



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО
ИЗКУСТВО
ПРОФ. АСЕН
ДИАМАНДИЕВ
ПЛОВДИВ



ACADEMY
OF MUSIC,
DANCE AND
FINE ARTS
PROF. ASSEN
DIAMANDIEV
PLOVDIV



Трета
международна
научна
конференция
НАУКА,
ОБРАЗОВАНИЕ
И ИНОВАЦИИ
В ОБЛАСТТА
НА ИЗКУСТВОТО

ПЛОВДИВ
28 – 30.10 2021
PLOVDIV

Third
International
Scientific
Conference
SCIENCE,
EDUCATION
AND INNOVATION
IN THE ARTS

mom **2** volume



**Академия за Музикално,
Танцово и Изобразително Изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив**

***Academy of Music, Dance and Fine Art
„Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv***

**III Международна научна конференция
„НАУКА, ОБРАЗОВАНИЕ И ИНОВАЦИИ
В ОБЛАСТТА НА ИЗКУСТВОТО“**

28-30 октомври 2021 година

ТОМ 2

**Third International Scientific Conference
„SCIENCE, EDUCATION AND INOVATION
IN THE ARTS“**

28-30 october 2021

VOLUME 2

Пловдив • 2021 • Plovdiv

Международен научен комитет:

Председател: Проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

Членове: Доц. д-р Петя Бъркалова

Проф. д-р Инна Федотенко

Проф. д-р Жанна Толысбаева

Редакционна колегия:

Проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак

Доц. д-р Весела Казашка

Рецензенти:

Проф. д-р Явор Конов

Проф. д-р Даниела Дженева

Доц. Елена Кантарева-Дечева

Конференцията се осъществява с финансовата подкрепа на проект по договор № КП-06-МНФ/17 от 13.09.2021 г. с ръководител проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак, към фонд „Научни изследвания“ към Министерството на науката и образованието.
Координатор доц. д-р Весела Казашка

The conference is founded by the project Contract № КП-06-МНФ/17 – 13.09.2021 product manager PhD Toni Shekerdjieva-Novak, by Bulgarian Science Fund, Ministry of Education and Science
Coordinator: PhD Vesela Kazashka

Сборник доклади на

III Международна научна конференция

„Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, том 2

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

© АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

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

Панел 2
МУЗИКАЛНО И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

ЗА ПРИНЦИПИТЕ НА ПОДБОР И СТРУКТУРИРАНЕ НА РЕПЕРТОАРА В СБОРНИЦИТЕ ОТ СОЛОВИ НАРОДНИ ПЕСНИ СЪС СЪПРОВОД НА ПИАНО

**Доц. д-р Галя Г. Петрова-Киркова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив**

***Анотация:** В доклада се извеждат някои основни принципи на подбор и структуриране на репертоара в сборниците от солови народни песни със съпровод на пиано. Изследването се основава на конкретни примери. Анализира се съдържанието на сборници, които се използват в учебната практика. Проблематиката се поставя в тясна връзка с ефективността на професионалното обучение по народно пеене.*

***Ключови думи:** народно пеене, репертоар, сборници със солови народни песни, обучение*

ON THE PRINCIPLES OF SELECTION AND STRUCTURING OF THE REPERTOIRE IN THE COLLECTIONS OF SOLO FOLK SONGS ACCOMPANIED BY PIANO

**Assoc. Prof. Galya G. Petrova-Kirkova, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv**

***Annotation:** The report presents some basic principles of selection and structuring of the repertoire in the collections of solo folk songs accompanied by piano. The study is based on specific examples. The content of collections used in the teaching practice is analyzed. The issue is closely related to the effectiveness of vocational training in folk singing.*

***Keywords:** folk singing, repertoire, collections of solo folk songs, training*

Принципите на подбор на народни песни и тяхното структуриране в сборници заслужават изследователско внимание. Сборниците от солови народни песни със съпровод на пиано, като основен източник на репертоар, имат значение и роля на помагала в обучението. Ето защо тази проблематика е тясно свързана с учебната практика.

Ефективността на професионалното обучение по народно пеене в голяма степен зависи от принципите на подбор на репертоара от народни песни. Този проблем има специфични измерения при подготовката на студентите в

специалностите изпълнителско изкуство и педагогика на обучението по музика. Те се определят от необходимостта от съчетаване на изпълнителското изграждане на студентите като народни певци с изграждане на педагогически качества – предвид бъдещата им реализация като музикални педагози.

Програмите за специализирана подготовка в училищата по изкуствата включват изисквания репертоарът в началото на обучението да се подбира от конкретен фолклорен диалект, който да отговаря на индивидуалния облик на ученика и впоследствие да се надгражда с други фолклорни диалекти. Изграждането на студентите – бъдещи педагози – изисква познания, опит и професионални умения върху цялостната картина на българския народно-песенен стил – т. е. върху репертоар от всички музикалнофолклорни диалекти.

Една от основните цели, които си поставя обучението по народно пее-не във висшите училища, е усъвършенстването на изпълнителското народно изкуство. С не по-малка значимост е насочеността към подготовка на бъдещи педагози – преподаватели по народно пее-не. Проблематиката, свързана с ролята на репертоара в обучението, е също толкова значима – и в процеса на подготовка на бъдещите изпълнители, и в педагогически аспект.

Проблемът за принципите на подбор и структуриране на репертоара в песенните сборници се засяга в по-ранни изследвания. В статията „За някои проблеми на репертоара от солови народни песни с клавирен съпровод за мъжки глас“ [Петрова-Киркова, 2019, с. 304-310], при обобщаване на приведените примери, се открояват видове сборници, в които се отразява отношение към проблема за репертоара за мъжки глас: 1. Сборници с народни песни, които съдържат репертоар само за мъжки глас; 2. Сборници, които предлагат песни с варианти за женски и за мъжки глас; 3. Сборници, в които са поместени песни от репертоара на известни наши народни певци – с препратки към техните имена (към заглавието на песента или в бележки към текста) [Петрова-Киркова, 2019, с. 309].

При анализа на съдържанието на сборниците се откроява и друг принцип – **структуриране, подчинено на фолклорните диалекти** [Петрова-Киркова, 2019, с. 306-308]. В настоящата разработка изследването се задълбочава в тази насока.

В цитираната статия са разгледани няколко сборника, структурирани на този принцип [Петрова-Киркова, 2019, с. 304-310]. Един от тях е сборникът на Диана Иванова „Запели ми са млади момци. Солови народни песни с клавирен съпровод (за мъжки глас). Част I“ (2004), съставен от репертоарни песни на Борис Машалов, Костадин Гугов, Иван Пановски, Крум Янков, Георги Чилингиров, Румен Родопски, Иван Георгиев и др. Авторката свързва създаването на сборника с преподавателската практика – с необходимостта от точно такъв репертоар за учебния процес. В съдържанието се оформят 6

групи, в които броят на песните е от 2 до 6: Странджа (3 песни), Тракия (3 песни), Родопи (6 песни), Северна България (4 песни), Добруджа (2 песни) и Пирин (2 песни). Най-многобройна е групата от родопски песни [Петрова-Киркова, 2019, с. 306]. Така в пособието са обхванати шест фолклорни области, представени от различен брой песни.

В сборника „Орфееви цветя. Тракийски и родопски народни песни с клавирен съпровод“ [Бураджиев, 2012] са включени 33 тракийски и 23 родопски народни песни. За разлика от предходния пример (пособието на Д. Иванова), тук принципът на структуриране – също подчинен на фолклорните диалекти (в случая те са два) – е заложен в заглавието на сборника.

Ярък пример за структуриране, подчинено на фолклорните диалекти, е сборникът „Фолклорни диагонали. Песни за соло глас със съпровод на пиано“ от Галя Грозданова-Радева [Грозданова-Радева, 2017]. Това издание е мотивирано от стремежа към преодоляване на дефицита от разнообразен, високо художествен, технически и орнаментално разнороден, ярък в стилово отношение репертоар от песни със съпровод на пиано. Това генерира „идеята за създаване на такъв материал чрез прилагане на иновативен креативен подход“ [Грозданова-Радева, 2017, с. 6]. Вокалният педагог в случая е авторът на сборника, който се ръководи и се стреми, чрез подбора и структурирането на репертоара, да осъществи връзката между „три тясно взаимодействащи си творчески субекта: ученик, вокален педагог и композитор“ [Грозданова-Радева, 2017, с. 6]. Неслучайно се прави паралел с наложената в обичайната практика последователност на тази реализация: „композитор, вокален педагог, ученик“, като едновременно с това се поставя акцент върху факта, че това води до ограничение на избора само върху „наличния издаден такъв материал“ [Грозданова-Радева, 2017, с. 5]. На съвременния етап на обучение, този материал се явява „недостатъчен като количество, качество и разнообразие, особено от областите от Западния дял музикалнофолклорни диалекти“. [Грозданова-Радева, 2017, с. 5].

Причината да приведем като пример този сборник е ясната мотивирана концепция на автора за подбор и структуриране на репертоара. Тя е изложена вербално (в увода) и успешно реализирана на практика в съдържанието. Прецизното е открояването на музикалнофолклорните диалекти (от Западния и Източния дял) с конкретно посочване на включващите се в тях области. Така структурирането има определено висок практико-приложен ефект – както за вокалният педагог, така и учащите се (ученици и студенти), които ползват този репертоар.

Обикновено сборниците, които включват песни от различни фолклорни области – две или повече (т. е. „полидиалектни“ по отношение на подбор и структуриране на репертоара) имат „неутрални“ заглавия, но често и поетични, свързани с текстовете на песните: напр. „Солови народни песни

със съпровод из репертоара на изтъкнати народни певици и певци“ (съст. и ред. на сборника Тодор Прашанов) [Прашанов, 1974]; на Елена Вladoва „Любе, любе...“ (подзаглавието уточнява подбора на фолклорните диалекти: „Народни песни от Северна България и Добруджа с клавирен съпровод“; на Стоян Пауров „Сън сънувах. Солови народни песни със съпровод на пиано“ [Пауров, 2011].

Често принципите на структуриране са заложи (или подсказани) от автора/съставителя в заглавието на сборника.

Пример за съсредоточаване върху „най-популярните и любими образци на два региона – Родопския и Пазарджишкия“ е сборникът на Николай Балабанов „Юначе лудо и младо“. Авторът избира за негово заглавие една от емблематичните родопски песни, „Юначе лудо и младо“, поместена в сборника [Балабанов, 2004, с. 9-10].

Авторите на сборници, включващи песни само от една фолклорна област, най-често залагат в заглавието подчинеността на фолклорния диалект. Например на този принцип е построен сборникът „Миличка ми е Добруджа“ [Петрова-Киркова, 2013]. Както е отразено в самото заглавие, а също и в кратката анотация, съдържанието е „монодиалектно“ – включва песни само от Добруджанската фолклорна област, из репертоара на изтъкнати изпълнители. Като учебно пособие, този сборник има за цел „от една страна – запознаване с образци от песенното творчество на този регион, а от друга – овладяването на характерния маниер на изпълнение и формирането на добруджанския певчески стил в интерпретацията.“ [Петрова-Киркова, 2013, с. 2].

Други примери в това отношение са: сборникът „Северняшки славеи“ (съставител Ана Борисова) [Борисова, 2015]; Желязко Жеков – „Песни от Странджа 1-ва част“ [Жеков, 2006]; Зоя Микова – „Дъх от Плевенско. Солови народни песни със съпровод на пиано“ [Микова, 2007]; „Народни песни от Шоплука, с клавирен съпровод“ на Данка Цветкова [Цветкова, 2016] и други.

Един от интересните примери е сборникът на Любен Досев „Народни песни с клавирен съпровод“ [Досев, 2003]. Съдържанието му включва „нотния и поетичен текст на двадесет и две народни песни от различни фолклорни области на България“ [Досев, 2003, с. 2]. В анотацията „От автора“ специално се подчертава стриктното придържане към „спецификата на диалекта“ [Досев, 2003, с. 2]. След заглавието на всяка от песните е записан не само фолклорният диалект (напр. „2. Я дай ми, мале ле. Странджа“; „3. Цонке ле, мари хубава. Добруджа“), но понякога и съответната област, с точност: напр. „6. Чичко, лъо. Средни Родопи“; „7. Добро, лъо. Хасковско“; „8. Иван Дойни дума. Видинско“ и т. н. [Досев, 2003, с. 4; 6; 11; 12]. Подобна прецизност към отразяване на фолклорно-диалектната принадлежност се кон-

статира и в сборника „Солови народни песни със съпровод на пиано“ (съст. и ред. Цветана Чифчиева, Василка Имандиева), напр. „Славей пее. Тракия (Пазарджишко)“ „Слънцето трепери. Тракия (Сливенско)“ и др. [Чифчиева, Имандиева, 1975, с. 12; 16].

Пример за „полидиалектно“ структуриране е и сборникът на Николай Гурбанов „Народни песни с клавирен съпровод“ (Част 1, 2013 г.). Интересен факт е съчетанието със структуриране на песните в неговото съдържание на мензурален принцип: песни в 2/4 (№№ 1-10); песни в 5/8 (№№ 11-13); песни в 7/8 (№№ 14-17). Всичките шест безмензурни песни (от № 18 до № 23) са от Тракия, докато в другите групи има песни от различни фолклорни области. Н. Гурбанов е автор на обработките, както и изпълнител на 10 от песните, които са общо 23. Авторът също прецизира информацията: например посочва, че обработената от него песен за мъжки глас „Димитър дума Калуди“ е от с. Аврен, област Варна и се изпълнява от Йордан Весков [Гурбанов, 2013, с. 26-27].

В разгледаните примери се констатира, че най-общо и най-често структурирането на сборниците (учебните пособия) се подчинява на **принципи на структуриране, подчинени на фолклорните диалекти**.

В обобщение, при анализа на съдържанието на сборниците, в които подборът и структурирането са подчинени на музикално-фолклорните диалекти, се констатира две главни групи:

1. Сборници/помагала, които включват песни от една фолклорна област;
2. Сборници/помагала, които включват песни от две или повече фолклорни области.

По отношение на първата група въвеждаме термина **монодиалектен принцип** на подбор и структуриране на репертоара;

По отношение на втората група въвеждаме термина **полидиалектен принцип** на подбор и структуриране на репертоара.

Изводи:

По-голяма част от сборниците/помагала, които днес се прилагат в обучението като източник на репертоар за обучението по народно пееене, са структурирани основно на двата принципа – монодиалектен и полидиалектен принцип на подбор и структуриране на песенния материал.

За да отговорят на нуждите на учебния процес, репертоарните сборници трябва да са структурирани по определен принцип. Не е случаен фактът, че много от авторите на сборници с народни песни са музикални педагози.

Изследователското внимание върху структурирането на пособията е обусловено от особено важното значение на правилния подбор на материала в обучението, както и рефлексията върху различни аспекти на вокална-

та работа. Тази проблематика, насочена към ролята и мястото на песенния репертоар в учебния процес, има различни измерения и е валидна както по отношение на народното, така и на класическото пеене. „При подбор на репертоар (вокален учебен материал) певецът, както и неговият педагог следва да имат предвид, че работата върху художественото оформяне на вокалното произведение, било то песен или ария, е сложен процес“ [Райчев, 2019, с. 255]. Съществен момент е съобразяването с индивидуалните особености на всеки глас – и „това е първото и задължително условие за вокално-художествена разработка на произведението“ [Райчев, 2019, с. 255].

Принципите на структуриране, подчинени на фолклорните диалекти, се прилагат от авторите/съставителите на сборниците в съчетание и с други принципи – с подбор на песни за определен глас – мъжки, женски, с репертоар на определен певец/певци и други.

Изчерпателното извеждане на всички тях предполага привеждане на по-голям брой примери и съответно – по-машабна разработка, която надхвърля рамките на настоящия доклад. Т. е. – принципите на подбор и структуриране на репертоара, както и принципите на прилагането му в учебния процес (а също и отношението на педагога и учащия се към сборниците/помагалата като източник на информация – на знания за народната песен, за изпълнителите и фолклорните диалекти) предполагат разширяване на изследователското поле.

Използвана литература

1. **Балабанов, Николай.** Юначе лудо и младо. Пловдив, АМТИИ, 2004.
2. **Борисова, Ана.** Северняшки славей. Народни песни с клавирен съпровод. Съст. А. Борисова. Велико Търново, УИ „Св. Св. Кирил и Методий“, 2015.
3. **Бураджиев, Костадин.** Орфееви цветя. Тракийски и родопски народни песни с клавирен съпровод. Пловдив, АМТИИ, 2012.
4. **Владова, Елена.** „Любе, любе... Народни песни от Северна България и Добруджа с клавирен съпровод. Пловдив, АМТИИ.
5. **Гурбанов, Николай.** Народни песни с клавирен съпровод. Част 1, Варна, Младешки фолклорен съюз, 2013.
6. **Грозанова-Радева, Галия.** Фолклорни диагонали. Песни за соло глас със съпровод на пиано. Пловдив, FastPrintBooks, 2017.
7. **Досев, Любен.** Народни песни с клавирен съпровод. Пловдив, АМТИИ, 2003.
8. **Жеков, Желязко.** Песни от Странджа 1-ва част. Бургас, МК „Пламяк“, 2006.
9. **Иванова, Диана.** Запели ми са млади момци. Солови народни песни с клавирен съпровод (за мъжки глас). Част I. Пловдив, АМТИИ, 2004.
10. **Микова, Зоя.** „Дъх от Плевенско“. Солови народни песни със съпровод на пиано. Пловдив, АМТИИ, 2007.
11. **Пауров, Стоян.** Сън сънувах. Солови народни песни със съпровод на пиано. Пловдив, АМТИИ, 2011.

