

**Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство  
„проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив**



**Факултет „Музикален и танцов фолклор“  
Катедра „Хореография“**

**Драгомир Валентинов Йорданов**

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖДУ БЪЛГАРСКИЯ СЦЕНИЧЕН ФОЛКЛОРЕН  
ТАНЦ И СЪВРЕМЕННИ ТАНЦОВИ СТИЛОВЕ**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**на дисертационен труд за придобиване на образователна и научна степен  
„доктор“**

**Професионално направление 8.3. Музикално и танцово изкуство  
Докторска програма „Хореография“  
Научноизследователска докторантура**

**Научен ръководител: проф. д-р Желка Табакова**

**Пловдив, 2024**

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на заседание на Катедра „Хореография“ на 10.04.2024 г.

Общият обем на дисертацията е 163 страници. Съставена е от четири глави, увод, заключение, приноси, библиография. Има едно приложение.

Библиографията съдържа 88 източника (67 на кирилица, 13 на латинеца), 8 интернет адреса.

Има три публикации, три участия в конференции.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на ..... от ..... часа в зала ..... на АМТИИ „А. Диаманидев“ – Пловдив, ул. „Тодор Самуилов“ №2 на открита заседание на Научното жури в състав:

*Рецензенти:*

**проф. д-р Антон Андонов**

**проф. д-р Мария Кърджиева**

*Становища:*

**проф. д-р Даниела Дженева**

**проф. д-р Виолета Горчева**

**проф. д-р Катя Кайрякова**

*Резервни членове:*

**доц. д-р Димо Енев**

**доц. д-р Бисер Григоров**

Материалите за защитата са на разположение в отдел „Докторанти“ на АМТИИ „А. Диаманидев“ – Пловдив.

## СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

УВОД .....	5
<b>I. Глава</b>	
<b>Сценични форми на българския народен танц .....</b>	<b>8</b>
1.1. Новаторството на Кирил Дженев в постановката „Крайдунавска приказка“ .....	9
1.2. „Уралия“ - хореография Даниела Дженева .....	12
<b>II. Глава</b>	
<b>Етнографски и стилови особености на хорото - основа за структуриране на съвременни танцови модели.....</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Етимология на хорото в България .....</b>	<b>16</b>
2.1.1. Характеристика на хорото .....	16
2.1.2. Видове хора .....	17
2.1.3. Типове хора .....	19
2.1.4. Музиката в българския фолклорен танц .....	21
<b>2.2. Етнографски области – образци и елементи на взаимодействие със съвременни танцови стилове .....</b>	<b>21</b>
2.2.1. Северняшка етнографска област .....	21
2.2.2. Шопска етнографска област .....	23
2.2.3. Добруджанска етнографска област .....	25
2.2.4. Тракийска етнографска област .....	26
2.2.5. Родопска етнографска област .....	28
2.2.6. Пиринска етнографска област .....	29
<b>III. Глава</b>	
<b>Видове традиционни и съвременни танцови модели в обучението.</b>	
<b>Форми на синергизъм в хореографията.....</b>	<b>31</b>
3.1 Български фолклорен екзерсис .....	31
3.2 Основни характеристики и стилови особености на битовите танци - street dance. ....	32
3.3 Силове и характеристики на съвременния танц. ....	37
3.4 Тренинг в съвременните улични стилове. Нова екзерсисна форма в практиката .....	39
3.5 Художествен проект „Черната кутия“ - фолклор и съвременен танц. ....	41
<b>IV. Глава</b>	
<b>Сценични форми и съвременни тенденции – взаимодействие между</b>	

<b>фолклор, класически и съвременен танц.</b> .....	<b>42</b>
4.1. Първите български балети на фолклорна основа. ....	43
4.2. Български балети върху не-балетна музика. „Край реката“ .....	43
4.3. Анализ на танцовия спектакъл „Лебедово хоро“ . ....	44
4.4. Анализ на танцовия спектакъл „Орисия“ .....	45
<b>Заклучение и изводи</b> .....	<b>46</b>
Приноси .....	49
Библиография.....	50
Приложение .....	55
Публикации .....	56

## УВОД

В зависимост от епохата и мястото на развитие в световен мащаб са познати различни стилове танци възникнали на база на исторически и социални събития. Тези събития получават отражение, пречупени през душевността на изпълнители и автори. Танцът винаги е изразявал чувствата на танцуващите които породени от мислите, оказват влияние върху душата, а от там на цялостното визия и пластика. Наблюдавайки един танц можем да видим темите отразяващи епохата в която се развива.

Динамиката на живота и постоянния поток от информация превръща хората във все по-големи консуматори. Този процес се отразява и на изкуството като качество и съдържание. Публиката очаква да преживее нещо ново, нещо още по-въълнуващо от досега известното. Това от своя страна създава особен творчески процес в творците подтикващ ги към постоянно търсене на нови изразни средства и креативност от където идва и синтеза между разнородни по стил танци от различни епохи с нови усещания.

### **Актуалност на темата**

Темата на дисертационният труд е актуална защото е свързана с доказване на възможността за съжителство на разнородни танцови стилове. Този вид колаборация може да се разглежда в два аспекта – лексикално взаимодействие между танцовите стилове, и втори аспект, как те могат да си взаимодействат технически в изпълнителското изкуство, изпълнявани от едни и същи танцьори.

Възможните начините по които могат да съжителстват стиловете възникнали в различни етапи на танцовото развитие са два:

- Единият метод е, когато новото хореографско произведение използва лексиката на автентичните фолклорни образци и лексика от съвременни танцови стилове и ги смесва незабележимо на принципа на подобие и сходството.
- Другият принцип е, когато се създават произведения на контрастното противопоставяне на фолклор и съвременен танц.

Изследването на подобен вид сътрудничество между българският сценичен фолклорен танц и съвременните танцови стилове, без да се губи същността и идентичността на народния танц ще допринесе за развитието на сценичните форми на българския народен танц. В друг аспект, подобен вид между стилова комуникация, би създала ново поколение танцьори, които ще могат да съчинят и да танцуват съвременна хореографска лексикална тема в неравноделен музикален

ритъм, характерен за българския музикално-танцов фолклор. Както това се случва в музиката - българските фолклорни композитори, а и не само български, търсят подходящо смесване на традиционната българска музика с Jazz, Funk, Dubstep, така и в танцово отношение трябва да се търси подобен синтез. Важно за българския народен танц е, да намери добър еквивалент на тези нови музикални решения, в противен случай той ще изглежда не достатъчно професионален и актуален.

- Анализират се съвременни танцови произведения създадени на основата на българския фолклор;

- Анализират се спектакли създадени на принципа на симбиозата между българския фолклор и други танцови стилове – класически и съвременни.

- Разгледани са характерните особености на българските танци от различните етнографски области

- Посочен е модел на екзерсисна форма за усвояване на нови, съвременни танцови стилове.

- Разгледани са характерните особености на различни съвременни танцови техники.

В танцовата си практика съм имал възможността и удоволствието да се запозная с многообразието на различни танцови стилове. Започвайки с българския фолклорен танц, преминавайки през contemporary и hip-hop танцови техники, за да стигна до идеята, че в цялото си разнообразие, естетика и философия те могат да влязат в общ синтез. Водещият мотив е търсенето на естествените форми на тялото и при трите горе изброени танцови стилове. В началото на XXI век в България се създават много на брой частни танцови фолклорни формации които в търсенето на по-атрактивно поднасяне на фолклорния танц изопачават характерните и стилови особености на етнографските области. Разпространена практика е да се канят за танцови спектакли танцьори владеещи други вид танцови техники - hip-hop, ballet, contemporary, които танцуват едновременно с фолклористите, но всеки изпълнява танцовия стил който владее. Този вид механично съчетаване също може да се разглежда като взаимодействие между танцовите стилове, но това което ме вълнува е как те могат да си взаимодействат технически, естетически и концептуално изпълнявани от едни и същи танцьори. Това поставя въпроса за предоставяне на възможност за подготовка на изпълнители при овладяването няколко танцови стилове.

## **Основен проблем**

Разкриване на осъществим синтез между българския сценичен фолклорен танц и съвременни танцови стилове като взаимодействие обогатяващо танцовото изкуство във форми на идентичност в светлината на глобализма.

**Обект на изследването** е анализ на съществуващите форми на българския сценичен фолклорен танц и възможностите за взаимодействие със съвременните танцови стилове.

**Предмет** на изследването е прилагане на творческо взаимодействие между стиловете и техниките от различните видове танц. Чрез осветляване на този процес да се повлияе върху създаване на нова симбиоза между традиция и съвременност в танцово-сценичните форми.

Въз основа на посочените обект и предмет на изследването се дефинират основните **цел и задачи**.

**Целта** на разработката е:

- Преглед на съществуващите методи за сценична фолклорна танцова лексика в България през втората половина на XX в. и появата на нови тенденции в началото на XXI в.;
- анализ на механизмите за нов подход при създаването на сценичен фолклорен танц;
- доказване приложимостта на колаборацията между сценичен фолклорен танц и съвременни танцови техники като метод подходящ създаване на нов вид танцово изкуство.

**Поставените задачи** са:

- Да се проучат издания и публикации засягащи фолклорните танцови постановки на професионалната сцена в България;
- преглед на съществуващите емблематични танцови образци в България;
- описание на характерните особености на различните танци в етнографските области с цел посочване възможните съчетания на движения от тях със съвременните танцови стилове;
- анализ на колаборацията като подход и изследване на начините на взаимодействие между различните танцови стилове от хореографската практика.
- обособяване на нов метод и принцип на взаимодействие и подходи в обучението и в създаването на сценичните форми;

- систематизиране и анализиране на специфичните проблеми в овладяването на танцовата техника при различни видове танци – фолклорни и съвременни;
- емпирично изследване на база на експеримент и на педагогически опит, на изпълнител, и на хореограф;
- обобщаване и анализ на резултатите, формулиране на изводи.

**Използвани методи:** Научен и емпиричен.

Анализ на емблематични танцови произведения, сравнителен анализ на фолклорни и съвременни танцови стилове, провеждане на експеримент с действащи танцьори, интервюта с водещи хореографи в България.

Изградена е хипотеза за приложимостта на съвременни танцови стилове в българския танц и взаимодействието между тях.

## **I. ГЛАВА**

### **Сценични форми на българския народен танц**

Големите хореографи и изследователи на българският народен танц от началото на XX век допринесли за пренасянето и адаптирането му от мегдана на сцената са - Руска Колева, Христо Цонев, Борис Цонев, Петър Захариев и следващото поколение от втората половина на XX век - Маргарита Дикова, Кирил Харалампиев, проф. Кирил Дженов, Петър Захариев, Харалампи Гарибов.

Някои от водещите български хореографи имат трудове свързани с изследване на българския танц – автентичен фолклор, сценични форми и теория на движенията. Кирил Дженов издава книга свързана с основната проблематика на настоящата дисертация „*Български сценични танци*“. В екип с Кирил Харалампиев издава „*Теория за строежа на движенията в българската народна хореография*“, а с Маргарита Дикова и Кирил Харалампиев „*Танцово изкуство. Ергени и момчета на гости у младоженците Книга-1*“. От следващото поколение творци Даниела Дженева има множество публикации свързани с „Българският сценичен фолклорен танц – тенденции на развитие“<sup>1</sup> и други. Описаните в тези книги проблематика, образци и обичай дават основа на хореографите от новото поколение да стъпват на фундаменталните знания изследвани основно през втората половина на XX век.

---

<sup>1</sup> сп. Музикални хоризонти“, София, бр.1, 2015, стр. 22-24



Преди да се развие в сценична форма, основният български народен танц е бил познат на българите като „хоро“, което се е изпълнявало на специално отредени за танцуването му места, наричани „хорища“. Разполагането на българския народен танц на сцената провокира неговото развитие и обогатяване в годините както и повлиява за неговото съхранение. В контекста на новото време, името на Кирил Дженов се свързва с едни от най-добрите **нови сценични танцови** образци. Хореографските му постановки са признати за новаторски което българският народен сценичен танц е очаквал отдавна. Те се превръщат в репертоар на професионални танцови колективи и на националното танцово училище, на любителски колективи и школи. Майсторството му е толкова голямо, че съумява създавайки нещо ново и не виждано до сега за фолклорният танц да запази народността стил в танца и той да изглежда автентично.

### **1.1. Новаторството на Кирил Дженов в постановката „Крайдунавска приказка“.**

Целта на анализа на едно от многобройните сценични произведения на проф. Кирил Дженов „Крайдунавска приказка“ е, че то се явява ярък пример за механизмите на разработка на фолклора в сценичните форми. Да посоча връзката между новото и автентичното, което се изразява в не присъщи за народния танц въвеждане на драматургия, развиване на танцовата форма, лексиката и композицията. „Крайдунавска приказка“ на проф. Кирил Дженов и музика Борис Воденичаров е поставена като тематична форма на танца със сложна композиция. Тя става образец за това как може да се стилизира български народен танц по законите на европейското сценично танцово изкуство. Премиерата се е състояла на 10.04.1985г. През май месец същата година на третият преглед на държавните ансамбли за народни песни и танци в Кюстендил, хореографията на проф. Кирил Дженов „Крайдунавска приказка“ печели първа награда за масов танц.

Идеята за танца се ражда от впечатлението на проф. Кирил Дженов от ежедневието край река Дунав. Желанието му да създаде танц е плод на въображението му, но основан на реалността.

