

Даниела Дженева

РЕПЕРТОАРНИ АКЦЕНТИ  
ПРИ РЕЖИСИРАНЕ  
НА ФОЛКЛОРЕН СПЕКТАКЪЛ



АКАДЕМИЯ  
ЗА МУЗИКАЛНО,  
ТАНЦОВО  
И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО  
„АСЕН ДИАМАНДИЕВ“  
ПЛОВДИВ



Академична  
библиотека



**Академия за музикално, танцово и  
изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив**



**„РЕПЕРТОАРНИ АКЦЕНТИ ПРИ  
РЕЖИСИРАНЕ  
НА ФОЛКЛОРЕН СПЕКТАКЪЛ“**

**проф. Даниела Кирилова Дженева**

**Пловдив, 2021 г.**

© Даниела Кирилова Дженева

Книга на базата на защитен дисертационен труд и присъдена  
Образователна и научна степен „Доктор“ през 2015 година  
В Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив на тема:  
„РЕПЕРТОАРНИ АКЦЕНТИ ПРИ РЕЖИСИРАНЕ  
НА ФОЛКЛОРЕН СПЕКТАКЪЛ“

Научен ръководител: доц. д-р Желка Табакова

Рецензенти и изразили становища:

проф. Николай Стойков

проф. д-р Антон Андонов

проф. д. изк. Анелия Янева

доц. д-р Бисер Григоров

доц. д-р Желка Табакова

# С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Рецензия, академик проф. Николай Стойков	4
Рецензия, проф. д-р Антон Андонов	15
<b>1. Увод</b>	<b>25</b>
1.1. Обект, цели и задачи	27
1.2. Мотив за избор на темата	29
<b>2. Кратък обзор на научните разработки с оглед целите и задачите на настоящия дисертационен труд</b>	<b>31</b>
<b>3. Българският сценичен фолклорен танц – тенденции за развитие</b>	<b>42</b>
<b>4. Първи концерт-спектакъл: „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден“</b>	<b>50</b>
4.1. Програма	50
4.2. Пролетните обичаи и обреди – източник на теми за сценичните форми на танца	55
4.3. Народен календар	64
<b>5. Втори концерт-спектакъл: „Фолклор без граници“</b>	<b>67</b>
5.1. Програма на първата част на концерта в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Младост“ Холандия	69
5.2. Програма на втората част на концерта в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Тракия“ Пловдив	71
5.3. Жизнената сила на българските народни танци	75
5.4. Стил и характер на българските народни танци	83
<b>6. Трети концерт-спектакъл: „Ярки звездици – фолклорни искрици“</b>	<b>91</b>
6.1. Програма	92
6.2. Камерните форми в българската народна хореография	96
6.3. Видове камерни хореографски форми	99
6.4. Особенности на съдържанието	104

<b>7.</b>	<b>Четвърти концерт-спектакъл: „Вричане в обич“</b>	109
7.1.	Програма	110
7.2.	Предсватбените обичаи и обреди и тяхното сценично интерпретиране в танцови произведения	116
7.3.	Художественият образ – основен елемент в изграждането на хореографската драматургия.	124
7.4.	Фолклорен театър	127
<b>8.</b>	<b>Заклучение</b>	136
8.1.	Приносни моменти	138
<b>9.</b>	<b>Използвана литература</b>	140
<b>10.</b>	<b>Приложения</b>	145

## РЕЦЕНЗИЯ

на дисертационен труд

„Репертоарни акценти при режисиране на фолклорен спектакъл”

**академик проф. Николай Стойков**

Представения труд на кандидатската „Репертоарни акценти при режисиране на фолклорен спектакъл” е построен съгласно изискванията на закона, построен е с Увод, 4 глави, заключение, използвана литература от 116 автори, приложения със снимков материал, афиши, корици от издания, дигитални дискове от концерти и други.

Изследването е първо по рода си относно дълбочинното разработване на темата и обем на съдържанието. Творческата амбиция на кандидатката е да се използва широк план за анализ и изводи, аудиовизуални средства; да се разработи и докаже генезиса на темата за фолклорен театър, теза, поставена в естетиката за танцовото изкуство от проф. Дженов в началото на създаването на ансамбъл „Тракия” и станала художествен идеал на много поколения хореографи в България.

Акцентира се върху творческите виждания на различни поколения специалисти за осмисляне развитието на българския фолклорен авторски танц; да съхрани традициите и тяхната окраска и да го пресъздаде творчески съобразно своята художническа надареност.

Да се съхрани вековната традиция и творчески да се пресъздаде е процес, който не се поддава на механично администриране.

Всички сме в ръцете на таланта на художника, на неговата авторска пластична и артистична надареност; процес на оплодяване на традицията с високи художествени образци, пречупени през сцената и приети като културен феномен от българския и чуждестранния зрител; както и творческото оплождане танцовите красоти от различните български региони и перфектната техника на изпълнение и много други творчески постижения, което е издържало във времето и влязло в златния български фонд. Затова и обектът на изследване се проследява чрез 4-те авторски концерти в различните режисьорски аспекти, за да се изведе като лайтмотив обогатяването на тези културни тържества с уникалното ни автентично фолклорно танцово наследство.

Така по един последователен логически начин се разработват различните задачи:

- като се изхожда от високата обществена оценка у нас и в чужбина;
- творческия фонд на нашата етнография за индивидуално авторско творчество;
- създаването на художествени образци като основен двигател за сътворяване на авторска хореографска драматургия с нови пластични форми за посочване на нов естетически път за развитие.

Всичко това проф. Даниела Дженева ни го поднася в теоретична форма, подкрепено от сценичната му реализация – затова аз го маркирам като **ОСНОВЕН ПРИНОС**. С гордост като основоположник в генезисен вид на тези тенденции проф.

Кирил Дженов, с творческата подкрепа на композиторите Стефан Мутафчиев и Николай Стойков, художничката Нева Тудсузова, и народен хор и оркестър, танцов състав през септември 1975 г., набелязаха развитието на това изкуство за следващите 50 години в България. И сега в лицето на проф. Даниела Дженева имаме случай да обобщим чрез нейния труд тези основни тенденции за нашата култура. Това, което през изминалите години като тенденции се набелязва от редица творци, го обобщава кандидатката в труда си. Отбелязва се градивното значение на танца и игрите като своеобразен щит на българския ген срещу духовната асимилация от страна на различни привнесени култури, които са се опитвали да отмъкнат ценностите и която е държала изправена нашия народ, както отбелязва в едно свое изказване гръцкия поет Никос Казандзакис. Отбелязано е навлизането в нашата хореография механичното третиране на сценични псевдо-истини, които се опитват да изкривяват естетически картината на българския танц. Не мога да не отбележа приноса на преподавателя проф. Дженева за регулиране навлизането на тези негативи в обучението в АМГИИ – положителен факт за нейното правилно развитие (от датата 5 септември 1975 г. – датата на сценичната реализация на новия прочит на българския фолклорен танц на сцената в Благоевград, този „атомен взрив” (както беше отбелязан от пресата) концерта, който беше създаден от творческия колектив: проф. Кирил Дженов и композиторите Стефан Мутафчиев и Николай Стойков, както и художничката Нева Тудсузова: хор, оркестър, солисти, танцов колектив).



Товага бяха набелязани жалоните на българския сценичен танц и неговите тенденции за развитие в творческия каталог и на редица творци.

Поставено бе началото на фолклорния театър, както го виждаше проф. К. Дженев чрез създаването на новите сюжети и тематични танци.

Това за което той говореше се реализира в основата си и премина като червена нишка чрез новата естетика и стана еталон за водещите творци в техните сценични изяви. Обединени от фабулата, подчинени на драматургията, подкрепени от новите действащи герои от танцьори, певци и музиканти, се създадоха новите еднотактни балети „Картини от стария Пловдив” и „Хубава Яна” на Д. Дженева.

Извървян бе пътят от изходната точка „Легенда Орфей” през 1980 г., музика Живка Клинкова, хореография К. Дженев и художник Нева Тудсузова.

За логическото развитие на тези тенденции в страниците от стр. 7 до 22 на труда се прави един обстоен обзор за създаденото от творците И. Шишманов и М. Арнаудов, Д. Марина, Ст. Джуджев, К. Дженев, К. Харалампиев, А. Илиева, Св. Абрашева и други. Представените 4-ри концерта от кандидатката по един впечатляващ начин ни представят жалоните от развитие на танцовото изкуство.

**I. Първи концерт:** спектакъла „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден” – дата на премиерата 15.04.2014 г. с режисьор проф. Дженева и премиера на новосъздаденото

произведение „Път през Тракия”. Обект на сюжетната линия е пролетта и обновяването на природата в живота на българина като низ от вярвания, надежди, възторзи и падения, настояще и бъдеще. Интересен е творческият подход, който е използвала във въвеждането на еталона български празник чрез окраските на празника Гергьовден, Великден, Трифон Зарезан и Бабин ден. Така в сценария влизат и багрите на „Буенка”, „Кумичане”, „Ладуване” и други. Календарните празници са като магнит, който събира обредните сюжети, ритуалните наричания, със съответния си реквизит. Така се извежда идеята за новите съвременни форми на танца – логически изведена от новите виждания в хореографската драматургия. Така първият концерт допълнително изграден и от други произведения като „Пролетен момински танц”, „Уралия”, „Либе ле”, „Шопски дует” /цветисти пиеси от утвърдили се автори/ както и премиерата на танца „Път през Тракия” от проф. Д. Дженева маркират приноса на този синтетичен концерт, неговия принос, свързан с българските исконни автентични ритуали, дошли от древността и оформили се като типични български.

II. Фолклор без граници е вторият концерт, посочен в изследването, който внася своеобразния момент на интеграция между две култури: фолклорният ансамбъл „Младост” от Холандия с ръководител Каспар Блик, завършил със заключителен концерт в гр. Хага на българския проект.

Този интересен творчески експеримент е реализиран от фондацията „Интерданс” и чрез участието на танцьори от цяла Холандия създават тематичния спектакъл „Никой не е по-велик

от хляба” със солист г-н Каспар Брикс. Тази естествена инициатива е процес на бързото развитие на българското танцово изкуство по света, а това е убеждението за неговата непреходност. За тази жизненост на българското изкуство съм бил свидетел от европейските концерти с ансамбъл „Тракия” и проф. Джанев, когато екзалтираните зрители се качваха по сцената, за да ни стискат ръцете възторжено. Сега феноменът на българския танц се търси в спонтанното възникване като продължение традицията у нас, а това е творческото продължение и допирна точка с танцовата културна традиция с народите от Европейския съюз. Многообразието на нашия танц, автентична мелодия и инструментално изкуство дават една точна характеристика на композиционното майсторство на народния ни творец. Втора глава ни показва тези интеграционни връзки между универсалността на нашия фолклор и артистичните параметри на фолклора от другите страни – нещо, което вече е факт за международния културен обмен и който очертава пътищата на взаимопроникване – един от приносите на това изследване.

**III.** На 18.09.2001 г. в гр. Балчик фестивал „Вия понтика” ни поднася друг концерт, изграден от камерни музикални форми – идеи и режисура на проф. Даниела Джанева. Художествените тенденции в спектакъла, който виждаме в този концерт, още повече ни убеждава от далновидната перспектива на проф. Кирил Джанев при разкриването на специалността „Хореография” по време на създаването на ансамбъл „Тракия”.

Тази културна стратегия създаде една обширна перспектива за създаване на културни ценности на нашата фолклорна култура – тя плодотворно оплоди за един дълъг период от време творчеството на хореографи, композитори, певци, инструменталисти, фолклорни камерно-инструментални и вокални формации.

Спектакълът „Ярки звездици – фолклорни искрици” е изграден напълно от камерни танцови форми – идеи и режисура от проф. Дженева; с обогатяването и с песни, танци, инструментални изпълнения, солови и камерни – тази богата палитра, както и камерния танц „Облог”.

В този проект важна роля играят и по-младото поколение композитори /виж стр. 54-57/. В течение на няколко десетки години, цялостното развитие на камерните форми претърпя внушително преобразуване. И тук творческите кръстници в хореографията и музиката бяха светлите имена от нашата култура. В този концерт виждаме жалоните на начало на разширяване на обсега на танца в даден спектакъл; грижа за неговото жанрово разнообразие; за внедряване на различни творчески почерци; нови форми; освежаване на реквизита с нови смели решения; в творческото преосмисляне на автентичните белези; тези многобройни творчески решения, които настъпиха в нашите концерти – спектакли от по-ново време. Тука вече се набелязват белезите на концертите – спектакли, като автентична магия. По подобие на развитието на камерните жанрове в професионалната музика от няколко столетия назад до наши дни и при камерните жанрове във

фолклорната практика предстои едно бурно обновяване на редицата от камерни танци.

Като отчитам големия принос на проф. Дженева в тази област /с най-добри пожелания, разчитайки на нейната творческия интуиция/ ще бъде голям принос тя да създаде и едно ново теоретично изследване, което ще бъде от полза за нашата теоретична подготовка, както и за обучението в Академиите.

**IV.** Четвъртия концерт, който излага приносите за художествената докторантура премиерата на танца „Първа среща” с хореография проф. Дженева и музика проф. Л. Досев. Танцът подчинен на една любовна феерия, като ярка картина на любовната магия подчертава творческото богатство на народа ни, така чрез образите, пресъздадени от музика и хореография, чрез водещото начало на фолклорния танц, ние повдигаме завесата на фолклорния театър. Искам да изтъкна и нуждата от богата инвенция на хореограф и композитор – тандем, който е задължителен при покриване на естетическите им виждания – историческото начало е положено през 1980 г. с еталонния танц „Легенда за Орфей” – музика Живка Клинкова (отварям скоби и подчертавам изключително авторска музика, както и хореографията на проф. Кирил Дженев).

Като отчитам цялостната стойност на художествено-творческа дисертация на проф. Даниела Дженева за един определен период от време, не мога да отмина и количествените параметри на тази дейност – 112 концерта за периода на дисертацията, със пресъздаване на 28 танца и 27 музикални

произведения – поточно 14 авторски танца, от които 4 в рамките на докторантурата. Успоредно с това е впечатляващ списък на ангажираните състави за сценичната реализация на тези спектакли: помощта на БНТ 2, балет на Бургаската опера, солисти от „Националния балет” – София.

Този синтетичен портрет на националния му танцов фолклор, показва голямата сценична възможност за творчество при създаването на нови форми във дълбока диалектична връзка. С не по-малко материали е изследването в редица доклади по темата (стр. 90); афиши – приложен (стр. 104); афиши, корици на издания, покани и други. Тази обменност на материала не създава диспропорция, а ни поднася с подробности път към творческо изясняване репертоарните акценти при режисурата на фолклорния спектакъл: чрез синтетичен анализ и практическа сценична реализация на новите форми на танца (има приложение на редица публикации по темата в различни списания и сборници (виж приложение).

Без да повтарям приносните моменти, които съм маркирал в рецензията искам да изтъкна и някои, които също са основни двигатели в културния живот на България от кандидатката проф. Даниела Дженева:

1. Българските народни танци и техния генезис в дълбочина. Като изходна точка за развитие и обновление на това необходимо за народа ни изкуство, както и трасиране на съвременните пътища за общение между българската и световна култура.

2. Все по-често като еталон за изграждането на фолклорния спектакъл елементите на театъра заемат цялостното композиционно място, регулирано от постановчика – хореограф – завишава се ролята на режисьора и неговата цялостна концепция.

3. Внедряване на теми, идея и внушения от автентичния ни фолклор за изграждането не образи за сценичните форми на танца.

4. Доразвиване на композиционните решения, заели класическо място в произведенията на нашите класици и тяхното използване за създаване на нови сценични творби.

5. Обединяване на естетическата платформа на хореограф, диригент, изпълнители: хор, танцьори, оркестър за създаване на съвременни танци и обогатяване на репертоара, както и даване предимство на по-млади професионални творци от тях.

6. Очертаване параметрите на камерния танц, хореографската миниатюра, камерен балет, камерен ансамбъл – перспективи за обогатяване.

Като отчитам активната дейност на проф. Даниела Дженева, през последните години като интерпретатор с нови новаторски идеи в областта на хореографията, нейната активна концертна дейност с ансамбъл „Тракия”, внедряване на новите виждания за танца и неговото претворяване на сцената, пропагандата на българската култура у нас и в чужбина, нейната активна преподавателска дейност в АМГИИ – Пловдив, приносите, които са изложени в нейния докторски труд и

тяхното приложение в художествената практика, убедено и с пълно основание ще гласувам за присъждането на научната и образователна степен „ДОКТОР” за кандидатката при факултета „Музикален фолклор и Хореография” към АМТИИ.



## РЕЦЕНЗИЯ

на дисертационен труд

„Репертоарни акценти при режисирание на фолклорен спектакъл”

**проф. д-р Антон Христов Андонов**

Даниела Кирилова Дженева е изтъкнат хореограф - режисьор с дългогодишен и богат творчески опит в българското фолклорно танцово изкуство. От 1978г. тя работи като артист-балетист във Фолкорен ансамбъл „Тракия”, където извършва пълноценни фолклористични проучвания от цялата страна и активно участва в творческия процес на ансамбъла. Многобройни са нейните авторски произведения, в които личи задълбоченото представяне на традиционния фолклор, прецизно съчетан в многообразни форми и движения от конкретни етнографски региони: „Момински пролетен танц”, „Мори Дюлбер Севдо”, „Уралия” и др.

Своите познания в областта на българското танцово изкуство докторантката прилага и в дългогодишната си преподавателска работа от 1988 г. в АМТИИ по водещите дисциплини: „Хореографска композиция” и „Хореографска режисура”.

Изборът на тема за настоящия дисертационен труд има две страни: първа – обстоятелството, че четиридесет години Фолклорен ансамбъл „Тракия” се развива като художествено творческа работилница на АМТИИ, която довежда до

създаването на стотици емблематични произведения в танцовия фолклор, и втора - авторката професионално дълги години е свързана с Ансамбъла като артист-балетист, балетмайстор, хореограф и главен художествен ръководител до днес. Така Дженева има възможност да навлезе в същината на сценичното фолклорно изкуство, режисирайки многобройни спектакли и концерти, тематично поднесени от репертоара на ФА „Тракия”.

В този смисъл докторантката представя необходима за фолклорната наука и българска сценична хореография разработка с практическа приложимост а именно – „Репертоарни акценти при режисирание на фолклорен спектакъл”. Като задължителен компонент от настоящата художествено творческата докторантура е реализацията на ярки концертни постижения (четири концерта), носещи белези на висок професионализъм и артистична значимост. Те са обвързани с научно теоритично изследване което съдържа увод, шест глави и заключение общо 90 стр. текст, библиография със 189 заглавия и пет приложения (включващи снимков материал, афиши, дискове с концерти и др.) Структурата и съдържанието са успех за докторанта. Разработката се отличава с добре издържана, логическа последователност и завършеност. Предложеният на вниманието ни текст притежава нужната компетентност. Изказът е точен, ясен и четивен. Използваната, значително количество научна литература е коректно и прецизно отразена.

В **увода** се подчертава актуалността на проблема и неговата значимост. Убедително са представени обекта, предмета, целта и задачите. Целта конкретизира задачите, които структурират отделните глави в теоретичен и практически аспект. При разработването на дисертационния труд са изведени ценни изводи, които правят информацията в него практически приложима.

В **първа** глава направеният обзор на научните изследвания представлява задълбочен прочит, представен чрез аналитичен подход с коментари, свързани с основната цел. Принос на докторанта е въвеждането на автори, трудове, съждения и методология, впечатляващи като количество, информираност и способност за критичен прочит от пишещия. Информацията ситуира обекта на изследването в трудове на фолклористи, етнографи и хореографи. Акцентът в обзора е върху издания свързани с корифеи в областта на фолклорното танцовото изкуство като: проф. Стоян Джуджев, Райна Кацарова-Кукудова, проф. Кирил Дженов, Кирил Харалампиев, проф. Д-р Анна Илиева, доц. Георги Абрашев и др.

Преди да пристъпи към същността за четирите ярки концерта на дисертационния труд Дженева ни запознава с любопитни и малко известни данни за развитието на българския сценичен фолклорен танц. Тя започва със значението на българските хора и игри, тяхното послание и въздействие върху народа и подчертава, че са огромен източник и богатство от

теми, идеи, форми, стил и характер. Авторката обстойно се спира и анализира зараждането и развитието на българския сценичен фолкорен танц с конкретни танцови образци, позовавайки се на основоположниците в това изкуство – Руска Колева, проф. Кирил Дженов, Маргарита Дикова, Тончо Тончев, проф. Петър Ангелов, Иван Донов и др.

Едва след тези необходими по важност предисловия Дженева се обръща към същността на своята художественотворческа докторантура.

### **Първи концерт – „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден”**

По мое мнение това е концерт с изключителна художествена стойност осъществен в Градски дом на културата „Борис Христов” гр. Пловдив. Представената програма е режисирана много прецизно в музикален и танцов аспект. В нея са включени произведения тематично обвързани с пролетните обичай и обреди от различни региони на страната. Дженева много конкретно се спира на посланието в образците „По Гергьовден”– хор. Проф. Кирил Дженов, муз. Тодор Працаков с характерните гергьовденски люлки и веселия на момци и моми, „Пролетен момински танц” – хор. Проф. Даниела Дженева, муз. Цветан Цветков един изключителен класически пример на лазарски игри от харманлийско, много точно интерпретирани от авторката с интересна танцова стилистика

и поведение на момата-лазарка, „Уралия”- хор. Проф. Даниела Дженева, муз. Тодор Пращакот тематичен танц изграден върху едноименния обичай по Сирни заговезни от Габровския регион с прескачане на обреден огън, „предрешване” на конкретни персонажи- символично прогонвайки злото и умело съчетани в стилна танцова лексика от региона. Като автор на новосъздадения последен танц в програмата озаглавен „Път през Тракия”, Дженева представя произведение с многопластова композиция по отношение на изразни средства и музика, с различни танцови структури, произведение с една тънка тематична линия- отношението между момък и девойка. Идеята да се пресъздаде удоволствието от играта, от общуването на младите, авторът представя с разнообразието, красотата, богатството и ярките стилни особености на Тракийската етнографска област и по конкретно от Сливенско, Ямболско и Старозагорско. Спазени са всички основни принципи за изграждане на вид танц, който бих определил като дивертисментна танцова сюита. Музикалната партитура, сътворена в единство – композитор и хореограф е дълбоко свързана с тракийския фолклор, обогатена чрез използване на вокала и отговаря на цялостния замисъл на творбата.

Бих казал, че емоцията от целия концерт на всички артисти от ансамбъла бе пренесена в редиците на многобройната публика, която в еуфория аплодираше многократно участниците.

Втори концерт – „Фолклор без граници” е съвместно осъществен с Фолклорен ансамбъл „Тракия” и Фолклорен ансамбъл „Младост” Холандия изнесен на сцената на НЧ „Заря 1895”, гр. Правец. Представен в две части с изявата на артистите от двете страни доказва феноменът на българските народни танци с голямото разнообразие от ритми, стил, характер, облекло завладяли хиляди наши и чуждестранни сърца. Факта, че има съществуващ ансамбъл за български народни танци в Холандия говори за огромния интерес и „любов” към традициите на народа ни. Бих подчертал, че заслужава адмирации проф. Дженева за идеята и режисурата по осъществяването на този уникален концерт, в който публиката имаше възможност да усети духът на българския и чуждестранния изпълнител и въздействието от разнообразни движения, ритми и изразна сила. Новосъздаденото произведение в програмата „Добруджанска закачка” по муз. на проф. Костадин Бураджиев е изградено върху характерни танцови движения и ритми от Силистренския регион. Дивертисментен танц с елементи на надиграване и себедоказване между три момчета и шест момичета. Авторката конкретно се спира на автентични образци като: Ляса, Дьортак, Ръчник, Ръка, Повлекана, Сборенка и умело обработва в сценичен вид характерните за региона движения показвайки във всеки мотив успешната реализация на сценичното произведение.