12. **Петрова-Киркова, Галя.** За някои проблеми на репертоара от солови народни песни с клавирен съпровод за мъжки глас. В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 24-26 октомври 2019. Пловдив, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019, с. 304-310.
13. **Петрова-Киркова, Галя:** Миличка ми е Добруджа. Солови народни песни с клавирен съпровод. Пловдив, АМТИИ, 2013.
14. **Прашанов Тодор.** Солови народни песни със съпровод из репертоара на изтъкнати народни певици и певци. Съст. и ред. Т. Прашанов. С., Наука и изкуство, 1974.
15. **Райчев, Свилен.** Ролята и мястото на учебния материал във вокално-постановъчния процес. В: Сборник доклади. Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, Пловдив, 24-26 октомври 2019. Пловдив, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019, с. 253-259.
16. **Цветкова, Данка.** Народни песни от Шоплука с клавирен съпровод. Пловдив, АМТИИ, 2016.
17. **Чифчиева, Цветана, Василка Имандиева.** Солови народни песни със съпровод на пиано. С., Музика, 1975.

БАЛКАНСКИ ТАМБУРАШКИ ПАРАЛЕЛИ В НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК

Доц. д-р Владимир Владимиров
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив
vladimir.vladimirov@artacademyplodiv.com

Резюме: Инструментите от тамбурашкото семейство са един от обединяващите елементи в музикалната култура на повечето държави на Балканския полуостров. Едва ли има друг фолклорен инструмент, който, макар битуващ под различни разновидности и наименования по тези географски ширини, да се изявява с променлива активност през последните 150 години едновременно в Турция, Гърция, България, Северна Македония, Сърбия, Албания, Босна и Херцеговина и Хърватия. С формирането на националните държави на Балканите обаче всеки представител на тази богата струнна фамилия започва да има свой собствен живот и посока на развитие в отделните граници. Без съмнение, през периода наблюдаваме и процеси на взаимопроникване и интерактивности, като най-осезателно и влиятелно би могло да се определи явлението на възникването на тамбурашките оркестри в Хърватия и разпространението им извън нея в края на деветнадесетото столетие. Изхождайки от своя над 20-годишен изпълнителски и преподавателски опит с тамбурата, ще заявя, че въпреки огромните информационни възможности (предоставени от Интернет), днес сякаш много малко познаваме различните проявления на инструмента в другите балкански държави. Тази моя констатация се затвърди в последните три години, през които бях поканен за водещ преподавател по тамбура (брач и бисерница) в Академията за изкуство и култура към Университета „Йосип Шпросмайер“ в гр. Осиек (Република Хърватия). Една учудващо млада специалност, предвид традициите в страната, имаща нужда от методическа подкрепа, която бях в състояние да окажа, благодарение на генерирания от мен опит в АМТИИ Пловдив в последните близо 50 години. Целта на текста е именно да се очертаят посоките на взаимно обогатяване, което неизбежно сме призвани да направим, предвид тенденциите към отслабване интензитета на развитие и интерес към традиционните форми на битуване на тамбурата в съвремението ни. Акцентът е върху особеностите на строя на хърватската тамбурица, който, приобщен към българската тамбурашка практика, би я стимулирал и извел в нови творчески полета.

Ключови думи: Балкански полуостров, тамбура, строй, традиция, обновление.

BALKAN TAMBURA PARALLELS AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY

Assoc. Prof. Vladimir Vladimirov, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The musical instruments of the tambura family represent one of the unifying elements in the music culture of most Balkan Peninsula countries. Undoubtedly, this folklore instrument, although its existence under different varieties and names around

these latitudes, has a variable activity over the last 150 years in Turkey, Greece, Bulgaria, Northern Macedonia, Serbia, Albania, Bosnia and Herzegovina and Croatia. However, since the formation of the national countries on the Balkans each representative of this rich string family has begun its own life and developmental direction within each of the borders. Undoubtedly, in this period one could observe processes related to mutual penetration and interactivity. The emergence of tambura orchestras in Croatia and their distribution beyond its borders in the end of 19-th century could be defined as the most obvious and influencing process. Taking into account my over 20-year experience with the tambura as a musician and a mentor, I claim that despite the wide range of information opportunities /supplied by Internet/, at present, we know very little about the different tambura activities in the other Balkan countries. My conviction has been proved in the last three years with the fact that I was invited as a leading tambura lecturer (brach and bisernitsa) in the Academy for Art and Culture at Yosip Strossmayer University of Osijek /the Republic of Croatia/. Surprisingly, taking into account the country's traditions, it is a new major program, which needed a methodological support. I was able to help due to the experience at the Academy for Music, Dance and Fine Art of Plovdiv, generated in the last 50 years. The present research paper aims at outlining the directions of mutual enrichment, which is inevitable to be done in view of the tendentious decrease of the intensity of development and interest to the traditional forms of tambura existence in present days. The emphasis is on the peculiarities of the Croatian tamburitza tuning, which attached to the Bulgarian tambura practice could stimulate and lead it to new creative fields.

Key words: Balkan Peninsula, tambura, tuning, tradition, renewal.

През есента на 2020 г. се дипломира успешно първият випуск изпълнители на тамбура в Академията за изкуство и култура в Осийек. Това е нова, 3-годишна бакалавърска програма, целяща да подготви висококвалифицирани изпълнители на традиционните за Хърватия брач и бисерница. И която идва съвсем закономерно, предвид над 170-годишната богата история на тези инструменти.

За незапознатите с тази не толкова отдалечена географски от България музикална практика, ще се опитам да я очертая в един обобщен вид. Традицията на тамбурашкото ансамблово изкуство води началото си официално от 1847 г., когато Пийо Коларич¹ сформира първата група от шест любители-музиканти в регионалната столица на Славония² град Осийек [Kolar, 1973]. За него американският изследовател Колар не без основание отбелязва: „Пийо Коларич е първият, който дава на тамбурата нужния импулс да стане инструмент на изкуството и израз на национално културно наследство“ [Kolar, 1973]. Друг осийечанин, повлиян от Коларич, е Мийо Майер, пионерът в композициите за тамбурашки състав и основателят на първия тамбурашки ансамбъл „Хърватска лира“ към Университета в Загреб през 1882 г. През 1937 г. отново в гр. Осийек се формира Хърватски тамбурашки съюз с цел обединение и развитие на това изкуство [Vukosljić, 1990].

1 През 2021 г. в гр. Осийек официално се отбелязаха 200 години от рождението на Пийо Коларич. Бел. авт

2 Историко-географска област в Източна Хърватия. Бел. авт.

През 1888 г. излиза първото пособие за тамбура – „Kratka uputa u tamburanje“ от Милутин Фаркаш, а до днес са издадени още десетки теоретични школи и пособия за инструмента и оркестъра. Самият Фаркаш развива и собствена едногласна? система за настройване, както и специфично разположение на позициите върху грифа на инструмента, известно като „Фаркашки стил“. Именно тези инструменти се разпространяват на Балканите при мигрирането на хърватите, проникват и в България в края на 19-и век и впоследствие се оказват фактор, повлиял и на еволюцията на модерната българска тамбура¹.

До края на 19-и век инструментът вече се е превърнал в истински национален символ на хърватите. Първо възприема идеите на Илиризма за свобода и културна и политическа независимост от Хабсбургската монархия [March, 1983]. А в първите десетилетия на 20-и век става символ на съпротивата срещу различни форми на асимилация, както сред големите мигрантски общности на хърватите в САЩ, така и срещу сръбската хегемония в рамките на новосформираното през 1918 година Кралство на сърби, хървати и словенци. А както Бонифачич отбелязва, в началото на 90-те години на 20-и век нейното съпротивително значение се възражда и използва отново срещу въоръжената сръбска агресия [Bonifacic, 1995].

В последните четири години имах възможност непосредствено да наблюдавам тази инструментална практика. Благодарение на това бих могъл да обобщя, че днес значението и функционалността на тамбурите и тамбурашките оркестри в Славония – мястото с най-осезателното им присъствие, би могло да се сравни с тези на кавала, гъдулката, гайдата, тамбурата и сватбарските оркестри, взети заедно, за Тракийската фолклорна област у нас. Само през 2019 г. в една от най-известните школи в областта – тази на Франьо Баторек в гр. Осийек, са се обучавали близо 100 тамбураша в различни възрастови групи. Инструментите от това семейство – брач и бисерница, са сред изучаваните и в средните музикални училища, наред с класическите.

Именно възможността да бъда в средището на това изкуство в Хърватия, бе и една от причините да приема поканата да поема менторството в прождащата през 2018 г. специалност „Тамбура“ точно в Академията в Осийек. Решавайки всеки месец да изминавам 1400 км и инспириран от възможността не само да предложа своя, но и да заимствам от техния опит.

Думата „иновации“ в областта на фолклорното музикално изкуство вероятно за мнозина би прозвучала твърде необичайно, предвид, че то се свързва предимно с традицията и нейното съхранение. Такива иновационни

¹ Хипотеза, която излагам и успешно потвърждавам в дисертацията си „Модерната българска тамбура – поява, влияния и качества“, защитена през 2014 г. Основен е приносът на габровския майстор Стефан Стефанов, който в началото на своята кариера копира модела на хърватския брач и върху тази основа конструира своите тамбури. Впоследствие настъпва повсеместно разпространение на неговите инструменти както сред професионалисти, така и сред любители. Бел. авт.

тенденции обаче осезателно проникват под различна форма във фолклора ни през последните десетилетия при повечето ни традиционни инструменти. Така например Иван Георгиев отбелязва: „...конструктивните подобрения, заимстваните техники и ред други технологични прогресии подпомагат развитието на гайдарското изпълнителство“ [Георгиев, 2021].

При гъдулката, като иновативни идеи можем да отбележим появата на четири и пет струнни инструменти, замяната на дървените ключове с метални механизми, технологичното подобряване качеството на използваните струни, използването на лъкове за класически инструменти и др.

За кавала Васил Василев обобщава: „Творческите търсения на инструменталистите продължават в обогатяване на орнаментиката, мелодията, ди-апазона, както и употребата на всички регистри на кавала.“ [Василев, 2019].

Стоян Джуджев не без основание твърди, че Балканският фолклор има обща основа [Джуджев, 199]. Ето защо намирам за напълно естествено и логично и днес внимателно да наблюдаваме и изследваме сходни фолклорни практики и да привнасяме идеи и опит от една в друга. Защото е напълно възможно да се окаже, че това, което на нас ни трябва, за да стимулира виталността на тамбурата в България днес, съществува и се практикува в друга част на Балканския полуостров. За целта обаче поне малко трябва да ограничим етноцентризма и усещането за самодостатъчност, подхранвани от парадигмата за уникалността и неповторимостта на българския фолклор. Пример за подобно взаимодействие е и идеята за привнасяне на хърватския строй при нашите тамбури.

Въпросът за строя на българската тамбура силно ме е интригувал в последните 15 години, като изпълнител и педагог. Част от своите виждания съм изложил в изследването си от 2015 г. „Тамбурата – пътеки към изпълнителското майсторство“, а настоящото изложение е опит за преосмисляне на част от изложените там изводи.

Старобитните ни четири или шестструнни образци са били настроивани на кварта или квинти, заради специфичния начин на изпълнение с *бурдон*. При конструирането ѝ в средата на миналия век, модерната осемструнна тамбура първоначално е била настроивана d1, a, f, c (подобно на италианската китара батанте). Все още не е напълно изяснен мотивът на Филип Кутев и майсторите, с които той е работил по усъвършенстване на тогавашните ни народни инструменти, за решението да се приложи настроиването на първите четири струни на класическата китара и при тамбурата. Една вероятна причина би могла да бъде фактът, че тези лютиери просто са имали повече опит с китари. Друга – че тамбурата в новообразувания народен оркестър изначално е била предвидена предимно за акомпанираща функция – чрез изпълнение на тригласни и четиригласни акорди и заместването на бурдонния маниер с едногласно изпълнение на мелодията. Възможността да се изпълняват акорди се изтъква и като една от причините да се

наложат и шестструнните модели в оркестъра на ансамбъл „Пирин“ Благоевград [Димчев, 2021].

В периода до 1970 г. строят претърпява промяна – вдига се тон по-високо е1, h, g, d. Основен двигател на този процес е доайенът Румен Сираков, който споделя като основна причина удобството при свирене на тамбура и на китара¹. Това дава известно основание на теоретици като проф. Ангел Ангелов да я определят и като „новосъздаден китарен инструмент“ [Ангелов, 2000].

От следващата таблица на струнни инструменти, систематизирани според начина на настройването им, виждаме, че само тамбурата и бузукито са наистина в една група с китарата. Доминирането на квинтовите и квартовите строеве е донякъде показателно за тяхната функционалност при струнните.

Квинтов строй	Квартов строй	Квартово-терцов строй	друг
Цигулка, виола, виолончело, тенор банджо, ирландско банджо, тенорова китара, мандолина, мандола, критска и понтийска лира	Контрабас, бас китара, брач, бисерница, берде, балалайка, домра, домбра, лауто, македонска тамбура, шестструнни „пирински“ тамбури	Китара, гръцко бузуки, българска тамбура	Укулеле, Банджо с 5 струни, гъдулка, саз

Самият аз в своята изпълнителска практика в периода 2010-18 г. активно използвах и пропагандирах по-стария строй d1, a, f, c, дълбоко убеден в неговите предимства по отношение на подобряване на изпълнителската техника и звука на тамбурата. Въпреки че някои от моите възпитаници също бяха привлечени от тази идея, отчитах и недостатъци по отношение на практиката. Първият е необходимостта от транспониране на написаните до момента пиеси за тамбура, предимно за строй е1, h, g, d., и свързан с „подлагането“ на свободно звучаща струна – един доста често използван похват при тамбурата ни. И вторият – проблем с акордовата техника. Заучаването на обращенията на различните акорди с течение на времето се превръща в придобит рефлекс. Следейки една акордова прогресия на щима си, тамбуристът механично редува различни предварително заучени пръстови модели, водейки се предимно от удобството при бързата им смяна. Или с други думи, изпълнител, заучил обръщенията на акордите на е1, h, g, d, ще търси например квинтакорда на A dur или A moll винаги на петата позиция на тамбурата.

С моя досег до хърватските тамбури и техния репертоар убеждението ми за ефикасността на съвременните ни китароподобните строеве започна постепенно да се разколебава. Тук е мястото да се изтъкне, че и настройване-

¹Тенденция при тамбурджиите, при която прехвърлят уменията си върху електрическата китара, провокирано от вълната на сватбарските оркестри след 70-те години на миналия век. Бел. авт.

то при тези чужди инструменти доста е еволюирало във времето, показателно за търсенията на музикантите. В отделни периоди са битували различни системи: едногласна („Фаркаш“), двугласна квартова, тригласни квартова и квинтова („Янкович“), четиригласна квартова или т.н. „Сремски стил“. Именно последният начин, възникнал в Сръбската област Срем и горещо пропагандиран след 1924 г. от Никола Вукашинович, е основният строй в Хърватия днес. Бисерницата е с пет струни (с удвоена първа), настроени e2, h1, fis1, cis1. Брачът е с аналогично разпределение на струните, но настроени a1, e1, h, fis¹.

След 2018 г. започнах активно да използвам квартовия строй (e1, h, fis, cis) и да насочвам обучаваните в АМТИИ към някои от предимствата му. Без съмнение едно от тях е разширяването на диапазона на тамбурата, макар само с половин тон надолу. Това кореспондира със стремежа на музикантите към подобряване възможностите на фолклорните ни инструменти, подтикван от тяхната непрекъснато развиващата се изпълнителска техника.

Като друго основно техническо преимущество отчитам, че едни и същи апликатурни модели се изпълняват с аналогична пръстовка в различните регистри на тамбурата. Така например подосновният тон на дадена мелодия е винаги на еднакво отстояние от основния, изпълнен с първи пръст, независимо на първа, втора или трета струна. Освен това квартовият строй се оказва доста по-приспособим към музикалната литература за тамбура у нас, защото се налага да пренастроим само трета (от g на fis) и четвърта струна (от d на cis), които, заради по-малкия опън и напрежение, стават и по-удобни за свирене. Практиката показва, че в повечето ни пиеси за тамбура мелодията се развива главно на първа и втора струна, като се пренебрегват възможностите на ниския регистър. Считам, че установяването на подобни апликатурни модели при струнните фолклорни инструменти е един от факторите за развитие на мелодиите при тях и е свързано с удобството при изпълнение на определени мелодични пасажии интервалови скокове на грифа. Ето защо използваните пръстовки са едни при старобитната тамбура, други при тамбури от ансамбъл „Пирин“ и съвсем различни при модерните осемструнни образци. Съответно, квартовият строй ни отвежда до други апликатурни възможности, при които, както отбеляза и един студент-магистър по тамбура, е осезателно използването и развиването на четвъртия пръст.