- Танцовата композиция започва с женски танц разделен в три групи на основата на хорото „Гъмзовяна“. Хореографът използва най-интересните според него движения като ги разработва в различни композиционни фигури.

- В следващия епизод се присъединяват и разказвачите на Крайдунавската приказка. Те носят в едната си ръка украсена с разноцветни парцали и звънчета сопа. Със звука от звънците разказвачите започват да разказват приказката за „виденията“ по река Дунав.

- На сцената влизат и първите две групи мъже отново в ритъма на „Гъмзовяна“. Разказвачите въвеждат мъжете в действието които заиграват по двойки с част от жените в стъпаловидна фигура едни зад други, а разказвачите с останалите жени повеждат два кръга до права редица.

Целият този пъстър рисунок е изграден върху основата на разработени движения, характерни за автентичното хоро „Гъмзовяна“. С написаното до тук става ясно как оригиналната хороводна форма е разработена от автора с разнообразен рисунок и лексикално обогатена.

- В следващия етап от развитието на танца, авторът много умело пресъздава река Дунав и движещите се по нея ладии. Мъжете седнали на земята с лице към публиката потропват с изпънати напред крака, а жените зад тях - с гръб към публиката са на едно коляно, като бавно издигат ръцете си от 6-та до 5-та позиция на ръцете<sup>2</sup> в ритъма на 2/4.

Със смяната на ритъма в музикален размер 7/8(а), мъжете започват бавно да издигат ханша си нагоре до положение на изравняване с гръдния кош. Започва плавно полюляване на цялото тяло в дясно и ляво придружено с потрепвания на краката на канон изобразяващи „вълни“. Стоящите с гръб към публиката жени също полюляват от лакти изпънатите си нагоре ръце в дясно и ляво след което връщат ръцете си до 6-та позиция и изпълняват „вълна“ с ръцете на канон както при мъжете. Това е моментът в който на сцената влизат три смесени двойки - мъж и жена играещи лодките - ладии които реагират на движението на „вълните“.

Идеята за изразяване на природното явление на р. Дунав в народностен характер е постигната и говори за голямата творческа смелост на Кирил Дженов. В този момент се забелязва майсторството на хореографа в намирането на точните изразни средства, за да изрази художествено идеята.

- В **последният танцов епизод** се разиграва веселие, при което авторът отново насища сценичното действие като разделя изпълнителите на групи, които

---

<sup>2</sup> Тези позиции са въведени във българските народни танци. Виж Дженов, Кирил. Харалампиев, Кирил. Теория за строежа на движенията в българската народна хореография. Наука и изкуство. 1965.

танцуват с различни движения от танцовата лексика на хорото. Особено впечатление прави така наречената „люлка“ съставена само от мъже.

Тук четирима от мъжете са наловени за рамо в кръг, а други четири се провират под ръцете на вече заловилите се мъже и като ги обгръщат през рамената, увисват на ръцете им. От центробежната сила на въртенето на „люлката“, краката на втората група мъже се вдигат във въздуха. В същото време жените образуват за кратко четири кръга, които отварят до две прави редици в момента, в който краката на мъжете от люлката се вдигнат. В положение на две редици жените започват да пляскат заедно с вече пляскащите мъже които не въртят „люлката“.

В този епизод проф. Кирил Дженов отново използва затворената форма, но не в характерния ѝ автентичен вид, в който е служила предимно за обредни моменти и обичай, а като танцов и емоционален ефект насочена към публиката. Чрез тази смислова промяна хореографът прехвърля мост от автентичния фолклор към съвременната му интерпретация.

Фактът, че проф. Кирил Дженов въвежда в танците си подобен вид ефекти, както в този случай с „люлката“, говори за авангардно художествено мислене. Той търси естетически начин да използва и въведе акробатични елементи в танците си без да наруши стила на фолклора и стилистиката на танцуване и по този начин развива българският фолклорен танц като го съчетава с похвати характерни за друг стил танцово изкуство.

Танцовото произведение хореографирано от проф. Кирил Дженов „*Крайдунавска приказка*“ е един стойностен пример за осъвременяване на българските народни танци. Авторът изгражда танцът върху основата на автентичен музикално-танцов репертоар и успява да развие формите на използваните от него народни хора в богат и разнообразен рисунък без да се отклонява от основната лексика. Освен, че обогатява фигурално и лексикално автентичната форма на хорото, Кирил Дженов намира начин да изгради тематична нишка в танцовата сюитата. Има завършена проста три частна форма в дивертисмента в различните епизоди. С използването на драматургичната тема като опорна точка, проф. Кирил Дженов подсилва въздействието на българският фолклорен танц достигайки до ниво което е повече от едно хоро. Той е творец на народното ни танцово творчество който съхранява и същевременно развива българския народен танц.

*„Да не се интерпретира и пресъздава само традиционният народен фолклор от селата, а да се намери място и на градският фолклор, на някои авторски търсения и виждания, като се започне от далечното историческо минало, та се стигне до съвременността.“<sup>3</sup>*

## **1.2. „Уралия“ - хореография проф. д-р Даниела Дженева**

В процеса на сценичното си развитие, българският народен танц разработва практиката, народните празници и обичай изпълнявани от народа да бъдат сценично пресъздавани. Тази практика на сценично разработвани обичаи може да бъде разглеждана като начин, подходящ за тяхното осъвременяване. Празникът *„Сирни заговезни“* и някои от съпровождащите го обичаи и обредни моменти има в сценичната разработка на някои от тях и по-конкретно в тематично танцовото произведение *„Уралия“* - хореография проф. д-р Даниела Дженева по музиката на Тодор Пращакков. Танцът е представен през 2010 г. в зала I на НДК в концерт - спектакъл *„Сирни заговезни - ден за прошка“*.

Същността на сюитата *„Уралия“* - огъня и подготовката за неговото запалване показва големия творчески професионализъм на автора. В ритъма на *„Деньово хоро“* 7/8 (б), мъжете наредени във външен кръг по двойки един срещу друг с остри движения на ръцете и краката изобразяват сеченето на дърва. Жените са разположени в четири кръга от по три жени в четирите края на сцената. Те играят *„цепениците“* които секачите цепят и подават на вътрешният кръг на мъжете които подреждат дървата (жените) за огъня. След като всички жени са преминали в средата на сцената застават в два *„сгъстени“* кръга и мъжете разпалват огъня, т.е., осветлението в червен цвят е насочено към жените което символизира разпаления огън. Кулминацията е постигната с прескачането на огъня за здраве и берекет в ритъма на хорото *„Лисиче“* в музикален размер 2/4.

В сценичната разработка на обичая ключова роля има умението на автора да използва символиката на жестовете и движенията на ръцете, краката и цялото тяло. По този начин доближава зрителя максимално до автентичността на обичая. Веселието около огъня се прекъсва от друг важен обреден момент характерен за празника при *„сирници“* - Кукерите. В своето произведение проф. Даниела Дженева използва кукерите, колкото като обреден, толкова и като развлекателен

---

<sup>3</sup> Парламов, Иван. Хореомайсторът, или танцът е преживяване. 1992, Пловдив, стр. 62

момент в танца. Мъжете изпълняващи кукерските игри в габровският край не слагат маски на лицата си и звънци на кръста, а са намазвали лицата си с различни бои. Тук проф. Даниела Дженева отново развива познатата на народа автентична форма на обичаят като облича кукерите в типични за други краища на страната дрехи със звънци на кръста и страховити маски на главата с дилаф<sup>4</sup> в дясната ръка. По този начин авторът отново показва своето новаторско мислене използвайки маските, звънците и дилафите за привличане вниманието и интереса на публиката. Танцът на кукерите се развива в комбинирана музикално метрична група разделена в три чати:

- В първата част:  $11/8$  (б) +  $5/8$  (а) +  $5/8$  (а);

- Във втората част:  $11/8$  (б) +  $5/8$  (а) +  $5/8$  (а) +  $11/8$  (а) +  $5/8$  (а) +  $5/8$  (а);

- В третата част  $5/8$  +  $9/8$ ;

*„Смесеният тактов размер е буквален цитат на празнична игра от габровският край.“<sup>5</sup>*

Докато танцуват кукерите останалите моми и момци се пазят да не бъдат ударени от някой дилаф. В последствие играта преминава в общо веселие в ритъма на „Дайчово хоро“ в музикален размер  $9/8$  (а).

В следващия епизод мъжете се отделят от общото „Дайчово хоро“  $9/8$  (а) и заиграват в ритъма на „Ганкино хоро“ в музикален размер  $11/16$  (а). *„Повода за тази мъжка изява е прогонването на кукерите от мъжете които надделяват и изразяват своето самочувствие, като образи и танцьори с тази комбинация на Ганкино.“<sup>6</sup>*

Практиката да се вземе обичай който до този момент е съществувал само сред народа от селото и да се пресъздаде сценично, представлява развитие на българският народен сценичен танц от познатата досега дивертисментна форма на танца, към тематичната форма на танца. Откритите прилики между сценично разработеният обичай и съвременните методи за създаване на танцово произведение се състоят в тяхното общо начало. И при двете постановки темата е заимствана от народа и се качва стилизирана на сцената. Използваните изразни средства са максимално автентични, реалистични, предаващи достоверността на живота. Формата на танцовото произведение е сюита. Тук се забелязват прилики

---

<sup>4</sup> Дълги щипци за хващане на горещи предмети или за разравяне на огъня.  
<https://rechnik.chitanka.info/w/%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%84>

<sup>5</sup> Интервю с проф. Даниела Дженева за тематичният танц „Уралия“.

<sup>6</sup> Интервю с проф. Даниела Дженева за тематичният танц „Уралия“.

във формата, в техническо и жанрово отношение с постановката на Кирил Дженев „*Крайдунавска приказка*“. Това говори за креативна приемственост между различните поколения хореографи, което доказва връзката с първите обновители на българския танцов фолклор и продължаване развитието на българския народно-сценичен танц.

**Извод:**

- В обобщение на всичко казано до тук следва извода, че българският танцов фолклор е в непрестанно развитие следствие на множеството промени у нас – икономически, социални, медийни, навлизането на технологични устройства, интернет.

- Всичко това няма как да не се отрази върху лексиката на фолклора и начина на танцуване в наши дни, различни от миналото.

Развитието и еволюцията е най-логичната развръзка на всичко случващо се в живота, което се създава. Не без влияние върху всички компоненти в хореографията е и съвременното облекло. Ако нашите предци преди години са носели цървули, то ние сега носим обувки. Усещането на цялото стъпало при стъпването му на земята се е видоизменило поради тази особеност. Освен това дрехите, които носим в днешно време в ежедневието си нямат нищо общо с тежките, плътни носии, които са носели народът ни в миналото. Ако в миналото е трябвало да имаш шиник за сеитбата, то в наши дни нещата стават с машини. Това „лишение“ или промяна, в известна степен оказва влияние върху автентичното/правилното интерпретиране на танца. Липсата на шиник в сеитбения живот на новото време, лишава изпълнителя от истинност в изпълнението на движенията. За да има натуралност в движенията на танца, изпълнителят трябва да се е сблъсквал с действителността на онова време. По този начин ще се предаде правилната атмосфера и чувство върху зрителя. Навлизането на западната култура и интернет технологиите също оказват влияние върху темперамента, емоционалното излъчване и изпълнението при танцуването.

За развитието на българския фолклорен танц разговарях с някои от изявените представители на български народни хореографи в наше време. На всички зададох един въпрос с възможност за многопосочен отговор.

**Въпрос:** Как се е развил българският народен танц през годините от гледна точка на практиката от втората половина на XX век до днес?

Видният хореограф от великотърновският край **Иван Иванов** споделя: „Едно е хорото, преди години, което е било - друго е това, което е днес и в края на краищата, за да се случат тези неща, излиза на сцената обработеният фолклор. След като излиза на сцената обработеният фолклор, вече започва по друг начин да се възприема хорото.“<sup>7</sup>

Отговаряйки на същият въпрос **проф. Николай Цветков**<sup>8</sup> казва, че: „Когато говорим за фолклор, който битува и сега в селата, нормално е развивайки се обществото като урбанизация, телевизия, радио и т.н. това да се отразява и на представянето на така наречения фолклор в селата...“

Според **Васил Герлимов**: „Танцът е нещо строго индивидуално! Когато проф. Кирил Джанев говореше за стиловите особености, аз много, много тогава не можех да вникна в съдържанието на това, което искаше да каже, но с времето в действително стиловите особености са изключително важни, защото те са строго индивидуални в личността, в танцьора който изпълнява дадено движение. Стилът е нещо уникално, което всеки не може да го притежава и затова не може да се каже за движението като нещо общо.“

„...Търсил съм също и доста по-висша хореография, в което според мен няма лошо, но в действителност като се изтанцува да се види, че това е българска хореография, да не е някакъв смес от балет и други жанрове танци.“

Българският народен танц битувал сред народа ни по времето на нашите предци, живее и до днес. Няма как да мислим по ограничен начин за него и да мислим, че той не бива или че няма да се развие. Народния танц е постоянно променлива величина, не константа! Той се видоизменя непрекъснато в зависимост от ценностите на народа, в периода в който битува. За да бъде с фолклорен характер танцът ни трябва да запази цялостния си първоначален облик, но интуитивно да се развива спрямо новостите на времето, в което се интерпретира.