Така чрез съхраняване на своеобразието и особеностите на стила и характера тя успява да вникне във фолклорната традиция

на добруджанския край, създавайки оригинална танцова лексика – резултат от творческия и талант и въображение.

Трети концерт- „Ярки звездици – фолклорни искрици” представен в гр. Балчик по повод „Седми фестивал на младите в изкуството ”ВИА ПОНТИКА” съвместно с Ансамбъл „Тракия” и студенти от АМТИИ спец. „Българска народна хореография” и „Музикален фолклор” Концертът е изграден от камерни музикални и танцови форми по идея и хореография на проф. Дженева. Това е форма, която може да съществува самостоятелно и да има естетическо и художествено въздействие. Построяването на програмата за концерта показва отличен опит и знания от автора като професионалист, включил редица известни класически произведения от репертоара на ФА „Тракия” – „Джиновски танц”, „Мори дялбер севдо”, „Шопски танц”, „Гракийски танц”. Като кулминация в изграждането на концерта се явява новосъздаденото хумористично танцово произведение „Облог” по муз. на Цветан Цветков. В него се наблюдават характерните черти за камерния танц а именно, малък брой изпълнители с индивидуална танцова характеристика на всеки герой и ярка тема и идея. Стъпила върху тракийска музика и хореографски текст, Дженева майсторски се спира по особеностите на стила и поведението на героите. Всички елементи на хореографския език са добре съчетани в танцувални комбинации, които отразават чувствата,

преживяванията, емоционалното състояние на изпълнителите. Бих казал, че съществен принос в това сценично произведение е уметелото изграждане на кокретните образи, които са неповторими като усещане и преживяване допринасяйки за още по силното въздействие на художествения образ. Постигнатото уникално единство между идеен замисъл, танцова и актьорска интерпретация е безспорен фактор който определя и високо художественото въздействие на танцовото произведение.

Четвърти концерт – „**Вричане в обич**” – реализиран в Градски дом на културата „Борис Христов” гр. Пловдив с участието на танцьори, хор и оркестър на Фолклорен ансамбъл „Тракия”. Тематичния спектакъл е изграден от действени форми на танца и музикални произведения, обединени от темата за любовта между младите. В този концерт се наблюдава универсално режисиране на произведения подчинени на любовна тематика и същевременно различни като начин на интерпретиране. Авторката се оповава на произведения заели своето място на доказани класически образци във фолклорното сценично изкуство – „Куди” хор. Проф. Кирил Дженов, „Пловдивски кокони” хор. Проф. Кирил Дженов, „Айде, айде, либе” хор. Проф. Даниела Дженева, „Прибулване” хор. Проф. Даниела Дженева, „Предсватбени настроения” хор. Проф. Даниела Дженева. Премиерното произведение в програмата е „Първа среща” по муз. на проф. Любен Досев. Постановката



включва характерни музикални и танцови образци от Северняшкия край, пречупени през творческата визия на композитор и хореограф, за да се стигне до едно въздействащо сценично произведение на фолкорна основа. Танцът е сериозно постижение, което съчетава добро познаване на хореографската форма, нейното вариране и използването на оригинални решения за представянето на типичния за региона начин на изпълнение. Емоционалното въздействие на танцорите е заложено в художествените образи стъпили върху основните пластични мотиви от народното творчество, умело пресъздадени и развити от автора. Именно това проф. Дженева я представя като оригинален и характерен творец.

От всичко казано до тук бих казал, че режисирането на четирите концерта и реализирането на новосъздадените танцови постановки от проф. Дженева се отличават с висока художествена стойност и принос в българското сценично фолклорно изкуство. Съчетаването на сериозни познания за сценичния български фолклорен танц, творческото му претворяване в различни по форма и съдържание образци, умелото изграждане на художествения образ, както и добре познаване на народопсихологията на българина я правят един от водещите хореограф-режисьори в българското фолклорно танцово изкуство.

Успоредно с това е впечатляващ и списъка с концертите които е осъществила за периода на дисертацията – 112 концерта

с пресъздаване на 28 танцови постановки и 27 музикални произведения – по конкретно 14 авторски танца , от които 4 в рамките на докторантурата. Положителна е преценката ми на докладите по проблема на дисертацията (три научни доклада, публикувани през периода 2014-2015г.) Като избор на тема те са свързани с дисертационния труд.

Авторефератът отговаря на стандартите и коректно предава същността, както и посочените приноси на дисертацията. Включеният доказателствен материал от афиши, снимки, плакати, дипляни, видео записи ни изясняват подробно пътя към режисирането на фолкорния спектакъл.

Изхождайки от всичко казано по-горе заставам в подкрепа на автора и неговата художествено-творческа докторантура. Изразявам своята висока оценка за четирите концерта с включените премиерни танцови произведения, както и научното изследване въз основа на посочените приноси. Убедено препоръчвам на уважаемото Научно жури да присъди на проф. Даниела Кирилова Дженева Образователната и научна степен „доктор” в Професионално направление „Музикално и танцово изкуство”, Научна специалност „Хореография”.

## 1. Увод

Въпросът за подбора на репертоара на професионалните фолклорни ансамбли и танцови трупи става все по-актуален предвид развитието на българската хореография на фолклорна основа. При режисирането на концертните програми, хореографът има задачата да изгради спектакъл от танцови и музикални произведения, който да бъде равностоен на другите сценични изкуства, за да може да привлича нови публики. Това е именно голямата енигма пред хореографите, да съхраняват традициите, да не изкривяват стила и характера на българския фолклорен танц и същевременно с това да предлагат нови форми на сценично изкуство. Въпросът е двустранен и от гледна точка на това, че авторът винаги има нужда да се изявява като творец, да се доказва като новатор без да влиза в моралния конфликт на професионалист, който „лъже” публиката и прави ерзац внушения, чрез които може да „изкриви” вековните послания на нашия фолклор.

Проблемът със съхранението на фолклорните традиции и вярното им интерпретиране на сцената е от огромно значение за приобщаването на младото поколение, което от позицията на времето безвъзвратно е загубило връзката с народните празници и обичаи.

Хората и игрите на нашия народ са плод на богатото му творческо проникновение векове наред. Съхранени и предавани

на следващите поколения са само онези танцови образци, които засягат душевността му и предизвикват потребност от съпреживяване и чувство за послание чрез тях. Именно тази народна естетика е необходимо да прозира в съвременните танцови произведения. Хореографът трябва да подхожда към танцовото изкуство идейно и творчески като борави свободно с различните изразни средства. Освен стила и характера на фолклорния танц, той трябва да знае историята на нашия народ, да познава народопсихологията му, да е запознат с българските митове и легенди, с творчеството на националните ни писатели и поети като носители на идеи за творчески решения.

От друга страна, когато хореографът си поставя високи професионални цели по отношение на режисурата на спектакъла или конкретно произведение, той трябва да подбира драматургични принципи, подвластни на танцови и пластични решения. При действителните форми на танца не е достатъчно да се развива така че да доведе до конфликт и от там до развръзка и финал, както е в театъра например. Основното, което трябва да се изведе напред в танцовото произведение, са образите в действието, които най-често са много обобщени. Съществена предпоставка за изявата на образите в танца е професионалната подготовка на танцьорите и солистите, с които работи постановчикът. Те трябва да познават в детайли стиловите особености на различните етнографски области, да владеят тялото си по отношение на гъвкавост, въртеливост, отскок и

поддръжки, емоционално да са податливи на различни състояния и да могат да изразяват актьорски поставените им задачи. Но не трябва да се разчита само на перфектната техника на изпълнение без да се вниква в съдържанието на произведението. В действителност динамичното, атрактивно, изравнено изпълнение на танцовите движения, но лишено от стилова принадлежност и емоционално съдържание, предизвиква аплодисменти у публиката, но бързо се забравя и не оставя трайни впечатления. По отношение на образността в танца, проф. Кирил Джанев споделя: *„В никакъв случай не искам да унифицирам образите. И без това костюмите уеднаквяват изпълнителите. Искам всичко в танца да е както в живота – има общи белези, но в тях си личи индивидуалността.“* /Парламов И., 1992 г., стр. 89/. А на въпроса до колко хореографът трябва да притежава качествата и на режисьор, той се аргументира: *„Разбирането трябва да бъде на хореограф-режисьор, за да може като се спре на някое рационално зърно, да го развие като запази същността, която народът е вложил в него. Това е то режисьорското умение в нашия жанр – да не изменяме на народното творчество, да го развиваме така, сякаш народът го е правил.“* /Парламов И., 1992 г., стр. 88/.

### **1.1. Обект, цели и задачи**

**Обект** на разработката са репертоарните акценти при режисирането на фолклорен спектакъл. Като задължителен компонент от художествено творческата докторантура е

реализацията на ярки концертни постижения (четири балетни или танцови концерта), носещи белезите на висок професионализъм и артистична значимост. Научното изследване е необходимо да бъде тематично обвързано с концертните изяви.

От тук произлиза и **целта** на настоящата разработка – по пътя на интерпретацията и на теоретичното изследване да се докаже значението на едно уникално художествено творческо наследство, каквито са българските хора и игри и възможностите за тяхната сценична реализация.

Във връзка с така формулираната цел се извеждат и конкретни **задачи**, чрез които да се докаже:

- Жизнената сила на българските народни танци и тяхната непреходност за социалния и културен живот в страната.
- Нестихващият интерес към българския фолклор от чужбина.
- Българската обичайно-празнична система като най-естествен източник на теми за сценичните форми на танца.
- Камерните танцови форми като съвременен израз на развитието на българската народна хореография.
- Връзката между форма и съдържание на танца.
- Действените форми на танца – тенденция за развитие и обогатяване многообразието на

репертоара на професионалните ансамбли и танцови трупи.

- Художественият образ като основен елемент в изграждането на хореографската драматургия.

Изложението на темите в настоящия труд е подредено според реда на концертните изяви и свързаните с тях цели и задачи.

**1.2. Мотив за избор на темата** е обстоятелството, че от четиридесет години Фолклорен ансамбъл „Тракия” се развива като художествено творческа лаборатория на АМТИИ и най-вече за специалностите „Българска народна хореография” и „Изпълнителско изкуство” (народно пеене и народни инструменти). Последните години участие в създаването на нови танцови спектакли за много от ансамблиите имат творци и от специалностите: „Дирижиране”, „Композиция”, „Сценография”, „Дизайн на облеклото”, „Фотография”, „Арт мениджмънт” и др. Тази тясна творческа интеграция доведе до създаването на десетки и стотици произведения, емблематични за българския музикален и танцов фолклор.

Създателите на неповторимия репертоар на Фолклорен ансамбъл „Тракия” и допринеслите за неговото обогатяване са: Кирил Дженов, Стефан Мутафчиев, Николай Стойков, Тодор Працаков, Цветан Цветков, Живка Клинкова, Димитър Христов, Тодор Бекирски, художничката Нева Тузсузова и редица други утвърдени творци. Не могат да се изредят коректно имената на

всички автори без да се изпусне някой за изминалите четиридесет години. От огромно значение е и творческият потенциал на всички изпълнители – танцьори, музиканти и певици, допринесли за утвърждаването на оригиналния облик на Фолклорен ансамбъл „Тракия”.

Една година след първата премиера на ансамбъла в гр. Пловдив на 5 септември 1975 г. , през есента на 1976 г. в Благоевград стартира провеждането на Национален преглед на държавните и професионални ансамбли. Представянето на „Тракия” е окачествено като „атомен взрив”, „кулминация на прегледа” (в-к „Отечествен глас”, 6.10.1976 г.) Специалистите в областта на музиката и танца изразяват категоричното мнение, че изкуството на Кирил Дженов е настъпилият най-сетне пробив по отношение на съвременното интерпретиране и сценичното представяне на фолклора. Десет години по-късно по време на единствения Национален преглед със статут на конкурс в гр. Кюстендил, „Тракия” печели шест първи и две втори награди за авторство и изпълнение от всички обявени раздели.

Не съществува музикална или танцова форма на фолклорна основа, която да не присъства в репертоара на ансамбъла. Това обстоятелство задължава последователите на първите творци да съхраняват създадените произведения, да ги поддържат и да търсят все по-нови акценти в облика на ансамбъл „Тракия”. Не случайно слоганът на настоящия юбилей през 2015 г. е: „Новаторство в традицията”.



## **2. Кратък обзор на научните разработки с оглед целите и задачите на настоящия дисертационен труд**

Съвременните тенденции за развитието на българското фолклорно танцово изкуство илюстрират многообразието на формите и изразните средства в нашата хореография. Всички изброени аспекти доказват необходимостта от системни, задълбочени проучвания в областта на автентичния танц, а така също и от изследвания за връзката и влиянието на автентичния първоизточник върху съвременните танцови жанрове и форми. Очевидно е, че по отношение на съвременните сценични танцови реализации, теоретичните разработки са все още твърде недостатъчни в сравнение с публикуваните изследователски трудове за автентичния танцов фолклор. Но когато разглеждаме репертоарните акценти във фолклорния спектакъл и по-точно създаването на самото танцово произведение върху конкретен автентичен материал от определен етнографски район, точно тези съхранени и натрупани през годините описания на характерни хора и игри са най-надеждният източник за истински първообраз.

Първият автор, който поставя пред общността основните насоки за събиране и изследване на български танцов фолклор е университетският преподавател Иван Шишманов в студията „Значение и задачи на нашата етнография“, писана през 1889 г. „Успехите са толкова по-големи, колкото по-задълбочени са

*познанията на твореца върху фолклора“.* /Шишманов Ив., 1899 г., стр. 58/. Това негово прозрение е все по-актуално предвид голямата отдалеченост във времето от първообраза, когато танцът е битувал в ежедневието на народа ни.

Наследник на делото на проф. Иван Шишманов става неговият студент Михаил Арнаудов, когото нарича „духовен син“. Музикант по първоначално образование, акад. Михаил Арнаудов се изгражда като еродирани фолклорист, етнограф, литературен историк и теоретик. Той оставя основополагащи трудове, които и до днес се ползват като „отправна точка“ за научните разработки относно българските обреди и легенди. Малка част от неговите трудове, написани изключително аналитично и увлекателно, са: „Български празнични обичаи“ 1918 г., „Студии върху българските обреди и легенди“ 1924 г., „Очерки по български фолклор“ 1934 г., „Български народни празници“ 1943 г. Изказът му прави връзка между науката и поезията като създава образи, готови за сцената. *„Когато светне жаравата на огненото гумно, когато засвирят гайди и заудрят тъпани, особената нестинарска свирня, като се люшнат хора от зрители и се понесе миризмата на тамяна от кандилниците, току виж че наскочат неколцина в огъня... В огъня се играе различно. Докато едни само прекосяват дебелата една длан жарава на гумното, други тичат един или два часа, докато умъртвят съвсем жаравата. Със стиснати очи, с наведена на дясно глава, с ръце вдигнати подобно на*

*крилете на птица, и с цяло в конвулсии тяло, те спират едва когато умалаят и тогава падат на земята или си отиват дома.“ /Арnaudов М., 1918 г., стр. 92-93/.*

След Освобождението интересни сведения за хората и игрите в Северозападна България дава Димитър Маринов в етнографското фолклорно списание „Жива старина“ 1892 г. Той провежда редица целенасочени проучвания, въз основа на които осъществява подробно изложение за българските народни вярвания и обреди. Благодарение на голямата си наблюдателност и уменията си за анализ, той за първи път разграничава народните танци на хора и игри. В миналото уточнява, че хорото се е играло *„на отворено място, където всеки може да дойде и да играе и където няма разпоредител и повелител... Хорото е тиха игра, която играят момите, момците, булките и други мъже и то във вид на кръг... Преди 50-100 години, когато се събирало хоро, никога не са употребявали свирки и хорото е ставало под ръководството на мелодията на моминските песни... Във всяко село има моми, които са прочути песнополки. На хоро тия песнополки ще се хванат така, щото да дойдат две, четири, шест и най-много десет. Туй става обаче много рядко и то тогава, когато хорото е толкова голямо, както особено става на сбора, щото гласовете на момите - песнополки не могат да се чуят по цялото хоро ... Тия хора, ръководени от кръшните песни на песнополките, както се вижда и от самите хороводни песни,*

*траят дълго време непрекъснато. Някога такова хоро е траяло по цели два, па и три часа и е ставало толкова голямо, щото песните на едната двойка едвам са се чували на противоположната срещна страна на хорото. Най-хубаво е най-голямото хоро, в средата на което „може на кон да бръзиш“ казват бабичките... На тях се разказвала историята на народа с нейните кървави страници. Народът е израел и пеел, но тия песни са били плач.“ /Маринов Д.,1892 г., стр. 355 и стр. 356/.*

Основополагащ за българската хореографска теория е трудът на Стоян Джуджев „Българска народна хореография“, публикуван през 1945 г. В отделните части той формулира основни понятия като хореография, хористика, орхестика и други. Дава определение за танца и разработва проблема за изразните му средства – пози, жестове, видове движения и техния произход. Разкрива ритмометричните особености на българските народни танци и описва тясната връзка между танца и музиката.

Принос за развитието и обогатяването на българското танцово наследство имат и изследванията на Райна Кацарова-Кукудова, които са свързани с проучването, описанието и анализирането на българските народни танци. В своите статии: „Народни хора и игри от с. Хлеvene, Ловешко“ 1955 г., „Днешното състояние на народната песен и танцов фолклор в Добруджа“ 1956 г., „Народни хора и игри в Странджа“ 1957 г. и

др., както и в труда си „Български танцов фолклор“ 1955 г. тя изследва хората и игрите по места, тяхното взаимодействие с музиката и песента, мястото им в българската сватба, в забавите и в детските игри. В отделна разработка „За ръченицата“ 1977 г. извежда характерните особености на „ръченицата“ като най-разпространената игра в цяла България. Изброените до тук автори, особено Стоян Джуджев и Райна Кацарова-Кукудова, поставят основите на теорията в Българската народна хореография. Те изследват и изчерпват в дълбочина една част от проблематиката, свързана с фолклорното наследство, като дават база за развитие на теорията и изследователската дейност на техните последователи.

Един от тях е проф. Кирил Дженов, оставил за поколенията фундаментални теоретични трудове и изследвания, допринесли значително за обогатяването и развитието на хореографската мисъл у нас. Личността му обединява качествата на теоретик, педагог и голям творец, търсец новаторството в изкуството. Неговите научни разработки намират широко практическо приложение като настолна литература за студентите, обучаващи се в специалност „Българска народна хореография“, както и за всички преподаватели, хореографи и специалисти, стремящи се към задълбочени познания в областта на съвременното танцово изкуство. След поредица от статии в специализираните издания, през 1952 г. излиза от печат първият му научен труд „Терминология на българската народна

хореография“, написан в съавторство с Тошко Кючуков, Кирил Харалампиев и Петър Захариев. Това е малка по обем книга, но с огромно приносно значение към хореографската наука. Авторите проучват основно българските хора и игри от всички етнографски области, систематизират повтарящите се движения и ги обозначават. По този начин те създават стройна система с именувани движения, като заместват дългото описание само с един термин. В своя труд изясняват „положенията на краката“, „танцовите движения“, „положенията на ръцете“. През 1964 г. Кирил Дженов и Кирил Харалампиев написват „Теория за строежа на движенията в българската народна хореография“. Това е второто голямо стъпало, което изкачва българската хореография като наука и създава законите за строежа на движенията. Авторите дават определение на всички възможни положения, които могат да заемат частите на човешкото тяло – поотделно и в обща координация. Установяват най-малките части на танцовите движения – елементите и ги групират въз основа на техните качества. Разглеждат въпросите за трайностните отношения между съставните елементи на отделните движения, тяхната ритмика и релеф. Отделят танцовите движения в различни групи според сложността на строежа им и формулират танцовите комбинации и фигури. Тези трудове се реализират в резултат на обемна и дълга работа по систематизирането и анализирането в дълбочина на българския танцов фолклор. Те стават и предпоставка за създаването на

учебника „Кинетография“ през 1979 г. от проф. Кирил Дженев. Това е танцописна система, максимално отговаряща на вече създадената терминология, осъществена чрез символи, аналогични на музикалните ноти и възможност за описване на танцова партитура върху нотното петолиние със съответните трайности.

Значим е научният принос и на изданията на Анна Илиева, свързан с нейния теоретичен подход към танца, както и с изследването на автентичен танцов фолклор. В дисертационния си труд „Проблеми на формообразуването в българските народни танци“ 1979 г. тя разглежда принципите на формообразуване на българския танцов фолклор, характера и специфичните особености на българския фолклорен език, танцовата структура и нейните елементи, както и формите на народния танц – обредна игра, хоро, танц. Други нейни разработки са: „Народни танци от Средногорието“ 1978 г., „Сирница“ 1983 г., „Фолклорни образци от Тодоровден“ 1983 г., „Фолклорни хора от Сливенско и Ямболско“ 1984 г., „Бавните хора в българската фолклорна обредност“ 1986 г. В съавторство осъществява: „За някои танцови архитипи в моминската пролетна обредност“ 1985 г. в съавторство с Искра Рачева, „Фолклор“ 1988 г. в съавторство с Искра Рачева и Светлана Захариева и др. С оглед настоящия обект на изследване, включващ съвременните хореографски форми, изградени на базата на фолклорния първоизточник, интерес представляват и

статии на Анна Илиева: „Има ли изход от парадокса“ 1986 г. и „Българският танцов фолклор в постановките на държавните ансамбли за народни песни и танци“ 1987 г., в които тя отразява състоянието на съвременното танцово изкуство у нас. Очертава основния стремеж на хореографите към преосмисляне на фолклорният обред и неговото творческо развитие до етап на сценично произведение със своя сюжетна и драматична атрактивност като необходими условия за осъществяване на художествено произведение.

Определен интерес за хореографите, автори на сценични произведения, представлява монографията на Георги Абрашев „Въпроси на хореографската теория“ 1989 г. В нея той дава общо теоретична основа и познания за танцовото изкуство. Разглежда въпросите, касаещи връзката танц – музика и взаимодействието между съдържание и форма. Негова е и публикацията „Камерни форми в хореографията“ 1978 г., но тази проблематика е развита по-детайлно от Веселка Филипова в дисертационния и труд „За камерния танц в българската народна хореография“, защитен през 1982 г. В него тя разработва особеностите на камерния танц като се спира на неговите специфични характеристики. Разглежда и проблеми като тематика, стил, жанрови особености, видове камерни танци, компоненти и др. Авторката посочва и характеризира основните елементи за изграждането на камерния танц, а именно: музикална драматургия, хореографски текст и



композиция, художествено оформление. Тя посочва необходимостта от подбор на съвременните теми за хореографията и отделя специално внимание на камерните танци с детска тематика.

Важно е да се подчертае, че освен жанровите и композиционни закономерности, от съществено значение за сценичните танци на фолклорна основа е и автентичният първообраз, върху който се създават произведенията. За радост през годините (най-вече до закриването на Центъра за художествена самодейност и респективно с това библиотека „Танцово изкуство“) е издадена значителна по обем, специализирана хореографска литература. В нея са публикувани описания на сценични танци, беседи на утвърдени хореографи и „дешифрирани“ и „описани“ фолклорни хора и игри от теренни проучвания.

От първия тип – описания на цели танци, заедно с нотния материал изключително ценни са две книги, включващи първите произведения, създадени в ансамбъл „Филип Кутев“ като някои от тях се определят като „класически“ за българската народна хореография. „Български танци“, издадена през 1961 г. включва авторски танци на Маргарита Дикова: „Трите пъти“, „Буенек“, „Сватбарска ръченица“, „Заешката“, „Лисичето“, „На мегдана“, „Пързалка“, „Иглика“, „Грънчари“, „Русалии“, „Касъмско“, „Шопска сюита“. Другата е „Български сценични танци“, издадена през 1968 г. и включва авторски танци на

Кирил Дженов: „Копаница“, „Добруджански ръченик“, „Ръченица с шиници“, „Добруджанска сюита“, „Овчари“, „Родопска девойка“, „Македонска сюита“, „Шопски танци“.