Особено интересно е влиянието на квартовия строй и върху акордовата техника. Например, при настоящия „китарен“ строй, акордите са в тясно разположение², а в някои обръщения се получава не особено удачното удвояване на терцовия (в секстакордите) и на квинтовия тон (в квартсекстакорди).

1 В някои части на Хърватия, предимно около Загреб, предпочитат да настройват брача тон по-ниско – g1, d1, a, e, заради по-мекия тембър. Бел. авт.

2 Разбира се, че и при китарите разположението е подобно, но е и факт, че наличието на две по-ниско настроени струни обуславя терцово-квартов строй и друг принцип на акордовата техника при тях. Бел. авт.

При тамбурата с кватров строй това се преодолява, като тризвучията вече са в смесено разположение, което създава усещане за „широта“ и „пространство“ при изпълнението им. Освен това е възможност сектакордите вече да са с удвоен квинтов тон, а квартсектакордите – с удвоен основен (виж нотния пример).



За отбелязване също е и предимството да се постигне по-добро хармонично гласоводене, а също да се включи по-активно и палецът в изпълнението на акорди и раздвижване на басовата линия при „хърватския строй“.

На реакции, че не е добре да се променя установеният строй на съвременните ни осемструнни тамбури, бих напомнил факта, че в основата на оркестъра на ансамбъл „Пирин“ се използват тамбури, настроени именно на кварта (g1, d1, а и d1, а, е), и то в качеството им на традиционни солиращи инструменти за тази фолклорна област. Както Валери Димчев отбелязва, пиринският строй така и не се налага извън този състав (респективно регион), не се изучава в музикални школи, училища, университети [Димчев, 2021]. Това може да ни провокира да се замислим над въпросите: кой е автентичният строй на българските тамбури? И дали това, че тамбурата, замислена като акомпаниращ инструмент с китарен строй, не действа като ограничаващ фактор за развитието на съвременното изпълнителско изкуство?

Резонен би бил и въпросът: възможно ли е днес да се случи подобна промяна на строя на тамбурата ни, каквато е настъпила при хърватските инструменти преди 100 години? Осъзнавам, че вероятно това би бил един бавен и нелек процес, предвид апатията, която срещам сред изпълнителите по тамбура у нас и липсата на интерес и отвореност за нови идеи. Напълно разбираемо е, че ако в продължение на 10-20 години си свирил на един строй, една такава промяна би предизвикала нарушаване на професионалната рутина и комфорт¹. Но погледнато от друг ъгъл, „липсата на стандарти освобождава творческото мислене... стимулира индивидуалността на творците, провокира личните им почерци...“ [Славинска, 2009]. Това може да се постигне чрез преосмисляне на определени парадигми във фолклорното ни изкуство, установили се през последния половин век.

Като известна слабост отчитам липсата на професионално сдружение на педагозите по фолклорни инструменти и форуми, на които биха могли да

¹ Подобен пример виждам днес и при гъдулката – известният изпълнител Добромир Велев свири на гъдулка a1, d1, g. Въпреки че мнозина от колегите му признават, че това доста подпомага маниера му на изпълнение, самите те не се решават на такава промяна. Бел. авт.

се представят и обсъждат нови идеи¹. Но в последните две години виждам и обнадяващ интерес сред обучаваните в АМТИИ към представеното тук пренастройване, основно при солово изпълнение. Може би истинската промяна е в ръцете точно на младото поколение тамбурджии, чрез които на това изкуство да се вдъхнат свежи стимули и идеи. Защото както отбелязва Цветанка Хубенова „...новото действа като спасител на старото, презареждайки, преформулирайки и съживявайки го в традицията“ [Хубенова, 2005].

При всички случаи препоръчвам подобно пренастройване, дори и като временен скордатурен похват, който само би довел до разширяване изпълнителските възможности и стимулиране творческата инвенция на тамбурджиите у нас. И както преди 70 години на основата на брака се усъвършенства българската тамбура, и днес да заимстваме нещо от опита на хърватските си събратя, защото имам опасения, че без привнасяне на нови идеи, след десетина години е възможно да говорим за фолклорното ни изкуство предимно в минало време.

Използвана литература

1. **Ангелов, А.** Инструментите в народния оркестър. Струнни инструменти, Пловдив, 2000,
2. **Василев, В.** Характерни особености на съвременното кавалджийско изпълнителско изкуство, АМТИИ, Пловдив, 2019
3. **Георгиев, И.** Аспекти на проблематиката при свирене на гайда, KNOWLEDGE International journal, Vol. 45.6, 1403-1409, 2021
4. **Джуджев, С.** Общи проблеми на балканския фолклор, В: Музикографски студии и есета, Музика, С., 106–129, 1977
5. **Димчев, В.** Обучението по тамбура – традиции и иновации. Методични подходи в контекста на стилове от Югозападна България, София, 2021
6. **Славинска, Р.** Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор“, АктМюзик, Пловдив, 2009
7. **Хубенова, Ц.** Модерн. Предмодерн. Постмодерн. Литература и историзъм, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2005
8. **Bonifacić, R.** Changing of Symbols: The folk instrument tamburica as a political and cultural phenomenon, Coll. Antropol. 19, Zagreb, 65-77, 1995
9. **Kolar, W.** A History of the Tambura, Vol.1, DUTIFA, Pittsburgh, 1973
10. **March, R.** The Tamburitza Tradition, dissertation, Indiana University, USA, 1983
11. **Vukosljev, S.** Vojvodjanska tambura, Novi Sad, 1990

1 Разбира се, че и при китарите разположението е подобно, но е и факт, че наличието на две по-ниско настроени струни обуславя терцово-квартов строй и друг принцип на акордовата техника при тях. Бел. авт.

ПРИЛОЖЕНИЕ НА ИНТЕРАКТИВНИ МЕТОДИ В ЧАСА ПО МУЗИКА

д-р Мария Стоименова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Докладът разглежда практическото приложение на интерактивни методи в обучението по музика на ученици от 5. и 6. клас. Поставя се акцент върху развитието на художествено-творческите способности чрез конкретни интерактивни методи, като се дават примери за реално протичащи интерактивни процеси в часа по музика в средното училище.

Ключови думи: интерактивни методи, художествено-творчески способности, музикално обучение

APPLICATION OF INTERACTIVE METHODS IN MUSIC CLASS

Maria Stoimenova, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The report presents the practically implemented interactive methods in musical education on students of 5th and 6th grade. It placed accent to development of artistic and creative abilities through specific interactive methods and gives an example for real ongoing interactive processes in music class in secondary school.

Keywords: interactive methods, artistic and creative abilities, music education

Съвременната образователна среда предполага използването на различни методи на обучение. Всеки отделен преподавател има свой начин да предаде учебния материал интересно за учениците, така че те сами да поискат да участват в часа и да научат нови неща. В доклада представям интерактивни методи, които са част от педагогически експеримент, проведен в периода януари 2014 г. – май 2015 г. с ученици от 5. и 6. клас в училището, в което работя: СУ „Народни будители“, гр. Брацигово.

Основна цел на приложените интерактивни методи в часа по музика е развитие на художествено-творческите способности на учениците, както и установяването на отношението на учениците към музикалното изкуство, наличието на музикален еталон, творческо въображение и творческо мислене.

В рамките на експеримента се проследи музикалното развитие на два класа, наречени за целите на изследването експериментален и контролен. Изборът на експерименталния и контролния клас бе случаен, без предварителна информация за учениците и техните способности. Този избор бе направен спрямо паралелката, в която се намират учениците: 5 а и 5 б. Оттук нататък, когато се говори за експериментален и контролен клас, те ще се обозначават като клас А и клас Б, като А е експерименталният, а Б – контролният.

Специфичен е и съставът на класовете: ученици с български и ромски произход и ученици от институция?. Това е един от факторите за обща успеваемост в обучението изобщо, в частност върху придобиването на знания и умения по музика, тъй като социалната и битовата среда оказват влияние, макар и частично, върху успеваемостта на учениците в училище, като съответно влияе и върху резултатите на проведения експеримент.

Учебниците, по които се работи по време на експеримента, са:

- Музика за 5. клас – издателска къща „Анубис“, 2007, с автори Г. Стоянова, В. Динкова-Мирчева и Ю. Близнакова;



- Музика за 6. клас – издателство „Просвета – София“ АД, 2007, с автори В. Сотирова и З. Матеева.

В началото на експеримента се установи, че малка част от учениците и от двете паралелки имат формиран художествено-творчески усет за съчиняване на поетичен текст за песен; имат бедна обща култура, имат предпочитания към конкретен вокален изпълнител в жанровете поп фолк и поп музика. Голяма част от тях имат затруднения при разпознаване на различни тембри, установява се и липса на богати музикално-слухови представи.

Нивото на развитие на основните музикални способности – ладов, метроритмичен усет, музикално-слухови представи, залегнали в основата на художествено-творческите способности, са развити в недостатъчна степен при учениците и от двата класа, като в експерименталната паралелка

наличието им е в малко по-висока степен. На този начален етап липсват и основни знания за понятията динамика и темпо, които са основата на художествено-творческите способности и изграждат част от художествения образ на творбите. Знанията за инструментите в народния и симфоничния оркестър при учениците и в двете паралелки са бедни. Децата имат пропуски и в графичното писане на тоновете и неосъзнаване на трайността им. Малък процент от тях са склонни да споделят лично отношение и обосновават да изразят своето.

Може да се обобщи, че знанията за музиката, както и музикалните способности на учениците не са развити в достатъчна степен, от което следва, че и художествено-творческите им способности също са развити в ниска степен. В хода на изследването използвах интерактивните методи дискусия, мозъчна атака, метод на проекта, лавина, отборна игра, онагледяване, техника „трите най-важни неща“. Използвах и адаптиран за нуждите на обучението метод, който нарекох „Слухов ребус“. Интерактивните методи и техники са използвани в различни теми от учебния материал по музика за съответния клас в експерименталния клас, докато в контролния клас за същите учебни теми учебният процес се провежда с традиционните методи на преподаване.

Дискусия и Слухов ребус

В урока на тема „Ударни музикални инструменти“ в клас А използвах дискусия към дейността възприемане на музика. Първата дейност за часа е изпълнение, като учениците пеят една от любимите си песни: „Грънчар си грънците продава“. За провеждане на дискусията инициирах предварително обсъждане на музикалните инструменти, дадени в учебника. Въпросите „Кои инструменти са ви познати?“, „Къде можем да ги видим?“, „Къде можем да ги чуем?“, послужиха за подготовка на метода. След тази стъпка дадох за задача учениците да разпознаят по тембъра, кои музикални инструменти звучат в произведението на П. Стайнов – „Тракийски танци“, изпълнено от ансамбъл „Полиритмия“. Имаше много и различни отговори:

И.К. – барабан, вибратон, маримба;

Й.П. – триангел, маримба, маракас;

М.Р. – маримба, дайре;

Н.С. – вибратон, кастанети.

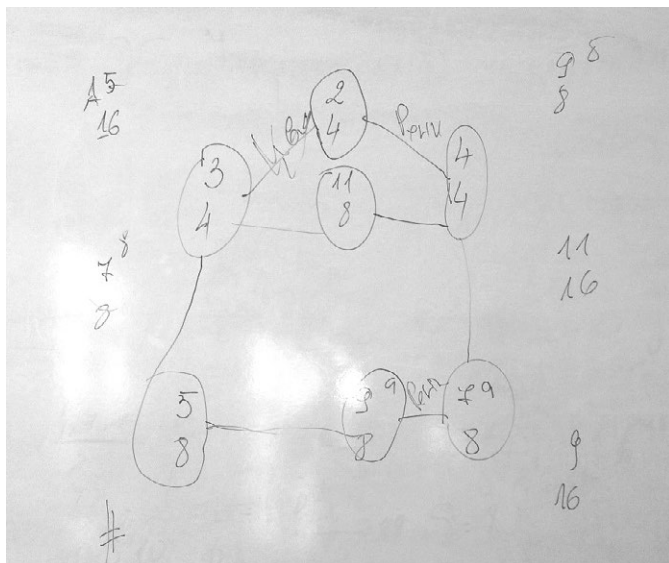
Учениците не успяха да решат кои инструменти звучат и затова произведението се чу им пуснах произведението за слушане? още веднъж. След второто прослушване бяха единодушни, че са разпознали тембрите на маримба и вибратон. Дискусията продължава с друго музикално произведение – „Бадинера“ на Й. С. Бах. Задачата е разпознаване на солиращия инструмент и определяне към коя от изучените групи музикални инструменти принадлежи. Учениците много бързо реагират и веднага разпознават флейтата

като солиращ инструмент. След няколко насочващи въпроса посочват, че е духов инструмент и спада към групата на дървените духови инструменти. В клас Б бяха предвидени сходни задачи, но не успях да изпълня всички от тях. Около половината от часа беше заета от дейността изпълнение на музика – наложи се неколнократно повторение на части от песента „Грънчар си грънците продава“, за да бъде осъзнато движението на части от мелодията и да бъде уточнен метроритъмът, а в останалото време учениците успяха да чуят „Тракийски танци“ на П. Стайнов, но не успяха да разпознаят тембрите на звучащите инструменти.

За темата „Тракийска фолклорна област“ използвах метода „слухов ребус“, предназначен за дейността възприемане на музика. На лист или на дъската се изписват разхвърляно няколко музикални произведения. Задачата е последователно да се свържат определени елементи от горепосочените, прозвучали в определен ред. На листа се изписват като количество повече от реално звучащите примери. При свързването може да се образува фигура и това да бъде едно от условията за успешно изпълнена слухова задача.

Ребусът може да се използва при запознаване с нов композитор, например, като прозвучат няколко произведения на познати композитори и в края се даде новото произведение. На същия принцип методът може да се преобразува като се запишат различни размери, танци, инструменти и др. При използването му в часовете с клас А установих, че по-удачно е изписването да става на дъската, за да може да работи целият клас, да се провокира бързо мислене и бърза реакция. За провеждането му обаче се изисква предварителна подготовка на учителя: обмисляне какво ще се търси – композитори, танци или друго; подготвяне на кратки музикални файлове в определена последователност. Много е важно музиката да е предварително подбрана и по възможност файловете да са подредени последователно с няколко секунди пауза между тях. В писмена форма методът може да се използва като състезание между отбори: малки групи от 2 до 4 ученика, в които учениците могат да обсъждат дали правилно са свързали съответните елементи на ребуса.

В експерименталния клас използвах варианта с различни познати и непознати размери. На дъската изписах различни (познати и непознати) равноделни и неравноделни размери. Чрез последователно свързване учениците трябва да получат фигура на къща. Вариант на задаване на примерите тук беше в словесна форма: кратко описание кой танц или хоро се изпълнява в този размер. Учениците имаха затруднения с определянето на размери 7/8 б и 9/8 б. В края обаче успях да се получи фигура на къща.



Снимка № 1

В следващия час проведох мозъчна атака със зададена дума „оркестър“. Учениците дават предложения за 30 секунди: солист, акордеон, тромпет, гайда, симфоничен, струнен, духов, цигулка, китара, кавал, барабан. Предложенията се обсъдиха с целия клас. Изредените симфоничен, струнен и духов оркестри станаха основа на обсъждане за това какви инструменти се включват в състава им. Инструментите цигулка, барабан, акордеон, тромпет бяха отнесени към групата на класическите инструменти, за кавал и гайда учениците посочиха, че са част от народния оркестър. Китарата поставиха в състава на китарния оркестър и рок групата. По този начин се стигна до клавишните инструменти, тъй като това беше и темата на новия урок.

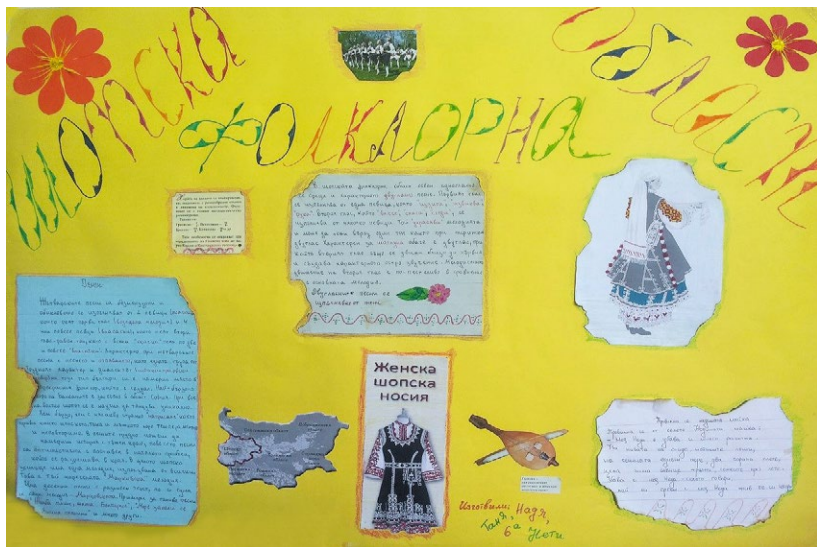
След това часът премина чрез използването на традиционни методи на обучение: задаване на въпроси към прозвучаващото произведение „Тема с вариации“ на Л. ван Бетовен, слушане и коментар за характера на откъс от „Сътворението на света“ – В. Джамбазов, обсъждане на клавишните и електронните клавишни музикални инструменти. Часът завърши с изпяването на любима песен в съпровод на народен оркестър – „Заигра се хоро големо“. В клас Б урокът на същата тема премина по сходен начин, с изключение на използването на мозъчната атака.