---

<sup>7</sup> Проведено интервю с хореографът Иван Иванов. (09.08.2023г., телефонен разговор)

<sup>8</sup> Николай Цветков е професор в Югозападния университет „Неофит Рилски“ – Благоевград в катедра Хореография и хореограф.

## II. ГЛАВА

### Етнографски и стилови особености на хорото - основа за структуриране на съвременни танцови модели

#### 2.1. Етимология на хорото в България

Българският народен танц, наред с другите национални ценности, представлява голямо културно богатство на нашия народ. В него с изключително богато художествено майсторство е отразен духът на българина - неговите радости и скърби и стремеж за по-добър живот. В този смисъл, основна танцова форма в българския фолклорен танц е *хорото*. При него танцуващите се държат един за друг и изпълняват в синхрон танцовите движения с което се демонстрира единство – рамо до рамо, ръка за ръка. Хорото е изключително разнообразно в различните региони на България и има специфични характеристики което го отличава фигуративно, лексикално и музикално ритмически. В него се съдържа многообразие в начина на подреждане на танцуващите и в начина на залавяне по между им.

##### 2.1.1. Характеристики на хорото

Хореографската структура на българските народни хора според движенията и конструкцията си се делят на - прости и сложни. За *прости хора* са считани всички хора, които са изградени от еднородни, сходни, лесни за усвояване движения. Ако едно хоро е изградено от многобройни, но еднородни движения, това не го прави сложно. За *сложно хоро* се счита всяко хоро, което има разновидности по структура и сложност движения, независимо от техния брой. Обичайно се танцуват в по-сложен музикален размер. В обобщение може да цитираме Борис Цонев: „... можем да кажем, и за някои български народни хора, че - макар и да имат много на брой хороводни стъпки - са прости хора, защото нямат онова видово разнообразие на стъпки или поредица от тях, отлети в сложни и красиви форми - важно условие, което отличава сложното от простото хоро“<sup>9</sup>.

Местата, където са се танцували българските народни хора са се наричали хорище или хоролище. И днес са се запазили традиционните места за общо веселие и игра, но образа на хорото се е прехвърлила в сценичните форми и там претърпява развитие в смисъла на още по-голямо разнообразие като форма, лексика, музика и драматургия. Тази нова организация на хорото изисква дейност свързана с

---

<sup>9</sup> Цонев, Борис. Български народни хора и ръченици. Наука и изкуство, София 1950, с.21



усвояването на различните етнографски стилове на голям брой изпълнители по пътя на обучението. Внедряването им в методична танцова система и в авторски хореографски произведения. Тази първа крачка извършена през XX век вече не е достатъчна за развитието на фолклорния танц днес. Рамката се разширява в още две посоки – обогатяването ѝ или смесването ѝ с класическото танцово изкуство – балета и съвременни – модерни танцови стилове което е целта на настоящото изследване.

### 2.1.2. Видове хора

**Сключени хора** – „наричат се още „наколело“, „склопени“, „затворени“. Сключени са тия хора, при които играчите се залавят в затворен кръг. <sup>10</sup>

В хореографиите на съвременните танцови стилове тази кръгова форма не се използва особено, а дори и да се използва то се взема само нейната форма, а не дълбочината на кръговата форма. Енергийно наситена, кръговата фигура символизира тайнство. Затова тя доста често е срещана в обредните моменти при различни обичаи. Затворена в кръга, енергията давана от всеки изпълнител се насочва и концентрира в центъра му и бива насочена с молитва към небето.

#### Изводи:

- Имено тази „дълбочинност“ на *кръговата форма* може да бъде използвана и в съвременните танцови хореографии и то най-вече като състояние на танцуващите, които си предават енергия и комуникират чрез нея.

- Друго приложение на *кръговата форма* в съвременния танц, може да се търси в цикличността. Често в съвременния танц се използва похват на многократно повтаряне на движение или група от движения. Тази цикличност представлява своеобразен кръг от движения, който може да бъде подчертан композиционно с подреждане на изпълнителите в кръг.

- Разглеждайки *кръговата форма* в съвременна танцова постановка обвързана със сюжетна линия, тя може да има конкретно смислово значение, а не просто дивертисментна форма за забавление.

- В хип-хоп танцовата култура са характерни „битките“ (*надиграването*) между отделните формации, индивидуални или между двама изпълнители. Често

---

<sup>10</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.21-22.

тези съревнования са се правили в центъра на кръг, образуван от наблюдателите – публиката.

• **Водени хора** – „...„отворени“, „скъсани“, „на два края“. Когато скъсат кръга или направо се заловят във верига и един водач застане на челото да поведе хорото, казват, че то е „водено“. <sup>11</sup>

#### Изводи:

- Качени на сцена този вид хора много рядко променят смисловото си предназначение и остават танц за забавление и развлечения. Вниквайки в особеностите на „водените хора“ могат да се извлекат най-различни хореографски принципи и препратки към съвременните танцови форми.

- Например, в *съвременен танц* ако се развива определена драматургична тема, то това автентично завихряне и виене на опашката съчетано със смяна на фигурите, характерни за „водените хора“ - навиване на охлюв или на серпентина, могат да бъдат включени в съвременната хореография.

- Една от проблематиките, които се засяга в съвременните танцови произведения е *манипулацията*, манипулационното водителство. Така в тази тема, „манипулаторът“ спокойно може да поведе група от хора по пътя начертан от него използвайки структурата на „водено хоро“.

- За символично изразяване на динамиката на съвременния начин на живот може да се използва и *темповото развитие* на тези хора, за което се споменава в текста. Бавното темпо - отразява спокойствието, романтиката или меланхолията на живота, а бързото темпо - отразява съответно стреса от забързаното динамично ежедневие и връщането отново в онова бавно темпо на спокойствие, където метафорично човек „прекарва“ старините си.

• **Хора на леса** – Наименованието на тези хора идва от начина на залавяне на танцуващите.

„Народът ги нарича още „на прът“, „на прав прът“ или „на крив прът“ („дъга“). Играят се от отбрани играчи (обикновено до 12-16 души), наловени за пояс, предна или задна плетеница, както и по-рядко в хват за длани.“ <sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.22

<sup>12</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.23

### **Изводи:**

- Без да се променя лексиката на този вид хора те биха могли да се променят към иновативност като се експериментира с похват, често използван от немските модернисти, а именно танцуване върху текст.

- Командите с които се води хорото могат да бъдат разширени до там, че цялостното изпълнение на хорото да бъде изпълнено под рецитиране на различни текстове. В този случай движенчески хорото може бъде изградено в ритъма и акцентите на прочитане на отделните думи на текста.

- В зависимост от тематиката, текстът може да бъде народна песен която се рецитира или съвременна поезия.

• Игри по саме (сами) и по двама – *„Това са солови игри, в които българинът показва най-големи майсторски постижения в танца.“*<sup>13</sup>

### **Изводи:**

- Смесовото значение на игрите по саме/сами и по двама в българските народни танци е същото както при възникналите в Америка улични танци – надиграване; демонстрация на артистични, технически импровизационни и музикални умения.

- При хип-хоп културата, чрез *надиграването*, танцьорите решавали проблемите по между си.

- В една съвременна представена фолклорна история, при която има конфликт между две страни, би било добре да се правят опити за сценичното пресъздаване на случката посредством симбиозата на фолклор и хип-хоп танцови стилове.

- В следващия момент, когато подвоичния (двама) начин на танцуване се използва от автора като интерпретация на любовен дует, могат да бъдат търсени интересни решения съчетание на българския фолклорен танц със съвременните танцови техники – земни и въздушни.

- Важно е, при хореографското решение да се вземе в предвид културата и характера на различията от танцови стилове и да се приложи, с цел търсене на нови, интересни изразни средства.

### **2.1.3. Типове хора**

В зависимост от участниците българските народни хора се делят на мъжки, женски и смесени.

---

<sup>13</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с. 25

• **Женски хора** – „Изпълняват се от моми, невести и по-възрастни жени, което говори за разделение по социално положение. Игрят се по-често с песенен съпровод (който в танцовата практика на нашия народ предхожда инструменталния) и са по-близки по смисъл, съдържание и произход, по усещане до обредния тип игри. Естествено те не са сложни като структура, по-леки са за изпълнение и със запазена по-старинна конструкция...“<sup>14</sup>

**Изводи:**

- Осъвременяването на женските хора в спектаклова форма изградена върху съвременна тематика, но отличаваща се с печата на българското – българският фолклорен танц, може да бъде осъществена посредством колаборацията на сключено женско хоро с женския стил на танцуване идващ от запада – Уакинг (Waacking) (виж с. 97 от дисертацията).

- В зависимост от нуждата на изразяване и музикалният съпровод, съчетанието между двата стила на танцуване може да се счита за удачно с цел развитие и обогатяване на вече познатото.

- Красотата на българският народен танц може да бъде изразена с лексиката на краката и бързината, силата на ръцете в стила **Уакинг** (Waacking).

- Като се има предвид това, че Уакинг (Waacking) е женски стил на танцуване, колаборацията между двата стила е желателно да бъде изпълнявана от жени. Освен ако авторът не иска да изрази конкретно нещо друго.

• **Мъжки хора** – „изпълняват се от ергени, млади мъже, както и по-възрастни. Участието на мъжете почти във всеки танц допринася за развитието на формата на танца. Мъжките варианти и танци са тези, които са по-богати на движения, по-раздвижени, с по-разчупени и разгънати форми.“<sup>15</sup>

**Изводи:**

- По отношение на развитието на българския народен танц в наши дни, това, което може да се извади като извод от горния цитат е, че мъжкият народен танц е в подходяща позиция да влиза в лексикална колаборация с други *съвременни* танцови стилове.

---

<sup>14</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.26

<sup>15</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.28

- Основно, това се дължи на сложната лексикална структура на мъжкият народен танц, каквато може да се определи и в съвременните и популярни за времето ни танцови стилове.

• **Смесени хора** – изпълняват се от мъже и жени. *„До първото десетилетие на нашия век хората са били отделни, а след това започват постепенно да се обединяват. Броят на участниците и подреждането им в смесените хора има значение както за формата им така и за изпълнението.“*<sup>16</sup>

#### **Изводи:**

- В **хип-хоп** танцовата култура, когато се танцува смесено от мъже и жени отношението между танцуващите е рядко срещано явление.

- В повечето случаи всеки танцува затворен в себе си, преживявайки емоционалния заряд на движенията самостоятелно.

- Когато става въпрос за отношение между мъж и жена по време на общ танц в **хип-хопа**, не дефинирам чисто схематичния контакт помежду им – поддръжка, асистенция, премятане, говоря за душевно-емоционалния контакт на чувството, че танцуват в общ танц.

- В **съвременния танц**, когато танцуват мъже и жени смесено и отново това зависи от задачата на танца, но в повечето случаи по време на танцуването - има емоционален контакт между изпълнителите. Така е и при българските народни танци.

- Отношението присъства между отделните танцуващи или групи от танцуващи, между мъже и жени или между мъже и мъже, жени и жени.

### **2.1.4. Музиката в българския фолклорен танц**

Българските народни танци могат да бъдат изпълнявани под вокален или инструментален съпровод. Във всичките разновидности личи колективният дух на българина.

## **2.2. Етнографски области - образци и елементи за взаимодействие със съвременни танцови стилове**

В зависимост от географските особености, историческите събития и икономическото развитие намираме различия в бита, поминъкът, нравите, обичаите,

---

<sup>16</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.28

танците и облеклото на българите. Това голямо многообразие е наложило и оформило етнографското разделение в България на 6 етнографски области: Северняшка етнографска област; Шопска етнографска област; Добруджанска етнографска област; Тракийска етнографска област; Родопска етнографска област, която в миналото се е причислявала към Тракийската; Пиринска етнографска област. В по-голямата си част горе изброените области се разделят на подобласти които имат своите отличаващи ги черти, които се разглеждат в следващия текст.

### 2.2.1. Северняшка етнографска област

Танците от Северняшка етнографска област се отличават от танците на другите части на страната по своя стил<sup>17</sup> и характер<sup>18</sup>. Те „...като цяло носят стилните белези на българските народни танци“. <sup>19</sup> Типичен белег е лекотата, с която се изпълняват. Дейно участие в танца вземат както краката, така и ръцете, които могат да бъдат в различни хватове и свободно спуснати с голяма амплитуда люлеене на ръцете покрай тялото, в ритъма на мелодията. Това подпомага и подчертава подскоците.

#### Изводи:

- Тъй като сложността на изпълнение и развитие на северняшкия народен танц е съсредоточена основно в краката, то, те могат да сътрудничат в комбинация с *Хаус* танците идващи от Америка.

- Например, описаното горе движение „свищовка“ се комбинира с *крос степ* (cross step) при Хаус танца. При тази комбинация от движения, в музикален размер 2/4, може да бъде изпълнено първо движението „свищовка“, при което се изпълнява стъпка и подскок с един и същи крак – десният, след което се изпълнява крос степ (cross step) – на“раз“ - малка стъпка с левият крак в ляво.

- на „и“ – стъпка с десния крак на място.
- на „два“ – кръстосана стъпка с левия крак пред десния.
- на „и“ – пауза.
- Движението крос степ (cross step) се изпълнява в приклекнало положение

---

<sup>17</sup> Стил – със съвкупността от външните проявления и белези отбелязваме стила на танците. (Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.37).

<sup>18</sup> Характер – със съвкупността от вътрешните проявления и белези – техния характер (Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.37).