В изданията на библиотека „Ганцово изкуство“ – приемник на библиотека „Ганцова Самодейност“, печатана от 1957 г. до 1970 г., са публикувани най-добрите образци на сценични танци на изявените хореографи: Маргарита Дикова, Кирил Дженов, Кирил Харалампиев, Димитър Димитров, Иван Тодоров, Методи Кутев, Тончо Тончев, Петър Ангелов, Димитър Манов, Белчо Станев, Тодор Карапчански, Атанас Атанасов и редица други творци.

Вторият тип сборници и беседи, в които авторите изследват и подробно описват характерните особености на танците от конкретни региони, заедно с бележки за стил и характер, нотен материал и текстове на песни, са изключително полезни като истински образци, почерпени от недрата на народното творчество. Най-популярни и често цитирани са: „Хората на Добруджа“, Иван Несторов, 1957 г.; „Пиринските народни танци“, Божидар Янев, 1958 г.; „Годечките народни хора“, Любка Колева, 1959 г.; „Шопските народни танци“ , Методи Кутев, 1961 г.; „Тракийските народни танци“, Петър Захариев, 1961 г.; „Хора и игри от Странджа“, Атанас Луков, Вълво Кючуков, 1961 г.; „Родопски хора и игри“, Стоян Богданов, 1961 г.; „Народни хора от Шуменско“, Манол Манолов, 1970 г.; „Фолклорни хора от Хасковско“, Тодор

Стоянов, 1973 г.; „Народни хора от Габровско“, Геньо Генов, 1974 г.; „Фолклорни хора от Благоевградско“, Константин Руйчев, 1977 г.; „Фолклорни хора от Кюстендилско“, Иван Баничарски, 1973 г. и т.н. и т.н.

В по-ново време доц. Красимир Петров изключително систематично и подробно е изследвал танците на отделните етнографски области: „Българските народни танци от Северозападна и Средна Северна България“, 1986 г., „Българските народни танци от Североизточна България. Добруджа.“, 1993 г., „Българските народни танци от Тракия“, 1995 г., „Българските народни танци от Средна Западна България“, 2004 г., „Българските народни танци от Югозападна България. Пирин.“, 2008 г. Поредната отпечатана книга, през 2012 г. на доц. Красимир Петров е „Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951 -2001)“.

В последните години публикации с описания на български народни танци са книгите: „Народни хора от Великотърновския край“, Иван Донков, 1997 г.; „Танцовият фолклор от Петрич“, Николай Цветков, 2000 г.; „Фолклорни хора и танци на песен от Граово“, Лозан Иванчев, 2003 г.; „Ах, тия шопи“, Ради Радев, 2003 г.; „Сватбени игри и хора от Ямболско“, Антон Андонов, 2014 г. За отбелязване е, че все по-рядко се публикуват научни разработки, които имат приносно значение за българската народна хореография. От полза биха

били някои от фолклористичните и етнологички изследвания в списание „Български фолклор“, издание на Института за фолклор при БАН.

Пряко отношение към темата на настоящия дисертационен труд имат и тези статии и доклади, публикувани в списание „Музикални хоризонти“, издание на Съюза на българските музикални и танцови дейци, които са свързани с репертоара на професионалните ансамбли за народни песни и танци, с анализи на хореографски произведения и с новите тенденции в развитието на българската народна хореография.

### **3. Българският сценичен фолклорен танц – тенденции за развитие**

Българските сценични танци на фолклорна основа стъпват и се развиват върху два основни феномена – хората и игрите на нашия народ и майсторството, усетът за композиция на хореографа постановчик.

Хората и игрите са едни от най-ярките художествени прояви на творческия гений на нашия народ в продължение на векове. Те са изключително богати по ритъм, изразна сила и разнообразие на движенията. В тях правдиво и с неповторимо майсторство е отразен духът на българина, неговото самосъзнание и стремежи. Голямото значение на хората и игрите за самосъхранението на българския народ се дължи безспорно и на факта, че те не са епизодично явление, а имат

трайно присъствие в живота ни. С тях са свързани повечето празници от народния календар, както и всички радостни събития в семейството. Тяхното послание въздейства върху народа ни чрез огромното многообразие на теми, форми, стил и характер, като по този начин задоволява различни естетически потребности.

Ще цитирам проф. д-р Стоян Джуджев: *„Най-висшето, най-талантливото, най-гениалното изкуство е народното творчество – това, което е запазено от народа, което народът носи през вековете ... Народът е като златотърсач. Той избира, запазва и носи, илифовайки в продължение на много десетилетия само най-ценното, гениалното.“* /Джуджев Ст., 1954 г., стр. 14/

Още в началото на миналия век, част от родолюбивата ни интелигенция не остава безучастна към очертаващото се загиване в градовете на такова ценно богатство на националната ни култура и дух, каквито са хората. След настоятелните и мотивирани предложения от тяхна страна, „Министерството на народното просвещение“ включва в учебните програми по гимнастика, изучаването на български хора и ръченици.

В този период много учители осъзнали значението на танцовия ни фолклор, както по отношение на двигателните навици и физическото здраве на учениците, така и по отношение на неговото родолюбиво и възпитателно въздействие върху тях. Този факт е накарал не малко учители съвсем съзнателно и

целенасочено да полагат усилия за неговото съхранение и популяризиране в училищата. Най-ревностната деятелка в тези начинания е Руска Колева – учителка по стенография и гимнастика в София. Тя е специализирала в Париж през 1911 г., впоследствие в Берлин и Виена в областта на танца, пластиката и балета. След завръщането си в България, тя сформира танцова група, в която поставя хора, ръченици и обичаи с танцови обредни моменти, като облича танцуващите в национални костюми. Нейната инициатива бързо се разпространява сред учителите по гимнастика в цялата страна.

През 30-те години на миналия век в София се появяват и първите организирани танцови групи към редица професионални работнически сдружения – на шивачите, на металурзите, железничарите, така също и към читалищата „Петър Берон“, „Иван Вазов“, впоследствие и други. Активна дейност по това време развиват хореографите Борис Цонев, Харалампи Гарибов, Божидар Янев, Данчо Колев, Петър Захариев и др. Така се създава предпоставка и за появата на първите прегледи с конкурсен характер, на които ръководителите разбират, че ще са необходими нови решения – различни от унисонното изпълнение на танцови комбинации или пресъздаването на някои обреди. Особено полезна роля в тази насока изиграва организираната през 1950 г. специализация в Москва. Шансът да се учат непосредствено от Игор Мойсеев в неговия световно известен ансамбъл, от Устинова в „Пятници“

и от редица изявени майстори на балета и драматургията, имат хореографите: Кирил Харалампиев, Кирил Дженов, Гошко Кючуков и Петър Захариев (авторите на Терминологията на българската народна хореография), както и Любен Зарков и Христо Цонев. За първи път български хореографи се обучават професионално в един голям диапазон знания от подбора на кадрите през различните танцови форми до проблемите на сценичното танцово изкуство въобще. При тези срещи Игор Мойсеев подчертава, че към хореографията трябва да се подхожда абсолютно задълбочено и сериозно, с много познания и разбиране. Ще цитирам буквално проф. Кирил Дженов: „*Игор Мойсеев ни обърна внимание, че трябва на всяка цена да запазим специфичността на българските танци, а именно, че в тях няма схематичност, която да се повтаря на всеки 8 или 16 такта. Танците при нас вървят на 10, 11, 12, 20 такта и т. н. Границите на музикалната фраза не трябва да са граница и за танцьора*“. Парламов И., 1992 г., стр. 45/.

Постепенно това натрупване на художествен музикален и танцов потенциал в средата на миналия век довежда до решителната стъпка към професионалното изкуство на фолклорна основа. Основоположник е Филип Кутев, който основава през 1951 г. Държавния ансамбъл за народни песни и танци в гр. София. За хореографи са привлечени Маргарита Дикова и Кирил Дженов, които правят голямата крачка към сценичното обработване на българските народни танци в

различни сценични форми и оставят за поколенията прекрасни образци от всички етнографски области, които се танцуват и до днес. Същата година в София се открива и Държавното хореографско училище, в което много скоро след това стартира и професионалното обучение на млади изпълнители на танцов фолклор. Бройката на професионалните ансамбли започва бързо да нараства, увеличават се любителските танцови колективи, за да се стигне до 1974 г., когато във Висшия музикално педагогически институт гр. Пловдив, днес Академия за музикално танцово и изобразително изкуство, проф. Кирил Дженов основава катедра „Хореографска режисура“ със специалност „Българска народна хореография“. Със стартирането на това обучение фолклорните танци се издигат до практиката на голямото сценично изкуство, поставено на здрава научна основа върху издирването и съхранението на автентичния фолклорен материал. През 1976 г. стартира провеждането на „Преглед на държавните ансамбли за народни песни и танци“, който се провежда на всеки 4 години и допълнително стимулира художествените ръководители непрекъснато да търсят творческа изява с премиерни произведения. Считаю, че тук е мястото да спомена „Прегледът на държавните и професионални ансамбли“ в гр. Кюстендил през 1984 г. Това е своеобразен връх в развитието на професионалното сценично изкуство на фолклорна основа. Всички ансамбли с пълни състави представят различни танцови



форми, различни концепции и решения на концертите. Многообразието е огромно от „регионалния“, но изключително съдържателен спектакъл на ансамбъл „Габрово“ до пищните, атрактивни тематични картини на „Тракия“: „Крайдунавска приказка“, „Хоро в София“, „Празничен тракийски танц“. В този период хореографите имат „свободата“ да работят с многобройни танцови колективи и да стъпват върху богата музикална партитура, създадена специално за конкретните произведения.

Развитието на действените форми на хореографията – тематични и сюжетни танци довежда и до възникването на фолклорен театър. Използвам израза като сценична форма, а не като администриране на културен институт. В някои ансамбли се създадоха спектакли, подчинени на драматургията като действащите герои бяха не само танцьори, а така също музиканти и певици, обединени от фабулата. „Картини от Стария Пловдив“ на Тодор Бекирски, „Дей гиди, вино червено“ на Петър Ангелов, „Хубава Яна“ на Даниела Дженева, прекрасната танцова картина „Ръченица“ на Иван Донеv. През годините в редица ансамбли се създават подобни произведения, които са много различни като хореографска форма и подход към разработването на танцовия материал. От „Тракийска сватба“ на Маргарита Дикова до „Легенда за Орфей“ на Кирил Дженев – два танца с форма на едноактен балет, но коренно различни като тематика, като постройка и изразни средства. Това, което ги

обединява, е крайният резултат, който е високо художествен и въздейства върху публиката. И когато говорим за художественост в танцовото изкуство, тук вече слагаме знак за равенство с естетиката, с красотата, с неподправената артистичност. От особено значение е вътрешното чувство на всеки един творец, относно хармонията между рисунък и лексика, между стил и характер, връзката с народното творчество, с историята, обредите и легендите на нашия народ и тук иде реч за истината. Ще си позволя още веднъж да цитирам проф. Кирил Дженев: *„Фолклорът е външно проявление на вътрешно състояние на една душевност. В народа тя винаги е дълбока... Когато човек без да се усеща твори, тогава се получава чистото, неподправеното, истинското, емоционалното. Големият хореограф трябва да усеща всичко това и независимо, че работи по пътя на мисълта да запазва интуитивната сила и неподправената душевност в танца.“* /Парламов И., 1992 г, стр. 98/

Ако трябва да обобщя отличителните характерни черти на фолклорните сценични танци, те са: стил на танца, който е дълбоко закодиран от поколенията в съответната етнографска област, в региона и в конкретното селище; характер на танца, който е заложен в мотивацията на автора да накара изпълнителите да отправят тези духовни послания чрез вътрешното си състояние, характерни за съответния им герой. В този дух е посланието на д-р Елица Луканова: *„Танцът, едно от*

*най-древните изкуства, винаги е показвал своята невероятна жизненост, дължаща се на непрестанното му развитие, от една страна и едновременно с това постоянното му връщане към неговите корени.*“ /Луканова Е., 2018 г., стр. 138/. Все по-често хореографите си позволяваме да преиначаваме тези истини чрез използването на едни и същи атрактивни елементи на движенията без да се съобразяваме с тяхната не само етнографска, но дори и национална принадлежност. Прекрасно е, че хореографията в България е високо развита и това е свързано най-вече с обработката на фолклорните движения, с пластичните решения и фразирането на музиката. Но не трябва да забравяме, че публиката също се развива и има критерии, за да я заблуждаваме с имитации, които водят до изкривяване на съдържанието. От изключително значение е хореографската форма, нейната симбиоза с музиката и с идеята за танца.

Очевидно е, че тематичният танц (камерен или масов) отговаря най-точно на съвременните изисквания. „Лазарки“ на Маргарита Дикова, „Ръченица с шиници“ на Кирил Дженов, „Коледари“ на Тончо Тончев се играят от десетки години от редица колективи и винаги ще бъдат актуални, точно защото е уцелена формулата между ритмика, танц и състояние на изпълнението. В диаметрална посока бих поставила танците на някои от студентите в АМТИИ. Те ме убеждават, че няма невъзможна тема или идея за танц. Випуск след випуск следват актуалните проблеми и въпроси пред обществото, създавайки

съвременни действени танци на народна основа. Но въпросът пред нас е не само за съдържанието и формата, от голямо значение е подборът на репертоара за всеки отделен ансамбъл, което ни кара по някой път да правим компромиси. Не трябва да забравяме, че ние също носим отговорност за възпитанието на поколенията като публика, която приема информацията от нашите произведения и си изгражда собствен критерий за художественост и истина.

#### **4. Първи концерт-спектакъл: „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден“ /Приложение №1-плакат/**

Празничен Великденски концерт – спектакъл, изнесен на 15.04.2014 г. в Дом на културата „Борис Христов“, гр. Пловдив. Участват танцьори, хор и оркестър на Фолклорен ансамбъл „Тракия“, гр. Пловдив. Тематичният спектакъл е изграден от музикални и танцови произведения, свързани с пролетните празници и обичаи. Режисурата е на проф. Даниела Дженева, като новосъздаденото танцово произведение е „Път през Тракия“, хореография – проф. Даниела Дженева, музика – Димитър Христов.

##### **4.1. Програма:**

„По Гергьовден“ – компилация от танците „Гергьовден“, хореография – Кирил Дженов, музика – Тодор Працаков и „Букет от Тракия“, хореография – Кирил Дженов, музика – Стефан Мутафчиев. Режисьорско решение и постановка –

Даниела Дженева, като сценичната /тематична/ „връзка“ преминава и в следващото произведение.

„Трио ръченица и Алтъно“ – музикално ансамблово произведение за хор и оркестър, музика – Годор Працаков. Хореографското решение на първата инструментална част е на Даниела Дженева.

„Мъри како Тодоро“ – ансамблова песен за хор и оркестър, обработка на музиката – Димитър Христов, солисти – Радостин Русев, Гергана Урумова и Гайтанка Минковска.

„Пролетен момински танц“ – хореография – Даниела Дженева, музика – Цветан Цветков. Тематичен танц, разкриващ лазарските песни, игри и действия чрез богатата динамика на музиката и танца с разнообразна лексика и рисунък в стилистиката на обичая. Автентичният материал е от Харманлийския регион и по-точно с. Поляново.

„Капански мъжки танц“ – хореография – Кирил Дженев, музика – Христо Александров. Танцът е изграден върху характерния стил на капанската общност в Лудогорието. Поставен е за първи път в „Капански ансамбъл“ гр. Разград.

„Тракийски солистки“ – музикална сюита за певици и оркестър, обработка на музиката – Цветан Цветков, солистки –

Гергана Урумова, Златка Стефанова, Мария Текучева, Станка Аргирова – Куршумова и Илияна Желева.

„Уралия“ – хореография – Даниела Дженева, музика – Тодор Працаков. Тематичен танц, изграден върху едноименния обичай в Габровския регион /с. Кормянско, Севлиевска община/. Сирни Заговезни е последният празник преди Великденския пост, на който се играят буйни хора, прескача се обреден огън, има „предрешени“ персонажи, много шеги и закачки. Обичаят, включително и обредните моменти, са решени чрез танцова лексика в стила, характерен за региона.

„Либе ле“ – хореография – Кирил Дженев, музика – Цветан Цветков. Тематичен камерен танц, в който чрез песента и ритъма на движенията /включително чрез реквизита/ се изнася своеобразна „лекция“ как се пораждат неравноделните размери в музиката и в българската народна хореография.

„Шопски дует“ – музика – автентична, солистки – Диана Василева и Невяна Ганева.

„Ружа, ружа сади“ – ансамблова песен за хор и оркестър, обработка на музиката – Димитър Христов.

„Веселие в Шоплука“ – хореография – Емануил Синджирлиев, музика – Димитър Христов. Дивертисментен

танц като фолклорният материал е от Граовския регион – с. Режанци.

„Веселба“ – музикална сюита за хор и оркестър, музика – Димитър Христов, солисти – Румяна Филкова, Темелко Иванов, Георги Кънчев, Николай Паскалев, Добромир Велев, Радостин Русев и Румяна Ангелова.

„Път през Тракия“ – хореография – Даниела Дженева, музика – Димитър Христов. Новосъздадено произведение в програмата. Заглавието подсказва, че фолклорният материал е от различни региони на Тракийска етнографска област /Сливенски, Ямболски и Старозагорски/. Танцът е изграден като финален с форма на сюита.

„експозиция“ мъжка игра в  $2/4$  тактов размер на „трите пъти“, момците се събират от три страни, като играта им има характер на съревнование между по-младите и по-улегналите от тях.

„завръзка“ игра на момичетата в  $2/4$  тактов размер. В началото на тази част се появява най-красивото момиче, което приковава погледите на момците. Постепенно момичетата се събират, за да направят своето „соло“ – женски танц с характер и

достойнство, с който увличат мъжете да танцуват заедно.

„развитие“

първи етап: композиционно вариране, което дава възможност на момците също да се изявят пред момичетата, като се съревновават помежду си. Тактов размер 11/16, като тази ритмика се накъсва през два такта от 2/4 тактов размер, за да подчертае мъжествената игра с елементи от „чапраз“.

втори етап: изграден върху 5/8 тактов размер, хорото е автентично от Ямболския регион, не е обработвано допълнително и се нарича „Дядо Вълковото“.

трети етап: танцът се развива в 7/8 тактов размер. Ръченицата започва в бавно темпо, като ухажване и става все по-експресивна и изпълнена с чувства. За момент танцовата фигура се изгражда „полифонично“ на три различни групи. Постепенно преминава в общо тракийско хоро в 2/4 тактов размер.



четвърти етап: развитие в 2/4 тактов размер с много акценти и подчертани движения при мъжете, които подхождат към танца като „макамлии“ на групи, показват своето удоволствие от играта в подчертано тракийски стил с разнообразни ракурси, характерни движения и релефен танц в ръцете.

„кулминация“

мъжете „изригват“ в „солова“ игра в 2/4 тактов размер, като за момент танцуват на вътрешен ритъм без съпровод.

„финал“

момичетата запяват динамична песен в 2/4 тактов размер, втурват се между момците. Танцът се развива в разнообразен рисунък с нарастване на темпото, за да завърши по двойки със споделено удоволствие между момците и девойките.

#### **4.2. Пролетните обичаи и обреди – източник на теми за сценичните форми на танца.**

Обичаите и традициите – това е животът на народа ни, неговите вярвания, надежда, молба за здраве, берекет и благополучие. Те са не само история, но настояще и бъдеще – особено за народ като нашия, преживял толкова динамични

превратности. Войните през отминалия век, миграционните процеси, бурната урбанизация и редица социални и политически процеси силно видоизмениха обредната ни система.

Празниците по своя смисъл не бяха напълно унищожени, но бе въведен модифициран вариант на изконните български традиции. Гергьовден стана "Ден на пастира", Трифон Зарезан – "Ден на лозаря", Бабин ден – "Ден на родилната помощ" и пр. Постепенно се загуби богатото емоционално съдържание, дълбоката вяра в доброто. Изчезна връзката между вяра, обред, ритуални действия, хора, игри и песни, като носители на конкретно обредно съдържание. Днес тази обредна система продължава да се разпада, като почти е изчезнала от живота на съвременния българин. Въпреки това, макар и загубили днес социалното си значение, българските обреди и свързаните с тях вярвания присъстват в нашето съзнание и памет.

Затова, когато говорим за нуждата от идеи в съвременното ни сценично танцово изкуство, ние трябва да се опрем на това огромно богатство от теми, подплатено от истински, жив материал от песни, хора и игри. Трябва да съхраним не само персонажите и образите, но и лексиката, стила и характера на изпълнение. Темата в танца, както във всяко художествено произведение представлява завършена авторска мисъл. В обичаите тя се е оформила от синтеза на идеи, мисли и чувства на поколения наред. А когато погледнем и огромното

многообразие в различните етнографски области, райони и отделни селища, картината ни заслепява с цвят, информация и емоции.

Най-оптимистичната част от годишният обреден цикъл е пролетният, който отразява събуждането на природата за нов живот. Тези обичаи са групирани около пролетното равноденствие. Техният замисъл и послание е да осигурят благодатно време за посевите и добра реколта. Това са Буенец, Лазаруване, Великден, Кумичане, Гергьовден, Мара-лишанка, Ладуване, а в края на периода обичаите за измолване на дъжд – Пеперуда и Герман.

Честването на Великден – Възкресението на Сина Божий – Иисус Христос, е изконен български празник и всеки от нас го носи в сърцето си. Той е предшестван от поредица сакрални дати и обредни действия, чиято форма и характер се коренят векове назад във времето, още в предхристиянско – в езическо време. Част от този празничен цикъл е „Буенека“ – хоро, което векове наред се играе „разкъсано“ с водачка. Това е може би първото отворено хоро с дълбок замисъл за посланието на тази форма. За него разказва нашата голяма фолклористка Райна Кацарова – Кукудова в книгата си „Български танцов фолклор“: „...През великите пости в много села не играели склучено хоро, а само „буенец“. В Тракия и Добруджа всеки празник девойките излизат на моравата край село и там играят жива, търчана игра – „буенец“, като лъкатушат веригата със ситна стъпка

*все в дясна посока. Предвожда се от девойка – „войвода“, „буенец“. Водачката играе ту с лице, ту с гръб напред, криволи „лазарата“, извива я, издърпва я рязко със забързване, достигаща до лудо тичане“.* /Кацарова Р., 1955 г., стр. 55/ Райна Кацарова изключително увлекателно разказва за видовете предрешени образи в този ритуал, от които за съжаление няма следа в наши дни. Останал е текст на песен, чрез който можем да добием известна представа:

*„Какъв Лазар играе,  
Лазаркиня червена,  
Буеница алена,  
Куручката зелена“.*

Лазаркиня е булката, Буеница – водачката, Куручка е опашката на хорото, обикновено това е 4-5 годишно момиченце.

Съвпадащият по време с Лазаровден езически обичай „буенец“ е приел само названието от християнския празник – „Лазар“, „Лазарица“. Под „Лазарица“ се разбира и всяка отделна изпълнителка. В случая има характерно заместване и пълно признаване на един обичай, в който няма нищо християнско. Първоначалната магическа обредност на този обичай с песни и игри повече или по-малко прозира на много места и днес.