Мозъчна атака и метод на проекта

Мозъчната атака като техника използвам за активизиране на учениците

в началото или средата на часа. При темата „Танго“ в началото на учебния час в клас А използвах мозъчна атака като техника. Думата, която зададох, беше „танци“. За 30 секунди учениците дадоха следните предложения: танго, изкуство, мамбо, народни танци, самба, ча-ча-ча, криво хоро, право хоро, ръченица, сиртаки, рокендрол, туист, ламбада. Последва дискусия за това, кои от предложенията отговарят на условието – да са свързани с думата танци. С насочващи въпроси коментирахме кои танци са салонни, кои са народни и на кои народи. Учениците веднага определиха мамбо, самба, ча-ча-ча, рокендрол, туист и танго като салонни танци. Посочиха за народни криво и право хоро, и ръченица и сиртаки. Обясниха, че танцът е изкуство и затова са дали и това предложение.

Друго провеждане на метода мозъчна атака се осъществи в началото на часа за Шопска фолклорна област. Думата за мозъчната атака е Шоплук. Учениците дават следните асоциации: двугласно пеене, издига, влече, натрисане, маркови песни, женско пеене, гъдулка, носия. С тези асоциации е дадена нова задача за изработване на проект (метод на проекта), като условието е всички думи от мозъчната атака да бъдат включени в проекта.



Снимка № 2

Изискванията към учениците за изготвяне на проекта са:

- 1) Тема: „Шопска фолклорна област“
- 2) Да включва всички думи от мозъчната атака
- 3) Да бъде оригинален (творчески)
- 4) Да се разделят на отбори самостоятелно

- 5) Да решат как ще изглежда проекта и кой какви задачи ще има
- 6) Да се предаде в срок от една седмица
- 7) Да бъде представен пред класа.

Н.С., А.С. и Т.Я. направиха табло (снимка № 2), изпълниха изискванията на проекта в срок. Това беше и единственият предаден проект. Оригиналността му се крие, както посочиха и учениците, в оформлението: заглавието на проекта е оцветено „като шевица“, включени са снимки и допълнителна информация, която не повтаря тази в учебника.

Лавина (снежна топка)

Метода лавина проведох в два урока: „Танцувалната музика и композиторите“ и „Северняшка фолклорна област“. В първия урок на учениците беше дадена тема салонни танци, като класът беше разделен на четири групи (редици). Всяка група трябваше да напише по едно твърдение за салонните танци на лист хартия: листът минава от ученик на ученик, като всеки го прегъва и скрива това, което е написал. Времето за изпълнение е по една минута на ученик в групата – общо четири минути. След като учениците написаха своите твърдения, събрах листовите и прочетох на глас събраната информация за всяка от групите. Направи ми впечатление, че докато изчакват съучениците им да дадат отговор, някои от децата в класа скучаеха и започнаха да нарушават дисциплината. Това се дължеше на бездействието им. Поради тази причина проведох метода след известно време още веднъж в урок обобщение, но го съчетах с метода групова дискусия, който използвах като техника.

Разделих учениците на три групи по пет души, като на всяка група зададох отделна част от урока обобщение – Шопска фолклорна област, Музиката на Балканите и Салонни танци. Всяка група обсъжда, дискутира каква информация да включи по съответната тема, като един от учениците записва предложенията на листа. Времето за работа по всяка тема е пет минути. След като изтекат, групите си разменят темите. Така дадените листове се въртят при всяка група. Условието е да не се повтарят вече написани неща. Това означава, че част от времето се използва и за прочитане на вече написаното.

Този вариант се оказа по-удачен за изпълнение, защото ангажира всички ученици едновременно. Подбрах тези теми с цел учениците да могат по ясно да разграничат информацията, която трябва да дадат последователно и да се поберат във времето от пет минути за всяка за всяка тема. След проведенения метод събрах листовите и заедно с учениците обсъдихме накратко получените резултати. Направи ми впечатление, че учениците не са успели да спазят напълно условието да не се повтаря вече написаното. Това може би се дължи на желание за изява, на желание за демонстрация на знания и умения, или на това, че не са прочели какво са записали групите преди тях.

Отборна игра

Опитах се в часа на тема „Метроритъм и жанр“ да използвам идеята за отборна игра. Разделих класа на два отбора – отбора на момчетата и отбора на момчетата. По време на целия час на учениците бяха задавани много въпроси, свързани както с урока, така и със стар учебен материал. За всеки верен отговор се дава по 1 точка на съответния отбор. Всеки от отбора може да печели или губи точки. Малко преди края на часа всички точки се сумират и отборът победител избира песен по желание от изучените, за да бъде изпята в края на часа. Идеята за състезанието не се реализира напълно, тъй като настроението на учениците този ден беше много приповдигнато и трудно се съсредоточаваха върху задаваните въпроси. Въпреки това по-активни бяха момчетата, затова техният отбор избра песента „Бубу“, която се наложи да изпеем в началото на следващия час – поради посочените по-горе фактори, времето не стигна за допълнителна песен. Според мен техниката би била успешна при друго емоционално състояние на учениците.

Онагледяване

Онагледяването се използва широко в педагогическата практика от дълго време. От психологията, както и от изследванията на редица педагози се знае, че учениците учат по-бързо и лесно първо като видят, след това като сами направят определена задача. В час по музика на тема „Сложна триделна форма“ използвах онагледяването, за да провокирам творческо мислене при осъзнаване на сложна триделна форма.

След като произведението за часа – „Унгарски танц № 5“ на Й. Брамс, е чуто и е обсъдено с учениците какви прости форми могат да открият в него, пристъпвам към онагледяване с подходящи символи на дъската, за да представя по различен начин, от предложения в учебника, схемата на сложната триделна форма. За целта провокирам учениците сами да измислят схема, като спазват вече посочените условия – първи и трети дял са еднакви, а между първи и втори трябва да има контраст. Един от учениците прояви желание да запише на дъската своето предложение: слънце, за първи и трети дял. Друг от учениците предложи за втори дял да нарисува облак, за да бъде контрастен на другите два. По този начин учениците осъзнават по-лесно разликите в звучащата музика и проявяват своето творческо въображение и мислене за създаване на нещо ново. Използвах и друг начин за онагледяване отново в урок обобщение.

Разработих дидактични материали, които включват карти с въпроси по изучения учебен материал: прости форми и сложна триделна форма, равноделни и неравноделни размери, изпълнителски състави, салонни и старинни европейски танци, синкоп и триола. Към всяка карта има допълнителни

листчета, на които поотделно са изписани размери, танци или др., както и условие на задачата. Учениците трябва да подреждат в правилна последователност, да групират по определен признак, дори сами да измислят например фигури, с които да означат вариационна форма. При изпълнението на всеки въпрос има възможност за групова работа, а някои дори са с музика за възприемане. При използването на картите с въпроси, учениците бяха много съсредоточени през часа, помагаша си, когато се затрудняваха с въпросите.

Към слуховите задачи се наложи да се дискутира последователността на дадените танци и жанрът, към който принадлежат, така че се използва отново методът на дискусията. Въпросите спокойно могат да бъдат адаптирани за нуждите на различни класове и за различен учебен материал. Разбира се, предварителната работа на учителя е много голяма, тъй като той трябва да прецени по какъв начин да зададе въпросите, за да бъдат те възможни за решаване, както и да включват необходимите за преговора уроци.

„Трите най-важни неща“

Използвах техниката „Трите най-важни неща“ в урока на тема „Фолклорът в творчеството на българските композитори“. На учениците е даден текст, който те за определено време трябва да прочетат и да анализират, като определят едно най-важно нещо в него. Темата е „Фолклорът в творчеството на българските композитори“, а текстът е от учебника за 6. клас. Учениците прочитат текста и дават няколко варианта на най-важното в него: – „народната музика на българите“; – „народната музика на българските композитори през всички времена“; – „творчеството на българските композитори“.

В случая учениците не успяха да изберат подходящ вариант на едно най-важно нещо от текста, въпреки че бяха подпомогнати с допълнителни въпроси и насочване от страна на учителя и текстът беше прочетен на глас. В този случай интерактивният метод не даде резултат. Учениците бяха апатични, неактивни, трудно вникваха в смисъла на прочетеното. Това може да бъде резултат от много причини, но фактът е, че този метод не работи в началото на часа. Може да се предположи, че удачно би било неговото използване в средата на учебния час или за съсредоточаване на вниманието като преход между различните дейности.

Заклучение и изводи

Трябва да се отчете, че част от учениците имат много бедна писмена и говорна култура, тъй като са билингви. Освен това имат много пропуски в обучението, които най-вероятно се дължат на ненавременното им отстраняване. Тези фактори влияят негативно върху проведените методи, но въпреки това, резултатите са положителни. Учениците показват умения за творческо

мислене и наличие на въображение, емоционална отзивчивост към изпълняваният песенен материал, както и към конкретни музикални творби за възприемане.

Наблюдава се още, че конкретни интерактивни методи имат по-благоприятно влияние върху развитието на способностите на учениците: мозъчна атака в комбинация с метод на проекта. В същността си тези методи съдържат творчески елемент, провокират учениците да търсят нови, нестандартни решения, затова и способстват за развитие на художествено-творческите им способности.

Някои от методите повлияха на мотивацията на учениците за занимание с художествено-творческа дейност в часа по музика: техниката 3-те най-важни неща, лавина в комбинация с групов дискусия, отборна игра, слухов ребус.

От направения експеримент могат да се посочат и следните изводи:

- Интерактивните методи могат да бъдат използвани в часовете по музика, дори и в преработен вариант, а учителят по музика може да създава и свои собствени методи, за целите на обучението по музика в клас.
- Учениците са по-ангажирани в учебния процес, когато имат интерес към дейността, която изпълняват.
- Приложението на интерактивни методи в обучението води до развитие на редица способности у учениците, в това число и на художествено-творческите.
- Ролята на учителя при използването на интерактивни методи в обучението е изключително важна, тъй като реализацията на тези методи изисква много предварителна подготовка.

Въпреки че експериментът е проведен през 2014-2015 година, проблемите, които се засягат с него са актуални и днес. Днешната образователна и информационна среда и обучението от разстояние в електронна среда (ОРЕС) предполага нови методи, адекватни и съобразени с начина на обучение. Присъственото обучение днес се реализира с разнообразни педагогически методи и техники, много от които са интерактивни – осъществява се активно взаимодействие както в присъствена, така и в електронна среда. Целите на обучението по музика се постигат много по-често чрез взаимодействието на интерактивните и традиционните методи. По този начин се запазват корените на традицията свързана със съвременността.

Използвана литература

1. **Активно учене** в мултикултурна среда. Сборник с уроци, разработени по учебните стратегии на програмата Развитие на критическото мислене чрез четене и писане. Силистра: 2008

2. **Антонова, А.** Интерактивните методи на обучение – необходим компонент на съвременния образователен дизайн – В: Педагогическата наука и новите реалности. Благоевград: 2002, с.88-97
3. **Атанасова, Н.** Предизвикателството Интерактивни методи на обучение. Пловдив: 2012
4. **Волосатова, И.** Особенности проявления художественно-творческих способностей младших школьников.//Начальная школа плюс До и После, 2007, №6 <http://school2100.com/upload/iblock/48b/48ba6968c23b2ba52dc485bb31627dbc.pdf> (03.10.2021)
5. **Волосатова, И.Ю.** Формирование художественно-творческих способностей младших школьников в процессе обучения в общеобразовательной школе – автореферат. Самара: 2008
6. <http://www.dslib.net/obw-pedagogika/formirovanie-hudozhestvenno-tvorcheskikh-sposobnostej-mladshih-shkolnikov-v-processe.html> (03.10.2021)
7. **Гюрова, В. и др.** Интерактивността в учебния процес. София: 2006
8. **Кръстева, А.** Аспекти на екипното обучение: Алтернативна технологична организация на учебния процес. Велико Търново: 2003
9. **Кръстева, А.** Иновации в училищното образование: Теоретични и приложни аспекти. Велико Търново: 2004
10. **Милков, Л.** Информатизацията на образованието като иновационен процес. Шумен: 2005
11. **Милков, Л., З. Марков.** Предизвикателствата на XXI век към образованието и обучението. Шумен: 2003
12. **Халими, Т.,** Изследване на музикалните способности при децата.//Музикални хоризонти: 2012, №10, с.25-27
13. **Ясинских, Л.В.** Развитие художественно-творческих способностей младших школьников в процессе педагогической интеграции искусств.//Педагогическое образование в России, №12, 2014, с.232-236 <https://cyberleninka.ru/article/v/razvitie-hudozhestvenno-tvorcheskikh-sposobnostey-mladshih-shkolnikov-v-protssesse-pedagogicheskoy-integratsii-iskusstv> (03.10.2021)

ОБЩОТО И РАЗЛИЧНОТО В МЕТОДИТЕ ЗА НАЧАЛНО ОБУЧЕНИЕ ПО КЛАСИЧЕСКА КИТАРА ОТ БЪЛГАРСКИ КОМПОЗИТОРИ

Йоана С. Тихолова

НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив

joan@ticholov.com

Резюме: Идеята за създаване на метод в началното обучение по класическа китара е възникнала още през XVI в. Целта на този доклад е да се обърне поглед и към българските автори на подобни методи, да се разгледат и опишат техните идеи за постигане на добри резултати в обучението по китара.

Ключови думи: класическа китара, начално обучение, методика, български автори

THE GENERAL AND THE DIFFERENT IN THE METHODS FOR INITIAL TRAINING IN CLASSICAL GUITAR BY BULGARIAN COMPOSERS

Joanna S. Tikholova

National School of Music and Dance „Dobrin Petkov“ – Plovdiv

Abstract: The idea for creating a beginner guitar method originated around the world in the XVI century. The main purpose of this report is to look at Bulgarian authors of such methods and describe their ideas for achieving good results in guitar lessons.

Keywords: classical guitar, primary education, methodology, Bulgarian composers

Китарата спада към групата на кордофонните инструменти. Няколко са хипотезите около значението и произхода на думата „китара“. Твърди се, че води началото си от гръцката *kithara* (наподобяваща лирата) или от персийската дума *chartar*.

За възникването на музикалния инструмент също има различни твърдения. По-скорошните проучвания сочат, че китарата произлиза от Египет, като постепенно навлиза по земите на Европа. Поглеждайки исторически назад във вековете, може да се твърди, че инструментът, най-често свързан със сегашната китара, е лютнята.

Идеята за създаване на най-подходящия метод за класическа китара е възникнала още през далечния XVI в. Част от имената, свързани с това дело,

са Луис Милан, Луис де Нарваес и Алонсо Мудара от Испания, а нотното писмо е представено с табулатурен запис. Няколко века по-късно, през годините на XIX в., свързваме китарното обучение и изкуство с имената на композиторите Фердинандо Карули, Фернандо Сор, Мауро Джулиани, Дионисио Агуадо, Луиджи Леняни, Матео Каркаси и Франциско Тарега.

В България началото на XX в. е и началото на развитието на китарното изкуство. В първата половина на века, китарата се използва предимно като акомпаниращ песни инструмент. Но са създадени и китарни и мандолинни оркестри, нотен материал бива донасян от западните страни, предимно от Германия. Първите преподаватели по китара са непрофесионални музиканти, а 1968 г. е годината, в която за пръв път бива издаден български метод за обучение по класическа китара – „Начална школа за китара“ от Илия Делиев. По-късно, през 1977 г., се появява и „Аз уча китара“ от Любен Панайотов. През 1979 г. Никола Ников чрез издателство „Музика“ публикува своя труд към китарното изкуство, а през 1993 г. е издадена и „Школа за китара“ от Панайот Панайотов. Огнян Вълев също създава свой труд през 1999 г. и му поставя заглавието „Методически основи на обучението по китара“. Най-съвременна и широко разпространена в днешни дни е работата „Да свирим на китара“ на Валентин Вълчев, публикувана за пръв път също през 1999 г.

Разглеждайки хронологично трудовете на току-що изброените български композитори и автори, е редно да започнем с работата на Илия Делиев, издадена от „Наука и изкуство“ в гр. София през далечната за китарното изкуство в България 1968 г.

В предговора на китарното помагало авторът говори основно за това, че мнозинството китаристи за онова време са просто любители. „*Неосъзнали богатството и чара на китарата, те се задоволяват с няколко механически заучени акорди и сола и смятат, че могат да свирят, без да притежават задълбочени познания*“. [Делиев, 1968] Според него това се дължи преди всичко на недостатъчния брой педагози и на липсата на подходяща методическа литература. Може би точно това е и причината той да бъде първият, създал подобен труд. В началните страници е поместен кратък исторически преглед на инструмента, последван от информация за устройството на китарата и отделните ѝ елементи, както и постановка при свирене. Апликатурата за означение на пръстите на дясна ръка, която използва Делиев в своя учебник, е според испанската система: р, i, m, а. Първите упражнения включват свирене на свободни струни на мелодии, състоящи се от четвъртини и половини ноти. Впечатление прави това, че почти веднага се въвежда свирене с р, i, m, а, както и свирене на двуглас и триглас (акорди). Методът продължава с гама До мажор, научаване на всички тонове от I позиция на грифа. Като допълнение са и методичните бележки, насочени към усвояване на нови знания (лигатура, размер, легато, знаци за алтерация, интервали...). Нотният

материал, използван в учебното пособие, се състои основно от откъси от народни песни и произведения от български композитори, като по-рядко етюди и произведения от Ф. Карули, М. Каркаси и други известни класически композитори, които често могат да бъдат намерени в учебниците по класическа китара. Свиренето на акорди и арпежи се въвежда сравнително рано в метода (на с. 20). Темата е кратко и лаконично разгърната. Разгледани са тоналностите сол мажор, до мажор, ла минор (с разновидностите? на минора), ре мажор, ми мажор, фа мажор, ре минор, а всяка една от тях се съпровожда от технически упражнения, свирене в дует, няколко етюда и произведения с народни мотиви. Интересно за труда му школата е свиренето на неравноделни размери, придружено от изчерпателни обяснения за правилното им отброяване и изпълнение. В допълнение към това, Делиев включва в работата си школата си и изпълняване на триоли, осмина с точка, тридесетивторини, мелизми (форшлаг, мордент и групето).