<sup>19</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от северозападна и средна северна България. Просвета, София 1993, ISBN 954-01-0463-7, с.54

на тялото с пружинки, като на „два“ стъпката се изпълнява с по-дълбоко приклякане.

Това е един семпъл пример, от основни за двата стила движения, в който се вижда разликата в акцента на изпълнение на отделните движения. При „свищовка“ акцента е насочен нагоре, докато при крос степ (cross step), надолу. Тази разлика в начина на изпълнение на двете различни по стил движения създава контраст, който е една от основните причини за търсене на колаборация между различни танцови стилове.

Поради някои съществени особености в начина на танцуване, разделяме Северняшка етнографска област на три подобласти: **Северозападна България, Средна северна България, Предбалкан и Балкан.**

#### **Изводи: Препратки към съвременния танц**

- Северняшкият танц и по-специално характерното за северозападна и Средна северна България „натрисане“, може да влезе в интересна колаборация с всеизвестната техника на Марта Греъм подчинена върху свиването (contraction) и отпускането (release).

- Естетическото прилагане на „натрисане“, „contraction“, и „release“ върху лексикалната основа на танцовата стилистика засягаща северняшкия народен танц, би могло да създаде интересна за наблюдаване танцова комбинация.

- Това обогатяване на движенията развива не само танца като такъв, а и контрола върху телата на самите изпълнители.

- Възпитава публиката да започне да гледа на българския народен танц, като на един гъвкав в комуникацията си с други популярни и съвременни стилове танц.

#### **2.2.2. Шопска етнографска област**

Характерен белег за шопските танци е остротата, с която се изпълняват движенията. Движенията при шопските танци се разпределят на две части: основни и действени - командни движения, които се танцуват по команда. Основните движения са ситни, дребни и силата им е в краката. Служат или за връзка между отделните по-сложни движения или за придвижване.

*„Действените (командните) движения са много разнообразни... Действените движения са по-широки, по-едри, с повече придвижване в пространството напред,*

назад, вдясно и вляво. В тях участва цялото тяло, докато основните са по-ситни, дребни и се изпълняват на място или с малко придвижване...“<sup>20</sup>

**Изводи:**

- Имайки предвид начина на танцуване на шопските танци (остротата на изпълнение на движенията, динамиката, пулсацията в танцуването), съчетаването им със *съвременни танцови техники* представлява по-сложна задача, когато комбинацията между двата стила на танцуване се осъществява изцяло върху българска народна музика.

- Основна причина за трудното съответствие е *тематичното* развитие на шопския танц. Закачлив, хумористичен, изпълняван с висока темпераментност, танцът от шопска етнографска област трудно може да си сътрудничи с танцов стил, който отразява проблемите на съвременното общество - начин на танцуване, който носи в себе си отрицателен заряд на движенията и като общо в целия танцов изказ.

- От друга страна, когато танц изграден на съвременна основа, със съвременна музика и костюми, използва движение характерно за шопския танц, се възприема по-лесно от публиката.

- При хореографирането на танц изграден върху съвременни танцови техники, който си служи с движения от танца в шопска етнографска област – всичко е тясно свързано с начина на представяне на движенията и смисловото им използване в хореографията.

- Много по-лесна е комбинацията на танците от шопска етнографска област с танцовия *стил хаус* (house), част от хип-хоп танцовата култура.

- Това е така, защото движенията при хаус (house) стилът се развиват главно в краката.

- Освен това е динамичен, каквито са и шопските танци.

- При съчетаването на шопския танц със хаус (house) танцът, няма значение върху каква музикална стилистика (народна от шопския край или хаус музика) ще бъдат изградени движенията – стои добре и в двата случая, стига изпълнителите да са овладели достатъчно добре и двете танцови стилистични специфики.

---

<sup>20</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от средна западна България. Славена, Варна 2004. с.23 ISBN 954-579-400-3



### 2.2.3. Добруджанска етнографска област

Когато добруджанеца танцува участие взима цялото му тяло. Всяко движение от краката преминава в тялото, ръцете и раменете, които се развъртат и потреперват съпроводени с наситена емоционалност. *„Типична за добруджанския стил е играта на тялото и раменете както при жените, така и при мъжете. При жените е наистина с много грациозност и сдържаност – например в „Данеца“ и „Ръката“, а при мъжете – с подчертана вътрешна сила, с освободени и разкършени рамене, като сякаш не могат повече да се сдържат и да не отговарят на една сила акумулирана в гърдите, като например в „Ръченика“, „Опаса“, „Сборенката“ и мн. др.“*<sup>21</sup>

#### Изводи:

- Танците от Добруджанска етнографска област със своето тематично развитие и произход на движенията са напълно подходящи за сътрудничество със съвременните танцови техники и хип-хоп танцови стилове.

- Но, отново първоначалната заявка на танцовото произведение трябва да е съвременна, осъвременена, стилизирана, за да бъде по-лесно възприета от публиката.

- Тъй като акцента на движенията е насочен надолу към земята е подходяща комбинацията с **кръмп** (krump) – танцов стил от хип-хоп културата, особено при мъжките танци. Това е възможно защото общото и при двата ситила на танцуване (добруджанския и кръмп (krump)) има силно енергична изразителност на движенията изпълнявани в приклекнало, а в добруджанските танци и приседнало положение на тялото.

- Освен с кръмп (krump) добруджанският мъжки танц може да се съчетае и с **брейкденс** (breakdance), отново поради сходство между двата стила на танцуване.

- При добруджанските танци се наблюдава танцуване с краката по земята в клекнало положение, при което тялото се опира с ръцете на земята. В брейкденс (breakdance) този начин на танцуване е един от стиловите белези, които го отличават от останалите стилове танци от хип-хоп културата и се нарича футуорк (footwork).

- В зависимост от темата на танца и причинното развитие на лексиката, в съвременното изграждане на танц, е възможно жените и мъжете да танцуват

---

<sup>21</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от североизточна България (Добруджа). Славена, Варна 2009. с.21 ISBN 978-954-579-764-4

наравно и с една и съща лексика, което е продиктувано от равно поставянето между мъжете и жените в световен мащаб, намиращо съвсем естествено отражение и в танцовото изкуство.

- Разбира се възможно е да се твори колаборативно и при автентично, традиционно излъчване на танца, но винаги трябва да се борави внимателно с подбора и комбинирането на танцовите движения, така че да не се подбива авторитета на народния танц.

#### **2.2.4. Тракийска етнографска област**

*„Народните танци заемат важно място в обществения и в домашния живот на тракиеца.... Движенията в тракийските танци са съсредоточени главно в краката. Тракиецът танцува леко приклепнал, като непрекъснато пружинира....“<sup>22</sup>*

##### **Извод:**

Когато се изгражда съвременна танцова постановка засягаща съвременна проблематика на фолклорна основа, съчетана със съвременен танцов изказ – техника, прилагането на характерни за българският народен танц движения на ръцете ще доведе до лексикално разнообразие по отношение на съвременността, както и идентичност на танцовата постановка.

*„В Тракия ръцете вземат много голямо участие в танца. Те имат своя специфична изява и в женските и в мъжките танци. Ръцете на тракийката са меки, пластични, с освободени от напрежение китки и лакти, допринасящи за красотата на движенията в „Ръченица“, „Касъмската“, „Трите пъти“. Ръцете на тракиеца излъчват сила и достойнство, той респектира със сложните пляскания в „Ръченица“ и „Касъмската“...“<sup>23</sup>*

Плясканията с длани по бедрата на краката и длан в длан – характерни за мъжкия тракийски танц, също могат да бъдат прилагани в танц изграден върху съвременни танцови техники, като израз на радост, щастие, удоволствие от постигнат резултат.

*„В своите танци тракийката съхранява традиционните форми и не усложнява хореографския текст за разлика от мъжете. Тракийката винаги спазва*

---

<sup>22</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от Тракия. Славена, Варна 2009. с. 24 ISBN 978-954-579-765-1

<sup>23</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от Тракия. Славена, Варна 2009. с. 24 ISBN 978-954-579-765-1

установените в обществото норми за взаимоотношения и дори в танца пази своето достойнство.“<sup>24</sup>

**Извод:**

- Поради спецификата на танцуване на тракийката, нейният танц трудно би се съчетал с хип-хоп танцовите стилове.

- В Тракийска етнографска област има разлика при мъжкото и женското танцуване.

- В хип-хоп, стилът на танцуване се охарактеризира с динамична силна игра, дори и при женския танц.

- Може би единственото място, на което може да се търси комбинация между хип-хоп и народен стил на танцуване при жените е Западна Тракия, където се наблюдава лексикални усложнения в женският начин на танцуване наравно с мъжете.

- В съчетанието със съвременният танц – тракийският женски танц може да бъде изключително полезен в изтъкването на природната женственост на жената, с която Бог е създал всички жени, липсата на която се явява проблем на съвременето.

При заиграването обикновено при почти всички тракийски прави хора в музикален размер 2/4 се започва с движението „тракийка“<sup>25</sup>, което се изпълнява за три такта.

**Изводи:**

- Движението „тракийка“ може да влезе в съчетание с движение от хип-хоп танцовата култура „*the fila*” в метрична група 5+5 такта, при което придвижването напред започва с десният крак, връщането назад също е с десният крак. За първите три такта се изпълнява „тракийка“ след което за два такта „*the fila*” – връщането назад се изпълнява по същия начин, само че с придвижване назад.

- В зависимост от идеята на изпълнението и насочеността на движенията – „тракийка“, а и не само, могат да влизат в съчетание с неограничен брой движения от различните танцови култури.

- По отношение на движението „тракийка“ и връзката ѝ със съвременния танц, тя може да бъде използвана за всякакви пространствени решения свързани с

---

<sup>24</sup> Петров, Красимир. Български народни танци от Тракия. Славена, Варна 2009. с. 27  
ISBN 978-954-579-765-1

<sup>25</sup> „Тракийка“ - Тракийка напред се състои от две прости двуелементни танцови движения, а именно ход напред изпълнен за един такт и ход напред изпълнен за два такта. (Дженев, Кирил. Харалампиев, Кирил. Теория за строежа на движенията в българската народна хореография. Наука и изкуство. 1965. с. 297).

придвижването тъй като структурно тя е изградена от ход и ход с приклякане.

Едно от най-характерните и типично за тракийските танци е движението „*трополи*“, което се среща в най-различни варианти. В Средногорието и Родопите това движение изобщо не се среща.

#### **Изводи:**

- По своя състав движението „*трополи*“, също и различните типове набирания с ходилата на краката по земята, могат да бъдат добре съчетани с движението характерно за хаус танците – „*farmer*“ и неговите варианти. Това е възможно поради сходния акцент на изпълнение на движенията.

- В съвременния танц „*трополи*“, а и всички видове набивания с краката по земята, имат възможността да бъдат използвани като израз на мачкане, потъпкване на съвременните пороци в една съвременна тематична танцова постановка.

Друго движение, което се среща и в танците на другите етнографски области, но е особено характерно за тракийските танци е „*прашка*“. Най- често се среща изпълнението на „лява прашка“ и то предимно при мъжките танци. Нарича се лява, защото се изпълнява с левия крак. Изпълнява се за два такта при музикален размер 2/4, а при неравноделните музикални размери, може да се изпълни за различно време.

#### **Извод:**

Тук „*прашка*“ отново може да влезе в лесна корелация с движение от хаус танците – „*skate*“ и неговите вариации. Съчетаването на сходни визуално, но различни в своята пулсация движения, обогатява и разнообразява лексикалния изказ на различните по стил танци.

### **2.2.5. Родопска етнографска област**

Родопските танци са бавни и умерени със сравнителна простота и малко разнообразие на движенията. Бавността и тромавостта в начина на танцуване се обяснява с това, че студеният планински климат принуждава местното население да са по-дебело облечени през по-голямата част от годината, което затруднява бързината и сложността на движенията.

#### **Изводи:**

- По отношение на движението, родопските танци трудно биха се съчетали с някой от хип-хоп стиловете, поради различията в динамиката на танцуване.

- Може да се търсят такива решения в лексиката на ръцете – фолклорната

родопска лексика да бъде съчетана с тутинг (tutting) – част от хип-хоп танцовата култура.

- Да се приложи по-остра динамика с резки паузи, като контраст на плавно развиващата се музика. Подобен подход може да се осъществи при съчетаването на родопския танц със съвременния.

- Винаги когато се прави експеримент между танцови стилове, които са възникнали и битували в различна епоха трябва да бъде ясно – какво се търси от подобно съчетание, коя е таргет групата, до която да достигне танцът и какво е посланието на създадения продукт.

### **2.2.6. Пиринска етнографска област**

По отношение на танца, пиринските танци са изключително интересни за наблюдение поради силно различаващата се динамика в начина на танцуване на мъжете и жените. В бавните мъжки хора се наблюдава отражението от дългогодишното робство. Те се изпълняват леко с остри засичания, придружени с паузи, приплъзвания на краката, коленичения - на единия или на двата крака едновременно. Движенията в бавните танци са пластични наситени с много чувство и сила. Много често акцентите са насочени надолу към земята. Женските хора се изпълняват в бавно или умерено темпо поради факта, че повечето от тях са били на песен. *„Като отражение на дългия и претрупан женски костюм движенията се изпълняват с ниски, влачещи, притичващи и пружиниращи стъпки с изправено тяло.“*<sup>26</sup>

#### **Изводи:**

- Танците от Пиринска етнографска област, в частност мъжките са особено податливи за съчетание с **хип-хоп** танцът.