Но ето, че нашият народ е издигнал Гергьовден в най-големия пролетен празник. В песните се пее :

*„На хубав ден съм родена,  
На хубав ден на Великден,*

*Пък по на хубав кръстена,  
На хубав ден, Гергьовден...“*

Огромно е многообразието на пролетните обичаи и свързаните с тях обреди. Всеки един от тях носи своето позитивно послание и прекрасното е в това, че първите осведомители ни правят съпричастни на истинските копнежи и преживявания свързани с тях.

Още братя Миладинови през 1861 година в сборника „Български народни песни“ споделят своите впечатления за Великденското хоро. В този сборник Миладинови наричат народното хоро „училище“, където се е усъвършенствала народната ни поезия. Те споделят следните впечатления: *„В празник правили хоро поотделно във всяка махала, а на Великден, Гергьовден и други големи празници се събирали извън града в някоя градина и правили дълго хоро, водено от танчарка с песен. Половината от хорото помагала на песента и, а другата половина отпявала. След всяка песен хороводката се пускала и хващала на края на хорото, а следващата мома повеждала хорото. Полека лека пеенето отстъпвало място на гайдата или на други свирки. Невестите играели хоро отделно от момите, момците също отделно. В някои градове на Великден играели 200 – 300 моми на две – три хора. Всички подтичвали едновременно, но безпогрешно.“* В предговора към изданието на сборника от 1968 г. писателят Петър Караангов споделя: *„Сборникът на Миладиновци в най-хубавото, което*

*съдържа е един извор за поука и подражание в интонации и теми, в по-земен дух, по смелост на художествените средства, по присъствие на светлина и хубост.*“ /Миладинови К. и Д., 1968 г., стр. 8/

В книгата „Народна вяра и религиозни народни обичаи“ с първо издание през 1914 г. Димитър Маринов описва непосредствените си проучвания за традиционните вярвания и обичаи на нашия народ, включително и детайлно описание на множество обреди, изпълващи съдържателно пролетните дни. Той поставя началото на знаменитата си поредица „Жива старина“ през 1892 г., в която събира многогодишните си наблюдения върху богатата духовна култура на българите от всички краища на етнографското им разпространение.

Друг виден етнограф и фолклорист акад. Михаил Арнаудов в книгата „Български народни празници“ от 1918 г. увлекателно разказва събрания от него богат фактически материал за пролетните обичаи. Той ги подрежда като: Мартенски празници, Лазаровден и Връбница, Великден, Гергьовден, Майски празници, Обичаи за дъжд, Герман. След последната XXII глава от книгата той прави „добавки“ за Пролетната народна песен, където обобщава: *„С настъпването на Великите пости се туря край на сватби, седенки и карнавални забави и едва на Лазар и Великден танци, песни и игри събират отново младия свят на село за обща радост“* /Арнаудов М., 1943 г., стр. 149/. Фактически големият ден на

всеобща радост е денят на Сирни Заговезни. В този ден се палят големи обредни огньовете край селата, наричани „купни“, или „кладни“. На много места се въртят „оратници“ (факли от слама). В някои части на Тракия (Хасковско, Харманлийско) момците хвърлят запалени стрели към дома на любимото момиче. През Сирница се ходи при родителите и кумовете за „прошка“.

Ако се позовем на Христо Вакарелски и неговата „Етнография на България“ от 1974 г. нещата звучат доста по-различно. За пролетните празници той казва: *„Най-ранен пролетен празник с шумно развит обичай у българите е Трифон Зарезан“* /Вакарелски Хр., 1974 г., стр. 601/. След него подрежда „Песи понеделник“, „Тодоровден“, „Сирница“, „Кукери“, за да стигне до „Великден“. И други етнографи посочват „Трифон Зарезан“ като най-ранният пролетен празник, наричат го още „Трифоновден“, или „Зарезан“. На този ден стопаните излизат в лозята, за да „зарежат“. Поливат с вино от бъклищата и благославят: *„Хайде да е хаирлия! И тая година берекет! Да се роди грозде и виното да прелива!“* След това започва веселбата с песни и хора според региона и населеното място. Според Михаил Арнаудов началото на този празник се корени в Дионисиевите тържества в Древна Гърция. Изправена пред невъзможността да изкорени изцяло езическите празници, Християнската църква е била принудена да ги приобщи и да свърже народните традиции и вярвания с църковния календар.

Като че ли Михаил Арнаудов е обобщил най-точно поредността на празниците в народния календар: *„Празничната година образува у нас, както и другаде, един затворен кръг обичаи, песни и игри, без подразделения и без точно установено начало. Ако Коледа, или Първи март, или Еньовден, или Първи септември минават тук-там за годишно начало, за изходна точка на календара /по стар предаден спомен или по силата на естествени предели в стопанския живот/, то в действителната празнична практика има само континуитет, така че всяка точка се предхожда от подготвителни обичаи“* /Арнаудов М., 1943 г., стр. 12/.

Независимо кога започва и кога завършва един обреден цикъл, последователността на празничните дати и обичаите е даденост, която не се променя. По съвсем различен начин подходяме, когато се изгражда фолклорен концерт-спектакъл върху темите на определен празничен цикъл. Режиурата на концерта има своя динамика, която е подчинена на основния закон на драматургията. Хореографът постановчик трябва да търси акценти, на които да се опре, за да изведе спектакъла към кулминация и от там към финал. В случая принципът на контраста е изключително важен, за да блеснат всички произведения и да се подчертаят техните качества, като едновременно с това се изгражда и конструкцията на спектакъла. Трябва да се поддържа интересът на публиката, като освен художествените и естетически внушения, е необходимо да



се разкрийт и характерните белези на съответните обичаи. Неслучайно най-ярките, изпълнени със съдържание, стил и характер сценични танци, са изградени върху теми от обичайно-обредната система. Хореографската практика има редица утвърдени танци и спектакли на пролетна тематика: „Гергьовден“ хореография Кирил Дженов, музика Тодор Пращакон; „Пролетни шопски танци“ хореография Маргарита Дикова, музика Михаил Йорданов; „Шопски лазарки“ хореография Кирил Дженов, музика народна, „Пролетни танци от Разградско“ хореография Кирил Дженов, музика Кирил Стефанов, „Еньова буля“ хореография Методи Кутев, музика Стефан Кънев; „Момински пролетни танци“ хореография Даниела Дженева, музика Цветан Цветков; „По Гергьовден“, хореография Тодор Карапчански, музика Стефан Драгостинов; „По Гергьовден“ и „Кумичене“ хореография Димитър Димитров, музика Иван Вълев, обединени по-късно в голяма музикално-танцова картина „Пролетни игри“; „Пролет в Загоре“ хореография Атанас Атанасов, музика Димитър Колев.

Много от тези прекрасни танци са останали в репертоара на професионалните ансамбли и любителските танцови състави. Трябва да подчертаем огромната роля на регионалните и местни фестивали за различни форми на танцовото изкуство, като за съжаление тези, които бяха насочени към определени празници и свързаните с тях сценични произведения, вече почти не съществуват. Ще дам пример за многообразието на танци с

пролетна тематика в един такъв фестивал, за който имам запазена програма, а именно: „Седми празник на пролетните игри и обичаи – Падарево `85“. Част от участвалите колективи и техните танци са: ДТК с.Гаврилово – „Детски пролетни игри“, хореография Димитър Дойчинов; ТК с. Сборище – „Пролетни игри“; ДТК с.Жельо войвода – „Буенек“ и „Пролетни игри; ДФК с. Крушаре – „Лазаруване“; с. Пъдарево – „Буенек“; с. Горно Александрово – „Буенек“ и „Кумичане“; с. Крушаре – „Пролетни буеници“; с. Селиминово – „Гергьовден“; с. Мартен, Русенско – „Вадене на мръви; с. Полски градец – „Връбница“; с. Гороцвет, Разградско – „Пеперуда“ и „Герман“; кв. Гецово, Разград – „Буенек“; с. Трапоклово – „Пеперуда“; с. Кюлевча, Шуменско – „Гергьовден“; с. Елшица, Пазарджишко – „Вайдудул“; с. Калипетрово, Силистренско – „Лазаруване“ и „Пролетни танци“.

### **4.3. „Народен календар“**

Народният календар за разлика от църковния е съобразна сплав (синтез) между езичество и християнство. *„Християнството, наложено по държавни съображения, не изтласква в съзнанието на непосветените маси празници и поверия, сраснали с бита и обикнати поради толкова весели игри и забави през определени дни. Принудена да търпи компромиси, черквата се опитва да помири, макар и външно, новия култ с непоклатимата в основите си народна религия,*

*езическа по същество и така се стига до едно пъстро  
двуверие, което винаги е възмущавало строгите ревнителни на  
чистото християнство.“ /Арnaudов М., 1969 г., стр. 282/*

Промяната на датите на празнуване на религиозните празници от стар стил в нов стил и отново в стар стил на практика е довело до „свободата“ по места някои обичаи да не съвпадат с последните установени от църквата дати, както например в наши дни Трифон Зарезан. Един от най-ярките представители на Възрожденската ни епоха – Любен Каравелов, се отнасял много сериозно към народните обичаи, виждайки в тях гаранция за националното ни самосъхранение. *„Ако твоята натура не е развалена, то трябва да обичаш това, щото е твое и щото ти е оставено от родителите, за да го вардиш и му се радваш... Аз зная, че мнозина от нашите реформатори, попове, калугери и високоучени глупци щат да се позасмеят и щат да рекат, че е голяма глупост да обичаме и да се радваме на глупавите народни обичаи, които нямат нищо разумно. Нека се смеят. Ако да не би били тия обряди и тия глупави обичаи, то гърците отдавна ни би огърчили. Свещени са народните обичаи. Тъй е то.“ /Каравелов Л., 1984 г., стр. 536/.*

За разлика от другите развити танцови системи в Средновековна Европа, където църквата напълно изключва танците от религиозните обреди, в България те се оказват изключително силни и жизнени. Без да участват пряко в религиозните служби, хората и игрите запазват своето място в

празниците от църковния календар посредством естественото адаптиране на езическите обреди и свързаните с тях действия и символика. Разглеждайки *„жизнеността на българския фолклор и танците на народа“* като естествен първоизточник на развитието на танцовото изкуство у нас, д-р Елица Луканова синтезира тезата, че: *„Многопластовата танцова култура на България се изгражда в продължение на столетия. Множество танци са пряко свързани с по-сложни музикално-драматични представления...“* /Луканова Е., 2019 г. стр. 73-74/.

Изключително богатство на хора и игри се наблюдава и в целия Народен календар през годината: при обичаите с маскиране в цялата страна; при нестинарството в Странджа; при танците на калушарите в Северна България; съответно и при русалиите в Пиринска Македония; при коледуването във всички етнографски области на страната и прочее примери за танцова практика в обичаите. Общото при всички тях е, че те въздействат силно както върху съзнанието, така и върху чувствата – преживяването.

По отношение на хората и игрите наблюдаваме съществена разлика както в лексиката, така и в рисунъка, в хватовете, доминиращото женско, мъжко или смесено участие. При някои от тях има свобода на играта, а при други точно определена композиция с конкретна непроменяща се лексика и ритуални действия. Многообразието на обичаите в българската традиционна практика е изключително голямо. Нещо повече,

при едни и същи обичаи, които се празнуват в цялата страна, или в отделни етнографски области, често има различия даже в съседни села и махали. От друга страна, вследствие на миграционни процеси сходни моменти и белези при танците в обичаите се срещат и между неграничещи една с друга етнографски области.

Календарните празници в повечето случаи съчетават обредни действия, ритуални наричания, команди, игри, хора, песни и музикален съпровод. Обредните сюжети много често обиграват „реквизит“ – кърпи, саби, тояжки, икони, предрешавания и редица други хрумвания, които носят в себе си сакрално послание и устойчиво го предават на поколенията. Ето защо, когато търсим идеи и теми за съвременните действени форми на сценичните танци, можем смело да се опрем на народната драматургия и хореография.

## **5. Втори концерт – спектакъл: „Фолклор без граници“ /Приложение №2 – плакат/**

Съвместен концерт на Фолклорен ансамбъл „Тракия“ и Фолклорен ансамбъл „Младост“ от Холандия, изнесен на 11 август, 2014 г. на сцената на НЧ „Заря 1895“, гр. Правец. Концепцията за съвместния концерт възникна в резултат на дългогодишното сътрудничество между Естър Вилемс с Фолклорен ансамбъл „Тракия“ и с проф. Даниела Дженева. Този спектакъл е еманация на интереса, на „любовта“ на десетки

холандски танцови трупи, създадени, за да могат да опознаят непосредствено феномена на българските народни танци. Състои се от две части: първа в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Младост“ и втора в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Тракия“, като част от художествено – творческата докторантура. Новосъздаденото произведение във втора част е танцът „Добруджански закачки“ – хореография проф. Даниела Дженева, музика проф. д-р Костадин Бураджиев.

Фолклорен ансамбъл „Младост“ е изключително успешен проект, стартирал преди две години със съдействието на холандската фондация „Интерданс“. Танцьорите на ансамбъла се събират от цяла Холандия в гр. Делфт, където под ръководството на Естър Вилемс (основател и на детския танцов състав за български фолклор „Зарове“) създават великолепия тематичен спектакъл „Никой не е по-велик от хляба“. Един от солистите и хореограф на групата е Каспар Бик, който през 2012 год. танцува във Фолклорен ансамбъл „Тракия“ и премина интензивен курс на обучение по български народни танци. Заключителният концерт на този международен проект за български фолклор се проведе в гр. Хага, където г-жа Естър Вилемс е наградена от Министъра на културата на Република България с почетен знак „Златен век“ и грамота за изключителен принос към българската култура.

### **5.1. Програма на първата част на концерта в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Младост“. Идея и режисура – Естър Вилемс.**

Първа танцова картина „Есен – Златна Добруджа“, хореография – Радбауд /Радо/ Коп, Каспар Бик, Естер Вилемс, музика – народна, обработка – Кати ван Пройън. Действието се развива през есента, когато се засява зърното в Добруджа. Последователно се изреждат редица танци, характерни за Североизточна България: „Ръченик“, „Повлекана“, „Куцай, моме“, „Опас“, „Данец“, „Ръка“, „Лявата“, „Изхвърли кондак“, „Варненско хоро“.

Изпълнение на оркестъра: „Карнобатска ръченица“, „Мъри момиченце“, „Криво хоро“.

Втора танцова картина „Зима – Коледарски песни“, хореография – Илияна Божанова, музика – народна, обработка – Тодор Янков. Коледа е. Коледари обхождат домовете и възвестяват Рождество Христово. За всеки дом имат „блаженка“ – пожелание за здраве, сполука и берекет през идната година. Водачът на коледарската дружина благославя домакина, неговата челяд и стопанство, след което с песни и веселие поемат към следващата къща.

Изпълнение на оркестъра: „Бистришка копаница“, „Залюбил Тодор“, „Ръченица“.

Трета танцова картина „Лято – Тракийска плетеница“, хореография – Илияна Божанова, музика – народна, обработка – Тодор Янков. Лято е. През най-горещите месеци хората се молят за дъжд. Време е за „Пеперуда“. Пресъздаден е едноименен обичай, в който участват млади, незадомени девойки. Те играят, пеят и молят Бога за дъжд и плодородие. В средата на кръга е най-младото момиче – Пеперудата, която ръси с вода, а стопанката на къщата търкулва ситото за брашното, за да гадае каква ще е годината. Пъстрата група момичета е пресрещната от момците. Завихрят се танци, характерни за Тракийската етнографска област: „Право хоро“, „Чапраз“, „Трите пъти“ и „Джиновско“.

Изпълнение на оркестъра: „Тракийско хоро“, „Залюбили се двама млади“, „Изручана“.

Четвърта танцова картина „Краят на лятото – Събор по жътва“, хореография – Естър Вилемс, Радбауд /Радо/ Коп, Каспар Бик, музика – народна, обработка – Кати ван Пройън. Краят на лятото е. Време за жътва. Танцьорите от Фолклорен ансамбъл „Младост“ пресъздават жътварски ритуали. От тези обредни моменти се преминава към вихрени танци: „Ситно шопско“, „Граовско хоро“ и „Четворно хоро“. Доволни от добре свършената работа, жътварите благославят хляба и добрата реколта. Следва още бурна веселба с „Кюстендилче“, „Йовино“ и „Копаница“.



## **5.2. Програма на втората част на концерта в изпълнение на Фолклорен ансамбъл „Тракия“. Идея и режисура – проф. Даниела Дженева.**

„Странджанска импресия“ – фрагмент от голямата сюитна форма, хореография – Димо Енев, музика – Стоян Пауров. Музикално-танцовото произведение обхваща най-характерните черти на Странджанския фолклор, като се започне от хубавите ритми и песни, премине се през пехливанските борби и нестинарските игри, за да се стигне финално до панаирджийските надсвирвания и надигравания. Автентичният материал е изключително от района на Странджа без заемки от други Тракийски подрайони.

„Две тракийски песни“ – компилация от две ансамблови песни за хор и оркестър, обработка на музиката – Димитър Христов.

„Мъри, како Тудоро“ – ансамблова песен за хор и оркестър, обработка на музиката – Димитър Христов, солисти – Радостин Русев, Гайтанка Минковска и Светлана Ботева.

„Добруджански закачки“, новосъздаден танц в програмата, хореография – Даниела Дженева, музика – Константин Бураджиев. Танцът е изграден върху характерните добруджански ритми и танцови движения от Силистренския регион. Формата е дивертисментна с елементи на надиграване и

себедоказване между три момчета и шест момичета. Финалът е „реприза“ на началото. Танцът започва и завършва с две момчета, които така и не успяват да се докажат като най-големите майстори пред момичетата.

„експозиция“

/Лясата – 9/16 т./ Майсторска игра на две момчета, изпълнена приповдигнато с много самочувствие. Освен характерните движения в краката, ръцете изпълняват полюшвания, пляскания и други движения по музика, които са автентични и са взети от информатор в средата на 70-те години на миналия век.

/Дьортаяк – 2/4 т./ Игра на шестте момичета, които се включват в действието с много настроение и динамична игра. Танцът придобива форма на „диалог“ между тях и двете момчета. Съпроводен е с много закачки и покана за съвместна игра.

„завръзка“

/Ръченик – 7/8 т./ В действието се включва третото момче, което показва още по-голям майсторлък и самочувствие на голям танцор. Поражда се чувство на завист и желание за себедоказване пред

момчетата между него и другите две момчета.

„развитие“

/Ръка – 2/4 т./ Момчетата играят с удоволствие автентични движения от „Алфатарска ръка“. Момчетата не остават безучастни към тяхното удоволствие от танца.

/Повлекана – 7/8 т./ С характерните движения на „Повлекана“ момчетата канят момчетата за съвместен танц и оформят три тройки, в които с много „макам“ и удоволствие изпълняват фигури „по трой“.

„кулминация“

/Сборенка – 2/4 т./ Момчетата се отделят от общата игра,

и „финал“

за да покажат за сетен път своя майсторлък и точно когато си мислят, че са станали приятели, третият солист се отделя от тях, подканяйки момчетата и напуска мястото на действието. Двамата отново са сами както в началото, но това ни най-малко не разваля настроението им.

„Луди години“, хореография – Емил Тодоров, музика – Николай Богданов. Мъжки танц, изграден върху типични движения от Чирпанския край /Тракийска етнографска област/. Освен макамлийските надигравания между отделните групи мъже, танцовата партитура е подплатена и от характерни мъжки песни. Кулминацията е в момента, когато тримата солисти забиват ножове в земята. Следва още сложна и динамична игра на всички групи „на канон“.

„Аксано, млада невесто“, обработка на музиката – Петьо Кръстев, солистка – Румяна Филкова.

„Иди, дойди“, обработка на музиката – Петьо Кръстев, солистки – Румяна Филкова, Цонка Димитрова и Гайтанка Минковска.

„Яна у Кралев дол“, обработка на музиката – Борислав Гълъбов, солистка Диана Василева.

„Хоро в София“ – хореография – Кирил Дженов, музика – Коста Колев. Танцът има форма на сюита, но е изпълнен с образи и ситуации, които се съчетават и динамично водят действието към кулминация и финал. Картината ни отвежда в София, където на неделното хоро си дават среща шопи, войници, гвардейци в една обща атмосфера с момичета – шопкинчета, самоковки и вакарелки. Отделните епизоди се преплитат и развиват, като авторите на хореографията и

музиката ни дават един нагледен урок как се структурира форма, съдържание, лексика, защитава се стил и характер, като всички основни характеристики на танца са в унисонна симбиоза.

„Разходка“ – сюита за оркестър, музика – Цветан Цветков. Музикалните теми са от различни етнографски области като се изпълняват на характерните инструменти – двуянка, окарина, кавал, гайда, гъдулка, тамбура и тъпан.

„Хей, мъри калъм Калино“ – ансамблова хумористична песен, обработка на музиката – Цветан Цветков. Изпълнява се от танцьори и оркестранти. На интродукцията между куплетите има ритмични танцови решения за още по-убедително въздействие на песента.

„Празничен тракийски танц“, хореография – Кирил Дженев, музика – Тодор Працаков. Танцът е изграден като финален с форма на сюита. В него доминират ту сложната мащабна композиция, ту майсторски движения (най-вече при мъжете), като тази сложна форма е обединена от приповдигнатото емоционално състояние на изпълнителите и взаимоотношенията по между им.

### **5.3. Жизнената сила на българските народни танци**

Българските народни танци са едни от най-ярките художествени прояви на творческия гений на нашия народ. В

тях е отразен духът на българина, неговото самочувствие, стремежи, радости и скърби. Изключително богати на движения, ритми и изразна сила, те въздействат и до днес на самосъзнанието на народа ни. Предавайки се от поколение на поколение, те съпътстват живота на българина в продължение на цялото му историческо развитие. Без тях са били немислими почти всички радостни събития, празници и тържества. Те са били смисъл и надежда за устройване на утрешния ден при младите българи. Нещо повече, хората и игрите са били отдих и отмора по време на жътва и други трудови процеси, разтуха при тежки житейски бедствия, вяра и оптимизъм при национални изпитания. Те са били истинска и неотменна духовна храна за целия ни народ.

Фолклорните ни танци са се оформили в резултат на дълга и разнообразна приемственост и влияние. В някои от тях се наблюдават следи от обичайните и танцови практики на древните племена и народи, населявали Балканския полуостров още преди идването на славяните и прабългарите по тези места. Очевидно е, че някои от битувалите по нашите земи традиции, особено тези с по-зрелищен характер, са допаднали на новите заселници и те са ги приобщили, адаптирайки ги съобразно собствената си емоционална и психологическа нагласа. Такъв пример са русалийските игри, наследени от древно-тракийската култура. *„За това свидетелства тяхното наименование, преминало от траките в гърците, после у римляните и от тях*

*прието от българите.*“/Арnaudов М., 1934 г., стр. 581/. Михаил Арnaudов дава още един пример в тази насока, за това че игрите на днешните кукери съвпадат с *„...датата на празника, обхода на кукерите, преобличането, участието на царя, тържественото заораване, благословии за изобилие – всичко това напомня Атинския празник на Дионис“* /Арnaudов М., 1934 г., стр. 583/, който също има тракийски корени. Въпреки изричната забрана на VI Вселенски християнски събор, проведен в Цариград през 680 г., който решително осъжда „срамното“ изпълнение на кукерските игри като остатък от култа към Дионисий, фолклорните традиции се оказват толкова силни, че и днес в XXI век ние сме свидетели на това как кукерските игри продължават да се предават от поколение на поколение като се осъвременяват само персонажите в тях.

От древните култури, останали по нашите земи, съвсем очевидно е сходството в бита и обичаите на различните по произход романизовани племена, населяващи поречието на р. Дунав. В рамките на Римската империя реката е била удобен начин за транспорт, за по-лесна комуникация, което е довело до известна асимилация и възникването на една условно наречена „крайдунавска култура“. Днес нейните следи могат да се открият в танците на всички народи, живеещи по поречието до вливането и в Черно море. Сходните ритми, ситните пъргави движения, характерният отскок нагоре и многото общи елементи в облеклото носят основните белези на тази култура.