„Школа за китара“ от Илия Делиев съдържа много произведения, които биха представлявали трудност при работата с по-малки ученици, тъй като теоретичната част в учебника е поднесена предимно лаконично и се набляга на произведения, изискващи предварителна музикална подготовка и координация между ръцете и тялото. В желанието си за мигновен напредък, педагогът е въвел бързо свиренето на по-трудни етюди, които от своя страна биха възпрепятствали успешното и удовлетворяващо развитие на по-малките ученици. Въпреки това, поглеждайки назад в 70-те години, учебникът би бил напълно достатъчен за един ученик в юношеска възраст, който би желал бързо да стане част от китарното изкуство.

Следващ в китарната методика е учебникът от Любен Панайотов, за пръв път издаден през 1977 г. Състоящ се от три части, курсът по китара за начинаещи от Любен Панайотов носи името „Аз уча китара“. Освен тези три свитъка, неразделно помагало в „курса“ би могло да бъде и „Нотно букварче“, написано от същия автор, посветено изцяло на поредицата „Аз уча китара“. То се състои от упражнения, свързани с музикалната теория, като в края му са поместени: „Исторически бележки за възникване и развоя на китарното изкуство“.

Първият свитък носи подзаглавието „Овластяване основните елементи на пръстовото свирене“. Той започва с кратка теория за китарата – за устройството, настройването, постановката, звукоизвличането, апликатурата. Авторът описва немската (точкова) система, испанската „р, i, m, а“ и, може би единствен сред колегите си, и руската, в която със стрелка нагоре се обозначава большой палец (палецът), с „у“ – указателный (показалецът), със „с“ – средний, с „б“ – безымянный (безименният). Панайотов избира да използва немската система. Първите упражнения, популярни детски песни, са посветени на ансамбловото свирене тип учител-ученик, като ролята на

ученика е да свири на свободни струни с палец. Нотният текст за втора китара е представен словом. В помощ на учителя, упражненията са допълнени и от „методически указания“. Глава втора отбелязва началото на свиренето по ноти и с редуващи пръсти. Изучават се всички тонове в първа позиция. Упражненията са сравнително лесни, като и тук се състоят предимно от народни мелодии, хора и детски песни, които са учени в училище. Те често са подкрепени и от текст, с чиято помощ да се пее. Подобен е подборът на произведения и в „Начална школа за китара“ от Илия Делиев. Първите леки етюди се появяват във втората половина на учебника, а след тях авторът разглежда свирене на двуглас, гама до-мажор, ла-минор с разновидности, смяна в позиции и глисандо. Предполага се, че именно „глисандо“ ще е спомагателният начин за бърза, ясна и точна смяна в позиция.

Вторият свитък от метода за начално обучение на Любен Панайотов, посветен на „основи на изпълнителската техника“, дава началото на свиренето на „баре“ – „едновременно притискане на две или повече струни с един пръст на едно и също прагче“. [Митева-Динкова, 2009] Започнатата в предния свитък тема за позициите продължава и тук, като се изучават: V позиция, III, IV, а упражненията са предимно леки етюди. Темите, подлежащи на разглеждане представени тук, са: артикулация, главни акорди в ла-минор, сол мажор. Във втората половина на учебника вниманието се съсредоточава върху тоналностите ми минор, фа мажор, ре минор, ре мажор, ла мажор, ми мажор, като се упражнява гама в две октави, етюди и произведения с народни мотиви в съответната тоналност. Внимание се поставя и върху темите за „арпеджио“, „низходящо легато“, „синкоп“, „триола“.

Нивото на упражненията в началото на трети свитък изненадват със сериозна лекота на свирене, равностилна на тази от първия свитък. Произведенията са предимно детски и народни песни, изпълнявани солово и в дует. Последните страници на свитъка рязко променят нивото на работа до момента и художественият материал значително се усложнява: Прелюд от Ф. Карули (с. 36) е ярък пример за това. Трудът в три свитъка на Любен Панайотов може да бъде допълнен с неговата христоматия, носеща същото име. Впечатления след обстойното изследване на работата на автора в цикъла „Аз уча китара“ правят лаконичните музикално-теоретични обяснения, които най-вероятно са породени от наличието на „Нотно букварче“. Сравнително плавно преход от тема в тема и лекият нотен материал позволява безпроблемното усвояване на техническите похвати и трудности, свързани с началното обучение по китара, а детските песни, подкрепени с текст и ансамблов свирене, само чудесно подпомагат процеса на учене. Именно тези заключения водят до извода, че трудът на Любен Панайотов е предназначен предимно за деца.

През 1979 г. година издателство „Музика“ публикува метода за начално

обучение по китара, който носи името „Школа за китара“, а неин автор е Никола Ников или: „Школа за китара“ на Никола Ников, метод за начално обучение. Както във всички досега разгледани учебници, така и „Школа за китара“ поставя в първите си страници темата за устройството на китарата. Различното тук е сравнението на класическата китара с джазовата „Джибсон“ (Gibson). Подобно сравнение се прави и в труда на Любен Панайотов, но в него съществуването на Гибсън-китарата е само лаконично споменато. Ников разделя своя метод на работа в три части. Първата е посветена на „Начални познания, постановка и подготовка за свирене“. Втората част – „Гами, акорди и упражнения за усвояване правилната техника за свиренето на акомпанимент, сола и дуети“ и третата – „Китарата при акомпанимента в оркестъра за естрадна и танцова музика. Разглеждане на всички видове 4, 5, и 6-гласни акорди. Техника на акомпанимента на удар (без отделен бас) и с отделен бас при различните модерни ритми.“ [Ников, 1979] Както вече бе споменато, първият дял е посветен на нотното писмо и нотната грамотност – петолинии, буквени наименования на тоновете, интервали, знаци за алтерация, темпови и динамични означения, постановка, подкрепена за пръв път и със снимков материал. Апликатурата за дясна ръка, на която се спира Ников в своя труд, е отново немската – точковата?, но впечатление прави, че в началните си упражнения той предлага и свирене с перце. Изпълнението на едноглас с редуващи пръсти в дясна ръка се въвежда успоредно с използването на палец, а включването на лява ръка започва още в тринадесето упражнение (с. 10). За разлика от предните два разгледани труда (на ... и ...), тук само в рамките на девет упражнения се научават тоновете в първа позиция, като освен словом, всеки тон е представен и с табулатура.

Темата за лад, гама и тоналност е богато подкрепена теоретично, а много от упражненията са технически насочени – гами, интервали, изработва се свиренето поотделно с палец и с редуващи се пръсти.

Привидно нетърпеливо е подходил Ников към темата за акорди и свиренето на двуглас, триглас и четириглас. Той обаче компенсира това, като щедро? пояснява словом и графично всеки музикален термин. Авторът избира да подреди труда си по тоналности (паралелни? диезни до четири знака диезните мажорни и минорни до четири знака? и бемолни – с един знак и от бемолните – само до 1 знак). Всяка тоналност той затвърждава, предлагайки технически упражнения (арпежи, гами, главни акорди), леки етюди и пиеси, ансамблови пиеси в конкретната тоналност, като обяснява важни елементи от музикалната теория – лигатура, четвъртина с точка, аутфакт, артикулация, шестадесетини, триоли, флажолети, мелизми. За удобство на китариста, Ников е поместил таблица, показваща мястото на всеки тон по грифа (с. 28). Авторът е отделил специално внимание на неравноделните размери, разяснявайки броенето, както и организирането на дяловете. По-късно (с.

55) подпомага свиренето на гами, предлагайки различни пръстови форми и позиции в съответните тональности.

Третата част на школата на Ников е изцяло посветена на мястото на китарата в областта на естрадната музика. В нея преобладават табулатурните записи на акорди. Форми на мажор и минор, тризвучия, доминантови четиризвучия, умалено четиризвучие (септакорд), нонакорди...

Посланието, заложено в трети раздел към метода на Ников сякаш само по себе си насочва вниманието на учащия основно към естрадата и „Гибсън“ китарата, и по-малко към класическата китара, а предложението за свирене с перце в първия раздел само загатва насочеността на учебното помагало. От друга страна, първите два раздела са наситени с необходимия материал за постигане на една задоволително развита музикална култура в областта на класическата музика. Добре е да се отбележи, че методът за начално обучение по китара от Никола Ников не би бил много продуктивен в работата с деца, тъй като материалът се разгръща прекалено бързо и това би довело до много технически и теоретични трудности. „Школа за китара“ на Н. Ников е подреден разнообразно, като дава познания успоредно в областта на китарата, музикалната теория и хармонията. Ясната и изчерпателно поднесената нова информация в школата би позволила и осъществяването на самообучение, а присъствието на таблици и табулатури само би подпомогнало този процес.

Четвъртият метод в началното обучение по класическа китара е издаден през 1993 г. от издателство „Музика“ и носи вече добре познатото сред китаристите у нас заглавие „Школа за китара“, на Панайот Панайотов. Още в първите страници той помества история на инструмента, описание на елементите на китарата и кратка обща теория на музиката, като обект на работата му стават включително и старинните ладове, а в допълнение разглежда и темповите означения и някои музикални термини, които биха помогнали в работата с учебника. Началните упражнения са изцяло насочени към свиренето с палец, а малко по-късно се въвежда и свирене с редуване на палец и показалец/среден/безимен и арпежи с тези три пръста. Досега? подобно упражнение е правено само в по-напреднал етап. Подобно на труда на Любен Панайотов, в школата на П. Панайотов присъстват много детски песнички с текст, което би подпомогнало процеса на учене. Постепенно се изучават тоновете, включително алтеровани, на трета, четвърта, пета, шеста, втора и първа струна. Неведнъж П. Панайотов посвещава упражненията си редица от упражненията в школата си П. Панайотов посвещава и на старинните ладове. Свиренето с редуващи пръсти се появява след овладяването на арпежите от три тона, а авторът предлага свиренето да бъде с опора в съседната струна (апоаяндо). Вниманието на ученика от 90-те години би било привлечено от това, че много от произведенията в този учебник са дело на Джон Ле-

нън и Пол Маккартни, предполага се аранжирани за начинаещи китаристи от самия Панайот Панайотов. Всички произведения от този вид са подкрепени от буквени наименования на акорди, за които авторът дава обяснение във втората половина на своя труд. Разглежда се свиренето на двуглас, триглас, смяна на позиции, гами, баре, глисандо, вибрато, артикулация, мелизми, флажолети, каденци, дори разгеадо и тремоло. Освен изброените технически похвати, във втората половина на „Школа за китара“ авторът помества и голям брой етюди от класически композитори – Ф. Карули, М. Каркаси, Д. Агуадо и др. Като финални штрихи на труда си, Панайотов поставя таблици с форми за акорди и каденци.

Материалът, засегнат в учебник му може да бъде определен като рекордно голям за годината си на издаване. Вече ясно се вижда напредъкът на китарното изкуство в България. Теми като „разгеадо“, „тремоло“ за пръв път са разглеждани тук. Привидно лесните упражнения и детски песни бързо биват заглушени от излизащите на преден план етюди и технически упражнения, изучаващи техническите похвати в помагалото. Стилът на писане е достъпен и за по-малки ученици, но техническите особености биха представлявали трудност в изпълнението от деца. Пример за това е свиренето с р, і, m, а в триоли. Подобна апликатура би затруднила и по-опитен китарист, тъй като безименният пръст е по-труден за координация. От друга страна, присъствието на популярни песни разнообразява и дава „глътка въздух“ в иначе нелекия нотен и теоретичен материал.

Различен от изброените досега методи за начално обучение по китара е трудът на Огнян Вълев, издаден през 1999 г. Името, което е избрал за него, е: „Методически основи на обучението по китара“. Поетичното представяне на инструмента, историята му и мястото на китарата в България привлича вниманието на читателя. Насочеността на учебника е към душата на личността и начина на мислене. „Ако доброто в душата на човек можеше да се материализира, то сигурно щеше да приеме формата на класическа китара с всичките ѝ недостатъци и качества.“ [Вълев, 1999] Историческо-философските факти авторът допълва с кратка информация за изработването на китарата, подбора на струните, последвано от темата за постановката. Разгърнатата изключително обширно, тя засяга и звукоизвличането. Огнян Вълев обръща специално внимание на спецификата на музикално-изпълнителския процес в обучението и подпомага с методически препоръки работата на преподавателя. Първите упражнения са леки дуети, посветени, и в този метод, първо на свиренето с палец, и по-късно – на редуващите пръсти. Постепенно се научават тоновете в първа позиция, като мястото на всеки от тях е показано графично върху грифа, а успоредно с това се добавят нови знания и технически упражнения (осмина нота, знаци за алтерация, китарен акомпанимент, арпежи, шестнайсетина нота, синкоп, легато, гами). По-голяма част

от произведенията, поместени в учебника, са леки песни, много от които са дело на самия автор. Впечатление правят и игривите заглавия на някои от упражненията – „Сандвич с шунка“, „Шутът“. С напредването на теоретичния материал се повишава и трудността на произведенията, а финалът на учебника е поставен от избрани етюди от Матео Каркаси.

Огнян Вълев се откроява със своята поетичност и философски-насочена методическа гледна точка, посвещавайки една от своите книги на понятието „Орфеизъм“. Понятието, разглеждащо музиката като вид емоционална енергия, използвана за пренасяне на духовни послания чрез музикални тонове и звуци. Своя методичен труд Вълев допълва и с хрестоматията. Обстойно разгледаната информация в учебника би подпомогнала много работата на педагога и по-големите ученици, а увлекателно представените произведения бързо биха събудили интерес у учащите, без значение от възрастта.

Безспорен факт е, че най-разпространеният начален метод в обучението по китара в България в днешни дни са учебниците в две части, създадени от Валентин Вълчев – „Да свирим на китара“. Към тях авторът е добавил и издание специално за най-малките ученици – „Чудният свят на китарата“. Учебното пособие дава основни познания в елементарната теория на музиката (нотен ключ, петолинии, такт), а художественият материал се развива с умерени темпа, внушавайки усещането за игра.

Основната идея, заложена в първата част от цикъла, е да се изгради и затвърди правилната постановка и координация. Това е и причината първата половина да се посвети на свиренето с палец, а втората – на „редуващите“ се? пръсти. Апликатурата за дясна ръка, използвана в учебника, е по испанската система – р, i, m, а, а упражненията са предимно лесни познати детски песни, доставящи удоволствие и за двете страни – учителя и ученика. В този свитък се изучават тоновете в първа позиция и основни музикални елементи (нотни стойности, четвъртина пауза, лигатура, знаци за динамика). Свиренето на двуглас за пръв път се прилага във втора част. Други теми, засегнати в нея, са смяната на позиции, арпежи, размер 3/8 и 6/8, флажолети, легато, а разгледаните тоналности са до мажор, ла минор, сол мажор и ми минор. Пиесите, поместени в учебника, са сравнително леки, но успешно затвърждават предложения теоретичен материал и могат да бъдат част от концертния репертоар на ученика. Освен описаните две части, съществува и трета. Тя обаче е написана в памет на Валентин Вълчев, а автори са Милена Вълчева и Севдалин Стефанов. В нея е заложена работата в паралелни тоналности до четири знака – диезни и бемолни, подкрепено от технически упражнения (свирене в интервали – терци, сексти, октави и децими) и допълнено от произведения от барокови, класически, романтични и български съвременни композитори. Допълнително учебно пособие създават Милена Вълчева и Нели Недева-Илиева под заглавието „Етюди за китара от класически, романтични и български композитори“, което само по себе си разказва

за съдържанието на учебника. Тук отново произведенията са подредени в тоналности – до пет знака, но нивото е значително завишено и се предполага, че ученикът трябва да притежава добри технически умения. Изключително полезно допълнение към последните два свитъка е разделът „За композиторите“, даващ кратка информация за житейския път на всеки един от авторите на произведенията, поместени в учебниците.

Поредицата от *две части* „Да свирим на китара“ позволява на начинаещия китарист безпроблемно и постепенно да получи всички теоретични и практически знания, необходими за достигането на високо ниво на техническа подготовка и богата музикална култура. „Да свирим на китара“ е добър избор за работа както при по-малки ученици, така и при големи. В допълнение към поредицата?, Валентин Вълчев издава и практическо пособие – „Тами за китара“. Неслучайно именно поредицата „Да свирим на китара“ е неразделна част от работата на българските преподаватели по китара днес.