- Поради остротата на някои от движенията и усещането за постоянно напрежение в начина на танцуване, мъжкият пирински танц би могъл да влезе в добра колаборация с **кръмп** (krump) танца – идващ от хип-хоп танцовата култура. В общи линии кръмп (krump) танца се охарактеризира с остри, стакатни движения изпълнявани с висока енергия.

- Наличието на общи черти прави двата стила подходящи за комуникация помежду им.

- Начинът на танцуване при жените в пиринските танци е подходящ за

---

<sup>26</sup> Янев, Б. Пиринските народни танци С.,1961 бр.3 с.31

съчетание със съвременни танцови техники, заради своята плавност, пружиниращи стъпки, които могат да бъдат свързани с дългите, разтегливи, легати движения на съвременният танц.

- Контрастът между мъжкия и женския начин на танцуване не характерни за нашите ширини стилове, могат да си сътрудничат в смесен танц.

- Съчетаването между мъжкия енергичен и динамичен танц и плавния, нежен и лек танц на жените се създава динамичен танц с голяма изразена енергия на движенията.

### **Изводи за II глава**

- Овладяването на всички специфики на танцовите стилове от шестте етнографски области представлява един дълъг процес както за танцьора така и за педагога, изпълнен с голямо себеподаване, ежедневно постоянство в детайлното изучаване на маниера на танцуване с цел постигане на съвършеното предаване на духа от онова време.

- Разглеждайки характерните особености в начина на танцуване на всяка от етнографските области на България, мога да направя заключение, че в по-голямата си част танците на българина могат да бъдат развивани и усъвършенствани лексикално, като се съчетават със стилове на танцуване, популярни за нашето съвремие.

- Същото важи и в обратна посока – когато българският народен танц повлиява и развива съвременните, популярни стилове на танцуване.

- Не трябва да се пропуска моментът, успоредно със задълбоченото изучаване на спецификите на танцуване в различните етнографски области на България – танцьорите да бъдат информирани и занимавани също в дълбочина с начина на танцуване в различните части на света.

- Смятам, че тази практика ще направи изпълнителите много по гъвкави и комуникативни в танцовото изразяване, чрез движенията на тялото.

- Това от своя страна ще разшири обхвата на територията, в която автора може да създава танцови постановки.

### III. Глава

## Видове традиционни и съвременни танцови модели в обучението.

### Форми на синергизъм в хореографията

#### 3.1. Същност и приложение на Екзерсиса

„Думата/термитът *екзерсис* е взета от френската терминология, приета за класическия танц и означава упражнение – разгръване и подготовка на танцьора за работа. Екзерсисът представлява система от упражнения, чрез която се постига сила на мускулите, еластичност на ставните връзки, увеличава амплитудата на движение на ставите, създава навици и умения за богата двигателна култура. Постигането на пълна координация на движенията на човешкото тяло чрез танцовия екзерсис дава възможност на танцьора по-нататък да одухотворява тези движения чрез мисъл и чувство, т.е. да им предава онова значение, което се нарича *артистичност*.“<sup>27</sup>

Екзерсисът в българската народна хореография е построен по примера и структурата на класическия екзерсис, но със специфичните движения на българския народен танц и стилистика от различните региони на България.

##### 3.1.1. Характеристика на фолклорния екзерсис

Този специфичен екзерсис е изграден по примера на характерния екзерсис, който от своя страна стъпва на основата на класическия екзерсис с добавени специфични движения от различните националности.

##### 3.1.2. Структура на българския екзерсис

➤ Основни движения на станката<sup>28</sup> на залата.

- „*Battement tendu*“ (кл.), наричано в българския екзерсис „*лост на пръсти*“ (бълг.)

- „*Battement tendu c demi plié*“ (кл.) или „*лост на пръсти с приклякане*“ (бълг.)

- „*Plié*“ или „*Клякане*“

- „*Battement tendu jete*“ или „*Лост на пръсти с изхвърляне на крака на 45 градуса - нисък лост*“

<sup>27</sup> Янакиев, Йордан. Български танцов екзерсис. Благоевград, 2000, с. 5, ISBN 954-680-129-1

<sup>28</sup> Станка - дървена или метална конструкция застопорена в пода или в стената, служеща да подпомага танцьора за установяване и укрепване на баланса.

- „*Rond de jambe par terre*“ - en deors и en dedans (кл.) което означава „Кръгове по земя“.

- „*Rond de jambe en l'air*“ (кл.) - „Кръгове на крака във въздуха“.

- „*Grand battement*“ (кл.) - „Висок лост“.

#### ➤ **Принцип на работа в средата на залата**

Упражненията от станката се повтарят и на среда с малки изменения, като се допълват с малки танцови комбинации от различни етнографски области и диагонали.

#### **Извод:**

Въвеждането на диагонали, като част от екзерсиса на българските народни танцьори, говори за стремеж към развитие на българският народен танц.

### **3.2. Основни характеристики на улични стилове танци – street dance**

Различното и специфичното при уличните стилове е, че няма структурата на класическия и народния екзерсис и няма упражнения на станка. При тях всичко се случва в средата на танцовото пространство за пърформънс - представяне. Възниквайки на улицата през 60-те, 70-те години на XX в., хип-хоп танцовата култура преди да се обособи като такава се е възприемала, като различен начин на танцуване, целящ да изрази индивидуалността на всеки танцуващ по този начин.

Както при българските народни танци намираме стилни особености на танците от различните краища на страната в зависимост от етнографската област в която се изпълняват, така и при хип-хоп танцовата култура се наблюдават стилове на танцуване, отличаващи се един от друг. Това са: Локинг (Locking); Хаус (House); Уакинг (Waacking); Кръмп (Krump); Попинг (Popping); Брейк танц ( Breakdance).

➤ Стилът е възникнал в края на 60-те началото на 70-те години и за основател на танцовият стил **Локинг (Locking) - блокиране** може да се счита Дон Кембъл (Don Campbell). Характерно за стилът като начин на танцуване е замръзването в определена позиция за кратко, след което отново се продължава в ритъма на мелодията. Особено много се използва движението на ръцете, които посочват различни посоки в пространството, демонстрират сила и категоричност. Движенията на цялото тяло са главно големи и преувеличени, използват се още много акробатични елементи.

По отношение на това как може да се съчетае или какво би могъл да вземе българският народен танц от Локинг-а, е да се правят експерименти с някои от



позите на „замръзване“ в Локинг. Освен това стилът е подходящ за изграждане на комичен образ в сюжетна постановка. Това, което искам да подчертая тук е, че Локинг не би стоял естетически добре в комбинация с чистата традиционна форма на танцуване на българският народен танц, поради особеностите си на танцуване, да се заимстват само елементи и то в избрани случаи.

➤ Следващият танцов стил от хип-хоп танцовата културата е **Хаус (House) - къща**. Той възниква в средата на 80-те години на ХХ век в клубовете на Чикаго и Ню Йорк. Изпълнява се предимно върху хаус музика. Танцът хаус се охарактеризира с богат и разнообразен *footwork* (работа на краката, движения с краката), съчетани със специфичният за този стил - groove (пулсация на движенията). Освен Footwork за хауса са важни и jacking (основно groove движение) и lofting (бавни и плавни движения по земята и слизания към нея), често се изпълнява и по двойки, има много заимствани движения от Samba – бразилски народен танц.

На базата на факта, че в своята основа танцовият стил хаус се изгражда предимно върху движения с краката, напълно основателно можем да разгледаме неговата колаборация с българският народен танц. Един такъв синтез би означавал развитие на двата стила. Хаус танца е способен да комуникира както с автентичната форма на българският народен танц, така и със стилизираната. Ще дам няколко примера за съчетание на сходни за двата стила на танцуване движения.

- Движението „Pas de bourree“ в хаус танца, наименованието на което, идва от класическата терминология, но в своята структура то няма сходства с класическото изпълнение. Подходящо сходство за съчетание намирам със движението „кръстосан ход“ в българските народни танци, при което единият крак се кръстосва зад другият, така както е в хауса. Разликата между двете движения е в акцента. При „Pas de bourree“, в изпълнението на движението в музикален размер 2/4, кракът, който се кръстосва за другия стъпва на „раз“. При българското народно движение „кръстосан ход“ единият крак изпълнява стъпка в стани на „раз“, а на „и“ другият крак се кръстосва зад него.

- Друга разлика между двете движения е положението на корпуса. В хаус танца той се движи, а при народният танц остава статичен изтеглен нагоре. Разбира се, че тези движения биха могли да се съчетаят с много други, но това, върху което искам да акцентирам е последователното съчетание на тези сходни, разпо стилни

движения в комбинация отнасяща се към един от двата стила. По този начин се ангажира вниманието на публиката посредством контраста между двете движения и се развива стила, към който си ги приложил.

- В някои от мъжките тракийски български народни танци се забелязва комбинацията на движението „трополи“ с „пражка“. В хаус танца сходно на движението „пражка“ е „skating“, съответно приложението му в комбинация с „трополи“ представлява развитие и обогатяване на вече познатите традиционни движения.

### **Изводи:**

Уличният танцов стил хаус е силно подходящ за развитието на българският народен танц, особено за хореографи, които са силни традиционалисти, но биха искали да предизвикат себе си в създаването на нещо различно.

- Дори прилагането на някои хаус движения в самата им структура, лишени от специфичният им groove, но разположени в неравноделен тактов размер, биха били голямо предизвикателство, както за хореографа, така и за изпълнителите.

➤ Следващият стил от хи-хоп танцовата култура е **Уакинг (Waacking)**. Танцовият стил възниква по времето на диско ерата в клубовете на Лос Анджелис. Стилът се характеризира с бързи, отчетливи движения на ръцете и подчертаване на женствеността. **Уакинг** както и **Локинг** съдържат в основата си движение на ръцете. И двата стила биха могли да се използват в задкулиското развитие на фолклорните танцьори - по време на загряване.

➤ Изключително атрактивният танцов стил **Кръмп (Krump)** се заражда в Ел Ей и се характеризира със свободните си, изразителни, преувеличени и високо енергични движения.

Връзка и приложение на този танцов стил в комбинация с българският народен танц, се търси в танците от Пиринска етнографска област. Начинът на танцуване при мъжете от пиринска етнографска област се характеризира с остри засичания на движенията, паузи и пружиниране. И в двата стила на танцуване Кръмп и мъжкият пирински танц се наблюдава форма на борба, която може да бъде разглеждана като общ извор на вдъхновение за развитие на българският народен танц от този край.

➤ **Stomping**. В българските мъжки, тракийски народни танци от източна Тракия са характерни пляскания с дланите на ръцете по ходилата и бедрата на краката и длан в длан. Съчетанието на такъв тип пляскане би могло да се съчетае със **Stomping** (ритмични набивания на краката в комбинация с пляскане с дланите

на ръцете по краката или длан в длан), който също е част от хип-хоп културата. Основната разлика между двата типа пляскания е, че в по-голямата си част **stomping** е изграден върху изолация на плясканията с ръце спрямо набиванията с крака, както и самите набивания, които в плясканията на българският народен танц липсват. При плясканията в народния танц съществува едновременност/синхрон в пляскането и стъпването. Освен това изпълнението на движението в краката е попружиниращо за разлика от stomping. Тук отново става дума за контраста, който заема едно от челните места, когато става въпрос за това да се привлече и задържи вниманието на публиката.

**Попинг (Popping)** е следващият стил от уличното танцово изкуство. Стилът се характеризира с рязкото свиване и отпускане на мускулите. Попинг е облечен и повлиян от много различни техники.

След като стилът е широко скроен, а и като общо hi-hop танца, съставянето на танцови постановки съчетани с българският народен танц, представляват нова ниша на развитие, към която да се насочат младите хореографи.

**Брейк танца (Breakdance).** Стилът е изграден от няколко компонента, които го характеризират като такъв:

- **Top Rock** - се нарича всяка поредица от стъпки изпълнени в изправена позиция, разчита се на микс от координация, гъвкавост, стил и ритъм. Той е обикновено първа и преди всичко откриваща демонстрация на стил и също служи като загревка за преходи към по акробатични маневри.

- **Footwork** - работа с краката по пода, като се демонстрира скорост на краката и контрол чрез изпълнението на комбинации.

- **Go Down** - представлява прехода от Top Rock към Footwork.

- **Power Moves** – това са всички движения които имат акробатичен характер и са заимствани предимно от гимнастиката.

- **Freezes**- спирания, замръзвания в определена позиция.

Поради особеностите на танцуване **Брейк** танца може да се свърже с българският народен танц, но в по-ограничени конфигурации.

- Възможна е колаборация с движения от *top rock*. Така например под ритъмът на *Дайчово хоро* 9/8 (a) може да се изпълни *Indian step* - четири стъпки в брейк танца, което при логична танцова връзка с движения от Дайчовото хоро, може да представлява интерес за публиката чрез смяна на акцента и маниера в начина на танцуване.

- Друга възможна връзка между българският народен танц и брейка танца може да се търси в съчетание на footwork с добруджански мъжки движения, при които тялото на танцуващите е в сходно положение както при footwork.

Разбира се всеки подобен експеримент изисква познаване на танцовата стилистика на двата стила на танцуване, за да е възможно тяхното естетическо танцово съжителство.

Търсейки възможността на българският народен танц да се колаборира с хип-хоп танцовата култура следва да отговорим.