От нея, днес всеки народ, включително и българският е адаптирал своите самобитни танци, съпроводени от специфични танцови мелодии, носещи характерни белези като образност, стил, характер и други.

Славяните и прабългарите са дошли на Балканския полуостров със своите вековни вярвания, обичаи, песни и танци. Не малка част от тях са се съхранили чак до наши дни и са в основата на народната ни танцова култура. Върху танцовия ни фолклор влияние са оказали и други племена и народи, дошли по-късно по нашите земи, но това са редки явления, които са били побългарени и асимилирани. Интересен пример в тази насока е изпълнението на „Касъмското“. По форма то наподобява „Полката“, но стилът и характера на изпълнение са абсолютно български. Името „Полк“, както го наричат в някои сливенски села, недвусмислено показва от къде са взаймствана формата и хватът при изпълнението, абсолютно нетипични за хората не само в този район, но и за цялата страна.

Разнообразни писмени сведения за българските народни танци са оставили редица чужденци, минали по нашите земи преди Освобождението. Несъмнено много интересни наблюдения е описал французинът Ами Буе. За него споменава Райна Кацарова: *„Френският учен Ами Буе пътувал из България през първата половина на миналия век... На път от Лесковац за Трън той бил изненадан, когато видял на една поляна в гората шейсетина български селяни – мъже, жени и деца, напуснали*



*родните си села от турски притеснения, да играят и пеят.“*  
/Кацарова Р., 1955 г., стр. 7/ Той говори и за танца хоро, изпълняван отделно от мъже и жени. Играчите образували отворен кръг и полукръг, на единия край на който се намирал водачът или водачката, които от време на време изпълнявали доста бързи фигури и пеели различни мелодии към този танц.

До колко хорото е било любима потребност за българите, интересна информация дава Василий Чолаков в сборника си от 1872 г. *„В по-малките села, във всеки неделен и празничен ден се събират на едно широко място в селото или накрая на селото, наляват се най-напред момците, по тях момите и младите невести за ръце или за поясите. От момите две пеят, а по тях други две им повтарят думите, та им отпяват. Понякога им свири свирка или гайда и така няколко часове играят всичките, и по мръкнало се разнасят. Играят хоро още по седенките и тлаките, когато жънат вечерта, кога се върнат от нивата, у дома на когото жънат, щом вечерят, наляват се на хорото, пеят и играят... Освен през дните на Великия пост, през всички празнични дни през годината стават такива хора в Панагюрище.“* /Чолаков В., 1872 г., стр. 11/.

Петвековното турско робство не е оказало почти никакво влияние върху вече оформения народностен стил на изпълнение на хората и игрите. Различният начин на общуване, различните религиозни канони и обичаи не са създали предпоставки за

взаимопроникване, което да доведе до асимилация на танцовия фолклор. В Североизточна България са останали бегли следи от танцовата култура на черкезите, дошли по тези места от южните области на Русия след Кримската война през 1856 г., но и в този случай българският стил и характер са останали доминиращи при изпълнението.

До Освободителната война хората е продължавало да бъде повсеместна, неизменна традиция по нашите земи. То достига своя апогей в живота на българите по време на обявяването на Освобождението в рамките на Санстефанска България. Целият ни народ посреща дългоочакваното събитие с неописуем възторг, излял се във всенародни тържества, на които млади и стари с цялата си енергия и екзалтация се хващат на общи хора. За съжаление след Освобождението в отделни селища и райони, макар и по различно време, постепенно започва отлив от хората. В изолираната за векове от външния свят България започва да се надига възрожденско желание за по-бързо приобщаване към постиженията на външните за нас общества и цивилизации. Това е довело до напористо нахлуване на чуждо влияние във всички области на живота. По отношение на танцовия фолклор промяната настъпва първо в големите градове, от където започва контактът с чужденците и тяхната култура. В селата нещата в това отношение остават непроменени години наред.

След 9 септември, 1944 г. започва още по-голям подем по отношение на обработването и развитието на българските народни танци. Възникват многобройни любителски танцови колективи, някои от които по-късно прерастват в професионални. Бройката им започва бързо да нараства. През 1976 г. стартира провеждането на „Преглед на държавните ансамбли за народни песни и танци“. Аналогична е ситуацията и при любителските танцови състави, които се оценяват на категории и защитават тези „представителни титли“ на „Национален преглед на танцовите самодейни колективи“, провел се за първи път през 1959 г. Финалният етап се предшества от градски и регионални форуми за „пресяване на колективите“, като два са основните критерии за оценка – майсторското изпълнение на танцьорите и новосъздадените произведения.

За съжаление този процес на развитие бе спрял принудително в края на 90-те години на XX век. Десетки и стотици любителски танцови състави бяха закрити по силата на Държавни разпоредби. Всички Държавни ансамбли за народни песни и танци (Освен един в София) бяха закрити като такива и оставени на Общините да се погрижат за тях, ако желаят. Много скоро след тези решения станахме свидетели и на пагубното влияние на „попфолка“ върху българския фолклор за последните 20 години и на тоталния натиск от страна на продуценти и разпространители, които се постараха да изтрият

българското самосъзнание чрез ерзац култура и пошли внушения. За радост българският народен танц за сетен път доказва, че е истинска, жизнена необходимост за народа ни. Хората бяха изгубили изконната си опора в българските национални традиции, но за щастие в последните години хиляди българи, млади и стари с различни професии, осъзнаха силата на българските народни танци. И тази сила те преоткриват в ритмиката, в пулсацията на движенията, в дългата приемственост от поколения на поколения и от век на век. В цялата страна спонтанно възникнаха и се разпространяват клубове за български народни танци, чиято основна цел е да се танцува български фолклор за удоволствие и да се опознаят традициите на народа ни, за да намерим опора в истинските неща, които са важни за нас и не са преиначени нито от времето, нито от хората.

Проф. Кирил Дженов е споделял, че: *„Истински надарените са тези, които не изменят на истината за фолклора, които проникват дълбоко в психологията на народа, познават бита му, душевността му. И най-важното, успяват вярно и точно да пресъздадат всичко това чрез танцовия фолклор.“* /Парламов И., 1992 г., стр. 98/

Феноменът на българските народни танци е именно в тяхната непреходност и е факт, че в ХХІ век ние разчитаме много повече на отговорността на ръководителя относно приемствеността, отколкото на „гения“ на отделния изпълнител

на хорото, носител на тази закодирана информация в нашия генетичен тип. За това всички, които се занимаваме с танцов фолклор от студента до професора, от любителя – член на танцов клуб до солиста на голямата сцена, сме длъжни да съхраняваме българските народни танци и да пазим тяхната „чистота“ за поколенията.

#### **5.4. Стил и характер на българските народни танци**

Запазването на стила и характера на изпълнение на българските народни танци е от първостепенно значение за българската народна хореография. Важността на този аспект прозира във всеки мотив за успешна реализация на хореографа като творец, педагог или изследовател. Като се започне от теренното проучване, където се изясняват всички въпроси с битуването на хората, времето и мястото на изпълнение, музикалният съпровод, хватовете, облеклото и най-вече стилът и характерът за съответното селище и на конкретния информатор, който ни осведомява по въпроса. Трябва да се отдели специално внимание и на обучението на всички възрастови групи по отделно, като се съобразяваме с възможностите за възприемане и изпълнение, произтичащи от личните умения на подрастващите и тяхната етнографска принадлежност по местоживеене, за да се стигне до реализацията на сценични произведения на фолклорна основа, при които съблюдаването на съответния стил и характер неминуемо води до високи

резултати. Именно за това хореографът трябва да държи на стила без значение в каква степен са обработени движенията, защото точно загубата на стилно изпълнение и специфичен облик е повратната точка, която не трябва да се преминава при постановката на сценични танци.

Стилът в народните танци се е оформял в продължение на векове в зависимост от условията на битуване, нравите, обичаите и поминъка на населението. Стилът, това е външното проявление, изразено в определена художествена форма, докато характерът на танца се обосновава от вътрешното състояние на изпълнителя, неговата духовност и мотивация. Райна Кацарова-Кукудова прекрасно е отразила характера на българските народни танци, цитирайки Карел Махан. *„Още Махан отбелязва разликата в начина, по който се играят хората в Източна България и тия в Шоплука, като казва, че в източно-българските хора има трезвеност, простота и суха проза, а в шопските – огън, буйност и поезия. Без да важи като правило може да се каже, че в своето множество хората в Тракийската равнина, Черноморското крайбрежие и Южна Добруджа са по-спокойни, плавни и до някъде еднообразни, без да са прозаични. Хората в Дунавската равнина – северняшките са живи и игриви, и много разнообразни ритмично ... От Пазарджик на запад, през Ихтиманско и Западното Средногорие хората са предимно игриви – преход към динамичните шопски хора“* /Кацарова Р., 1955 г., стр. 44/.

Границите между отделните етнографски области не са точно фиксирани. Не може да се очертаят разделителни линии между две отделни села по отношение на музикалния и танцов фолклор. Много често в селищата от преходните райони се наблюдават стилови белези и на двата типа изпълнение. От друга страна танците от различните краища на България имат и много сходни черти като формата на хорото, приличат си и по това, че движенията са концентрирани главно в краката, почти на всякъде те са пружиниращи, а стойката на тялото е леко приклекнала. В хореографската теория и практика са се обусловили пет етнографски области със съответните подрайони, които имат изявен стил на изпълнение и характерни особености, които са ярко специфични и допринасят за изключителното многообразие на българския танцов фолклор.

Северняшките танци се играят в Северозападна и Средна Северна България, Предбалкан и Балкан. Танците в Дунавската равнина са предимно смесени. Има и само мъжки и само женски, но разликата при тях не е така очебийна, както при тракийските. Мъжете имат по-сложни комбинации с подскоци и клякания. Танците по поречието на река Дунав са изградени от по-ситни движения. Те са леки, вихрени и скокливи. В Предбалкана и Балкана танците са по-спокойни, но с разнообразни движения с характерни акценти. При тях се наблюдава леко влияние от тракийските танци от другата страна на Стара планина. Северняците играят освободено с голямо

чувство за хумор и непосредствено веселие. Ръцете са спуснати свободно и се размахват волно и широко в ритъма на танца. При еднородните хора, мъжки или женски, играещите често се хващат на предна леса. Макар и не много сложни от към движения, танците в Дунавската равнина са ритмично богати. Освен ситните Крайдунавски хора в 2/4 такт, за Северна България са типични и Пайдушките хора в 5/8 тактов размер, Дайчовите в 9/8 такт с четвърти удължен дял, Грънчарските в 9/8 такт с втори удължен дял. Срещат се хора и в 7/8, 11/16 и 13/16 тактов размер.

Добруджанските танци са изключително красиви и с богата душевност. Изпълняват се в умерено темпо. Мъжката игра е много ярка и различна от женската. Добруджанецът играе приклекнал с активното участие на тялото и ръцете, дори когато е в хват с други. Всяко движение в краката преминава през тялото, раменете и ръцете, и е съпроводено с голяма емоционалност. Вратът и главата също реагират на танца по начин, който му предава характерна мъжественост и изразителност. Добруджанката също играе с много чувство, но движенията и са по-спокойни и по-опростени. Тялото при жените е освободено от напрежение и отреагира на движенията в краката със сдържано повиване на раменете в дясно и в ляво. Характерен хват е предната леса. Добруджанските танци се изпълняват главно в 2/4 тактов размер. Има и хора в 5/8 и 9/8 такт. Особено характерен за



Добруджа е мъжкият ръченик в  $7/8$  такт – играещите не са заловени, танцуват ансамблово по себе, което дава още по-голяма свобода на тялото, ръцете и главата, които участват непрекъснато, и заедно с краката създават много красиви и сложни координации при изпълнението.

Шопските танци са силно контрастиращи. Изградени са върху най-разнообразни ритми, което им придава характерна свежест и пъстрота. Те са изключително динамични, жизнерадостни и когато ги наблюдава човек остава с впечатление, че танцуващият трепти над земята. Движенията са съсредоточени главно в краката, които се движат много пъргаво и леко. Тялото не взема самостоятелно участие в играта, а непрекъснато подчертава пружинирането на краката, което при по-бързо темпо преминава в натрисане. Движенията до толкова са съсредоточени в краката, че даже при игрите по себе ръцете са поставени на кръста и отреагирват с раменете. Стъпките при играта на жените са ситни, бързи и ниско скокливи. При мъжете се наблюдава голямо разнообразие на движенията. Чрез танца те изявяват характера си не само с подчертана мъжественост, но и с голяма доза ироничност и закачливост. Провикванията и командите са типични за шопите. С тях те се подканят, шегуват се и сякаш водят диалог по между си. Шопските танци са изградени върху най-разнообразни и сложни тактови размери. Срещат се хора в  $2/4$ ,  $5/8$ ,  $7/8$  с първи или последен удължен дял,  $9/8$ ,  $11/16$ ,  $13/16$  и други смесени тактове.

Тракийските танци се играят уверено, спокойно и със самочувствие. Краката са леко приклекли и стъпили на цяло ходило, корпусът е изправен. Жените играят кипро и съдържано, предимно на песен. Мъжката игра е разнообразна и богата на движения. При някои от мъжките танци „на прът“ под команда се изпълняват поредица от различни комбинации, без да се повтарят (до 28 в с. Кермен). И в най-сложните и бързи мъжки игри се усеща дълбоко преживяване. Всички акценти и причуквания са насочени към земята. При някои от хората, както и в игрите „по саме“ голямо участие вземат ръцете. Тракийската етнографска област се дели условно на три големи подрайона – Западна Тракия, Източна Тракия и Родопите.

Западнотракийският танц се явява като преходен между тракийските и шопските танци. Влиянието на различните стилове е довело до голямо разнообразие при движенията. Повечето от тях са динамични като шопските. Усеща се и здравата връзка на тракиеца със земята. Но тук той не „трополи“, а „набива“ и „причуква“. Характерните танци са в неправилни ритми: 5/8, 7/8 с първи удължен дял, 7/8 с трети удължен дял, 8/8, 9/8, 11/16 тактов размер. Като най-типични за тази област са „кривите“ хора в 11/16 такт с трети удължен дял. За разлика от другите части на Тракия, тук се срещат различни хора в смесени тактови размери, като 15/16, 7/8 + 7/8 + 11/16 и други.

В Източна Тракия хората се отличават със своята плавност и тържественост, особено хората, които се изпълняват на песен (женски, смесени и рядко мъжки). При смесените хора е характерно редуването на спокойно темпо с буйно, вихрено изпълнение. Акцентите на танците са насочени към земята, но тук тракиецът „трополи“, при което се получават най-разнообразни и ефектни раздробявания на ритъма. На изток в Странджа движението „трополи“ постепенно преминава в „приситване“. И най-сложните и динамични мъжки танци се отличават със спокойствие и мекота на изпълнението. Тракиецът играе с достойнство, с вдигната глава, като активно участие в танца имат снагата и ръцете с разнообразни пляскания. Характерните танцови размери са: 2/4, 5/8, 7/8 и 9/8 такт.

Родопските танци се отличават с несложни движения и форми на изпълнение. По характер те са тежки и плавни. Мъжете играят по-свободно, с широки стъпки и прикляквания. Жените танцуват съдържано с изключителна грациозност и плътно хванати една до друга. Традиционното подреждане на хорото е в първата част – мъжете, след тях жените, като по между си са заловени за кърпа. Най-характерните за тази част са хората в 2/4 тактов размер, по-рядко в 7/8 или 8/8 такт. В Родопите песента на хорото е застъпена еднакво и при жените, и при мъжете.

Пиринските танци се отличават с простота на движенията. Те са по-бавни, плавни и силно завладяващи с дълбоката си изразителност. Женските танци се играят предимно на песен, което не им позволява особена динамика и бързина при изпълнението. Движенията са с ниски стъпки, с пружиниращ и притичващ характер. Тялото е изправено. При мъжете са характерни леки стъпки, които се редуват с остри акценти, придружени с паузи, завъртания върху опорния крак, коленичения. Движенията, особено в бавните танци са релефни, пластични, наситени с много чувство и сила. Характерните тактови размери за Пиринския край са  $2/4$ ,  $3/4$ ,  $5/8$ ,  $7/8$ ,  $8/8$ ,  $9/8a$ ,  $9/8b$ ,  $11/16$ , както и смесени тактове  $8/8+5/8$ ,  $5/8+8/8$ ,  $5/8+5/8+8/8$  и много други.

Исклучителното изобилие на хора и игри във всички етнографски области на страната ни подсказва какъв тънък усет към танца притежава нашият народ. Богатата душевност на характера и разнообразният стил на изпълнение свидетелстват за това каква уникална изобретателност и майсторство по отношение на танца проявява българинът.

Традициите в танцовия фолклор са се предавали от векове наред и винаги е имало играчи с вродена естетика, които да носят в сърцата си хората и игрите, за да ги съхраняват, развиват и с удоволствие да ги предават на следващите поколения.

Аналогично на историческото развитие на танца в България, д-р Елица Луканова обобщава процесите в Европа: *„Това развитие е преди всичко резултат на една многовековна еволюция, едно огромно натрупване на практически опит ... За развитието на танца, на неговата история, ще си позволим да отбележим, че преди да се превърне в танц-забавление, той е служел за общуване между хората, отразявал е труда и живота на същите, техните вярвания, чувства, мисли и стремежи. Тази виталност на танца се потвърждава и от факта, че той е бил обект на внимание от най-големите умове – учени, философи, драматурзи от Древността до наши дни.“* /Луканова Е., 2020 г., стр. 466/.

## **6. Трети концерт – спектакъл: „Ярки звездици – фолклорни искрици“ /Приложение №3 – афиш/**

Концерт – спектакъл на Фолклорен ансамбъл „Тракия“ с участието на студенти от Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство – специалности: „Българска народна хореография“ и „Музикален фолклор“. Изнесен на 18.09.2014 год. в гр. Балчик по повод закриването на „Седми фестивал на младите в изкуството „ВИА ПОНТИКА“. За седми пореден път в рамките на фестивала се събират студенти и преподаватели от различни специалности – музиканти, танцьори, актьори, художници, фотографи, театralи и кинодейци, които представят своите професионални и творчески търсения. В международната

селекция за 2014 год. са включени студенти с профил „Музика“ от Азърбайджан, Германия, Турция, Узбекистан и студенти с профил „Изобразително изкуство“ от Словения и Испания. Заедно с тях за пореден път участват студенти от всички български висши училища по изкуствата.

Концертът е изграден целенасочено от камерни музикални и танцови форми – идея и режисура – проф. Даниела Дженева. Новосъздадено произведение е танцът „Облог“, хореография – проф. Даниела Дженева, музика – Цветан Цветков, компилация от песента „Ред садят“, солистка – Вичка Николова и „Концертна сюита“ на същия автор.

### **6.1. Програма:**

„Кукери“, хореография – Даниела Дженева, музика – Тодор Працаков, фрагмент от северняшки обичай по Сирница, при който кукерите прогонват „злите сили“ с дилафи в ръка, играейки върху точно определена редица от неравноделни тактове.

„Джиновски танц“, хореография – Кирил Дженев, музика – проф. Кирил Стефанов. Камерен танц върху музика от Тракийска етнографска област. Три момичета и две момчета разкриват красотата на тракийските танци с прекрасни движения в краката и ръцете и разнообразна композиция, подчинена на нетипичната бройка от петима изпълнители, които влизат в различни взаимоотношения.

„Кожельо“ – акапелна песен, обработката на родопската песен е публикувана в сборника на сестри Кушлеви.

„Бела съм бела, юначе“ и „Яно ле, Янчице“ – солови родопски песни, музика – народна, солистка – Гургана Попова, инструменталист – Димчо Енчев.

„Мори, дюлбер Севдо“, хореография – Даниела Дженева, музика – Стефан Мутафчиев. Камерен танц за три момичета и три момчета, изграден върху музикални и танцови образци от Пиринска етнографска област. Особеното при него е първата част – играта на момчетата, които танцуват върху акапелна песен /на вътрешен ритъм/.

„Тръгнала е малка мома“ – акапелна песен, обработка на музиката – Стефан Кънев, изпълняват – Гургана Попова, Диана Василева и Невяна Ганева.

„Недо, Недо“ – акапелна песен, обработка на музиката – Костадин Бураджиев, изпълняват – Гургана Попова, Диана Василева и Невяна Ганева.

„Добруджанска закачка“, хореография – Даниела Дженева, музика – Костадин Бураджиев. Камерен танц за три момчета и шест момичета, изграден върху музикален и танцов материал от Добруджанска етнографска област. Характерните за Силистренския край движения: „Лясата“, „Дьортаяк“,

„Ръченик“, „Ръка“, „Повлекана“ и „Сборенка“ са обработени в степен да запазят не само красотата на автентичния материал, но и композиционно да се изгради сценичен танц, който да предизвиква удоволствие за изпълнителите и публиката.

„Слънцето трепти“ – солова песен от Пазарджишкия регион, обработка на музиката – Димитър Христов, солистка – Гергана Попова.

„Трио ръченица“, хореография – Даниела Дженева, музика – Тодор Працаков, хореографска миниатюра върху 7/8 тактов размер за две момичета и едно момче.

„Алтъно, ле“ – ансамблова песен, обработка на музиката – Тодор Працаков.

„Яна у Кралев дол“ – хумористична шопска песен, обработка на музиката – Борислав Гълъбов, солистка – Диана Василева.

„Шопски танц“, хореография – Кирил Дженов, музика – Коста Колев. Ансамблов камерен танц върху фолклорен материал от Шопска етнографска област.

„Облог“ – камерен хумористичен танц, представен за новосъздадено произведение, хореография – Даниела Дженева, музика – Цветан Цветков. Идеята за него възниква от текста на народна песен: *„Ред саят моми и момци, ред дава по ведро*



*вино, който даде две ведра вино, той ша вземе бяла Рада, Стоян даде две ведра вино, той ша вземе бяла Рада.*“ Танцът е тематичен със сюжетна линия. Фолклорният материал е от Тракийска етнографска област в характерните 2/4, 11/16 и 7/8 тактови размери.

„експозиция“

Двама майстори на виното си мерят менците – на кой е по-хубаво виното, на кой е по-тежък бакърът.

Идва Стоян със самочувствието на най-голям майстор. Той носи кобилица, с която да отмери кой от двамата ще спечели облога.

„завръзка“

В залсията по спора тримата са изненадани от две момичета, които им скриват менците с вино.

„развитие“

Облогът става по-сложен – не само кой е по-голям майстор на виното, но и кой ще спечели вниманието на момичетата. Точно когато тримата са се увлекли в спора, момичетата се връщат предизвикателно с менците. Надпреварата е ожесточена, ту лирична, ту динамична. С всякакви средства момчетата искат да изпъкнат пред момичетата.

„кулминация“ Стоян е сигурен в себе си. Той е най-красив, най-висок,  
и „финал“ най-добър танцьор. Но ето че всички се наговарят срещу него. Едното момче е спечелило сърцата на момичетата, другото - менците с вино. За Стоян остава утехата, че е най-добрият танцьор.

„Садила мома“ – тракийски дует, обработка на музиката – Цветан Цветков, изпълняват Гергана Попова и Невяна Ганева.

„Слънце грее“ – ансамблова песен, обработка на музиката – Цветан Цветков, изпълняват – Гергана Попова, Диана Василева и Невяна Ганева.

„Тракийски танц“ , хореография – Кирил Дженев, музика – Тодор Пращакков, танцова сюита, изпълнена като камерен ансамбъл от шест момичета и шест момчета.