Сравнявайки разгледаните български методи за начално обучение по китара, на първо място можем да заключим, че подходящи за малки ученици са методите на Любен Панайотов, Огнян Вълев и Валентин Вълчев. Новите знания се поднасят постепенно, в умерени количества и по достъпен за деца начин. Трудът на Панайот Панайотов също би могъл да подпомогне работата с по-малки. Никола Ников, от друга страна, посвещава творчеството си на естрадната музика, като неговата „Школа“ изключително обширно разгръща темата за акордите. Забелязва се, че авторите избират да започнат обучението си със свирене с палец. Изключение прави трудът на Илия Делиев, който упражнява успоредно двата начина за звукоизвличане още отначало. Според „Да свирим на китара“ на Валентин Вълчев, причините за продължителното свирене само с палец са няколко – вниманието е фокусирано върху постановката и правилния начин за натискане на струните с лява ръка, овладяват се основните нотни стойности и главните тонове на първа позиция, като се избягва проблемът с координацията между свирене с редуващи пръсти на дясна ръка и натискане на различни струни с лява ръка.

Редно е да се спомене, че разгледаните начални методи за обучение по китара са преработвани и издавани неведнъж. Всички начални школи съдържат исторически преглед на инструмента, графични изображения или снимков материал, подпомагащ новите знания, както и основни музикални термини. Също така, методите съдържат и произведения за ансамбловое свирене, като най-много такива се срещат при Любен Панайотов и Огнян Вълев. Именно това е техният начин за работа в първите, въвеждащи в китарното майсторство уроци. На старинните ладове се посвещава Панайот Панайотов. Също така, той разглежда по-обстойно техническите похвати „тремоло“ и „разгеадо“, като заедно с Илия Делиев отделят място в трудовете си и за неравноделните размери. Със своята поетичност и философски възглед, Огнян Вълев представя китарното изкуство и история най-богато и по възмож-

но най-пъстрия начин. „В чара на нейния мек и приятен тембър са скрити тайнствени послания от древността.“ [Вълев, 1999] С тези думи авторът въвежда към своя метод.

Разглеждайки апликатурата за дясна ръка, прилагана в трудовете, Илия Делиев, Панайот Панайотов и Валентин Вълчев използват испанската (буквена) система, а Огнян Вълев, Никола Ников и Любен Панайотов – немската (точкова). Всеки един от методите за начално обучение по китара по един или друг начин се е доказал във времето и резултатите от тях са налице. Факт е, че учениците и техните очаквания и възможности са различни, и уеднаквяване на работния процес при всички учащи би бил символ на непрофесионализъм. Макар и отличаващи се един от друг, трудовете са обединени от общата идея за изграждане на правилна постановка, музикална грамотност и достигане на едно добро изпълнителско ниво, неразделно свързано с чувството за удоволствие и удовлетвореност в работата.

Използвана литература

1. **Вълев, О.** „Методически основи на обучението по китара“, „Санра Бук Тръст“, София, 1999 г.
2. **Вълев, О.** „Методически основи на обучението по китара“, „Кармен“, Гоце Делчев, 2000 г.
3. **Вълев, О.** „Свиренето на китара – начин на живот. Магията на пръстите.“
4. **Вълчев, В.** „Да свирим на китара“, I и II част, „BalkaNota“
5. **Вълчева, М., Стефанов, С.** „Да свирим на китара“ III част, „BalkaNota“
6. **Вълчева, М. Недева-Илиева, Н.** „Етюди за китара от класически, романтични и български композитори“, „BalkaNota“.
7. **Делиев, И.** „Начална школа за китара“, „Наука и изкуство – София“, 1968 г.
8. **Митева-Динкова, С.** „Характерни похвати в китарната техника на лявата ръка“, АМТИИ, Пловдив, 2009.
9. **Ников, Н.** „Школа за китара“, „Музика“, София 1979 г.
10. **Ников, Н.** „Школа за китара за естрадна и танцова музика“, „Музика“, София 1977 г.
11. **Панайотов, Л.** „Аз уча китара“, първа, втора и трета част, П.У. „Комплексни услуги“, София 1977 г.
12. **Панайотов, Л.** „Аз уча китара – Нотно букварче“, П.У. „Комплексни услуги“, София 1977 г.
13. **Панайотов, Л.** „Аз уча китара – Христоматия за начинаещи“, П.У. „Комплексни услуги“, София 1985 г.
14. **Панайотов, П.** „Школа за китара“, „Музика“, София 1993 г.

СИНТЕЗЪТ МЕЖДУ ПОЕЗИЯ И МУЗИКА В „ТРИПТИХ ЗА ДЕТСКИ ХОР И ПИАНО“ ПО СТИХОВЕ НА ЙОРДАН СТУБЕЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН СПАСОВ

ас. д-р Алия Хансе

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Настоящият доклад представлява резултат от мотивацията за изследване на единството между поезия и музика във вокалното творчество на Иван Спасов. Текстът се фокусира върху песните за детски хор на композитора като обект, който заслужава специално изследователско внимание. Разгледани са творческите подходи на композитора към създадения през 1988 г. „Триптих за детски хор и пиано“ по стихове на Йордан Стубел.

Ключови думи: поезия, музика, синтез, песни за детски хор

THE SYNTHESIS BETWEEN POETRY AND MUSIC IN „TRIPTYCH FOR CHILDREN'S CHOIR AND PIANO“ ACCORDING TO VERSES BY YORDAN STUBEL IN THE WORKS OF IVAN SPASOV

Asst. Alia Hanse, PhD

AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: This report is the result of the motivation to study the unity between poetry and music in the vocal work of Ivan Spassov. The text focuses on the songs for children's choir of the composer as an object that deserves special research attention. The composer's creative approaches to the „Triptych for children's choir and piano“ based on poems by Jordan Stubbel, created in 1988, are considered.

Keywords: poetry, music, synthesis, songs for children's choir

Вокалното творчество на композитора, което обхваща голям брой солови и хорови песни, е знаково за отношението на Иван Спасов към поезията. Този аспект разкрива подходите на композитора към избраните от него поетични текстове и тяхното музикално претворяване, които обуславят изследването на идейно-емоционалните търсения на автора и отражението им върху резултатите при художествената им реализация. При анализирането на избраните музикални образци докладът се фокусира най-общо върху важни драматургични творчески решения, подходи и средства, с които се

структурира художествената форма. Подходът към анализа на словесните текстове в песните се изразява в търсенията за сходства в творческия свят на поета и композитора, мотивиран от факта, че Иван Спасов е изключително внимателен и прецизен при избора на поезия за своите музикални идеи. „*Аз пиша музика и поетичното преосмисляне на този въпрос не ми е безразлично*“, казва композиторът. „*Допадали са ми Теодор Траянов, Кирил Христов, Христо Ясенов. (...) ...като пейзажно звучене, може би... И това, че дълги години той [Теодор Траянов] минаваше за родоначалник на символизма...*“ [Спасов, 1989] Афинитетът на композитора към поезията на символистите се открива и в песните за детски хор в творчеството му.

В съставените от проф. Василка Спасова сборници под наименованието „Компоти от ноти“¹ прави впечатление, че голяма част от творбите са поверени на поезията на български поети-символисти, подобно на подхода при соловите вокални опуси на композитора. Спасов цени емоционалния контекст в произведенията си. Художественият модел на света, пречупен през личните виждания на отделния творец, изразява невидимото в природата и неизразимото с думи от душевния свят на човека. Важна характеристика за поезията на символистите представлява мелодичността на стиховете: „... *те просто звучат, водят вокалната мисъл.*“ [Спасов, Ив., 2004] Предвид факта, че при Иван Спасов акцентът пада върху състоянията на лирическите герои, символизмът в поезията със своите характеристики заема централно място и в песните му за детски хорове.

Изглежда 80-те години на миналия век са плодотворни за жанра на детската хорова песен в творчеството на композитора². Наред с активната си творческа дейност и нарастващото значение на духовната тематика в творбите от различни жанрове, композиторът пише десетки хорови песни. Към тях принадлежат песните за женски, мъжки, смесен и детски хорове, както и хоровите песни на фолклорна основа. Избраният за настоящото изследване цикъл от песни за детски хор, е създаденият през 1988 г. по стихотворенията „Пролет“; „Зимен сън“ и „Момченце, влюбенце“ на поета Йордан Стубел. Следният цитат за творческия натюрел на поета Йордан Стубел, считан за „*поет на тихото съзерцание*“ [Нанчев, Й. 2010], красноречиво разкрива близостта на художествените му търсения до тези на композитора Иван Спасов: „*непринуденост и чистота, които говорят за един тих и извънмерно нежен натюрел, за когото не съществува никаква изкуственост*“ [Митов, Д., 1919]. Пейзажното звучене, което Спасов откроява в споменатия по-горе цитат за поезията на символистите, е осезаемо и в избраните стихове за Триптиха. „*Стубел е привлечен не толкова от самата любов, колкото от*

1 Четири свитъка, издадени през 2001 г. от Фондация „Проф. Иван Спасов“, Пловдив. В тях се съдържат общо 34 заглавия, от които 14 песни, 5 цикъла и 1 кантата за детски хор, композирани между 1956-1994 г. (бел. авт.).

2 Петнадесет от публикуваните в споменатите свитъци „Компоти от ноти“ песни за детски хор са създадени между 1980-1990 г. (бел. авт.)

спомена за нея.“ А би могло да се каже и от мечтата за нея, което също ще е почти толкова вярно. Но без съмнение изследователят Ивайло Христов не изневерява на истината като казва, че „*стиховете на поета от началото и средата на 20-те години са в значителна степен текстопородени от сим-волистичната поетика*“.[Нанчев, Й., 2010]

Характерният личен прочит на словесните текстове, чрез който Спасов претворява художествените си идеи, теми и внушения, намира приложение и в песните му за детски хорове. Темата за свободата, сънищата, нощта, утрото и др. проникват в художествения свят на творбите. Към поетичните текстове композиторът подхожда селективно, запазвайки индивидуализма си при реализиране на художествените търсения.

Основната смислова концепция на текстовете от разглеждания цикъл се обединява около претворяването на художествената реалност на чистия, неподправен свят на детството. Забележително е майсторството на поета във внушителността на текстовете, изчистени от словоизлиятелност. Съзнателният стремеж на композитора към засилване на внушението в дълбочина с минимално количество средства представлява една от предпоставките за направения избор. Поетичните текстове пресъздават светогледа на детето чрез общуването с животинския свят в природата, в частност – с птиците. Емоционалният свят на творбите е наситен с радост, вълнение и възторг. Първата песен „Пролет“ притежава пестелив изказ, наситен с ярка образност и символика от природната действителност. При музикалното претворяване на художествения текст композиторът използва три от общо четири лаконични по своята същност строфи от стихотворението. Художествената идея, основана на любовта към природата, е пресъздадена в хармония с емоционалното преживяване в творбите, което провокира усещане за сливане на чувството с образа. Съпоставянето на състоянията с природни явления отразява красотата на поетичната инвенция и подбужда появата на зрими образи в съзнанието. Кръгът от теми обхваща творческото интерпретиране на съня, тишината и придава съзерцателен характер на поетичния текст от втората песен. Това са често предпочитани от композитора теми за интимния художествен свят на соловите му песни. Интересно е обаятелното им вълнение в творбите, предназначени за деца, в които неминуемо придобиват ново значение в измеренията на детското въображение, чувства и представи. Поетът пресъздава красотата на зимата, изразена в нейната смиреност и самота, и потапя съзнанието в мелодията на живота – „*пеят семената, живот шуми*“. Стихотворението излъчва мечтателност, изпълнена с надежда в очакване на разцъфтяваща пролет, която от своя страна символизира възкресение и благодат. В третото стихотворение е пресъздаден диалог под формата на въпрос-отговор между художествените образи на *чичо Септември и момченце-врабченце*. Образът на чичо Септември олицетворява настъпващата есен, която отваря нови хоризонти за знания и сполука в детския свят. Не-

случайно образът на детето е момченце-врабченце. Изследователят на българската литература за деца – Росица Чернокожева, отбелязва, че „птиците са най-близо до детето (...) в общуването с външния свят (...). Врабчето в своята волност и незащитеност е най-близо до детската същност.“ [Чернокожева, Р., 2017] Художественото претворяване на природната действителност в избраните текстове и поетично поднесеният от Йордан Стубел емоционален свят през детските очи създава осезаемо единство между песните от Триптиха.

Музикалната драматургия в песните от Триптиха е изградена чрез характерни за стила на композитора техники и похвати. Изразните средства са използвани съобразно принципите, утвърдени през XX в. и намерили място в индивидуалния творчески свят на Иван Спасов. Важен фактор в развитието на музикалната форма представлява ясното структуриране на съдържанието по хоризонтал, в резултат на което се образуват вертикалите. Текстовете се третират на принципа тон-сричка. Клавирният израз притежава автономност и участва като партньор в подсилването на смисловия контекст от поетичния текст. Фактурните особености на разглеждания Триптих очертават красноречиво сходствата в подходите на композитора по отношение на структуриране на формата. „Начупената линия, „разхвърляните“ по клавиатурата комплекси са едни от най-характерните белези на клавирното изложение при Спасов.“ [Андреева, Ц., Смилков, Р., 2000] Още в първата песен от цикъла се забелязват композиционни прийоми, които характеризират творческия почерк на композитора. Песента започва с двутактово встъпление в клавирната партия, структурирано в секундово-квартови акорди. На преден план излиза метроритмичната организация на тези еднакви по състав съзвучия чрез повторението им, акуратно разположено в пространствено-времевия континуум на музикалната тъкан. Ритмичният рисунък е комплициран.

1. ПРОЛЕТ

1988 з.

Поглъблю

mf

ХОП

От лис - тец на лис -

III - IV

Pf

sf

Пример 1

В контекста на търсенията си за красота и съвършенство в изкуството Спасов пише, че „*симетрията в изкуството е от по-друг характер*“ [Спасов, Ив., 1989] в сравнение с тази в природата. Художественият образ от поетичния текст намира своя музикален израз в нестандартното разположение на акордите, които притежават ярка изразителност и участват във формообразуването и изграждането на драматургията. Внушението се засилва чрез еманципация на силните и слаби времена. Ролята им придобива водещо значение, свързано с музикалното претворяване на симетрията в природата. Фактурните изменения в клавиричната партия се изразяват в преминаване към линейна конструкция, протичаща в щрих *legato*, при която регистрово раздалечените вертикали създават впечатление за тембровата мелодизация на тъканта. Хоровата фактура е структурирана в относително тесен диапазон – $b-e^2$. В резултат от еманципацията на дисонанса, по хоризонтал при отделните партии преобладават интервалите секунда и кварта, и образуват квартово-септимови вертикали, които придобиват господстващо значение в изграждането на музикалната драматургия. Песента завършва в „По-умерено“ темпо с акапелно изпълнение в двугласната хорова фактура върху текста от първата строфа на стихотворението. Структурата на финала е нахъсана, създаваща впечатление за разлагане на музикалната тъкан. Формата се затваря с клъстер в *sf* в клавиричната фактура като своеобразен отзвук от първоначалното художествено внушение.

Във втората песен от Триптиха композиторът използва принципите на контролираната алеаторика. В песента са обособени три структурно самостоятелни дяла. Еманципирането на тактовите черти и метрума при темпово указание протяжно предполага естествено протичане на музикалната драматургия във времето, съобразно семантиката и прозодията на словесния текст. Всяка партия притежава известна свобода, която се изразява в неедновременно встъпление; приблизителност на трайностите; тонове с неопределена продължителност (*lunga*); повтарящи се самостоятелни модели по хоризонтал, свободно разположени в музикалното пространство. Утвърдилото се значение на колористичните качества на звука в композициите на Иван Спасов още от 1964 г. естествено намира място в творбите му за детски хор. [Андреева, Ц, Смилков, Р., 2000] Клавиричният израз се характеризира с гъвкавост по отношение на регистровата организация на музикалната тъкан. Встъплението е изградено върху свободно протичащ модел в пианото, който се повтаря многократно в първия структурно самостоятелен дял на песента. Върху този модел хоровата партия изгражда собствена двугласна музикално-поетична линия. Мобилността по вертикала създава многопластовост на музикалната тъкан.

2. ЗИМЕН СЫН

Протяжно

①

②

I - II

ХОР

III - IV

mp

Спи, зе мя, съ ну бай'ти ши

Спи, зе мя, съ ну бай

Пример 2

Динамичният регистров рисунок създава усещане за тембровата пространствена организация на фактурата. Многосъставни форшлази, дълги съзвучия и клъстери с активното участие на педализацията в клавирната партия играят важна роля в изграждането на музикалната драматургия. Липсата на метроритмична организация на тъканта създава усещане за стереофония, която придава пространственост и обем на художествения образ. Хоровата партия експонира самостоятелно двупластовата линия, като запазва характерния за композитора речитативно-декламационен изказ. В основата на хоризонтала лежат повторения на един тон и „придвижване“ до съседен тон, подчинено на словесната прозодия. Регламентираните логически паузи с продължителност, измерена в секунди, също представляват важен драматургичен прием, характерен за творческия изказ на композитора. В драматургичното осмисляне на поетичната идея от средния дял на песента продължителните акордови наслагвания по вертикала в клавирния израз внушават статика, подчинена на съзерцателния характер от словесния текст. В първото музикално полуизречение хоровата партия пресъздава красотата на зимния пейзаж в свободен метроритъм. Във второто полуизречение автономната хорова фактура преминава в двувременен метрум, претворящ долавящите се дълбоко в земята звуци на живот. В многогласната фактура продължават да преобладават секундovo-квартoви интервали както по хоризонтала, така и по вертикала. Третият дял представлява реприза върху първия ред от поетичния текст. Песента завършва с характерното за композитора указание *Morendo*, с което алеаторно протичащата музикална тъкан постепенно замира до *niente*.