**Въпрос: *Възможен ли е синтеза на хип-хоп танца с българският народен танц?***

В интервю с Мартин Асса (Мартин Асеев) (основател на хип-хоп танцово училище *иMove*, организатор на събитията Urban Rising Stars и Unity Jam), той отговори на този въпрос: *„По принцип през годините съм виждал колеги, които са се опитвали да правят съчетание между двата типа танцови стилове – някои по успешно от други. Това вече е до въпрос на талант на дадения хореограф как ще успее да ги съчетае. Имам колеги в училището, в което преподавам, преподават народни танци и съм гледал много подробно, сравнявали сме, комуникирали сме и има много стъпки, които са доста близки до хаус танцът. Ако имаш опит в българските народни танци, много лесен би бил преходът към хаус танцът. Най-добрите в момента хип-хоп свободен стил изпълнители в Европа имат основа от други под стилове, които им помагат те да са на много високо ниво в хип-хоп танцът. Ако това го разбирам то няма как да изключи и другото, че ако познаваш друг стил той може да ти помогне да се справиш по-добре в това което искаш да се развиваш. Тоест ако имаш много добра основа в народните танци със сигурност би ти помогнало за хаус танцът или ако имаш в брейк танцът можеш да използваш елементи във фолклора.“*<sup>29</sup>

Хореографът Калина Гаева, също заема позицията, че хаус танцът е плодородна почва за синтез с българският народен танц, поради еднотипната специфика на изграждането им – предимно движения с краката. *„Хип Хоп музиката, в частност house и съответния стил, са най-близки до народните танци, Не веднъж сме показвали с Драго какво разнообразие може да се създаде през имплементирането на единия стил в другия и обратното. Като включим*

---

<sup>29</sup> Интервю проведено с хореографа Мартин Асса (12.09.23г., телефонен разговор).

*подобие*то на основните стъпки и задвижвания в *house* и *шопския танц*, позволява на танцьора по адекватен, достъпен и много интересен начин да създаде нещо различно“.<sup>30</sup>

#### **Изводи:**

- Възможно е българският фолклорен танц естетически да търси сътрудничество с хип-хоп танцовата култура.

- Това, което прави една хореография добра е, когато в нея има няколко танцови стила, които се смесват.

- Успехът зависи от това до колко е запознат хореографа, а и изпълнителите със спецификите на различните танцови стилове.

- Дълбочината на познанството в танцовото многостилие се определя до известна степен качеството на хореографията.

- Тя трябва да докосне сърцата на публиката, да ги възпитава в това да бъдат чувствителни и отворени към експерименти на съчетаване на няколко стила в едно.

- В крайна сметка богатството на това да боравиш с няколко стила в една хореография или спектакъл е, че по този начин разширяваш границите - способността си да изкажеш творческата си мисъл по неограничен начин.

- С познаването и владенето на повече танцови техники ставаш по гъвкав и адаптивен към света по същия начин както, когато владееш повече езици, имаш по неограничен начин да се свързваш с повече хора от различните краища на планетата.

- Богатството, което носят различните танцови култури се крие именно в това, че идвайки от различна точка на планетата всеки танц носи със себе си ДНК-то на народа който го е създал в следствие на живота който е водил.

- Запознавайки се това голямо богатство от различни техники на танцуване и по-скоро причината за появяването на дадена техника, е нещото което ограмотява и кара изпълнителите и авторите да мислят глобално и да разглеждат танцовото изкуство като един инструмент на неограниченото себеизразяване.

### **3.3. Стиливе и характеристики на съвременния танц**

Понятието съвременен танц е твърде разтегливо и обширно, поради което и до днес няма точна дефиниция за него. Контекста на думата „съвременен“ е, че

---

<sup>30</sup> Интервю проведено с хореографа Калина Гаева (29.09.23г.).

става въпрос за явление, което е временно. То има своето актуално време за влияние, което се простира в недълъг период. Според проф. д-р Желка Табакова за съвременен танц може да се счита всеки танц, който обхваща периода от 20 години преди и след настоящия период.

Съвременният танц се развива паралелно в Америка и Европа. При постоянните пътувания от между двата континента, творците от двете страни на океана си повлияват един на друг, но имат своите стилистични особености. Айседора Дънкан с импровизацията, Рудолф фон Лабан с постигане на хармония посредством сливане с природата. В допълнение към техниките заслуги имат Мери Вигман и Марта Греъм които повлияват на редица поколения хореографи и танцьори.

#### **Изводи:**

- Тази богатата палитра от техники развива способността в танцьора да изпълнява многообразни и различни координационни движения.
- По този начин освен, че всеки танцьор се обогатява танцувално, но и разширява диапазона на своите танцови умения.
- Подсъзнателно започва да мисли в творческо отношение как да представи по един по-различен начин добре познатият му фолклорен танц.

*Интервю* със Слава Младенова, артистичен директор на Международен фестивал за театър и съвременен танц „Черната Кутия“ в Пловдив от 2007 година. В интервюто коментираме, как се развива съвременният танц през годините и дали е подходящ за комбиниране с българският народен танц.

**Въпрос № 1:** *Как се развива съвременния танц през годините и колаборира ли се с други танцови стилове?* „Съвременният танц през годините е отворен все повече и повече към колаборацията между различни изкуства, към хибридна форма между танц, театър, музика, визуален дизайн, понякога и текст.“<sup>31</sup>

**Въпрос № 2:** *Как виждаш връзката на съвременния танц с българския народен танц?*

„Аз мисля че връзката на съвременния танц с народния танц в България е възможност за създаването на различна, необичайна, и същевременно уникална хореография базирана върху нашия фолклор. С интеграцията на елементи от два

---

<sup>31</sup> Проведено интервю със Слава Младенова (27.11.23г.).

*на пръв поглед абсолютно различни танцови жанра. Наистина, базиран на неравноделния български такт, народния танц е много, много труден за съвременна трактовка, но навярно ако тя се намери, би бил световно завладяващ.*<sup>32</sup>

#### **Изводи:**

- Когато се говори за съчетаване на два коренно различни танцови стила възникнали и битували при различни условия, става ясно, че създаването на съвместна танцова постановка няма да е лесна задача, което не значи, че е невъзможна.

- Добър зрителен вкус между два различни танцови стила, може да бъде създаден. Както в кулинарията се поднасят ястия съчетани от противоположни вкусове – солено и сладко, които обединени в общото ястие дават ново вкусово усещане, така и в танцовото изкуство може да бъде постигната хармонична за възприятията – звукова и зрителна картина.

- Необходимо е да започне от началната подготовка, още от ранна детска възраст, да се набляга върху изучаването на голямото разнообразие от танцови стилове, също така още от екзерсисната – форма да бъде колаборативно изградена.

- При всички обстоятелства класическият метод на загряване на тялото е от значителна важност за изпълнителите и това което може да се търси е нов принцип и подход в посока на: станка – класическа или характерен; среда – съвременни техники и похвати.

#### **3.4. Тренинг в съвременните улични стилове. Нова екзерсисна форма в практиката**

В практика имах възможност да приложа тези свои търсения. Конкретен повод стана поканата на доц. д-р Стефан Йорданов, ръководител на „Академичния танцов състав“ при АМГИИ „Проф. А. Диамандиев“ да проведе семинар с танцьорите. Реализирах намерението си и проведох екзерсис изграден на базата на съвременни танцови похвати съчетани с фолклорни танцови елементи.

След изпълнението на всички упражнения от екзерсиса, целящи освен да загреят тялото на танцьора и да освободят корпуса от скованост се изпълнява

---

<sup>32</sup> Проведено интервю със Слава Младенова ( 27.11.23г.).

**кардио**<sup>33</sup> комбинация и тренировъчни упражнения съчетани с традиционни народни танци. Целта на кардио комбинацията е :

- ✓ подобрява кръвообращението, което води до по-добра работа на мускулите;
- ✓ увеличава издръжливостта на изпълнителите при танцуване;
- ✓ намалява процента на подкожни мазнини;
- ✓ насочва вниманието на изпълнителите към движенческо свързване на фолклорните движения със съвременни, популярни танцови стилове.

Комбинацията е изградена върху основата на българският фолклорен танц в комбинация с hip-hop и house dance.

*Музиката* върху която е изградена кардио комбинацията е осъвременен български фолклорен инструментал на основата на автентичното фолклорно хоро „Трите пъти“ в музикален размер 2/4, характерно за Тракийска етнографска област - източна Тракия.

*Тренировъчните упражнения* са изградени върху традиционни български народни хора, като няколко пъти се изпълнява хорото в традиционната му лексикална структура, след което се прекъсва от силово упражнение със собствена тежест. Упражненията се изпълняват в ритъма на музиката. Важно е да отбележа, че степента на сложност на упражнението зависи от индивидуалните физически умения на всеки изпълнител. В използваните видове народни танци се използват и различни упражнения, които да натоварват различни мускулни групи.

Целта на тренировъчните упражнения е:

- ✓ оформяне на мускулите.
- ✓ натоварване на различни мускулни групи, които в българският народен танц се натоварват по различен начин, от части се натоварват или изобщо не се натоварват.

**Изводи:** На база на анализите и наблюденията на доц. д-р Стефан Йорданов и водещия танцьор в ансамбъла Тончо Тончев провеждали тренинга.

- ✓ Може да се увеличат упражненията, загряващи коленната става;
- ✓ могат да се включат диагонали;
- ✓ изпълнителите се чувстват изключително загрети особено в областта на кръста. Това е от особено значение за изпълнителите на българските

---

<sup>33</sup> Сърдечна – комбинация за издръжливост на сърцето.



народни танци, а и не само. Защото при набиване с краката в земята, кръста обира цялата последвала вибрация.

### **3.5. Художествен проект „Черната кутия“ - фолклор и съвременен танц**

Въпреки че българския фолклорен танц възниква и се развива в различен исторически период в сравнение със съвременните танцови стилове, *„наблюдаваме с течение на времето все по – проспериращо развитие на обработката на българските народни танци в тяхното сценично претворяване и навлизането им в други стилове танци и видове изкуства“*.<sup>34</sup> [Йорданов, Стефан, 2016, с. 143-148] Именно чрез синтеза, българският народен танц може да почерпи ползи както за лексикалното развитие на танца, така и за пространствени решения заимствани от съвременните танцови стилове. Важно е, да се отбележи, че коренът на джаз танца тръгва от африканския фолклорен танц. Това ме кара да мисля, че българският фолклорен танц, обичай, обредност, музика, шевица, могат да бъдат една плодородна почва за развитие на бъдещите хореографи, които чрез един съвременен изказ да представят своите творби, без обаче да се обезличават фолклорните стилови характеристики.

При работата между отделните стилове е желателно хореографа и изпълнителите добре да познават и владеят различните стилове, за да не се получава като вид притурка към нещо вече изградено, а да съжителстват в едно цяло. За да се получи тази „перфектна“ симбиоза е необходимо още от ранна детска възраст фолклорните изпълнители да изучават задълбочено стиловите особености на танците вълнуващи съвремието.

Има още един въпрос към хореографите интервюирани от мен.

**Въпрос № 3: Българският танцов фолклор трябва ли да се развива и какъв е пътят на това развитие?**

Хореографът *Иван Иванов* казва, че: *„Няма как да не се развива, защото обществото се развива, но много внимателно трябва да се пипа. Защото в противен случай ще дойде време, в което автентичното ще се унищожи ако не се мисли върху този момент, че трябва да се пипа много внимателно! Като казвам*

---

<sup>34</sup> Йорданов, Стефан. „За сценичното претворяване на българските народни танци и концерт - спектакъла „Лебедово хоро“, „Пролетни научни четения 2016“ АМТИИ „проф. Асен Диамандиев” – Пловдив, Маркос 2016, с от 143 до 148.

това, говоря изобщо като цяло за фолклора.“

Според **проф. Николай Цветков**: „Това са естествени неща! На нас дали ни харесва или не, има такова течение. Това е въпрос на естетика, на естетически вкус на определена група от обществото. Това също се възпитава от музиката, която се пуска по медиите, но това е авторство, въпрос на гледна точка.“<sup>35</sup>

Когато става въпрос за развитие на българския народен танц, Васил Герлимов е едно от имената в България, които успяват да развият народния ни танц: „Разбира се, че българският танцов фолклор трябва да се развива! Едно нещо не може да стои консервирано... Накратко стилизирани форми на българският народен танц могат да бъдат създавани, но трябва да се внимава с българското, то да бъде приоритет и да бъде култ!“<sup>36</sup>

**Стоян Господинов** споделя: „Българският танцов фолклор трябва задължително да се развива. Да бъде актуален с новото време, съвременник на младите зрители но и атрактивен, представящ до дълбоки детайли обичайно-обредната система на българина“

#### **Изводи:**

- Важно е, автентичният танцов фолклор да бъде търсен, съхраняван и да се запазва доколкото е възможно в автентичния си вид.

- Да има автентични образци от където творците с новаторско мислене да вземат информация и преработвайки я през собственото си творчество да развиват родната ни култура.

- По този начин се разширяват границите на влияние на новото танцово изкуство в обществото.

## **IV. Глава**

### **Сценични форми и съвременни тенденции – взаимодействие между фолклор, класически и съвременен танц**

Фолклорът на всяка нация има устойчиви форми, стил и естетика в народното творчество, но в същото време се наблюдават съвременни тенденции в изкуството като смесване на стиловете и жанровете – класически и национални или

---

<sup>35</sup> Проведено интервю с проф. Николай Цветков

<sup>36</sup> Интервю с хореографа Васил Герлимов

съвременни и национални. Следствие на това те намират отражение и в обучението на танцьорите и хореографите.