## **6.2. Камерни форми в българската народна хореография.**

Камерните танци на фолклорна основа са относително ново явление. Те са важна част от българската народна хореография, особено защото нямат пряка, директна връзка с хората и игрите на нашия народ. Хората са масово явление, изпълнявани от много хора с унисонно настроение и заловени

помежду си. Дори някои специфични игри, изпълнявани по време на обреди и обичаи от малък брой „персонажи“ не са камерни по форма целенасочено, а защото малцина са били участници в тайнството („Нестинарските игри“, „Зълвенската ръченица“, „Побратимяването“ и други подобни примери). За автентичните народни танци от значение е стилът на изпълнение, характерът, хватът, музикалният съпровод. За камерните танци, без да подценяваме изброените качества на автентичните, от голямо значение е темата, съдържанието и формата, типажите на героите, естествено музиката, лексиката и всички други компоненти на хореографската композиция, които ще спомогнат за разкриване на идеята на хореографа. Дори „Ръченицата по саме“ или по двойки при надиграването, „Джиновското“ с цялото многообразие на играта между момче и момиче като лексика, хватове, ракурси и форма, се изпълняват по-често при сценичното поставяне на масовите дивертисментни и тематични танци, отколкото при камерните. Причините, които налагат камерните форми за сценичните танци, са най-различни. От една страна, поради финансови проблеми е невъзможно да се концертира у нас и в чужбина с големи състави. Заради същите проблеми намалява и броят на танцьорите в ансамблите. За сметка на това непрекъснато възникват новосъздадени танцови формации с малък брой изпълнители, които имат нужда от репертоар и то разнообразен, защото ангажиментите им са по различни поводи и на различни

от сцената места. Те имат нужда от камерни хореографски форми, които са замислени и реализирани като такива със своя самостоятелна завършеност на произведения и постигнат художествен образ.

От друга страна се усеща нуждата от разнообразен и качествен репертоар като отличителен белег за различните ансамбли. В един драматургично изграден спектакъл всички части – танцови или музикални, имат връзка помежду си . Изграждането на концертна програма също е подчинено на основния закон на драматургията (експозиция, завръзка, развитие, кулминация, финал), аналогично на всяко хореографско произведение. За това камерният танц може да се изпълнява дори като контраст на масовите картини, за да подсилва въздействието им. Ще цитирам доц. Георги Абрашев за камерните танцови форми: *„В изкуството понятието „камерност“ се употребява като противоположност на голямото, мащабното. Камерният танц основателно може да бъде сравняван с късия разказ, стихотворението или басните в литературата, с миниатюрата в скулптурата, жанровата картинка в живописа, с камерната музика и с кратките драматургически форми на хумора и сатирата в естрадата: реприз, интермедия, фарс, скеч, гротеска. Общият белег, по който тези произведения си приличат, е маломерността на формата, а се различават по своите изразни средства с*

*техните конкретни измерения във времето и пространството*“./Абрашев Г., 1978 год., стр. 5 и стр. 6/

Понятието „камерен танц“ е прието по аналогия от камерната музика, чиято най-обща характеристика е музикални произведения за малък брой инструменти или човешки гласове. Към тях спадат творбите, писани за съвсем малък музикален ансамбъл – трио, квартет, квинтет, пиесите писани за неголям оркестър, голяма част от хоровата акапелна музика, както и ансамблови произведения, писани за малък хор и оркестър. Тези творби се отличават не само с пестеливост откъм изразните средства, но внушават изтънчен лиризъм и релефност на звученето.

Аналогично можем да обобщим характерните черти на камерния танц – значима тема и ярка идея като внушение, пресъздадени от малък брой изпълнители чрез индивидуална танцова и пластична характеристика на всеки герой.

### **6.3. Видове камерни хореографски форми.**

До сега хореографската практика е утвърдила четири вида камерни форми, които са придобили своя характеристика и собствен облик. Това са: хореографската миниатюра, камерният танц, камерният танцов ансамбъл и камерният балет. Те имат редица общи белези, които доц. Георги Абрашев е формулирал по следния ред: *„Персонификация на образа, маломерност на формата, малък брой изпълнители, кратко времетраене, малък*

*пространствен обхват*“. /Абрашев Г., 1978 год., стр. 8 и стр. 9/

В същото време е очевидно, че между тях има и съществени разлики, които ги различават една от друга.

Хореографската миниатюра е най-малката сценична форма на танца. Тя се отличава с оригиналност, значимост на съдържанието и детайлна обработеност на формата. Обхваща най-малките композиционни структури на танца като: соло, дует или трио. При нея липсва сюжетност, развива се обикновено тематично, но при всички случаи внушава определено настроение, изявено посредством ярки индивидуални характеристики. При създаването на хореографската миниатюра е наложително да се работи с изявени изпълнители и като танцова лексика, и като актьорско присъствие. Хореографът трябва да има високи художествени критерии и умения, за да внуши своята идея, тя да бъде разбрана и да предизвика трайно въздействие.

Камерният танц е следващата по големина камерна форма след миниатюрата. Композиционните му структури биват дует, трио, квартет или квинтет. Съдържанието му много често е сюжетно или тематично. И в двата случая е необходимо да има характерна, индивидуална изява на героите. За това в камерния танц трябва да се включват само най-необходимият брой изпълнители, чието присъствие е достатъчно оправдано като функция и изявено като хореография. Ето защо е наложително при подбора на изпълнителите да участват предимно солисти с

големи технически и актьорски способности. Епизодичният изпълнител в камерния танц звучи винаги като нещо излишно, неоправдано. Във фолклорните ансамбли най-често срещаните камерни форми са до квартет и по-рядко до квинтет. При опитите да се правят камерни танци с шест, седем или осем изпълнителя, много често страдат от непълноценна изява на някои от героите или от нарушена структура. Естествено всяко правило има изключения и пример в тази насока е „Старинен танц“, хореография – проф. Кирил Дженов, музика – Димитър Бонев. Това е тематичен камерен танц, изпълняван от шестима мъже и две жени. При него въздействието е невероятно, пред очите ни оживяват сцени от живота на прабългарите. Действието е динамично, с нюанси на лирика, при която жените покоряват мъжете. Макар че нямаме преки образи от тази епоха, стилът и характерът на изпълнение така са изведени от автора, че нито за миг не хвърлят сянка на съмнение върху тяхната истинност. Обусловени от две условни групи – мъже и жени, всеки един герой има своя линия на поведение и взаимодействие спрямо другите. Композицията е овладяна перфектно във всичките и компоненти: тема, идея, музика, танц.

При фолклорните камерни танци изключително рядко се интерпретират исторически теми. Трудно е голяма тема да се осъществи в ограничено времетраене от малък брой изпълнители и всеки един художествен образ от драматургията да бъде изявен със средствата на танца. Най-често в сценичните

камерни танци се третираат отношенията между хората – драматични, лирични или хумористични, те се опират на вечните теми в живота: любов, ревност, обич, страдание и т. н. Друг вид теми се развиват върху духовните качества на българина – любовта към земята, обичта към Родината, верността към другарите. Трети вид са танците върху трудови процеси – сеячи, косачи, овчари и други. Създадени са и прекрасни камерни танци върху народни приказки, легенди или текстове на песни. Всъщност дали темата ще бъде от недрата на фолклора или ще третира проблемите на днешния ден, от особено значение е посланието на хореографа как ще внуши своята идея върху тази тема. А за това безспорно е нужен талант и интуиция към разкриване на образите, които се изграждат с много труд и богата танцова култура.

Камерен танцов ансамбъл – това е следващата по големина камерна форма. Отличава се по своето основно хореографско решение, което е ансамблдово-унисонно. При тази форма характеристиките на изпълнителите са идентични, а стилът – еднакъв, предопределен от един и същи хореографски текст. Това че по някога изпълнителите – мъже и жени, не са разделени по равно (например двама на двама, а биват трима на двама и т.н.), съвсем не променя основното хореографско решение на танца – ансамбловото. Тези танци най-често биват дивертисментни и по-рядко тематични. При тематичните ансамблови камерни танци художественият образ е условен,



изграден е от унисонното танцуване само на жени, само на мъже, или съвместно, ако разкриват един и същи художествен образ (трудов процес, явление или определено настроение). Камерният ансамбъл, освен художествена стойност, има и голямо практическо значение при изграждането на концертна програма. Така че освен с формулирания канон, синтезиран от теорията и практиката, авторите трябва да се съобразяват още и с броя на изпълнителите, техните качества и умения, връзките в програмата, принципите на нейното изграждане и най-вече с конкретното желание за художествено въздействие. Както е известно, изграждането на ансамбловата форма върви не само по линията на хореографския текст, но и по линията на пространствената композиция. А тези два компонента се намират най-често в обратно пропорционална зависимост. Очевидно е, че богата композиция със сложен рисунък е възможно да се изгради само с голям брой ансамбъл, а нейните достойнства не могат да се разкрият с малък брой изпълнители. Камерният ансамбъл разчита преди всичко на силата, изразителността и образността на хореографския текст.

Камерен балет – това е балетна пиеса с по-разгърнат сюжет за малък брой солистичен състав и времетраене от 15 до 30 минути. Структурата на камерния балет е изградена на базата на поредица камерни танци с различни композиционни решения, драматургически свързани и обединени в едно цяло от самия сюжет. Макар че камерният балет има сходни задачи и

почти същата продължителност като едноактния балет, то разликата между тях е много съществена. Докато едноактният балет е замислен за солисти и ансамбъл, то камерният балет включва малък на брой солисти и камерен ансамбъл. От това произтичат и съществените разлики между тях по отношение на формата и съдържанието.

#### **6.4. Особености на съдържанието.**

Камерният танц изисква преди всичко камерно съдържание. Съвсем естествено е, че големият разгърнат сюжет не може да бъде вплетен в маломерна хореографска форма. Под понятието „камерно съдържание“ трябва да разбираме онова обективно съдържание, което може да бъде изпълнено пълноценно в камерна хореографска форма. Между съдържанието и формата съществува закономерно единство и взаимодействие. И тъй като съдържанието е първично в творческия процес и предопределя до голяма степен формата, то въпросът за избора на камерното съдържание придобива съществено значение. Взаимопроникването между съдържанието и формата започва още с възникването на замисъла и се развива в съзнанието на автора с помощта на неговото творческо въображение. Мисли ли се за определено съдържание, то неминуемо придобива определена форма.

Най-често камерният сюжет се ограничава само в едно събитие, изказано лаконично и ярко. Сценичното действие се отличава с

ясна, целенасочена мисъл и неочаквано изненадваща развръзка. Героите са малко, но за това пък контрастно изразени. След уточняване на съдържанието и формулиране на идеята, задачата на автора става драматургически конструктивна. Действията и взаимоотношенията на героите трябва да се построят съобразно идеята така, че да се получи строен, правдив и ясен за публиката сюжет. Поради краткото времетраене на камерната форма драматургическата конструкция е максимално лаконична. Експозицията не винаги се развива, а се синтезира върху първия появил се герой, развитието се свежда до един или два етапа, а развръзката е почти винаги изненадваща и води до кулминация, а много често това е и финалът на танца.

При развитието на камерните танци в българската народна хореография може да се отбележи, че те вече имат определен стил на изграждане. Това е форма, която категорично може да съществува самостоятелно и да има естетическо и художествено въздействие. Новото време изисква от хореографите да подхождат към изграждането на художествения образ много задълбочено, да приемат предизвикателствата на актуалните теми и да ги развиват на фолклорна основа.

Най-ярките примери за успешно реализирани камерни танци с овладяна форма и ясно съдържание, естествено са произведенията на големите майстори – Маргарита Дикова с танците: „Левенти“, „Кукли“, „Свирец-игралец“, „Луди-млади“; Кирил Дженов с танците: „Одумвачки“, „Ръченица с шиници“,

„Овчари“, „Джиновски камерен танц“, „Либе ле“, „Шопски лазарки“, „Пловдивски кокони“, „Старинен танц“. Всички цитирани произведения заслужават задълбочен анализ, тъй като времето е доказало техните неоспорими художествени качества. Те продължават да се изпълняват десетилетия наред от редица професионални и любителски ансамбли и да служат за пример при сценичното поставяне на камерната танцова форма.

Един от тях – „Ръченица с шиници“ по музика на Живка Клинкова е „класически образец“ за камерен танц в българската народна хореография, най-вече с това, че постановката на Кирил Дженов се възприема като „народна“ и се изпълнява и интерпретира в десетки танци и спектакли със сходна тематика. *„Идеята за него ми хрумна неочаквано. Спомних си, че когато се прибираше зърното в хамбара, то се мереше с шиник. Хората бяха доволни, че са осигурени – вече нито градушката е страшна, нито дъждовете. Израз на тяхната радост от богатата реколта беше играта върху шиниците. Същото бях наблюдавал и в Добруджа. Играта върху шиника беше вълнуваща и впечатляваща, макар да беше елементарна и примитивна. Реших да се впусна в нещо, което до тогава не бях правил. Започнах да работя с изпълнителите, без да ползвам автентичен материал. Опитвах се да бъда автор в народен стил. В този танц има само 2-3 движения, взети от пътуванията ми по селата. Всички останали са търсени и намирани в процеса на работата.“* /Парламов И., 1992 г, стр.

49-50/ Проф. Кирил Дженов разказва как танцът се „ражда“ движение след движение като шиниците се обиграват като реквизит, без който танцът сякаш не може да съществува. Танцьорите танцуват свободно с тях, прескачат ги, прехвърлят и пляскат по тях. Именно този професионален и задълбочен подход към Добруджанския стил на игра, подчинен на идеята за радостта от прибирането на реколтата и темата за труда на сеячите, довежда до уникалния резултат – движенията в танца и играта с шиниците да се възприемат като народни. При първото изпълнение на сцена танцът „Ръченица с шиници“ е извикан 7 пъти на бис. Колкото до режисьорския подход и композиционните решения, Кирил Дженов споделя, че за него музиката е водеща, основата на танца. Той възприема камерната музика като нещо много завършено. По време на работата си с Живка Клинкова слушат квартети на Бетховен и български автори, съвместно ги анализират и споделят образите, които предизвикват у тях отделните инструменти. Този задълбочен подход очевидно е помогнал при изграждането на образите в „Ръченица с шиници“. На пръв поглед танцуват петима сеячи с шиници в ръце, но всеки изпълнител изгражда свой образ, като влиза във взаимоотношения с останалите в различни групи. Очевидно е, че от решаващо значение за изграждането на камерния танц и виртуозното изпълнение на танцьорите е художествената мярка и усет на авторите на хореографията и музиката.

Формата на танца, неговото съдържание, драматургическата конструкция, кулминацията са изведени перфектно. Изразните средства, движенията, почти акробатичният танц с шиниците предизвикват висока художествена наслада и радостни емоции. И най-важното, този танц винаги се е възприемал като народен (автентичен) и никой не се замисля, че играта с шиниците е плод на художествена измислица.

Когато говорим за видове камерни танци, пример за може би най-чистата сюжетна форма е постановката „Хайдушка клетва“, музика Димитър Бонев, хореография Даниела Дженева. Интерпретира се вечната тема в изкуството – любовта. Идеята възниква от текст на народна песен:

*„Първа рана от сабя фрингия,  
втора рана от пушка бойлия,  
трета рана от момини зуби.*

*Първа рана боли, ще зарасне,  
втора рана гори, ще угасне,  
трета рана ще момък погуби.“*

Танцът разкрива личната драма на Мануш – млад хайдутин, изправен пред дилемата да избере верността към своите другари – хайдутини, с които се е заклел на „живот и смърт“ или чувствата към голямата си любов – Елица. Когато

разбира, че тя очаква дете от него, той е решен да се моли, да се бори, да пристъпи всички клетви, но това коства живота му. Сюжетният танц е изграден в три картини с ясно изведена фабула, ярък конфликт и драматична кулминация. Конструкцията на танца е съвсем лаконична, рисунъкът е подчинен на действието. Героите са конкретно охарактеризирани като музиката и танцовите решения са подчинени на преживяванията им. Чрез лексиката, ракурсите, поддръжките и кратки художествени жестове, действието става абсолютно ясно. Лиричните моменти са изведени в контрапункт на насилието и ни карат да съпреживяваме драматичните чувства на героите.

## **7. Четвърти концерт – спектакъл: „Вричане в обич“**

/Приложение № 4 – плакат/

Това е последният спектакъл от цикъла концерти, свързани с настоящата художествено-творческа докторантура. Изнесен е на 20.03.2015 г. в Дом на културата „Борис Христов“ – гр. Пловдив. Участват танцьори, хор и оркестър на Фолклорен ансамбъл „Тракия“ – гр. Пловдив. Тематичният спектакъл е изграден от действени форми на танца и музикални произведения, обединени от темата за любовта между младите. Визира се периодът подир Димитровден, когато активната селскостопанска работа е приключила и е дошло времето на седянки, сватби и календарни празници с весели обредни игри,

обединени в големия дял на годежно-женитбения обреден цикъл, идея и режисура – проф. Даниела Дженева. Новосъздаденото танцово произведение е „Първа среща“, хореография – проф. Даниела Дженева, музика – проф. д-р Любен Досев, основната тема на танца е по разказа „Първа среща“ на Чудомир.

### **7.1. Програма:**

„Куди“ – хореография Кирил Дженов, музика – Николай Стойков. За изграждането на този танц е послужил обичаят „Сурваки“ от гр. Съединение, който се играе на Васильовден. Срещу Васильовден в къщата на един от момците се събира коледарската група „куда“. Вечерта те обикалят домовете на девойките, ходят и у момците. В танца е пресъздадена тази част от обичая, при която „кудата“ посещава дома на момичето, избрано от най-личния момък – водача на групата. Неговата любима заедно със своите дружки с трепет очакват момците. Чува се тропот и коледна песен. Домакинът на дома (бащата на момичето) ги посреща с бакър вино и повежда игрите. Веселието преминава в ръченица, а оттам във водено хоро. Домакините изпращат момците, като благосклонно се радват на любовта на младите.

„Булки – присмехулки“ – музика и текст народни,

„Пило ли е магарето“ – обработка Николай Кауфман.



„Пловдивски кокони“ – хореография Кирил Дженов, музика Николай Стойков. В танца са пресъздадени образи и герои от края на XIX в. и началото на XX в. в гр. Пловдив. Вече се усеща европейското влияние в бита на гражданите. Жените се опитват да бъдат грациозни по калдъръмените улици на Стария град, срещат се и споделят чувството си за префиненост пред мъжете, които макар и чорбаджии, трудно се откъсват от патриархалните норми и навици на живот. И ето идва „контето“ на Европата – прекалено изтънчен с модерно облекло и поведение, на пръв поглед всички жени са негови. Но все още е рано за такива коренни промени. Кръвта на вода не става и валсът преминава в ръченица.

„Първа среща“ – хореография Даниела Дженева, музика Любен Досев, премиерно произведение в програмата. Идеята възниква от разказа на Чудомир „Първа среща“, където действието се развива на мегдана подир Димитровден. Темата е унисонна с тази на целия спектакъл за любовта между младите. Главните герои са Велко, на който му остава малко, докато го вземат войник. По Чудомир: *„Събира се вечер с момчетата, приказва, шегува се, а един празничен ден като се постъмни, реши и на хоро да се хване. Улови се Велко между двама акрани, потропва уж като другите, ама скача сякаш гаси с крака запалено сърнище ... Мъчна игра пуцината! Ще му се смеят момите. И кой гледа другите, ами Лилка Койнова, палавата,*

*дето удари ли някой на подбив – бягайте да бягаме!“ Авторът я е охарактеризирал: „Инак да речеш, нито е тънка Лилка, нито дебела, нито е висока, нито е дребна, ама здрава и набита, да я стиснеш, ще изпращи като узряла любеница в ръцете ти. Върви ситно, ситно и едва се къриш, а извие и глава да ти метне един поглед, ще уручасиш...“*

„експозиция“ Соло цигулка 4/4 тактов размер. Лилка се възхищава на своята хубост.

„завръзка“ „Трей пазъще“ 2/4 тактов размер. Велко се промъква и стряска Лилка. Обноските му са мечешки, но това е предизвикателство за нея. Идват и приятелките и. Велко се опитва да е остроумен, но не може да се мери с Лилка, която вместо с целувка, му замайва главата с плесница.

„развитие“ „Дунавско хоро“ на песен 2/4 тактов размер. Момците се събират на мегдана от няколко страни, пеят шеговити песни. Взимат на подбив Велко, крадат му китката от момичето и го гонят от хорото.

„Сумерска ръченица“ 7/8 тактов размер. На мегдана идва Лилка. Дава вид, че търси може би Велко, но изненадващо се оказва, че нейната китка е у най-хубавото момче. В

ръченицата влиза по-бързо темпо, удря и тъпана. Започва весело надиграване между Лилка и момците, които си подават китката и я предизвикват с шегите си да се бори за цветето си. Влиза безмензорна тема в кавала – танцът се развива двупланово върху мелодията и върху ритъма. Ето че на мегдана се втурва Велко, като води на буйно хоро всичките приятелки на Лилка.

„кулминация“

„Изручана“ 4/4 тактов размер. Тя се наговаря с момците да го надиграят, но той е неустоим. Подава и ръка и двамата повеждат динамична съвместна игра на момците и девойките. Лилка споделя радостта си с тях, а Велко вече е приет от момците.

„финал“

Буйно темпо в 2/4 тактов размер, динамична весела игра по двойки. Всички спорове между двамата са изгладени.

В книгата си „Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение“ доц. д-р Рослана Моравенова анализира танца „Първа среща“ в контекста на влиянието на българската литература върху творческата инвенция на хореографите при създаването на сценични действени танци. За самия финал на танца тя обобщава: „*Ритмичното многообразие*

*на музиката води до разнообразие и развитие в хореографията, едно хореографско кресчендо. Осъществена е хореографска градация не само по отношение на танцовото изграждане на тази картина, но и на емоционалното изживяване. Композицията и хореографският текст се развиват във възходяща линия като своеобразен връх е финалната кода.“*  
/Моравенова-Станева, Р., 2018 г. стр. 148/.

„Яна у Кралев дол“ – обработка Борислав Гълъбов,  
солистка Диана Василева

„Аксано, млада невесто“ – обработка Петьо Кръстев,  
солистка Румяна Филкова.

„Иди дойди, Елено“ – обработка Петьо Кръстев, изпълняват  
Румяна Филкова, Цонка Димитрова и Гайтанка Минковска.

„Айде, айде, либе“ – хореография Даниела Дженева, музика  
Димитър Христов. На мегдана в селото се вият хора. Момците и  
девойките с желание и удоволствие чакат този момент, за да се  
видят, да се опознаят. Моците разкриват своя характер чрез  
дълбока душевност в танца, майсторско изпълнение и  
самочувствие. Девойките им отговарят привидно сдържано, но с  
много веселие и закачки в играта. Яна копнее да срещне погледа  
на своя любим. За всички става ясно, че пламват силни чувства  
между тях.

„Хубава мома“ – обработка Стефан Мутафчиев, музикална сюита за солисти, хор и оркестър с характерни теми и двугласи от различни етнографски области.

„Прибулване“ – хореография Даниела Дженева, музика Димитър Христов. В дома на Яна кипят радостни приготовления. Нейните дружки с трепет вият сватбен венец и се подготвят за най-щастливия миг. Кулминацията е поставянето на сватбения воал. Със затаен дъх девойките споделят щастието на Яна.

„Предсватбени настроения“ – хореография Даниела Дженева, музика Димитър Христов. В дома на любимия на Яна се извършват мъжките приготовления за сватбата. Момците ритуално точат „бръсначите“ и с много веселие и майсторска игра споделят радостта си от щастието на Стоян.

„Малка мома“ – обработка Стефан Кънев, изпълняват Гергана Попова, Диана Василева и Неяна Ганева.

„Сватба“ – хореография Даниела Дженева, музика Красен Господинов. Сватбените игри са логичен завършек на тематичния спектакъл. Суматоха в селото. Идва радостният момент. Яна и Стоян са заедно, посрещнати с трепет от всички, те ги даряват с надежда и радост.