Основният формообразуващ фактор в третата песен представлява

метроритмичната организация на музикалната тъкан. Честата смяна на размери $5/8$, $3/4$, $7/8$, $6/8$, $2/4$, $8/8$, $3/8$, $9/8$ е основен похват, структуриращ характера на творбата, темпово указан като *подвижно, игриво*. Наред с това, съпоставянето на шрихите *legato-staccato* характеризират художествения образ и засилват идеята от поетичния текст. Респективно водеща роля в изграждането на образа и драматургията играе активизиращият клавирен изказ. Шесттактовото мелодично изложение в пианото представлява хроматизирано построение, дублирано в двете ръце през една октавова група във висок регистър. В последните два такта встъпителната солова клавирна фактура се премоделира в ритмизиран акордово-кълъстерен вертикал:

2

mf

Мом - чен - це, враб - чен - це, къ

sf *mf*

Пример 3

След протичането на първата строфа от поетичния текст в едногласната фактура на първи и втори сопрани е осъществен тритактов преход в клавирната партия, изграден върху интонационния и метроритмичен план от встъплението. Интервалите секунда и кварта по хоризонтала и вертикала в хоровата фактура имат активно участие в музикалната драматургия. Песента завършва със своеобразен диалог между пианото и хора, в който са обобщени елементите, върху които е изградена формата. Това композиционно решение създава впечатление за осезаем синтез между поетичната и музикална идея предвид диалогичния характер на избрания словесен първоизточник. Музикалните фрази са нахъсани на кратки модели, отделени с генерални паузи. Финалът протича с указание *subito sostenuto* с динамични и темпови нюансировки, и завършва в динамика *f* в първоначалното темпо и акордова структура. Заедно с това тази последна песен от Триптиха затваря цикъла, като в драматургично отношение се доближава до игривия, непринуден характер от първата песен. В този контекст песента „Зимен сън“ неслучайно контрастира на останалите две като своеобразен лиричен център. Постигнат

е забележителен баланс в изразяването на цялостната художествена идея на композитора.

От изпълнителска и диригентска гледна точка, макар и извън обсега на настоящото изследване, посочените характеристики довеждат до нелека задача при интерпретацията на творбите от детски състави.

Заклучение: Разгледаният Триптих разкрива съхранения живописен усет на Спасов, характерен за по-ранните му солови вокални опуси. Образното съдържание, което взима превес в избраната поезия, намира място в тези творби в период на утвърждаваща се мисловност, философска задълбоченост и влечение към духовна тематика в творчеството му. Като композитор с дълбоки познания в българската и световна поезия, вокалното творчество на Иван Спасов естествено го нарежда сред имената на българските композитори с изключителен принос при изграждането на единството между словесния текст и музикалната драматургия. Разгледаните песни от „Триптих за детски хор и пиано“ по стихове на Йордан Стубел очертават осезаеми връзки с други жанрове от вокално-инструменталното творчество на композитора, в които са вплетени личният му усет и отношение към поезията и нейното музикално претворяване в индивидуален и неподражаем стил.

Използвана литература

1. **Ангелов, Ангел.** 60 стъпки по пътя към Храма. Пловдив, 1994.
2. **Андреева, Цанка, Ромео Смилков.** Клавирната музика на Иван Спасов. Пловдив: 2000.
3. **Нанчев, Йордан.** Поет на тихи, разноцветни песни...//Литературен свят, Хасково: 2010. Достъпно на: <https://literaturesviat.com/?p=29198> Последно посещение: 08.09.2021, 9:30..)
4. **Палиева, Анда.** Анкета.//Българска музика, № 1, 1984, с. 53–69.)
5. **Спасов, Иван.** Изповед на един композитор. Пловдив: 2004
6. **Спасов, Иван.** Небесносино утро, пладне и път след пладне. София 1989
7. **Тончева, Елена.** Песните на Иван Спасов.//Българска музика, 1968, №5, с. 11–18.
8. <https://www.afish.bg/knigi/item/2468-iordan-stubel-s-kogoto-izranaha-pokoleniya-balgarcheta.html>
9. **Митов, Димитър.** Нашите най-млади лирици//Съвременна мисъл, кн. 16, София: 1919.
10. **Чернокожева, Р.** Българската литература за деца – психоаналитични прочити /90-те години на XIX век – 40-те години на XX век/ //Автореферат. София: БАН, 2017, с. 24.

ФРАНЬО КУХАЧ – ПЪРВИ ОПИТИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА ЖАНРА „БЪЛГАРСКА НАРОДНА ПЕСЕН С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД“

Надежда Симеонова Петрова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
Катедра „Музикален фолклор“

Резюме: Обект на изследване в настоящия доклад са българските народни песни с клавирен съпровод, включени в сборника „Южно-славянски народни песни“ на хърватския композитор Франьо Кухач. Те се явяват и най-ранните образци в жанра на обработката на българска народна песен за глас и пиано в творчеството на чуждестранни композитори. Сборникът съдържа 5 книги – от 1-ва до 4-та са издадени в Загреб в периода 1878-1881 г., а 5-а книга е издадена след смъртта му – през 1941 г. Проследяването на някои параметри, касаещи автентичните първоизточници и особеностите при тяхната хармонизация, дават основание да се очертаят и някои от по-характерните черти на почерка на Кухач при работа с българския фолклор.

Ключови думи: Франьо Кухач, българска народна песен с клавирен съпровод

FRANJO KUHAČ – FIRST ATTEMPTS TO CREATE THE GENRE „BULGARIAN FOLK SONG WITH PIANO ACCOMPANIMENT“

Nadezhda Simeonova Petrova
Academy of music, dance and fine arts „Prof. Asen Diamandiev“ –
Plovdiv, Department „Music folklore“

Summary: This report focuses on the Bulgarian folk songs with piano accompaniment, included in the collection „Southern Slavic folk songs“ by the Croatian composer Franjo Kuhač. They constitute the earliest examples of the genre of preparing a Bulgarian folk song for voice and piano in the works of foreign composers. The collection contains 5 books – the first four were published in Zagreb in the period 1878-1881, and the 5th book was published after his death – in 1941. Tracing some of the characteristics of the authentic original sources and peculiarities in their harmonization is important to understand the distinctive features of Kuhač's approach when working with Bulgarian folklore.

Keywords: Franjo Kuhač, Bulgarian folk song with piano accompaniment

Развитието на българската художествена песен с акомпанимент на пиано, което поставя началото си с обработката на народни песни, следва логиката на развитие на професионалната ни музикална история. Съвсем

естествено е в периода около и след Освобождението – при липса на професионални български музикални творци – първите образци в жанра на народната песен с клавирен съпровод да са от чуждестранни композитори. До този момент обаче липсва детайлно изследване върху тяхното творчество.

Сред първите чуждестранни автори, които имат заслуги за развитието на жанра „народна песен с клавирен съпровод“ е хърватският композитор и фолклорист Франьо Кухач.¹ Първоначално неговото име и научното му наследство е познато на ограничен кръг български музикални изследователи. Свидетелство за това са неиздадените ръкописи на Добри Христов, оформени в студии, речи, статии и писма. Благодарение на Венелин Кръстев, тази част от публицистическото наследство на Добри Христов става обществено достояние за по-широка аудитория, чрез издаването му в книгата „Добри Христов – Музикално-теоретическо и публицистическо наследство“, том I. „За да бъде разгледана темата и избегнати недоразумения от различно естество, трябва да се изясни какво е публикация. Това е „обнародване, даване на гласност чрез печата. Нещо отпечатано – статия, книга...“. В този смисъл всяка отпечатана и разпространявана творба е публикация.“ [Георгиев, И., 2020: 99]. Името на Кухач се споменава и в уводната студия към сборника „66 народни песни на македонските българи“ на Добри Христов, изд. 1931 г. В нея авторът се изказва за някои предполагаеми неточности в дешифрирането на автентичните първообрази от страна на чужденци: „Поисках да зная, дали сръбските, както и чешките музиколози, умишлено предават нашите песни в неузнаваем по ритъм вид, и в лични срещи с тях се убедих в противното. Там нашите песни звучат в недоловим за тях ритъм, за това и в техните нотни редакции песните ни се показват значително изопачени. Такива са те в сборниците от Фр. Кухач – хърватин, Л. Куба – чех, К. П. Манойлович – сърбин, Джорджевич, Милоевич и др. – сърби.“ [Христов, Д, 1931].

Десетки години по-късно името на Кухач отново предизвиква изследователския интерес, този път от страна на българския музиколог и фолклорист Тодор Тодоров. Неговата публикация „Франьо Кухач и българската песен от Възраждането“² е насочена изцяло върху първите четири тома от

1 Франьо Ксавер Кухач (Franjo Ksaver Kuhač, 1834-1911) – хърватски музиколог, историк, мелограф, фолклорист, етномузиколог и композитор. Роден е в Осиек, където по-късно посещава началното училище и гимназията, а през 1848-50 г. се подготвя за учителска професия в Долни Михоляц, където учи музика (цигулка, пиано, орган и др.). В периода 1855-1858 г. Кухач живее в Осиек, но пътува до Германия и Австрия. Във Ваймар той е ученик на Ференц Лист, а във Виена взема уроци по пиано при Карл Черни. Автор е на редица книги, монографии, студии, преводи и статии. Кухач е основател на хърватската етномузикология и музикална историография.

2 Издадена в сп. „Българско музикознание, 1992, год. XVI, кн. 4, стр. 21-33.

колекцията „Южно-славянски народни песни“ на хърватския композитор. Авторът на публикацията изтъква и двупосочната цел на сборника – от една страна песните са предназначени за концертно изпълнение, а от друга, авторът дава и конкретни бележки за характера и особеностите на различните райони. Според Тодоров, авторството на хърватския композитор не се ограничава само в клавирния съпровод, а и в редакцията на самите песни: *„При съществуващите тогава обстоятелства чрез концертното си изпълнение осъвременените творби за народното музикално-поетическо творчество най-пълноценно са реализирали актуалните за времето си социални функции. В този смисъл сборникът на Кухач не е бил само „музейна експозиция“ на постепенно изживяващ времето си ритуализиран бит, а е идвал да отговори на актуални социални потребности.“* [Тодоров, Т., 1992]. Според Тодор Тодоров редакциите на първообразите и тяхното представяне с клавирен съпровод са продиктувани преди всичко от идеята за осъвременяване на народното творчество. Подобно на Добри Христов, и Тодор Тодоров констатира за някои метроритмически неточности в дешифрирането на автентичните първообрази в разглеждания сборник на Кухач. Посочени са примери с няколко песни: № 3 „Куне момиче“ нотирана в 3/4, вместо 7/16, № 154 „Огън гори на планина“ в 2/4 вместо 7/16, № 162 „Станка и лудо младо“ в комбинация от 3/4 и 4/4 вместо 5/16, № 1033 „Синьото цвете цъфтеше“ в 2/4 вместо 5/16.

Въз основа на констатациите на Добри Христов и Тодор Тодоров, относно неточностите при отразяване на метроритмическите особености на първообразите, възниква въпросът имаме ли право да смятаме подобен род песни за автентични? Промяната в размера при подобни случаи не може да се тълкува като авторска намеса. Този подход по-скоро е продиктуван от факта, че неравноделните размери са приведени към западноевропейските равноделни размери и по този начин, както отбелязва Добри Христов, се обезличава характерът на песните. *„Неразбирането на някои особености – главно метроритмични – във фолклора ни се вижда и в аранжизментите на популярен песенен материал за духовите оркестри или за пиано от чешките капелмайстори. (...) не успявайки да уловят специфичния неравноделен метрум на българските песни и танци – го приравняват към общоизвестните метруми: 5/16 към 3/8, 7/16 към $\frac{3}{4}$ или 4/4 и др.“* [Славинска, Р., 2019] Независимо че клавирният съпровод е изцяло авторски, той е в пряка връзка с автентичния първообраз, доизясняващ вокалната партия в ритмическо и хармоническо отношение. В повечето случаи съпроводът дори я дублира, което води до извода, че в тези песни волно или неволно е нарушен автентизмът на първоизточника, което пряко се отразява и на клавирния съпровод. Безмензурните песни при Кухач също са нотирани като комбинация от прости и сложни равноделни размери. Поради липса на критерии за върно

дешифриране, песните на Кухач не могат да се причислят към категорията на неправилно записани. Тук трябва да се отбележи, че метроритмичната теория на Добри Христов се появява десетилетия след тези първи опити за дешифриация на безмензурни песни и неравноделни размери.

Публикацията на Стефанка Георгиева¹ „О nekim odnosima Franje Ks. Kuhača s Bugarskom: pokušaj rekonstrukcije na temelju korespondencije i historiografskih dokumenata“² потвърждава, че към личността на Кухач има сравнително малък интерес от страна на българските изследователи, който се засилва едва към края на XX век. Независимо че петтомната колекция на хърватския композитор не е акцент в разработката на авторката, са засегнати някои особености на фолклорния материал, като неточности по отношение на място на записване, датировка и липса на имената на респондентите. Въпросът за клавирият съпровод не е засегнат, тъй като фокусът на изследването е в друга посока. Стефанка Георгиева разглежда сборника на Кухач „Южно-славянски народни песни“ по-скоро като етап от развитието на българската музикална етнография, а не като начало на жанра „народна песен с клавирен съпровод“.

Вследствие на проученото епистолярно³ наследство на хърватския музиколог, от страна на Стефанка Георгиева, се разбира, че връзките, които Кухач осъществява с български студенти в Загреб, датират от 1870 г. и продължават дори след тяхното завръщане в България. Благодарение на това сътрудничество Кухач успява да разпространи колекцията си „Южно-славянски народни песни“ в българските училища. Част от песните в сборника са аранжирани за училищния хор на гимназията „Княз Александър I“ в Пловдив, което показва, че в разглеждания период училищната институция и хоровото дело са едни от главните средища за разпространение на музикалната култура.

Сборникът на Кухач „Южно-славянски народни песни“ („Južno-slovjenske narodne popievke“) е сред най-ранните образци на публикувани български народни песни с клавирен съпровод в творчеството на чуждестранните композитори. Освен художествена стойност, неговият многотомник „Южно-славянски народни песни“ („Južno-slovjenske narodne popievke“) представлява и опит за съхраняване на фолклора на южните славяни. Сборникът съдържа 5 книги – от 1-ва до 4-та са издадени в Загреб в периода 1878-1881 г., а 5-а книга е издадена чак много или (цели) 30 години след смъртта

1 Стефанка Георгиева завършва докторска дисертация по музикология в НМА „Панчо Владигеров“, София. В момента е професор в педагогическия факултет на Тракийски университет, Стара Загора (бел. авт.).

2 „За някои връзки на Франьо Кс. Кухач с България: Опит за реконструкция на основата на кореспонденция и историографски документи“ (собствен превод)

3 Запазената в различни архиви кореспонденция на композитора (бел. авт.).

му в 1911 г. – едва през 1941 г. От вече споменатата статия на Тодор Тодоров се разбира и броят на песните, включени в сборника – 1600 нотирани песни с текст и инструментални мелодии. Към всички песни има клавирен съпровод, а дори инструменталните мелодии са аранжирани за пиано. Идеята за създаването и публикуването на колекцията, от една страна, е за съхраняване на фолклора на южно-славянските народи чрез теренни записи, а, от друга, – за популяризиране на песенния фолклор чрез концертно/и изпълнение/я. В колекцията преобладават хърватските песни, а българските са едва 64. Обект на изследване в настоящия доклад ще бъдат българските песни от I-ва до IV-та книга от колекцията на Кухач, поради липса на клавирен съпровод в V книга.

Първообразите на голяма част от песните са из градския фолклор, за което свидетелстват и самите подзаглавия на песните – Търново, Ямбол, Русе, София, Габрово, Варна, Троян, а на някои е записано само „от България“ или „от Македония“. Композициите са хармонизирани със семпли средства, повлияни от европейската музика. Независимо от неточностите, свързани с правилното отразяване на метроритмичната специфика на музикалния ни фолклор, творбите на Кухач се нареждат сред първите опити за хармонизиране на български народни песни с клавирен съпровод. В сборника една малка част от творбите са в неравностепенни размери – 5/4 или 7/4. Преобладават композициите, нотирани в прости и сложни размери или в техни комбинации. Тази практика се оказва и често срещано явление при чуждестранните композитори, правили опити да дешифрират български народни песни. Това се дължи на факта, че мнозина от тях схващат неравностепенността като някакъв вид нарушаване на метроритъма. Нека не забравяме, че в коментирания период *„единствените оръжия на фолклористите са техният слух, бързина на реакциите, прецизен метроритмичен усет, солфеджна подготвеност. Така че нотографирането върху листа много прилича на маниера на портретистите – всички се стремят към максимална прилика, но всеки влага собственото си усещане. Именно пречупването на автентичния музикален поток през личното светоусещане създава условия за първична обработка.“* [Славинска, Р., 2021].