#### **4.1. Български балети на основата на фолклора**

В рецензия по повод последната постановка на „Легенда за езерото“ в Софийската опера (2019), Ж. Табакова отбелязва: „*Легенда за езерото*“ (1962) - музика Марин Големинов, хореография Нина Анисимова е в списъка българските балети създадени за претворяване на народното творчество в сценични произведения. Темите разработвани във тях са взети от историята, легендите, празниците или обичаите на народа ни. Първият български балет с фолклорен характер е „Змей и Яна“ на Христо Манолов (1937) и хореография на Анастас Петров който в интервю от 1958 година по този повод казва: „*За създаването на български сценичен танц, трябва да се съобразим с особеностите на нашия фолклор, бит и танцова традиция.*“<sup>37</sup> (Табакова, 2019, с. 9-10)

#### **4.2. Български балети върху не-балетна музика**

Друг подход за създаване на танцов спектакъл е използването на съвременна българска музика която не е написана специално за балет. Такъв пример е музиката на Георги Андреев върху която Желка Табакова поставя балета-сюита „*Край реката*“ на Античен театър през 2007 година<sup>38</sup> с балета на опера Пловдив и мъжкия състав на танцов ансамбъл на АМТИИ „проф. А. Диамандиев“. Проф. д-р Ж. Табакова коментира: „*Край реката*“ е спектакъл създаден от отделни музикални пиеси на Георги Андреев в стила на шоу формата. Танцовите миниатюри със завършен сюжет са подчинени на общата тема – забавен и забравен български колорит през погледа на съвремието. Основна роля в изграждането на сюжета играят предметите, заимствани от българския бит и тяхното използване като реквизит – чаршафи, нальми, геги, а сценографското оформление и костюмите дават стилистичния облик на спектакъла.“<sup>39</sup> [Табакова, Ж. №2]

---

<sup>37</sup> Табакова, Ж. „Легенда за езерото“ в Софийската опера и балет след 57 години. Музиката на Панчо Владигеров не намери сценичен еквивалент. сп. Музикални хоризонти, 2019, бр. 3, с. 9-10. // ISSN 1310-0076

<sup>38</sup> „Триптих“ („Нестинарка“, „Край реката“), Оперно филхармонично дружество – Пловдив, 2007 г., хореография и режисура Ж. Табакова, сценография и костюми Кузман Попов.

<sup>39</sup> Табакова, Ж. Фолклор и съвременност в балетния театър в България (режисьорски и хореографски модели). Сб. Музика и танц (традиции и съвременност). УИ „Неофит Рилски“ Благоевград, 2017, с. 40-54.

### **Извод:**

Този анализ показва, че развитието на българския фолклор на професионална сцена има и този път на реализация – български хореографи на класически балет и незапознати с тънкостите на фолклора могат да допринесат за неговото развитие и осъвременяване с нестандартна гледна точка в традициите на народа.

### **4.3. Смесване на класически балети с български фолклор. Анализ на танцовия спектакъл „Лебедово хоро“.**

Различен пример за взаимоотношение между класическия балет и българския народен танц е спектакъла „*Лебедово хоро*“. Премиерата се е състояла на 07.12.2011г. в Концертна зала на площад „Централен“ в Пловдив отново с балетната труппа на операта и студентския танцов ансамбъл на АМТИИ „проф. А. Диамандиев“. Хореографът Стефан Йорданов стъпва върху натрупания опит в постановъчен и изпълнителски план на балетната труппа в пловдивската опера. Използва класическата постановка на „*Лебедово езеро*“ поставян два пъти в Пловдивската опера от проф. д-р Желка Табакова с балетната труппа на операта за турнета: в Гърция, Янина през 2002 година и за турне в Италия 2005 година и друг спектакъл с музиката на Георги Андреев „*Край реката*“ от 2007 година.

В своята постановка хореографът Стефан Йорданов<sup>40</sup> използва оригиналната хореография и фабулна линия на Мариус Петипа и Лев Иванов на основа на придобитите умения на класическите танцьори от предишните постановки на „*Лебедово езеро*“. Самият Стефан Йорданов не владее в необходима степен класическия танц и не може сам да постави оригиналната хореография в стила от романтичната епоха.

Неговата сила е в народния танц. Той добавя авторска хореография в стил български народен танц със същата музика на Георги Андреев от спектакъла от 2007 година. Както и в постановката на Ж. Табакова все още не може да се говори за придобиване на различни танцови умения на танцьорите от различните направления не специфични за тях, а по-скоро за механично смесване на стиловете.

---

<sup>40</sup> Доц. д-р Стефан Йорданов е преподавател в катедра „Хореография“ АМТИИ „проф. А. Диамандиев“.

Също така Стефан Йорданов смесва класическата драматургия на балета базирана на скандинавската митология с български образи и нрави, а не създава собствена драматургия близка до българската народопсихология.

Направен е музикален колаж между музиката Пьотър Илич Чайковски в обработка на Café Del Mar, българският композитор Георги Андреев и автентични хора, а не е създадено ново музикално произведение на основата на класическото каквито има с други примери на „Лебедово езеро“ и други класически балети.

Тези отличителни признаци водят към заключението за синкретичната структура на танцовия спектакъл на Стефан Йорданов, т.е. механично смесване на стиловете - класически и народен.

В разгледаният спектакъл „Лебедово хоро“ многократно се наблюдава липсата на практика на определен тип изпълнител в други танцови стилове. Това от своя страна води до:

- По-трудно реализиране на желаните спектакъл като време, в което ще бъдат разположени репетициите;
- снижаване качеството на техниката на изпълнение в непознатите танцови стилове което ощетява цялостната визия на спектакъла.

#### **Изводи:**

- За да бъдат коригирани тези минуси е необходимо подготовката на изпълните, да започне още от екзерсисната форма и изучаването на разнообразни танцови стилове в дълбочина още от ранна детска възраст.
- Чрез детайлното изучаване на танцово многообразие от стилове, танцьорите ще изградят необходимото креативно самочувствие и свобода на изразяване чрез танца.
- Това от своя страна ще подобри и улесни работата на хореографа, както и цялостното качество на крайния продукт, който се представя пред публиката.

#### **4.4. Спектакълът на Нешка Робева - „Орисия“**

Ще разгледам едноименният спектакъл на Нешка Робева - „Орисия“, сценарий и хореография Нешка Робева; асистент хореографи Мартин Мочков, Мариан Курдов, Асен Атанасов; музика - Исихия; режисура - Стоян Радев; костюми - Елена Иванова.

Сюжетната линия на спектакъла е изградена върху темата за съдбата да останеш в родината и да се запознаеш с историята на своят народ - неговите

страдания и възторзи, в момент когато всички я напускат. Спектакълът представлява атрактивна колаборация между български, турски народен танц, гимнастика, contemporary танцови движения. Костюмите към спектакъла са стилизирани.

#### **Извод:**

Експеримент, какъвто е спектакълът „Орися“, развива изкуството като го осъвременяват подпечатвайки го с идентичността на народа ни - българския фолклор.

### **Заключение и изводи**

- За извод към Първа глава – *Сценични форми* на българския народен танц, може да се каже, че българският народен танц е претърпял голям скок на развитие като стъпва на сцената от мегдана - който е бил едно от основните места на които се е танцувало. С изнасянето на българския народен танц на сцена се изменят някои от компонентите, които са били присъщи до тогава за него, а именно:

- Изменя се настилката върху, която са танцували, което от своя страна повлиява върху начина на изпълнение на отделните танцови движения.

- Сменя се средата – от навън, на открито, в затворено пространство. От където следва броя на изпълнителите да намалее, съобразявайки се със сценичното пространство.

- Материалът от който се изработват носите се сменя – използват се по-леки материи (особено в днешно време), целта на които е да улеснят максимално изпълнителите в изпълнението на движенията, както и да го лиши от умората, която носи тежестта на оригиналния народен костюм.

- Изменя се вниманието на целия танц – ако на мегдана е имало публика от всички страни, то на сцената публиката е само от едната страна. От тук следва и формите, от които е изграден народния танц да се съобразяват с местоположението на зрителите.

- Качен на сцената, българският народен танц изменя стила и характера на танцуване на отделните етнографски области, за което допринася всичко изброено по горе, както и личното виждане на автора.

- Безспорно сценичният български народен танц представлява *развитие* на

традиционният танц – *хоро*, през погледа на творците, които служейки си с автентични образци и използвайки въображението си създават нови танцови картини на фолклорна основа.

- През годините българският народен танц е бил източник за *експеримент* на много хореографи, които го съчетават с класически танц-балет, съвременни танцови техники и други популярни танцови стилове.

- Съчетаване на фолклорна танцова техника с друга, различна от нея е, че няма адекватно *владее* на много и различни танцови стилове на хореографско и изпълнителско ниво.

- Масово се наблюдава (винаги има изключения), когато извадиш един танцьор от комфортният му стил на танцуване и го поставиш в друг танцов стил, той изпълнява структурно движенията много добре.

- Това се случва благодарение на добре развитата двигателна култура, която дава танца като цяло, но в стилово отношение има дълбоки разминавания. Разбира се това е нормално, когато един изпълнител, през по голямата част от жизнения си танцов опит се е занимавал с изучаването на конкретен танцов стил.

- Професионалното решение на този казус/проблем, би било още от ранна детска възраст децата да се запознават задължително, а не по избор с различни танцови стилове. Това е изключително важен момент от развитието на танцьора, когато се формира като танцова личност - отворена, гъвкава и адаптивна към света.

- Когато танцьорът се *обучава* от ранна детска възраст в различните танцови стилове, се ограничава възможността на един танцов стил да наложи рамки в съзнанието му, в следствие на което стане по-трудно за възприемане на други танцови стилове.

- Практикуването на един танцов стил не е еднозначно - от една страна може да бъде пречка към за реализирането на иновативни танцови проекти, а от друга, може да утвърди специалиста в конкретна танцова стилистика, заради което да бъде предпочитан. До голяма степен всичко зависи от формирането на личността от ранна детска възраст.

- Съчетаването на българския народен танц с други танцови стилове представлява двустранно развитие на всеки от стиловете.

- Това наподобява общуването между хора от различни култури – и двете страни се обогатяват. Например, за създаване на сценично разработен народен танц

могат да се вземат елементи или цели движения от съвременни или популярни танцови стилове, и да бъдат вплетени в народния танц по начин, който не нарушава стиловите му особености. Този метод го обогатява и разнообразява.

- Същият принцип е валиден и в обратна посока, когато се създава танцова постановка на съвременна основа, но се използват движения и фигури специфични за българския народен танц.

- В дрехите/костюмите – народна шевица, а в музиката дори провиквания. Всеки един от тези компоненти освен, че внася различен щрих на общоприетия облик на съвременния танц и подпечатват/заявяват идентичността на произведението, като българско.

- За да може да се правят успешни *експерименти* в съчетаването на няколко танцови стила, хореографът трябва да има познания за различните стилове танци, а изпълнителите трябва да владеят в дълбочина познатото танцовото многостилие.

- Един от начините за развиване на добра многопластова техника в стилово отношение е *екзерсиса*. От него трябва да се започва изучаването и прилагането на елементи от различните стилове танци.

- В екзерсиса основната *цел* е предимно загряване и подготвяне на тялото за танцуване, а педагогът-репетитор трябва да изисква да бъдат изпълнявани в конкретния характер, независимо от учебната форма.

- Различните стилове танци натоварват по различен начин, специфични мускулни групи в човешкото тяло. Когато те биват прилагани в екзерсисната форма по интелигентен и разумен начин, ефектът върху загряването на тялото в неговата дълбочина, може да бъде по-голям.

- Въвеждането на *кардио комбинации* като част от екзерсиса. Изградени върху лексиката на различни танцови стилове ще се увеличи издръжливостта на изпълнителите, ще се подобри кръвообращението, което води до по-добра работа на мускулите, подобрява функциите на сърцето и намалява стреса.

- Такъв подход в работата ще увеличи/продължи професионалния живот на изпълнителя, заедно с прилагане на възстановителни процеси след натоварване и странична грижа върху мускулите.

- Освен в начина на загряване, което е само част от *обучението*, танцьорите трябва да са ангажирани с ежедневни часове в изучаването на различни танцови техни в дълбочина.

- Изготвянето на *програма* в която да не се акцентира само върху един



танцов стил и с неговите под стилове, а напротив, трябва разширено да се изучават разнообразни танцови стилове и специфики.

- Важно значение за създаването на универсални танцьори е, създаването на иновативни танцови постановки които да бъдат с подходящ танцов материал.

Вярвам, че създаването на фолклорен танцов продукт, съчетан с други танцови стилове, които не изглеждат като притурка, а са част от общата идея и си колаборират по естетически съобразен начин, е напълно възможно – започвайки от детските танцови състави, самодейни колективи, учебни танцови заведения до професионалните танцови ансамбли.

### **Приноси**

- За първи път се посочва пътя на преформатиране на българския фолклорен танц от автентичната му среда до големи съвременни сценични форми.
- За първи път се прави изследване на сценичния фолклорен танц в светлината на взаимодействие със съвременните танцови движения, форми и тенденции.
- За първи път се дава модел за смесват различни танцови стилове при обучението на танцьори с цел прилагането им в практиката.
- За първи път са описват механизмите за създаване на нови хореографски постановки в духа на XXI век.
- За първи път се анализира и доказва приложимостта на взаимодействието като метод подходящ за създаване на нова система при обучението в танцовото изкуство.