## **7.2. Предсватбените обичаи и обреди и тяхното сценично интерпретиране в танцовите произведения.**

Обредната ни система е съществена предпоставка за утвърждаване културата на нашия народ, за запазване на самосъзнанието му и за неговото историческо съхранение и развитие. Обредът се осъществява по конкретен повод в определено обредно време и конкретно обредно пространство. Чрез обредното действие хората конкретизират и символизират своите мечти и надежди. Обредната ситуация най-често е свързана с определено желание за развитие в бъдещето, но едновременно с това тя е основен елемент в колективната памет на народа и е носител на дълбоката удовлетвореност за родова принадлежност.

Обичайно-празничната система на българите се състои от четири основни дяла:

Първият дял са календарните празници и обичаи. Ознаменуването им и актуалните действия свързани с тях се извършват на определени дни и дати от календара. От своя страна те се делят на: зимни – Коледни, Васильовски, Кукерски и др.; пролетни – Лазарски, Гергьовски, Великденски, Русалийски и пр.; лятно-есенни – Еньовденски, Петровски, Елинденски, Димитровденски и др.

Към втория дял спадат семейните празници и обичаи, включващи всички събития в човешкия живот – от раждането, през женитбата, до смъртта (погребението).

В третия дял са включени всички т.нар. родови празници и обичаи.

Четвъртият дял е съставен от трудовите празници и обичаи, свързани с основните видове поминък на народа ни, вкл. и занаятите.

Няма съмнение, че голяма част от обичаите притежават огромен заряд от теми, идеи и художествени качества, за да бъдат пресъздадени като сценични произведения. Така както е очевидно в репертоара на ансамблите, липсват танци, свързани с някои практики в народа като: „Песи понеделник“, „Мамене на житото“, пресъздаване на погребални обичаи и други, за които се смята, че трудно биха намерили своята художествена форма, въпреки богатото им съдържание.

Предсватбените обичаи и обреди (основната тема в спектакъла „Вричане в обич“) нямат строго фиксирано място в обичайно-празничната система на българите. Те кореспондират най-вече с годишно-женитбения обичаен цикъл, но предпоставки за осъществяване на желанията и надеждите на младите прозират в редица обреди и действия по различни поводи и през цялата година.

В миналото векове наред до Освобождението встъпването в брачна възраст се е осъществявало групово и обредно. Това става с участието на девойките в пролетните момински обичаи, най-вече в Лазаруването и в заклаждането на есенните сяденки, а на момците в Коледуването.

Димитър Маринов дава изключително интересни сведения за Ладуването и за това, че по време на робството понякога този обичай е замествал венчавката. *„Ладването, за което говоря, се върши на Нова година, на Лазарница, на Гергьовден и на Еньовден, и тука момите налучкват, гадаят да видят, да познаят като какъв ще бъде техният бъдещ съпруг, а ведно с това и тяхното бъдещо щастие.“* /Маринов Д., 1994 г., стр. 663/.

Брачният сезон се определя от два основни фактора: поминъка и религиозния календар. За всички той е започвал след приключване на активната производствена дейност и то така, че да не съвпада с постите. По принцип в цяла България на есен (около Димитровден), след приключване на селскостопанската работа, е активния период за общуване между младите. Традицията повелява, че правото на избор е за момъка и неговото семейство. Позицията на момата и семейството и е пасивна – те трябва да изчакат предложението. Момата е смирена и сдържана по отношение на контактите. Те се осъществяват по тлаки и седенки, на неделните хора или край кладенеца, където момите ходят за вода. Селските сборове или ходенето на пазар и на панаир извън селото са били почти единствените възможности за запознанство с другоселец.

Признанието в любов от страна на момъка е било своеобразна изява като напиване на водата или крадене (вземане) на китката. Публичната реакция на момата е трябвало



да покаже дали харесва момъка или не го желае. Отношенията между тях са задължително платонически. Докато е живо вярването, че невествената булка носи нещастие на семейството, грижата за опазването на момата е и грижа за благоденствието на бъдещото семейство.

Г. С. Раковски прави обстойно проучване на народния характер на българите. През 1859 г. в етнографското съчинение „Показалец“ той обобщава и разкрива части от етнопсихологията и народопсихологията у нас. Очертава душевните измерения на сватбарските обичаи, седянката, тлаката и пр. Той описва патриархално-традиционната психика на българите, тяхното гостоприемство, народностно самосъзнание и стремежа им към свобода и независимост. *„В описание на тлъки, седенки и зборове, видехми чи стават веселби и игроводи, де млади момци и девизи се невинно залибват, къту си открят свободно желание един другиму за бракосъчисление; отсвен в тия народни тържества, момци срещат девизи и по источници и кладенци, напиват им води, заемат им смесни китки, дават си един другиму ябълки, кой е най-големий знак любви. По кладенци и чучури, де ходят моми често за вода с медни бели котли, носящи ги на рамо с писани кобилици, момци свободно ся разговарят тамо с тях, къту си изприкажат обширно, напиват им води и получават китки; това ся казва приварение.“* /Драганов М, 1984 г., стр. 84/ Цитатът на Г. С. Раковски е от „Народопсихология на българите.

Антология“ от 1984 г., под общата редакция на проф. д.ф.н. Минчо Драганов. В тази антология той е подбрал прекрасни текстове и на Димитър Маринов от III том на „Жива старина“. Този том, както и всички останали негови произведения, представляват една подробна енциклопедия на патриархално-традиционната народна душевност. Посветен е на женитбата, кръщенката, погребението, семейния светец и неговия празник (служба), събора, obroka, тлаката, седянката, хорото и проклетията (клетвата).

*„Подевката ето как става мома: Щом се оженила по-старата и сестра – момата, подевката встъпва в моминство, става мома, почнува да се „момее“ ... Такава вече мома гледа да си залиби любовник, така щото на първия „събор“ (хоро, сватба, сбор и пр., дете се събира свят да играе и да се весели) тя вече да има любовник, който до играе до нея в хорото. Повод за заливване се дава от момъкът, а не рядко и от самата мома. Поводът или поканването за заливване става или „на хоро“, или „на кладенеца“, или „у говеда“, „на седянка“ или „на цвекъе“ и то по следния начин: момъкът ще вземе на момата или китката от главата, или кърпата от кръста. Това той трябва да стори няколко пъти, защото при първия и втория случай момата из срамежливост или ще го погади или ще се покаже, че му се сърди. Ако момата му даде върху китката още и цвете от главата си, или кърпата още и пръстен от пръстите си – това е знак, че тя приема предложението и*

*дватам стават любовници, „залибват се“. Това става открито пред сичките: това ще знаят и домашните, както на момата, тъй и на момъкът“.* /Драганов М., 1984 г., стр. 303/.

От цитираните текстове категорично става ясно, че тайно място за срещи между девойките и младежите няма и не може да има. В патриархалното общество любовта между младите е възниквала и се е развивала пред очите на всички. Това са откраднати моменти на нежност, на съпреживяване, на надежда, които прозират в много текстове на народни песни. Лиризмът и красотата на любовната народна песен е в това, че тя разказва самия живот на народа. Отразява същността на душевните трепети на българката и българина с изумително естетическо богатство. Няма по-добри източници за разбиране на любовта между младите от текстовете на народните песни. Любовната тематика преобладава най-вече в седенкарските и хороводни песни, което дава известна свобода по отношение на мястото и времето на изпълнение. За разлика от това съдържанието и персонажите са съвсем конкретни. Главните действащи лица са влюбените момък и девойка. Техните любовни копнежи много често се разкриват в картини, които могат да залегнат в основата на цял сюжет. Върху любовните конфликти, които възникват между тях или техните близки (второстепенните герои), е възможно да се изградят цели фабули – за приставане, за отвличане, за убийство от ревност, самоубийство на влюбени, за отмъщение и пр.

Нашите любовни народни песни се отличават с голяма поетичност и значителна по сила драматичност. С основание може да се каже, че по въздействие те са равнопоставени с българската индивидуална поезия. И ако по структура те нямат такова съвършенство, то по отношение на образната яркост и свежестта на езика са ненадминати. Пенчо Славейков проникновено разкрива поетичния свят на народната песен: *„За тая любов ни говорят само песните, единствените повереници на движението на сърцето, на интимния душевен живот. Тия песни народът не е творил с леко сърце. Като истински поет в тях той е дал израз на своите най-заветни чувства и настроения. Те са изповед. Изповед истинска, че тя се изказва не пред хората, а пред своята съвест, пред която е излишно всяко двуличиe. В това e великата разлика между простия, наивния певец и ония книжовни песнопойци, които им e душа и свят с надути афектации да прикриват пустоца на чувствата си“*. /Славейков П. П., 1959 г., стр. 7/.

От както свят светува основната тема в изкуството e „любовта“ и в изкуството (творчеството) на народа, и в индивидуалното произведение на самотния автор (творец). Що e то любовта? Отговор на този въпрос, още повече, когато e свързан с народопсихологията на нашия народ, дава Иван Хаджийски – талантлив български социолог, роден в началото на миналия вект с дълбоки прозрения за душевността и психологията на българина: *„Любовта като една част от*

*човешкия живот и човешката съдба днес по-лесно може да бъде предмет на едно красиво или трагично преживяване, отколкото да стане предмет на едно точно и пълно научно обобщение. Когато нашите дефиниции се докоснат до тази действителност, която назоваваме с вълнуващото име „любов“, те започват да стават все по-описателни и прибъгват по-често към примерите и художествените образи, отколкото към уточнените понятия“.* /Хаджийски Ив., 1974 г., стр. 493/.

Иван Хаджийски много точно е доловил, че „любовта“ като дълбоко чувство може по-лесно да бъде описана с художествени образи, отколкото с теоретични обяснения и понятия. В българския език съществува прекрасната дума „обич“ като синоним на „любов“ и тази поетичност на народа ни намира отражение и в песните, и в танците, в обредите, във всички аспекти на фолклора ни. Интересно е, че сценични танци на тази тема има много по-малко създадени през годините, отколкото на теми, свързани с календарните обичаи или други празници от обредния цикъл.

Чрез героите, без които не могат да се изградят този вид действени танци, се надхвърля формата на тематичния танц и се доближава много повече до сюжетния. Затова именно към годежните и сватбени теми следва да се подхожда с дълбоко художествено разбиране. Изисква се тънък усет у автора на

танцовото произведение да избере до колко да цитира първообраза и до колко да вложи творчество, и да го развие.

### **7.3. Художественият образ – основен елемент в изграждането на хореографската драматургия.**

*„При изграждането на хореографската драматургия танцът съзнателно е подчинен на сюжетното съдържание и следва общите закони на драматургията – експозиция, завръзка, развитие на действието, кулминация, развързка. Главната цел е постигане на пълно разкриване на художествените образи в процеса на драматургическото действие чрез комплексното въздействие на всички компоненти на художествената творба.“ /Кочева К., 2001 г., стр. 54/*

Добре синтезирана мисъл на Катя Кочева, която търси директна връзка между художествения образ и драматургията, но поставя като условие между тях сюжетното съдържание. Това твърдение ще бъде абсолютно вярно, ако възприемаме художествените образи единствено и само като герои от фабулата на сюжета. Но не трябва да забравяме, че съществуват и тематични танци, в които художествените образи са в голяма степен условни. Удачен пример в тази насока е тематичният танц „Хасковски сватбени игри“ – хореография проф. Кирил Дженов, музика Тодор Працаков. Темата на този танц третира сватбените игри по вечерно време след венчавката от с. Левка, Хасковско. Съдържанието на танца е почерпено през 1978 г. от

разказите на информаторите, които са възрастни хора, участвали в този вид сватбена обредност с подчертано еротичен характер в началото на миналия век. Лексиката е обработена много дозирано, а цялата композиция и художествените образи са подчинени на идеята на автора. Резултатът е високо художествен и същевременно силно експресивен танц. Тематиката се разкрива ярко, възприема се леко от публиката и всички идеи и внушения се разбират дословно. В много случаи действителните танци, в които има конкретни художествени образи, трудно могат да се определят като само тематични или само сюжетни танци, затова в теорията съществува и тематично-сюжетна форма.

Художественият образ в танцовото произведение се създава от автора хореограф, който използва за тази цел различни изразни средства като: музика (песен), танцова лексика, жестове, мимика, ракурси, макар и рядко – словесни реплики. В действията танц образите се изграждат от органичното единство на различни изразителни елементи и средства, подчинени на идеята и фабулата на спектакъла. Проводник, носител на тази задача, е солистът-изпълнител, който трябва да вникне в характера на героя и да изгради пресъздавания образ. За тази цел той трябва да познава ритмиката на нашия фолклор в цялото му многообразие, да владее като изпълнител различните етнографски стилове и да

може да вниква в характера на фолклора, който е изключително богат на идеи, чувства и художествени внушения.

Като че ли все по-рядко в днешно време се правят танци с ярки художествени образи за сметка на техническото изпълнение. Залага се много повече на динамиката, лексиката и рисунъка отколкото на изграждането на образите. Някои от съвременните хореографи казват: *Ама това аз съм го взел дословно от бабите на N-село*. Да не забравяме, че хореографите на танци, утвърдили се като „класици“ за българската народна хореография, наистина са черпили от недрата, от извора на фолклора и въпреки това в техните танци има впечатляваща образност, а не залагат само на стилното изпълнение (Маргарита Дикова, Кирил Дженев, Иван Донев, Методи Кутев и др.). Тези, които са гледали първите изпълнения, напр. на „Луди – млади“, хореография Маргарита Дикова, винаги след това ще правят сравнение с първообразите – Никола Колев и Христо Иванов.

От голямо значение за пресъздаването на героите е изборът на хореографа кой танцър да бъде първообраз. Освен неговите изпълнителски качества, осанка, емоции и т. н., от особена важност е обстоятелството, че с него авторът споделя за първи път своята идея (това, което иска да внуши на публиката). При премиерна постановка, хореографът винаги „моделира“ първообраза така, че да изгради съответната роля във фабулата. При всяка следваща постановка на танца и мултиплицирането



на героите вече се наподобява в по-голяма степен на изпълнението на първите и всеки следващ, от колкото на самото внушение на автора за характер и образ.

В тематичния фолклорен спектакъл, когато всеки действен танц има своя собствена драматургия, а всички заедно създават темпоритъма на цялостното решение, е редно да не се повтарят изпълнителите-солисти за различните роли. Например в спектакъла „Хубава Яна“, хореография проф. Даниела Дженева, изпълнителите на четиримата „насилници“ е невъзможно да влезнат в друга роля, защото лицата им вече се асоциират с определени чувства и емоции. При режисирането на концерта-спектакъл „Вричане в обич“ целенасочено се избраха различни солисти за танците така, че зрителите да не търсят аналогия между отделните части, които нямат идейна или сюжетна връзка по между си.

#### **7.4. Фолклорен театър**

Чрез действените танци в хореографския спектакъл се разкриват темата и идеята на произведението, изграждат се образите на неговите герои. А когато фабулата обхваща всички музикално-танцови форми в него, обединени от съдържанието, тогава вече може да се говори за „фолклорен театър“. За разлика от драматичния театър тук действието се разкрива със средствата на фолклорния танц. Фолклорният театър се налага все повече като форма в българската народна хореография. В

основата на това развитие стои големият синтез на музика, танц, костюми, сценично оформление, художествено осветление и пр. Когато всеки един аспект е творчески обмислен и подчинен на съдържанието, тогава резултатът винаги е добър и производението въздейства. Тази съвременна, художествена концепция е много точно охарактеризирана от доц. д-р Рослана Моравенова: *„Най-развитата форма на сценичното фолклорно танцово изкуство се явява фолклорният танцов театър, т.е. създаването на едноактни, или многоактни драматургични танцови произведения с широко разгърнат сюжет (или тема) на фолклорна основа.“* /Моравенова-Станева Р., стр. 45, 2019 г./.

Несъмнено първото постижение за българската фолклорна хореография в тази насока е „Легенда за Орфей“ – хореография проф. Кирил Дженев, музика Живка Клинкова, костюми Нева Тузсузова, изпълнен от Фолклорен ансамбъл „Тракия“ премиерно в София, на сцената на Държавен музикален театър през 1980 г. Музиката се изпълнява на живо от народен оркестър и народен хор. Формата е едноактен балет в четири части:

**І част** – „Утро в гората“, участват 18 „брези“. Пролет в гората. Звукове на рог и ехо от вокали се носи от хълм на хълм. Замечтани вейки леко потрепват от полъха на ветреца. Лирика. Чанове. Лек пристъп на вятъра разклаща клоните. И отново тишина. Нов пристъп. Гръм. Буря. Светкавици. Вятърът свири. Дърветата се огъват, стенат.

**II част** – „Буря“, участват 18 „брези“, 5 „зверове“, 3-ма „войни“. Подгонени от вятъра, група зверове нахлуват между дърветата, лудуват, спират, прескачат се и на ново хукват. Притиснати от бурята, трима войни със сила противодействат на вятъра. Напират, борят се. Отстъпват приклекли, за да се възправят отново. В момент на затишие се засланят зад дърветата и после в пристъпа на стихията наново започват борба. Върху тях наскочат и зверовете, провират се между дърветата, въргалат се. Вият. Войните отстъпват с гръб назад. Краят им може би е близък. Гръм и тишина.

**III част** – „Орфей и Евредика“, участват 9 „брези“, 5 „зверове“, 3-ма „войни“, 8 „пастирки“, 8 „пастири“, Орфей, Евредика. Като сияние върху малка могила изплува образът на Орфей. В тишината се понасят сладките звуци на неговата медена свирка. Гората простенва за последен път. Зверовете се стаяват. Войните затихват. Орфей тръгва из гората. Свирнята му маме, дири любимата. Погледът му я търси между дърветата. В една посока, друга, няма я. Заслушани в омайните звуци, дърветата му сторват място да мине. Зверовете затихват в краката му. Войните забравят тревогата и потъват в магията на мелодията. Свирнята става още по-нежна. Захласнати в нея, прииждат пастирки. Тяхното движение е дъх, танцът им – нежна поезия. И в центъра е тя, любимата. До него, край него. Танцува за него. Танцуват и дружките и. В този танц с цялата си душа участват и войните. А зверовете, притаили дъх в краката на

Орфей, от време на време потръпват в ритъма на играта. Дърветата леко поклащат вейки в общата атмосфера на песента и любовта. Пристъпват в ритъма и прииждащите пастири. Всичко танцува.

**IV част** – „Вакханалия“, участват всички изпълнители до тук и 4 „вакханки“. Изведнъж в далечината се чуват грозни викове, ехтежи на тъпани и креслив смях. Затиснали уши с длани, за да не чуват омайната мелодия, със спуснати коси, с развълнувани гърди, разярени нахлуват вакханки. Те налитат с тяло, ритат с крака върху войните, върху Орфей. Искат да ги стъпчат, да ги откъснат от омаята на песента. Зверове за миг притихват. После настъпват. Връхлитат върху вакханките. Разтварят ръцете им. Извиват ги. Сега ушите на вакханките са свободни да приемат омайната мелодия. Тя обхваща и тях. Покорява ги. Покорява всички. Става по-жива, по-игрива, по-омайваща. Танцуват девойки, танцуват вакханки, момци, войни, зверове – всички. Настроението се усилюва, става омая, прераства в екстаз, преминава във вакханалия. Расте. Не спира. Расте ...

Легенда от вековете. Истина или вдъхновение. Или и двете. Легенда през вековете!

*„Към хореографското изграждане на танца „Легенда за Орфей“ проф. Кирил Джанев подхожда по един нетрадиционен за времето, в което е създаден танцът, начин. Използвайки темата и сюжета като средство за разкриване на народната душевност, творецът успява да създаде картини*

*и образи, които носят полъха на древността като същевременно много убедително той ги обогатява с едно съвременно, дори авангардно (за това време) присъствие. Тази трудна творческа задача е съобразена и подчинена на висок творчески естетизъм, нетърпящ формална зрелищност и неоправдани ефекти.*“ /Кочева К., Пазарджик, 2001 г., стр. 98/

Катя Кочева е направила много точен и дозиран анализ за подхода на авторите при създаването на това произведение. Като участник на този творчески процес, съм свидетел, че предварителната подготовка (проучването по сюжета, легендите, митологията, героите, образите, ритмиката, костюмите и т.н) бе по-дълъг процес отколкото самата постановка на произведението. В случая фабулата надхвърля нашите земи, нашата история и народопсихология. В музиката (и в танца) няма нито един буквален цитат на фолклорно хоро или специфична игра. Звучи като дълбоко поетична симфония, като втора част „Буря“ се развива полифонично.

За пореден път задълбочените творчески търсения на проф. Кирил Дженов и Живка Клинкова довеждат до високохудожествено произведение с ярки образи, които се запомнят и се превръщат в „класически“ за българската народна хореография.

Друг творчески тандем от изтъкнати наши автори създават коренно различен като повествование и изразни средства танцов спектакъл – „Де гиди, вино червено“.

Хореография и режисура – проф. Петър Ангелов, музика акад. Николай Кауфман. Това е цялостно изграден фолклорен театър с форма на балетен спектакъл, поставен в АНПТ „Варна“. Музиката (инструментална и вокална) се изпълнява на живо от народен оркестър и народен хор, диригент – доц. Йорданка Неделчева. Драматургията е създадена върху народната поема „Двама братя делба делили“, либрето Кръстьо Дренски.

Сюжетът ни разкрива дълбока битова драма. Цялото село е въввлечено в тази трагедия, вследствие на пианска свада за ниви, имане, за бели атове и сиви соколи. Алчността за богатството на по-големия брат Стоян е огромна. Срещу него се изправят съпругата му Петкана, хората от селото, дори природата се надига срещу него.

Действащи лица:

- Луд Гидия – гадулар, епически певец
- Стоян – брат на Йован, съпруг на Петкана
- Йован – брат на Стоян
- Петкана – съпруга на Стоян
- Бял дядо – шегаджия
- Баба Щърба
- Братови дружини
- Моми – слугини
- Соколи, Орле
- Жени и мъже от селото

Спектакълът се развива в две действия и девет картини. Разгърнатата сюжетна форма е съставена от почти всички видове танци: соло (силно представен монолог), дует, драматургично трио, тематични и сюжетни картини, всички обединени в голям сюжет.

### **I действие:**

Първа картина – „На мегдана, празник в селото“. Цялото село празнува с игри, закачки и танци. Пристигат двамата братя Йован и Стоян, весели от алкохолно опиянение, което прераства в конфликт, спор за бащините чанове. Съпругата на Стоян, Бял дядо и Баба Щърба предлагат на двамата братя да се надиграват и който спечели, да вземе чановете. В надиграването поиздръжлив е Йован, по-малкият и по-добър брат. Недоволен от загубата, Стоян разделя на две чановете и иска да делят всичко – имоти, пари, соколи и бели атове.

Втора картина – „Бащини ниви безкрайни“. Делба на нивите. В делбата участват двамата братя с дружините си и Бял дядо.

Трета картина – „Бащини равни дворове“. Делба на пари, атове, соколи. В делбата вече участва и Баба Щърба. Танц на атове и соколи.

Четвърта картина – „Двубой“. Двубоят между двамата братя е предизвикан от недоволството на Стоян, в който отново побеждава по-малкият брат.

Пета картина – „Бащина къща голяма“. Дует на Петкана и Стоян. Озлобен, Стоян заповядва на Петкана да отрови Йован, за да го погуби и да вземе цялото имущество за себе си. Заплахата е ако Петкана не изпълни заръката, той ще я убие.

## **II действие:**

Първа картина – „Бащина къща голяма“. Монолог на Петкана. Разумната съпруга на Стоян решава да напие Йован, за да изглежда като умрял и да предотврати братоубийството.

