиция и непрекъснатост на действието*; *Състоянието “аз съм”, степен на недовършеност и художествена цялост на спектакъла*. В тях преобладават цитати и едностранчиви (на места спорни) твърдения като: Разказването на “една история със средствата за театъра” изисква задължително “непрекъснатост на действието”; “континуитетът на действието, е един от категоричните признаци за наличието на процес”; “свободната, импровизационна игра по време на публичнотворческия процес” = “художествената цялост на спектакъла”.

И въпреки че до систематизирано изследване на дълбоките принципи и закони, от които зависи постигането на художествена цялост в една театрална постановка, не се

стига, за отбелязване е стремежът на авторката да тълкува и да намери алтернативен изказ на редица основни театрални понятия, като *тема, идея, конфликт, фабула и сюжет, свръхзадача, действие, процес и резултат* и т.н. Добро впечатление прави също така и един пасаж в средата на част, в който авторката влиза в критически коментар на Брехт и споделя ценен личен опит.

ТРЕТА глава, Художествена цялост на театралния спектакъл, е насочена изцяло към взаимоотношенията *спектакъл – публика*. В нея се разглежда “единството” в диалектическата връзка между *сцена и зала, актьор и зрител*. Макар това да е само един аспект от заглавието, което звучи общо и всеобхватно, тази част притежава необходимата научна стойност като изследване - тя е с ясна тема, целенасочена без непонятни “криволици” и нелогични отклонения и едновременно с това е богата на ракурси и гледни точки, през които е разгледан проблема. Засягат се важни подтеми за *личната отговорност и личностния фактор на театралния творец* (актьор и режисьор), връзката между *морал и естетика* в театралния спектакъл, проблемите за *критериите* при “борбата-диалог” със зрителя, мисията на твореца и Театъра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕТО, макар и несвързано със заглавието на книгата “Художествена цялост на театралния спектакъл”, представлява също едно споделяне на личен опит, което в цялостната логика на монографията има своя смисъл.

ПРЕПОРЪКИ: Добре е да се приведат в съответствие съдържанието (темите) и заглавието (заглавията) на книгата и на частите вътре в нея. Да се дефинират още в началото по-категорично понятията и термините, които се използват. Има нужда от конкретизация на източниците на определени твърдения – дали те са собствена теза/хипотеза или е позоваване на определени автори/теории по темите свързани с изследването. Текстът от 5-та до 10-та страница е дублиран между 19-23 страница. И макар че и на двете места той се вписва контекстуално в съдържането, отпечатването му два пъти, без никаква промяна или без да е специално концептуално-смислово решение, е по-добре да се отстрани при следващо издание на монографията.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Като се има предвид колко е трудно за един практик да подреди, осмисли, систематизира теоретично, както и да изложи вербално, това което навярно с лекота прилага в действие на сцената или в учебната зала, аз адмиравам импулса на д-р Милена Анева да изложи аналитично своя емпиричен опит и обобщения. Зад артистичния хаос от цитати и аналитични умозаклучения прозира сериозното намерение за честен подход и искреност при преподаването на актьорската психотехника в университета, и в постановъчно-режисьорската работа на сцената. Има много добри теоретици, които трудно биха осъществили контакт с аудиторията извън изписания с букви лист. Както и обратно – подобно на жонгльора, който едва ли може да обясни научно своите действия (от гледна точка на динамика, кинетика и биомеханика), театралният практик не би трябвало да е задължен виртуозно да теоретизира как постига целта си, стига на дело да успява в това. Струва ми се, има смисъл да се гласува доверие на д-р Анева и да ѝ се даде възможност в бъдеще да израстне чрез практиката и в теоретичен план. Затова смятам, че практикът Милена Анева заслужава да бъде подкрепен, още повече като се вземат предвид нейния опит, практически резултати и наукометрични данни, които напълно покриват изискванията определени по ЗРАС.

След всичко казано до тук, намирам за целесъобразна подкрепата на д-р Милена Анева в присъждането ѝ на научното звание „доцент“.

Гласувам с ДА!