## Библиография на кирилица

1. Абрашев, Георги. Български народни танци, София, 1957.
2. Абрашев, Георги. Композиции и форми на танца, София, 2001.
3. Абрашев, Георги. Въпроси на хореографската теория, София, 1989.
4. Абрашев, Георги. Съвременната тема в народната хореография. Художествена самодейност, София, 1981
5. Андонов, Антон. Форми и разновидности на ръченицата, Пловдив, 2022.  
ISBN:978-619-7682-15-1
6. Александрова, А., Биография на танца и балета. Хейзъл, София, 1996.
7. Бърк, Питър. Народна култура в зората на модерна Европа, София, 1988.
8. Вакарелски, Христо. Етнография на България, Наука и изкуство, София, 1974.
9. Въгларов, Стефан . Български народни хора и танци. Медицина и Физкултура. София, 1976.
10. Въгларов, Стефан. Български народни хора и танци, София, 1976.
11. Въгларов, Стефан. Български народни танци и хора. (Учебник за студентите от Висш институт за физическа култура (ВИФК) „Г. Димитров“. Алба books, Медицина и физкултура, София, 1967. (Има три преиздания)
12. Велева. Мария. Български народни носии, БАН, София, 1979.
13. Войнова, Агрипина. Учебно-възпитателна работа с фолклора: Библиотека Дом на литературата и изкуствата за деца и юноши. София, 1987.
14. Войнова, Агрипина. В помощ на учебно-възпитателната работа с танцовото изкуство: Библиотека Дом на литературата и изкуствата за деца и юноши. София, 1981.
15. Васева, Ани. „Що е то съвременен танц - театралният живот на съвременния танц в България между 1989г. и 2010г.“. Метеор, София, 2017.
16. Дженов, Кирил. „Български сценични танци“. Наука и изкуство, С.1968.
17. Дженов, Кирил. „Кинетография“. Наука и изкуство, София, 1979.
18. Дженов, Кирил. Харалампиев, Кирил. Теория за строежа на движенията в българската народна хореография. Наука и изкуство. 1965.
19. Дженева, Даниела. Обичаи с обредни хора и игри в народния календар, Хабилизационен труд, Пловдив, 1998.
20. Динеков, П., Български фолклор, III, София, 1977
21. Динеков, П., Български фолклор, София, 1980
22. Дикова, Маргарита; Дженов, Кирил; Харалампиев, Кирил. Танцово изкуство.

- Ергени и момчета на гости у младоженците. Книга-1. Наука и изкуство, С., 1973.
23. Дикова, Маргарита. Български танци. Из репертоара на държавния ансамбъл за народни песни и танци. Наука и изкуство, София, 1962.
  24. Джуджев, Стоян. Българска народна хореография. Наука и изкуство, София, 1945.
  25. Джуджев, Стоян. Теория на българската народна музика. Наука и изкуство, София, 1954.
  26. Дънкан, Айседора. Моята изповед. Пловдив, 1982.
  27. Живков Ив.Т., Фолклор и съвременност, София 1981.
  28. Живков Ив.Т., Обреди и обреден фолклор, София 1981.
  29. Захариев, Петър. Тракийските народни танци. С., 1961.
  30. Илиева, Анна. Теория и анализ на фолклорния танц: Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, 2007.
  31. Илиева, Анна. Структурно изграждане на българските народни танци като критерии за историческа стратификация. Българско музикознание, 1979, №3
  32. Илиева, Анна. Български танцов фолклор в постановките на държавните ансамбли за народни песни и танци, сп. Български фолклор, кн.3, София, 1987.
  33. Илиева, А., Щърбанова, А., По въпроса за класификацията на българския танцов фолклор, Сборник „Проблеми на българския фолклор“, София 1972.
  34. Иванов, Ивайло. Техники на танца, Славена, Варна, 2020. ISBN: 978-619-190-174-6
  35. Иванова-Найберг, Даниела. Съставът за народни танци като културно явление в България, „Марс 09“, София, 2011. ISBN: 978-954-2925-04-0
  36. Иванова, Радост. Фолклорните явления в наши дни. Български фолклор, 1986.
  37. Йорданов, Стефан. Обработка на българските народни танци като основа за сценичното им претворяване. АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив. ISBN: 978-954-2963-54-7. 2019
  38. Йорданов, Стефан. Дисертация: Акордеонният акомпанимент в танцовото изкуство на фолклорна основа (методически насоки на приложение). ЮЗУ „Н. Рилски“ Благоевград.
  39. Курс лекции по „История на съвременния танц“ и „Методика на преподаване на съвременни танцови техники (джаз танц) - II част. проф. д-р Ж. Табакова
  40. Кочева, К., Фолклорни елементи в съвременната българска хореография,

- Пазарджик, 2001.
41. Маринов, Д., Народна вяра и религиозни народни обичаи, БАН, София, 1994.
  42. Никифорова, Диляна. Танцов театър и танцови техники - история, съвременност и бъдеще. Никифоров студио, 2011. ISBN: 978-954-8320-17-7
  43. Николова, В., За съвременния камерен танц в българската народна хореография, София, 1986.
  44. Парламов, Иван. Хореомайсторът, или танцът е преживяване. Пловдив, 1992.
  45. Петрова, Надя. Празници и обреди на българина. ИК „ПАРНАС“. ISBN 954-8560-30-5.
  46. Петров, Красимир. Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951-2001). Варна, Славена 2012.
  47. Петров, Красимир. Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (II част). Варна, Славена 2015.
  48. Петров, Красимир. Български народни танци от Тракия. изд. Славена, Варна, 2009.
  49. Попов, Теодор. Първожрецът. Рудолф фон Лабан и немският свободен изразен танц. Анго Боянов, София 2002.
  50. Попов, Теодор. Немският свободен изразен танц I и II част. „Типографика“, София, 1997.
  51. Попов, Теодор. Отново за немския свободен изразен танц. Образователна фирма „РИК-С“, София.
  52. Романска, Цв., Въпроси на българското народно творчество, София, 1976.
  53. Стойни, Анани. Българска митология. Енциклопедичен речник. Захари Стоянов, София 2006. // ISBN-954-739-682-X
  54. Стаменова, Ж., Български празници и обичаи, София, 1988.
  55. Стоилова, П., Джаз танц, импровизационният момент в джаз танца - провокация на спонтанност и креативност у актьора. Хабилитационен труд за получаване на научно звание доцент, София, 1998.
  56. Суриц, Е. Джордж Баланчин – истоки творчества. Статия, Музика и хореография современного балета, „Музика“, 1987.
  57. Табакова, Ж. „Легенда за езерото“ в Софийската опера и балет след 57 години. Музиката на Панчо Владигеров не намери сценичен еквивалент. сп. Музикални хоризонти, 2019, бр. 3, с. 9-10. // ISSN 1310-0076

58. Табакова, Ж. Фолклор и съвременност в балетния театър в България (режисьорски и хореографски модели). Сб. Музика и танц (традиции и съвременност). УИ „Неофит Рилски“ Благоевград, **2017**, с. 40-54.
59. Табакова, Ж. Съвременни силуети на танца и хореографията. (Сборник публикации). София, 2021, 208 стр. /ISBN 978-619-7672-19-0
60. Харалампиев Кирил. Подбор на репертоара, репертоарен план и концертна програма. Художествена самодейност, 1958, №1
61. Цонев, Борис. „Български народни хора и ръченици“. Наука и изкуство, София, 1950.
62. Цветков, Н., Танцовият фолклор на Петрич, Петрич, 2000.
63. Цонев, Б., Избрани български народни хора, София, 1957.
64. Цонев, Б., Цонев, Ив., Ръченицата и нейните разновидности. Наука и изкуство, София 1963.
65. Янева, Анелия. Фолклорни нашепвания в балетни реализации. Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград 2010.
66. Янев, Б. Пиринските народни танци. С., бр.1/1958
67. Янакиев, Йордан. Български танцов екзерсис. Благоевград // 2000 ISBN 954-680-129-1

#### **Литература на латинеца**

1. Adshead-Lansdale, J., June Layson. Dance Hystory Second edition, London: Routledge (originally London: Dance Books)
2. Erkert, J., Harnessing the Wind – The Art of Teaching Modern Dance, Human Kinetics, 2003.
3. Hering, D., Tomorrow and the Martha Graham Company, “Dance magazine”, July, 2005.
4. Humphrey, D., The art of making dances, A Dance Horizons Book, Princeton Book Company / Princeton, NJ 1959, 1987.
5. Jonas, G., Dancing – The pleasure, power, and art of movement, Harry N Abrams Inc, 2003.
6. Kisselgoff, A., Pina Baush, The New York Times, 7 July, 1988.
7. NDT year book, Season 2002-2003
8. NDT year book, Season 2004-2005
9. NDT year book, Season 2005-2006
10. NDT year book, Season 2006-2007

11. Siegel, Marcia B. Creating a Tradition, “American Dance”, 1988.
12. Thomas, M., Graham Technique, “Dance magazine”, March, 2007.
13. Turner, J. Margericy. New Dance – approaches to Nonliteral Choreography, University of Pittsburg Press. 1971.

#### **Интернет източници**

- <https://rechnik.chitanka.info/w/%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%84>
- <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%B8%D0%BD%D0%BE>
- <http://rd.swu.bg/media/68669/avtoreferat.pdf>
- <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D1%8A%D0%BC>
- <https://liternet.bg/publish1/ihassan/hassan.htm>
- <http://rechnik.info/%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%B0>
- <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B0>
- <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D1%83%D0%B7%D0%B8>

#### **Спектакли анализирани в дисертацията**

1. „Крайдунавска приказка“ - хореография Кирил Джанев. Премиера - 10.04.1985.
2. „Уралия“ - хореография Даниела Джанева, зала I на НДК София, 2010.
3. „Триптих“ („Нестинарка“, „Край реката“) - хореография и режисура Ж. Табакова, сценография и костюми К. Попов. Оперно филхармонично дружество – Пловдив, Античен театър, юни, 2007.
4. „Лебедово хоро“ – хореография Стефан Йорданов. Опера Пловдив, Концертна зала на площад „Централен“ в Пловдив, 07.12.2011.
5. „Орися“ – хореография Нешка Робева, НДК зала 1, 22.11.2002
6. Танцов проект „Шест стай“. Международен фестивал за съвременен танц „Черната кутия“. „Изцеление“ - хореография Драгомир Йорданов, музика на Димитър Христов година. На сцената на Драматичен театър Пловдив - 01.06.2016.

## Приложение №1

### Въпросите към интервюта

#### Въпроси към фолклорните хореографи

За развитието на българския фолклорен танц разговарях с някои от изявените представители на български народни хореографи днес. На всички са зададени едни и същи въпроси с възможност за многопосочен отговор.

**Въпрос № 1:** Как се е развил българският народен танц през годините от гледна точка на практиката от втората половина на XX век до днес?

**Въпрос № 2:** Българският танцов фолклор трябва ли да се развива и какъв е пътят на това развитие?

#### Отговорили

Иван Иванов – хореограф Великотърновски регион

проф. Николай Цветков – хореограф и преподавател Благоевград

Васил Герлимов - Стара Загора

Стоян Господинов - ансамбъл „Добруджа“

**Въпрос № 3:** Съвременната музиката променя ли танцовата лексика на сцената?

#### Отговорили

Иван Иванов – хореограф Великотърновски регион

проф. Николай Цветков – хореограф и преподавател Благоевград

Васил Герлимов - Стара Загора

Стоян Господинов – ансамбъл „Добруджа“

#### Въпроси към съвременните хореографи

**Въпрос № 1:** Как се е развила *хип-хоп* танцовата култура/ *съвременния танц* през годините и влиза ли в колаборация с други танцови стилове в развитието си?

#### Отговорили

Мартин Асса (Асев) - основател на хип-хоп танцово училище „uMove“

Калина Гаева – танцьор и преподавател от 15 години в школата на „The Center“ Пловдив.

Слава Младенова - артистичен директор на международния фестивал за театър и съвременен танц “Черната Кутия” - Пловдив

**Въпрос № 2:** Как виждаш връзката на съвременния танц с българския народен танц?

**Отговорили - Слава Младенова**

### Публикации, свързани с темата на дисертационния труд

1. **Йорданов, Драгомир.** Съвременни тенденции в традиционните форми на обучение в българската народна хореография. Сборник доклади „Пролетни научни четения 2020 - АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив, с. 175-180. // ISBN/ISSN 1314-7005
2. **Йорданов, Драгомир.** Практики в съвременната българска народна хореография и възможните колаборации с други танцови стилове. Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, том 2, с. 94-100.

// ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online)

3. **Йорданов, Драгомир.** Възможен подход за развитие на българския народен танц чрез взаимодействие със съвременни танцови стилове. сп. Музикални хоризонти, 2024, бр.1, с.13 // ISSN 1310-0076

### Участие в конференции

- „Пролетните научни четения“ 2020 - АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

**Доклад:** „Съвременни тенденции в традиционните форми на обучение в българската народна хореография“

- III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“ АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ - Пловдив, 2021.

**Доклад:** „Практики в съвременната българска народна хореография и възможните колаборации с други танцови стилове“

- Културен семинар „Непознатите“, АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2022

**Доклад:** „Колаборацията на българският народен танц с други танцови стилове – възможност за устойчиво развитие на танцовото наследство“