Втора картина – „В планината на лов“. След заръката за убийство Стоян потегля със своята дружина на лов в гората. Забелязва орле да се рее в небесата. Пуска соколите си в битка с орлето. Орлето е победено. В болка и мъка то къдне майка си:

*„Проклетата да си, мале ле!*

*Толчаво лето летовно:*

*Три пъти да си носила,*

*Два пъти да си люпила,*

*По едно да си чувала,*

*Та и я братец да имам,*

*От соколи да се отърва!*

Чувайки тази клетва, в Стоян настъпва коренна промяна. Той повежда дружината си към селото с надежда да спаси брат си преди да бъде отровен.



Трета картина – „Бащина къща голяма“. Петкана със слугите очакват Стоян. Когато той се връща, всички се разбягват. Като вижда брат си Йован на леглото, който прилича на мъртвец, Стоян решава да се самоубие. Петкана го спира, събужда Йован и тримата са щастливи от благополучния изход.

Четвърта картина – „На мегдана“. Стана чудо голямо. Отново цялото село празнува. Щастлив край на конфликта между братята.

Изразните средства на музиката и танца интерпретират стиловете на няколко етнографски области: Северняшка – Право хоро, Ганкино, Черкезко, Еленино, Пайдушко; Тракия – Ръченица, Трите пъти, Копаница; Добруджа – Ръченик, Опас. Чрез обработката и оркестрацията е постигнато едно съзвучие на музикалната партитура. В случая, освен стиловите особености на отделните етнографски области, е използван и специфичният им характер на изпълнение за разкриване и подсилване на художествените образи. Получен е унисон между фабулата (битова драма) и изразните средства (ритмика, движения, облекло от бита на народа), като композицията е абсолютно овладяна и въздейства върху публиката.

## **8. Заключение** /Приложение 5 – плакати и афиши/

В настоящата художествено-творческа дисертация са включени 4 тематични концерта: „Хубав ден Великден, още по-хубав Гергьовден“, „Фолклор без граници“, „Ярки звездици – фолклорни искрици“ и „Вричане в обич“ по идея и режисура на проф. Даниела Дженева. В тях са представени 28 танца (действени или дивертисментни, масови и камерни), както и 27 музикални произведения (акапелни песни, ансамблови песни, солови песни, дуети, триа и оркестрови сюити). Авторските танци на дисертанта са 14, от които 4 новосъздадени произведения в рамките на докторантурата.

Постигната е основната цел на настоящата разработка – по пътя на креативните интерпретации и на теоретичното изследване да се докаже значението на българския танцов фолклор като уникално творческо наследство и възможностите за сценична реализация на различни по форма репертоарни акценти, създадени на тази основа.

Като съществен принос за постигането на тази цел и за утвърждаването на характерния творчески облик на ФА „Тракия“ може да се цитират още 112 концерта за периода на дисертацията (2014-2015 г.), изнесени в редица градове на България: София, Русе, Плевен, Велико Търново, Хасково, Асеновград, Пирдоп, Чипровци, Панагюрище, Царево, Дупница, Кюстендил, Перник, Севлиево, Вършец, Козлодуй, Правец,

Горна Малина, Хисар, Костенец и др., както и в гр. Ксанти – Гърция.

Своеобразни тематични акценти са спектаклите:

„Ганцът е преживяване“, посветен на 40 години от основаването на катедра „Хореография“ към АМТИИ, изнесен на 7 юни 2014 г. и излъчван директно в ефира на БНТ 2 в рамките на 90 минути. Участват Фолклорен ансамбъл „Тракия“, солисти на „Национална опера и балет“ София, Щатен танцов състав към Академичен фолклорен ансамбъл на АМТИИ, балетът на Бургаска опера.

„Майка България“ – концерт на Фолклорен ансамбъл „Тракия“, изнесен в рамките на Национални празници на професионалното фолклорно изкуство в гр. Пазарджик на 10 юни 2014 год. Посветен е на 90 години от рождението на проф. Кирил Дженов и 70 години от рождението на доц. Стефан Мутафчиев – основатели на ансамбъла.

„Нощ на ансамблите“ – съвместни концерти на ансамблите „Тракия“, „Филип Кутев“ и „Пирин“, изнесени на 11 май и 11 ноември 2014 год. на сцената на Зала № 1 НДК в София.

„Пъстра въртележка“ – съвместен концерт на децата от школата на Фолклорен ансамбъл „Тракия“ с професионалните изпълнители, посветен на Деня на християнското семейство – 21.11.2014 год. и по повод 3 години от основаването на Детската танцова школа.

„Заговезски празници“ – концерт на Фолклорен ансамбъл „Тракия“, изнесен на 13.02.2015 год. в гр. Ксанти – Гърция, посветен на общия празник „Заговезни“ и свързаните с него карнавали и кукерски игри.

Когато се направи преглед на репертоара, включен във всички концерти за цитирания период, се оказва, че ярки танцови произведения на редица изтъкнати хореографи, включително и на дисертанта, не са намерили място в тях поради тематично несъответствие със заглавията и поводите за спектаклите. Този факт само доказва какво огромно изобилие от сценични произведения, различни по форма и съдържание, представлява репертоарът на Фолклорен ансамбъл „Тракия“. Несъмнено, новосъздадените произведения, както и огромното наследено репертоарно богатство на ансамбъла, представляват значителна част от националната култура на България.

### **8.1. Приносни моменти**

Чрез художествено-творческите и научни резултати в настоящия дисертационен труд се доказва:

1. Значението на жизнената сила на българските народни танци и тяхната непреходност за социалния и културен живот в страната.
2. Нестихващият интерес към българския фолклор от чужбина. За първи път се представя фолклорен танцов

- спектакъл на българска основа в две обособени, равностойни части, изпълнявани от чужденци и българи.
3. За успеха на творческия процес в хореографията, съдържанието на танца трябва да предопределя формата. За първи път се режисира концерт от самостоятелни, ярки сценични камерни форми на фолклорна основа.
  4. Действените форми на танца са тенденция за развитие и обогатяване на многообразието на репертоара на професионалните фолклорни ансамбли.
  5. Художественият образ като основен елемент в хореографската драматургия присъства във всички форми на танца.
  6. Българската обичайно-празнична система е най-естествен източник на теми и идеи за сценичните форми на танца.

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Абрашев Г., *Камерните форми в хореографията*, София, 1978 г.
2. Абрашев Г., *Въпроси на хореографската теория*, София, 1989 г.
3. Абрашев Г., *Композиция и форми на танца*, София, 2001 г.
4. Андонов А., *Сватбени игри и хора от Ямболско*, Пловдив, 2014 г.
5. Александрова А., *Българският балетен театър*, София, 1998 г.
6. Арнаудов М., *Български празнични обичаи*, София, 1918 г.
7. Арнаудов М., *Студии върху българските обреди и легенди*, София, 1924 г.
8. Арнаудов М., *Очерки по български фолклор*, София, 1934 г.
9. Арнаудов М., *Български народни празници*, София, 1943 г.
10. Арнаудов М., *Веркович и Веда Словена. Принос към историята на българския фолклор*, БАН, София, 1968 г.
11. Арнаудов М., *Български народни празници, обичаи, вярвания, песни и забави през цялата година*, В. Търново, 1996 г.
12. Бочков Пл., *Екстатичния обреден танц като зрелище и ритуал*, София, 1999 г.
13. Братанова Р., *Традиционни обичаи под сценичната маска*, София, 1999
14. Бърк П., *Народната култура в зората на модерна Европа*, София, 1997 г.
15. Вакарелски Хр., *Етнография на България*, София, 1974 г.
16. Венедиков И., *Медното гумно на прабългарите*, София, 1983 г.
17. Въгларов Ст., *Български народни хора и танци*, София, 1976 г.
18. Габровски М., *Етнографски проблеми на народната духовна култура, преходът между старата и новата година у българите*, БАН, София, 1989 г.
19. Генчев С., *Семейни обичаи и обреди*, БАН, София, 1993 г.
20. Георгиева Ив., *Етнографско единство на сватбата у българите*, София, 1971 г.
21. Григоров Б., *Кратка история на българската фолклорна хореография*, София, 2008 г.
22. Грозева В., *Православни традиции и български стародавни вярвания*, София, 1994 г.

23. Данчев Д., *Христоматия по българска фолклористика*, София, 1977 г.
24. Джанев К., Харалампиев К., *Издирване и записване на народните танци*, „Наука и изкуство“, София, 1956 г.
25. Джанев К., Харалампиев К., *Теория за строежа на движенията в Българската Народна хореография*, София, 1965 г.
26. Джуджев Ст., *Българска народна хореография*, София, 1945 г.
27. Джуджев Ст., *Теория на българската народна музика*, София, 1954 г.
28. Дикова М., *Български народни танци*, София, 1961 г.
29. Димитрова М., *Въпроси на художествено творческия процес*, София, 1976 г.
30. Динев П., *Български фолклор*, София, 1972 г.
31. Динев П., *При изворите на българската култура*, София, 1977 г.
32. Динчев К., *Българският фолклор в локално-регионалното му разнообразие*, София, 1992 г.
33. Драганов М., *Народопсихология на българите. Антология*, София, 1984 г.
34. Дроснева Ел., *Фолклор, библия, история*, София, 1995 г.
35. Дяков Т., *Народният календар, празници и вярвания на българите*, София, 1993 г.
36. Живков Т. Ив., *Фолклорът като художествена култура*, София 1974 г.
37. Живков Т. Ив., *Фолклор и съвременност*, София, 1981 г.
38. Живков Т. Ив., *Обреди и обреден фолклор*, София, 1981 г.
39. Живков Т. Ив., *За театралния характер на фолклорната обредност*, сп. „Български фолклор“, 1982 г.
40. Живков Т. Ив., *Етнокултурно единство и фолклор*, София, 1987 г.
41. Иванова Р.Живков Т., *Българските обреди*, София, 1981 г.
42. Иванова Р., *Епос, обред, мит*, „Марин Дринов“, София, 1995 г.
43. Илиева А.Тумангелов Б., *Обредни хора и игри в българските празници и обичаи*, сп. „Танцово изкуство“, София, 1972 г.
44. Илиева А., Щърбанова А., *По въпроса за класификацията на българския танцов фолклор*, София, 1972 г.

45. Илиева А., *Проблеми на формообразуването в българските народни танци*, София, 1979 г.
46. Илиева А., *Народни танци от Средногорието*, БАН, София, 1978 г.
47. Илиева А., *Исторически пластове в танцовия фолклор на Сливенски окръг*, сп. „Български фолклор“, София, 1981 г.
48. Илиева А., *Жива връзка с колективите за автентичен фолклор и съдбата на фолклорната култура*, София, 1981 г.
49. Илиева А., *Бавните хора в българската фолклорна обредност*, София, 1986 г.
50. Илиева А., *Българският танцов фолклор в постановките на държавните ансамбли за народни песни и танци*, София, 1987 г.
51. Илиева А., *Български женски обреден танц*, Дисертация, София, 1991
52. Каравелов Л., *Събрани съчинения, том I*, София, 1984 г.
53. Кацарова-Кукудова Р., *Български танцов фолклор*, „Наука и изкуство“, София, 1955 г.
54. Кацарова-Кукудова Р. *Народни хора и игри от село Хлевене, Ловешко*, БАН, София, 1955 г.
55. Кацарова Р. Джанев К., *Български народни танци*, София, 1958 г.
56. Кацарова Кукудова Р. *Научни приноси в народната ни хореография и обичаи*, София, 1967 г.
57. Кацарова Кукудова Р., *Музика, танци, драматично и театрално творчество, Етнография на България*, София, 1985 г.
58. Кочева К., *Фолклорни елементи в съвременната българска хореография*, Пазарджик, 2001 г.
59. Луканов П., *История на танца и балета*, София, 2009 г.
60. Луканова Е., *Зараждане на професионалното балетно изкуство в Италия и Франция*, Годишник АМТНН 2018, Пловдив, ISSN 1313-6526, стр. 137-149, 2018 г.
61. Луканова Е., *Предвестници на професионалния балет в България*, Годишник АМТНН 2019, Пловдив, ISSN 1313-6526, стр. 72-79, 2019 г.



62. Луканова Е., *Еволюция срещу революция или срещу моделите за развитие в класическия танц, Сборник с доклади от международна научна конференция „Еволюция срещу революция или за моделите на развитие“*, Русе, 2020 г., том I, изд. На Регионална библиотека „Любен Каравелов“ ISBN 978-619-7404-15-9; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, ISBN 978-954-2963-69-1, стр. 463-471
63. Маринов Д., *Жива Старина*, Русе, 1892 г.
64. Маринов Д., *Народна вяра и религиозни народни обичаи*, БАН, София, 1994 г.
65. Махан К., *Малко хореография от Видинско и Ломско, сп. „Български преглед“*, София, 1897 г.
66. Миков Л., *Български Великденски обреден фолклор*, БАН, София, 1990г.
67. Миладинови Д. и К., *Български народни песни*, „Български писател“, София, 1968 г.
68. Моравенова-Станева, Р. *Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение*, Пловдив, 2018 г.
69. Моравенова-Станева, Р. *Форми на танци в спектакли на българска народна основа*, Пловдив, 2019 г.
70. Николова В., *За съвременния камерен танц в българската народна хореография*, София, 1986 г.
71. Новерр Ж. Ж., *Писма о танце и балетах*, Ленинград, 1965 г.
72. Парламов И., *Хореомайсторът*, Пловдив, 1992 г.
73. Петров К., *Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци. /1951-2001 г./*, Варна, 2012 г.
74. Рачева И., Илиева А., *Проблемът за историческата типология на музикалното и танцувалното начало в българския фолклор*, София, 1982 г.
75. Рашкова Н., *Фолклорната музикална култура*, БАН, София, 2002 г.
76. Романска Цв., *Въпроси на българското народно творчество*, София, 1976 г.
77. Семов М., *Народопсихология*, Варна, 1995 г.
78. Серафимова С., *Основни страни при анализа на танцовете*

- произведения и танцови партитури, сп. „Танцово изкуство“, София, 1988 г.*
79. *Славейков П. П., Събрани съчинения, том V, София, 1959 г.*
80. *Стаменова Ж., Български празници и обичаи, София, 1988 г.*
81. *Старева Л., Обичаи и ритуали, София, 2005 г.*
82. *Стефанова Д., Театрално-драматични елементи в българската народна сватба, сп. „Театър“, София, 1974 г.*
83. *Табакова Ж., Танцът в оперетата и мюзикъла (гледната точка на хореографа), София, 2007 г.*
84. *Хаджийски Ив., Оптимистична теория за нашия народ, София, 1974 г.*
85. *Чолаков В., Български народен сборник, Болград, 1872 г.*
86. *Шивачев Ст., Сборник народни умотворения, София, 1890 г.*
87. *Шшиманов Ив., Значение и задачи на нашата етнография, София, 1889 г.*
88. *Щърбанова А., Антропология на танца, София, 1994 г.*
89. *Щърбанова А., Танцът като пътуване в света на сакралното, София, 1995 г.*
90. *Щърбанова А., Хорото като културен феномен, София, 1997 г.*
91. *Щърбанова А., Ситната игра – от сакралната към стиловата характеристика, сп. „Български фолклор“, София, 1999 г.*
92. *Янева А., Първите: В зората на българския балет: Създаване на национален балетен репертоар, София, 1997 г.*
93. *Янева А., Тълкувания на български сюжети, София, 2000 г.*
94. *Янева А., Взаимодействие между класически и народен танц, София, 2004 г.*
95. *Янева А., Хореографски подходи и жанрови преобразувания в балети от класическия репертоар, София, 2009 г.*

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение №1 - плакат

**ПРАЗНИЧЕН КОНЦЕРТ на АНСАМБЪЛ „ ТРАКИЯ“**



„Хубав ден Великден,  
още по-хубав Гергьовден“

Концертът е за зачисляване на проф. Даниела Дженева в художествено-творческа докторантура към АМГИИД – Пловдив

**ГДК „Борис Христов“ 15 април /вторник/ 2014 г. Начало: 19.00 часа**  
Билети на касата на Дом на културата „Борис Христов“ и в сградата на ФА „Тракия“ –ул.„Д.Груев“ 1а; Телефон за контакти: 032 693 876

Logo: BULGARIA • STATE FOLK DANCE ENSEMBLE TRAKIA PLOVDIV  
Logo: PLOVDIV EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE 2019

Приложение №2 - плакат

# ФОЛКЛОР БЕЗ ГРАНИЦИ

КОНЦЕРТ НА  
ФА "ТРАКИЯ" - гр. Пловдив  
ФА "МЛАДОСТ" - Холандия



 **plovdiv**  
2019

11 август /понеделник/  
Начало 19.00 часа

НЧ "Заря 1895"  
гр. Правец

вход свободен

## Приложение №3 - афиш



Европейски съюз

ЕВРОПЕЙСКИ СЪЮЗ  
ЕВРОПЕЙСКИ СОЦИАЛЕН ФОНД  
ОПЕРАТИВНА ПРОГРАМА „РАЗВИТИЕ НА ЧОВЕШКИТЕ РЕСУРСИ“ 2007-2013  
Договор: BG051PO001-3.3.06-0013

Проект: „Подкрепа за развитие и насърчване на докторанти в областта на изкуствата“  
Проектът се осъществява с Финансовата подкрепа на Оперативна програма  
„Развитие на човешките ресурси“, съфинансирана от Европейски социален фонд на Европейския съюз.



Европейски социален фонд

ИНВЕСТИРА ВЪВ ВАШЕТО БЪДЕЩЕ



АКАДЕМИЯ ЗА МУЗИКАЛНО, ТАНЦОВО И ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

**ВИА ПОНТИКА**  
ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА МЛАДОТО ИЗКУСТВО

**ЯРКИ ЗВЕЗДИЦИ -  
ФОЛКЛОРНИ ИСКРИЦИ**

**КОНЦЕРТ - СПЕКТАКЪЛ НА  
ФОЛКЛОРЕН АНСАМБЪЛ „ТРАКИЯ“**

*с участието на студенти от АМТИИ - специалности*

**“Българска народна хореография”**

**и**

**“Музикален фолклор”**

**18 септември 2014 г. 20:00 ч. гр. Балчик (сцената пред Общината)**

*Спектакълът е част от художествено-творческа докторантура на проф. Даниела Дженева*

Приложение №4 - плакат



**ГДК „Борис Христов“ 20 март /петък/ 2015 г. Начало: 19.00 часа**

Билети на касата на Дом на културата „Борис Христов“ и в сградата на ФА „Тракия“ –ул.“А.Груев“ 1а; Телефон за контакти: 032 693 876



Приложение №5 - плакати и афиши

40 години

Категра  
ХОРЕОГРАФИЯ

АМТНН  
АКАДЕМИЯ ЗА ФOLK ДАНСОВЕ И ИЗОбРАЗИТЕЛНО  
ИЗКУСТВО

Танцът е преживяване!

**Юбилеен концерт**  
ВХОД СВОБОДЕН

7 юни 2014 г. 18.00 ч.      Градски дом на културата "Борис Христов" Пловдив



## АНСАМБЪЛ ТРАКИЯ гр. Пловдив

Ви предлага

### ФОЛКЛОРЕН КОНЦЕРТ – СПЕКТАКЪЛ „МАЙКА БЪЛГАРИЯ“

25 февруари 2014 г.  
/вторник/  
в Спортна зала  
„Орловец“  
град Габрово

Начало: 18.30 часа



Билети на касата на залата  
и \_\_\_\_\_

Цена на билет - 6.00 лева  
Телефон за справки: 0888992257

КАНДИДАТ ЗА  
ЕВРОПЕЙСКА  
СТОЛИЦА НА  
КУЛТУРАТА

**plovdiv**  
**together**  
**2019**





НАЦИОНАЛЕН ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА  
КОНГРЕСЕН ЦЕНТЪР - СОФИЯ



ДЕВЕТНАДЕСЕТ  
САЛОН НА ИЗКУСТВОТА

THE NINETEENTH  
SALON DES ARTS

СОФИЯ

СОФИЯ

ARTISHOCK  
LABORATORY

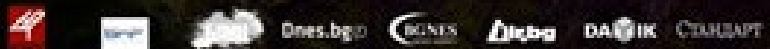


НОЩ НА  
**АНСАМБЛИТЕ**

ТРАКИЯ | ФИЛИП КУТЕВ | ПИРИН

**11 МАЙ** НДК 19:00

БРЕТЪТ НДК  
[ticketportal](http://ticketportal.com)  
[www.ticketportal.com](http://www.ticketportal.com)



# ПЪСТРА ВЪРТЕЛЕЖКА

СЪВМЕСТЕН КОНЦЕРТ НА МААКИТЕ И ГОЛЕМИ ТАНЦЬОРИ НА ФА „ТРАКИЯ“  
ПОСВЕТЕН НА ДЕНЯ НА ХРИСТИЯНСКОТО СЕМЕЙСТВО



21.11.2014 г. – 18.00 часа ДНА – гр. Пловдив

Билети в сградата на ансамбъл Тракия. Телефон за контакт: 032 693 876, 0894 720 561

**20-ТИ МЕЖДУНАРОДЕН ФОЛКЛОРЕН ФЕСТИВАЛ**  
**ПЛОВДИВ '2014**  
4 - 8 август

пл. "Стефан Стамболов" 1 - 18:00 ч.  
"Античен театър Пловдив" - 20:00 ч.

INTERNATIONAL FOLK FEST PLOVDIV Stefan Stambolov Square - 18:00 h  
Ancient theatre Plovdiv - 20:00 h

Logo of the Municipality of Plovdiv and the logo for the 2019 European Capital of Culture.

# Λύκειον των Ελληνίδων Ζάνθους

Παράσταση

«Μισός Αιώνος Ορακικές Λαογραφικές Εορτές»

Με τη συμμετοχή του βουλγαρικού συγκροτήματος «TRAKIA»

& των Κομιτωτικών Λογίων

Μοραστρακίων & Πετροουσαίων Οράμας



## Ορακικές Λαογραφικές Εορτές Ζανθιώτικο Καρναβάλι 2015

Κοριακή, 15/2, Ώρα 20:00

Δημοτικό Αμφιθέατρο

«Κινοσταγίδας Μπένης»

Υποστηρικτές:

Κέντρο Κομιτωμού Δήμου Ζάνθους







ANCIENT  
PLOVDIV

С ПОДКРЕПАТА НА



22.09.2014

КОНЦЕРТ - СПЕКТАКЪЛ

НА

ДФА "ТРАКИЯ"

И

НФА "ФИЛИП КУТЕВ"

ПО ПОВОД ОТКРИВАНЕТО НА

Празници на Стария град 2014

19:00, Вход свободен!

Античен театър

[www.oldplovdiv.com](http://www.oldplovdiv.com)

КАНДИДАТ ЗА  
ЕВРОПЕЙСКА  
СТОЛИЦА НА  
КУЛТУРАТА

plovdiv  
together  
2019



ОБЩИНА ПЛОВДИВ

plovdiv  
together  
2019

4



години

# АНСАМБЪЛ ТРАКИЯ

*Среща на поколенията*



2 август 2015 г.  
/неделя/

АНТИЧЕН ТЕАТЪР

начало: 20:30 часа  
ВХОД СВОБОДЕН

© Даниела Кирилова Дженева  
**„Репертоарни акценти при режисирание на фолклорен спектакъл“**

Първо издание – 2021 г.  
Издава АМТОО „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Предпечат и печат на книга: Мениджмънт Бизнес Машин ООД (М&ВМ)  
© Дизайн корица: Александър Гьошев

Всички права запазени.  
Никаква част от тази книга не може да бъде възпроизвеждана  
в каквато и да е форма без предварително писмено разрешение на издателя.

ISBN 978-954-2963-99-8



Даниела Дженева

РЕПЕРТОАРНИ АКЦЕНТИ ПРИ РЕЖИСИРАНЕ НА ФОЛКЛОРЕН СПЕКТАКЪЛ