17.09.2019, София

Доц. д-р Велимир Велев

SOUTHWEST UNIVERSITY

"Neophyte Rilski"

Faculty of Arts

STANDPOINT

For

a set of scientific papers

on

Chief Assist. Dr. MILENA ANEVA

submitted for the competition

to borrow on

Academic post "*Associate Professor*" in Acting

Professional area 8.4. *Theater and film art*

Scientific Degree *Theater Arts and Theater Art – Acting*

(published in the State Gazette, issue 33 / 26.04.2019)

Reviewer:

Assoc. Prof. Dr. Velimir Velez

Faculty of Performing Arts

NATFA

Sofia, 2019

Candidate Chief Assist. Dr. Milena Aneva has many years of experience as a lecturer in Acting and Theater Directing, as well as an actress and director (in 20 performances) , as well as numerous participations in scientific conferences and scientific projects.

The proposed it for habilitation monographic text is entitled "Artistic integrity of the theatrical performance" with ISBN 978-954-680-944-5, Sofia, from University Press "Neophyte Rilski" , which in itself is a guarantee that the publication meets of the scientific requirements of the AIS. <http://press.swu.bg/list-by-years/2014/artistic-of-theatrical-spectacle.aspx> . The book has

a volume of 138 pages and consists of an *Introduction* , the main part of 3 chapters, *Conclusion* and *Bibliography* , containing 58 sources in Bulgarian, Russian and Spanish.

In introductory Dr. Milena Aneva examines attitudes *Director - Actor* as fundamental in theater work and introduces the theme of *imagination is tion* , which is to consider in *Chapter One* .

In Chapter One - The *starting point in the artistic integrity of the spectacle - the imagination* , with the title, the author puts , an unusual point of view - " imagination as a major factor in the integrity of the spectacle " . In it, though not consistently there , she seeks to examine the notion of imagination , as it wanders between different semantic aspects of *delusion , dreaming, vision, associative emotional memory, crunch, justification (of stage circumstances) , impression, notion, shaping* . Though and is not defined but how semantic plane will be examined this concept, Dr. Aneva at a time trying to clarify contextual: in my statements she leads us to *the imagination in acting psychological aptitude* , identifying it with techniques use psihoemotik memory (resulting from experience and surviving yang life experience) when entering into the proposed Emit circumstances of the scene through the magical "if" . This explains Aneva 's one-sided effort to connect the *imagination only with my experience* as an actor (the so-called "first and foremost law") . Viewed in this plane assertion that children's imagination is poorer than that of an adult, it can be considered correct, and it precisely in terms of that child will experience adult to categories such as "life-death " , " Good-evil " , " love-hate " , " friendship-betrayal " , " pride-humility " and more . However, if we consider the *imagination* as the ability of an actor to enter a stage task through the so-called. "Faith" and "naivety", then the child outperforms the adult for certain reasons, which can be considered scientifically when necessary. So in certain cast systems achieve childlike faith and gullibility is associated with high drama and deliberately cultivated by "childish" and "animal" sketches for it . And if we are talking about tackling a non-stereotypical creative task , by finding a new unique solution or discovery , the use of *imagination* related to the " seen and known " can only prevent - children's imagination in this aspect is unsurpassed and quite naturally considered by specialists to be a standard that an artist can aspire to.

However , in the narrow sense of " *use of psycho-emotional memory* " and " *analysis of motives in the behavior of the stage image* " , the author's judgments about the imagination have their value and depth.

Further in this chapter, Dr. Aneva links the concepts of "faith and naivety", "imagination" and "behavioral chain" in a cause and effect relationship, where the places of cause and effect are also unusually shifted. This presumption of the author probably is that all processes in creative game and communication can be referenced to the magical "if". And it connects to the imagination. In other words, the imagination , in the sense of the *ability to believe and to enter into "circumstances,"* is what is present in all the components of the acting, and hence the theatrical performance. This, of course, cannot be taken as proof that the imagination is relevant to the totality of the spectacle, but it is respectful of the different, unexpected point of view, which in itself can be considered to be imagination.

CHAPTER TWO - artistic integrity in the construction period of the show, Dr. Aneva begins with considered not of problems of the actor and director's training, considered the second for quite a 'formal', without the necessary practical training. This is a point of view, probably based on her personal experience of her own training. It leaves the reader with an unclear question - whether it is subjective or objective. Then the head is passed in reflection on the factors, which determine a performance as impressive. According to the author, are "spirit and atmosphere" of the show, which it "happens so somewhere between the first reading of the play and dress rehearsal".

The chaotic characteristic of the first chapter deals with various aspects of the work of the director and actor, starting with the concept of "exposure" of Stanislavski, in the so-called. "Dead director" Peter Brook, Dr. process of first reading with "at changing the director to" carried away "team" (Tairov), through analysis, whose approach must be "away from speculative" (Tovstonogov) and by setting the "rules of the game" at the beginning of the rehearsal period. In an unexpected way, the author interprets the relationship between the concepts of *event, spectacular structure and conflict*, following her own specific logic. In quotations, they are used in the text to raise various sub-topics, such as *the actor's creative improvisation, effective analysis, the relationship between the character's personality traits and his or her behavior*. There are times when it comes to hyper details, e.g. *"Evaluation as a process"*, etc.

Following consideration of *restive, conflict, struggle; The ability to tell a story - composition and continuity of action; The state of "I am", the degree of incompleteness and artistic integrity of the spectacle*. They dominate quotes and one-sided (in places controversial) statements such as branching entail of *"a history of the means of theater" necessarily requires "continuity of action"*; *"The continuity of action is one of the clear signs of having a process"*; *"Free, improvisational play during the public-making process" = "the artistic integrity of the performance"*.

And despite that a systematic study of deep principles and laws which determine achievement of entirety in a theatrical production, not enough to note is the desire of the author to interpret and find an alternative expression of a number of major theatrical south So January, as *theme, idea, conflict, plot and plot, over task, action, process and result*, etc. The impression is also made of a passage in the middle of a section in which the author enters Brecht's critical commentary and shares valuable personal experience.

Chapter Three, The Artistic Integrity of Theater Performance, is focused entirely on the *performance-audience* relationship. It discusses "unity" in the dialectical connection between *stage and hall, actor and spectator*. While this can be only one aspect of the title, which WA teaches general and comprehensive, this part has the necessary RESEARCH AND value as a study - it is a nuclear facility on the topic, targeted without both groups also "meanders" and illogical variations and simultaneously rich the perspectives and perspectives through which the problem is addressed. Affects are important sub-themes of *personal responsibility and personal factor theater artist* (actor and director), the relationship between *ethics and*

aesthetics in the theatrical spectacle problems of *criteria they* in " fight-dialogue " with the viewer, the mission of the artist and Theatar.

The CONCLUSION, although unrelated to the title of the book "The Artistic Integrity of Theater Performance", is also a sharing of personal experience, which in the overall logic of the monograph makes sense.

RECOMMENDATIONS: It is a good idea to align the content (s) and title (s) of the book and the parts within it. Define the concepts and terms used at the outset. There must to concretization of pla t orbitae of certain allegations - whether they own thesis / hypothesis or reference to particular authors / theories on topics they related to the study. The text from 5 th to 10 th page is duplicated between 19-23 page. And though both places he fits contextually in the content, print it twice, without any change or without special conceptual-semantic decision , is more better to be removed in the next edition of the monograph.

CONCLUSION: Given how difficult for Ed yin practice to sort, digest, systematize theoretically , as and expose verbally, what probably to ease into action on stage or in the classroom, I admire the impulse of Dr. Milena Aneva should outline her empirical experience and summaries analytically . Behind the artistic chaos of quotations and analytic conclusions, there is a serious intention for honest approach and sincerity in teaching acting psychotechnics at the university and in the stage-directing work . There are many good theorists who could hardly make contact with the audience beyond the printed word with letters sheet. Conversely - like a juggler who can hardly explain his actions scientifically (in terms of dynamics, kinetics, and biomechanics) , a theatrical practitioner should not be obliged to theorize how he accomplishes his goal as long as he or she succeeds in that. It seems to me that it makes sense to vote Dr. Aneva's confidence and allow her to grow in practice and in theory in the future. Therefore, I think that Milena Aneva's practice deserves to be supported, all the more so as her experience, practical results and scientometric data are fully taken into account , which fully cover the requirements set out in the AAS.

Having said all this, I find it appropriate to support Dr. Milena Aneva in her award of the scientific title "Assistant Professor".

I vote YES!

17 .09.2019 , Sofia Assoc. Prof. Velimir Velev, PhD