Песните в целия сборник са структурирани идентично – липсват разширяващи формата елементи (въведение, заключение, интермедии). Клавирният съпровод може да се причисли към елементарните хармонизации, който изцяло следва формата на първоизточника и дублира соловата партия в същата октавова група. Всички куплети се повтарят върху един същ музикален материал. Включените композиции от I до IV книга от колекцията на Кухач все пак илюстрират известно разнообразие, но по отношение на други компоненти – използвани първоизточници и характерните за тях параметри – амбигус, лад и форма, хармонически решения и начин на отбелязване на

арматурните знаци. При анализирането на творбите ще бъдат използвани стандартни за музикалния анализ понятия, в съчетание с някои термини, заимствани от фолклористиката, защото „избистрянето на терминологията, касаеща фолклорно-изпълнителските ... специфики, е важен елемент не само в музиковедските изследвания.“ [Георгиев, И, 2020].

Песен № 223 „**Цар Мурад и Мара**“, включена в I книга (изд. 1878 г.), е представена в два варианта на клавирния съпровод. Творбата е нотирана като комбинация от размери – $4/4+3/4+6/4$, а темпото е *Larghetto* $q=60$, което навежда на мисълта за нейния безмензурен характер. Амбитусът на първоизточника е г. 6 (g^1-e^2), а звукоредът му обхваща минорен пентахорд от „ла“ с подтоничен тон „сол“. Първият вариант е определен от Кухач като песен в хиподорийски или локрийски лад. Клавираната партия е реализирана със средствата на модалната хармония, а финалисът на напева е третиран като тоника. Вторият вариант на песента представлява пример за различно ладово и хармоническо тълкуване на една и съща мелодия. Самият композитор обявява, че първоизточникът може да се осмисли като мажорен от сол – включвайки в ладовия звукоред и подтоничния тон – и по тази причина слага арматурните знаци на сол-мажор (виж Прим. 1).



Пример 1 Франьо Кухач – „Цар Мурад и Мара“ (втори вариант)

В тази хармонизация финалисът на песента („ла“) не се третира като основен тон на лада, а като пета степен – част от състава на тонически акорд, която оформя ре-мажорно тризвучие. Тази тоника ясно се подчертава чрез плагално каденциране на всеки два такта – S-T. Вижда се, че спрямо общия ладов звукоред на композицията поставеният арматурен знак отговаря на миксолидийски лад от „ре“, чийто горен пентахорд се припокрива с долния пентахорд на сол-мажор. Хармоническото решение на клавирния съпровод е изцяло модално.

В цялата колекция се наблюдава, че подходът на Кухач към третиране на финалиса е различен – ту като тоника, ту като III или V ст. от звукореда на

избраната тоналност. Срещат се и песни, при които двата дяла на автентичният образец завършват на един и същ финален тон, но са хармонизирани в различни тоналности – № 539 „Три години“ (из II книга, 1879 г.), № 1535 „Македонец“ (из IV книга, 1881 г.). Тези вариантни хармонически решения показват разнообразие в тълкуването на автентичната тоника.

В зависимост от използваните хармонически средства творбите са реализирани както със средствата на модалната хармония (моноладови), така и със средствата на класическата хармония (монотонални). Често пъти хърватският композитор използва различни ладови наклонения (биладови, битонални) при хармонизация на двата дяла на първоизточника.

Песента под № 278 „Пълната луна“ е нотирана в размер 7/4, а темпото е *Largo assai* $q=46$. Творбата е пример за вписване в арматурата на различни символи на знаците за алтерация. Освен знаците на сол-минор (осмисля финалиса като тоника) той прибавя в арматура и знака за повишена VII ст. като своеобразно указание за хармоничен вид на минора. По този начин се спестява изписването на алтерации за доминантовите акорди (мажорна доминанта в минорна тоналност). Клавирният съпровод се движи в класическите функционални схеми (виж Прим. 2).

278. *Вълна-ла луна.*

Largo assai $\text{♩} = 46$. Из Бугарске.

p Въл-на-та лу - на, жас-но грѣи! *p* Слън-це-то хо - ра ве-со-ли

p ме-не не раз-ве-се-ля-ва, *p* но са-мо ме-не скръ-ля-ва.

Пример 2 Франьо Кухач – „Пълната луна“

В зависимост от поставените в арматурата знаци за алтерация се оформят две групи песни – с еднакви символи на знаците за алтерация и с различни символи на знаците за алтерация в арматурата ($\sharp$ и b). При композициите от първа група, знаците в арматурата отговарят на конкретен лад или тоналност. Констатира се, че има песни, в които арматурните знаци отговарят единствено на първия дял от песента – № 539 „Три години“ (от II книга),

„Поискал гордий Никифор“ (от IV книга) или за минорна тоналност + знак за повишение на VII степен – № 38 „Катаринка малка мома“ (от I книга), № 733 „Тинка и комшийка“ (от II книга) и др.

При песните от втора група различните символи на знаците за алтерация в арматурата съответстват на даден хроматичен лад – № 428 „Йончу“ (от II книга) или отговарят за хармоничен минор на тоналностите от квартовия кръг – № 648 „Не стой Донке на брега“ (от II книга) и др. Подобно на творбите от първа група, и тук се наблюдава арматурата да отговаря само на първи дял от песента – № 1035 „Хоро“ (от III книга).

От направената класификация се вижда, че подходите на Кухач към фиксиране на знаци в арматурата са доста разнообразни. Наблюдават се както стандартни знаци за тоналности от мажоро-минорната система, така и знаци за различни ладове, маками и разновидности на мажора и минора. Някои нестандартни изписвания пораждат предположения, че са използвани по-скоро за облекчаване на нотирането в текста, отколкото за категорично определяне на тоналност.

Песен № 428 „Йончу“ е в размер 4/4, с аутфактова структура. Амбигуост на напева е ч. 5 (g1-d2). Непълният звукоред оформя възходящ фригийски тетрахорд от „ла“, с подтоничен тон. Формата на първоизточника е пример за кратко построение, което трудно се поддава на дефиниране, но с оглед използването на утвърдените термини, ще се определи като „форма, с големина на полуизречение“.

Финалистът е осмислен като V ст. от състава на ре-мажорния акорд, който има функция на тоника (виж. Прим. 3). От хармонизацията се разбира, че фригийският тетрахорд е третиран като горен от звукореда на макам хиджас от „ре“. Знаците в арматурата съответстват на макам хиджас. Подобни песни, чиито форми на първоизточника са с големина на полуизречение са № 57 „Заспала е мома“, № 1036 „Българско хоро“ и др.

428. J o n č u.
Bugarska sa Balkana.

Moderato ♩ = 100.

за по-голяма достъпност от страна на за любители. Макар тези първи опити в хармонизирането на българските народни песни да са реализирани със семпли средства и да не показват перфектно дешифриране на автентичните образци, (те) са ценни, защото трасират пътя на хармоническото и концертно осмисляне на народната песен. Ако се позовем на думите на Владимир Владимиров, че *„изследователите на фолклора се съсредоточават върху събиране, проучване и реставриране на старата фолклорна музика и донякъде пренебрегват практиките и формите, чрез които става нейното преобразуване в модерен фолклор“* [Владимиров, Владимир, 359], то чрез своите хармонизации изследователят, фолклористът и композитор Франьо Кухач се явява чуждестранният предвестник на последвалата „модернизация“ на песенния ни фолклор.

Използвана литература

1. **Владимиров, Владимир. 2012-13.** „Тракийската“ тамбура – поява и влияние. Връзка с процесите на модернизация и глобализация на фолклорната ни традиция. – В: Известия на Тракийския научен институт, кн. 11-12, стр. 358-364
2. **Георгиев, Иван. 2020.** Понятието „гайдарски стил“ в българската музиковедска публицистика,
3. **KNOWLEDGE**, International Journal, vol.38.6, Скопие, 2020, стр. 1487-1492
4. **Георгиев, Иван. 2020.** Гайдата в българските публикации до средата на XX век, В: Пролетни научничетения – АМТИИ, Пловдив, стр. 97-104
5. **Славинска, Рада. 2019.** Предпоставки за възникване на жанра „песен за народен хор“, АМТИИ, Пловдив
6. **Славинска, Рада. 2021.** Обработване, обработка и песен за народен хор, KNOWLEDGE, International Journal, vol.45.6, Скопие, стр. 1365-1371
7. **Тодоров, Тодор. 1992.** Франьо Кухач и българската песен от Възраждането // Българско музиковедие, год. XVI, кн.4, стр. 21-33
8. **Христов, Добри. 1931.** Македонските български народни песни. – В: „66 народни песни на македонските българи“. София: Печатница П. Глушков, стр. 1-34
9. **Христов, Добри. 1967.** Музикално-теоретическо и публицистическо наследство. Том първи. София: БАН
10. **Georgieva, Stefanka. 2013.** O nekim odnosima Franje Ks. Kuhača s Bugarskom: pokušaj rekonstrukcije na temelju korespondencije i historiografskih dokumenata. – In: Franjo Ksaver Kuhač (1834-1911.). Glazbena historiografija i identitet. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, str. 71-86

В АЛГОРИТЪМА НА ТАНЦА. ПРОФЕСОР ПЕТЪР ЛУКАНОВ НА 90 ГОДИНИ

Доц. д-р Рослана Моравенова – Станева
АМТИИ „Проф Асен Диамандиев“ – Пловдив,
катедра „Хореография“
roslana_moravenova@abv.bg

Резюме: За изграждането на културните ценности са допринесли усилията на редица даровити личности, които със своя безспорен творчески заряд ни дадоха нова перспектива в развитието. Един от тях е хореографът професор Петър Луканов, който подари на публиката и своите възпитаници поетиката на музикално-хореографската драматургия. В кратка ретроспекция разглеждаме творческия и научен път на нашия бележит творец, който обвързва своето изкуство с чувство на интелектуална отговорност.

Ключови думи: хореография, проф. Петър Луканов, танцова драматургия

IN THE ALGORITHM OF DANCE. PROFESSOR P. LUKANOV AT THE AGE OF 90

Ass. Prof. Roslana Moravenova – Staneva, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Resume: The efforts and hard work of a large number of gifted people, with their undeniable creative power, have given us a new perspective in the development and contributed to establishing cultural values. One of them is professor P. Lukanov who left to the audience and his students the poetry of music-choreographic dramaturgy. In brief retrospection, we look at the artistic and scientific career of our renowned artist who binds his work with a sense of intellectual responsibility.

Keywords: choreography, professor Peter Lukanov, dance theatre

Проследявайки историческото развитие на нашия народ, ние откриваме онези върхове, в които се корени вечното, красивото, насъщното, което ни прави българи, което наричаме българска култура.

За изграждането на културните ценности са допринесли усилията на редица даровити личности, които със своя безспорен творчески заряд ни дадоха нова перспектива в развитието. Един от тях е хореографът професор Петър Луканов, който подари на публиката и своите възпитаници поетиката на музикално-хореографската драматургия.



Талантът на всеки хореограф е съвкупност от много качества: най-вече отлично развита фантазия, способност да мисли с танцови образи, да съчинява безброй разнообразни композиции. Той е длъжен да разбира, чувства и възпроизвежда всевъзможни движения, жестове, пози, присъщи на хората с най-различни характери, пречупени през призмата на хореографията. Освен това трябва да има прекрасна зрителна памет и остър поглед, способност да забелязва и точно да фиксира сцената или танца. Говорейки за танцови произведения в настоящата статия, не можем да не отбележим и важната връзка между идеята и реализацията на един творчески проект, които естествено генерират еволюцията на основната драматургия на хореографското произведение. Безспорен лидер в танцовата драматургия е проф. Луканов. Той прави своите конкретни научни изследвания върху основата на танцовата история, философия и хореографската композиция. Въпреки неспирно бликащия си стремеж към развитие, той разглежда явленията винаги конкретно в тяхната взаимна връзка, обусловеност и конкретно-историческата същност. Рядко срещана е и симбиозата между фолклор и класически танц. С течение на времето тя придобива особено значение за него и определя истинската стойност на всичко наследено. Роден през далечната 1931 година в с. Брусарци (днешен град Брусарци), област Монтана. Той от малък е закърмен със самобитността на земята, която обича и до днес. В своите мемоари пише: „Бях пристрастен към танца, към българския народен танц. Най-много обичах да играя ръченица. Чуех ли да засвири музиката на площада, на сватби или по радиото да засвири българска народна музика, сърцето ми се разтуптяваше и не се стърпявах да не заиграя.... От малък знаех да танцувам почти

всички хора в нашия регион – Северозападна България: „Пайдушко хоро“, „Елено моме“, „Дунавско хоро“, „Ситното“, „Изручанка“...“ Проследявайки неговия стремеж за развитие в танцовото изкуство, сме длъжни да споменем и периода 1950 – 1953 г., в който отбива редовната си военна служба в Ансамбъла за песни и танци на Строителни войски, а от 1953 до 1955 година е щатен солист в танцовия състав на същия ансамбъл. Това съприкосновение на изворния материал с изкуството е отправната точка за неговото развитие. Професор Луканов винаги е смятал, че във фолклорните творби се съдържат сведения за народния жизнен опит, за народните знания. Освен душевния мир на народа във фолклорните произведения се отразява реалната действителност, преплетена с художествените му форми. Ето защо за него фолклорът винаги е бил ценен извор на идеи и превъплъщения.

В неговото развитие през 1955 – 1963 година като артист балетист и солист на балета на Народна опера гр. Русе личат дълбочината на идеите за усъвършенстване и по-конкретно – усвояването на различните видове танцова техника. Допирът с класическия балет предвещава оригиналността и логичността в интерпретирането на идеи със своеобразна танцова лексика, която се оказва особено показателна в това отношение. Още като студент по „Балетна режисура“ в ГИТИС – Москва, в класа на проф. Леонид Лавровски, където и завършва с пълно отличие, професор Петър Луканов поставя 6 едноактни балета в Русенската народна опера, изпълнени в рамките на Международния фестивал „Мартенски музикални дни“ (1965 и 1966 г.); II действие на балета „Жизел“ и две балетни миниатюри за годишен концерт на ДХУ; балета „Светлината залива всичко“ от Боян Икономов – в Софийската народна опера (1967 г.); балета „Нестинарка“ от Марин Големинов – в Пловдивската народна опера и три едноактни балета по музика на български композитори – в Новосибирския академичен театър за опера и балет – Русия (1968 г.) Проследявайки способа на тяхното реализиране и изграждане, достигаме и до убеждението, че авторът е намерил своеобразна композиционна палитра от танц, пластика, сложни фигури с много класически пози и движения, пропити с душевността на танцовата драматургия. Неслучайно в своята книга „Творецът на зримата музика Петър Луканов“ Ана Александрова пише: Хореографските видения на постановчика Петър Луканов притежават неповторимо своеобразие и многоплановост, новаторските му подходи никога не се превръщат в самоцел, а са естествен логичен поток на творчески инвенции. 1 Тези първи стъпки и в музикално, и в танцово-пластичното решение дават творчески стимул на твореца и бележат неговата професионална реализация.

От месец ноември 1967 година (една година преди дипломирането си) до 1989 година е балетмайстор постановчик и ръководител на балета на Националната опера – София. В периода 2000 – 2002 година е Директор на На-

ционалният балет (Театър за опера и балет – София). През 2005 – 2008 година – Заместник-директор на Националната опера и художествен ръководител на балета. В дългия си творчески път той поставя **80 балета, 30 балетни миниатюри, 6 балетни филма, 40 опери, оперети, мюзикъли**. Някои от тях са: „Чудният Мандарин“, музика **Бела Барток**; „Целувката на Фейта“, „Аполон Мусaget“ и „Агон“ – **Игор Стравински**; „Блудният син“, „Пепеляшка“, „Ромео и Жулиета“, „Алла и Лолли“ и „Класическа симфония“ – **Сергей Прокофиев**; „Дъщерята на Калояна“, „Нестинарка“ и „Микро кuartет“: – **Марин Големинов**; „Балада за автопортрета“ – **Красимир Кюркчийски**; „Хайдушка песен“ – **Александър Райчев**; „Сътворение, смърт и примирение“ – **Иван Спасов**; „Маски“ и „Апокалипсис“ – **Васил Казанджиев**; „3-та Симфония“ – **Ст. Драгостинов**; „Легенда за любовта“ – **Ариф Меликов**; „Любовна магия“ и „Тривърхата шапка“ – **Мануел де Файя**; „Чиракът Магьосник“ – Пол Дюка; „Парижката Света Богородица“, „Меса за нашето време“ – **Морис Жар**; „Болеро“, Алборада дел грациозо“ – **Морис Равел**; „Жизел“ – **Адолф Адам**; „Дон Кихот“ – **Лудвиг Минкус** и др.

Но този, който възприемаме като сантиментална привързаност и ярък еквивалент на художествена убедителност в творчеството на проф. Петър Луканов, е балетът „Козият рог“ по музика на **Красимир Кюркчийски**. Пристъпвайки към постановъчната работа, свързана със създаването на балета, авторът пристъпва с осъзнато чувство на отговорност и желание за вярност не само към литературния материал – едноименния разказ на Н. Хайтов, а изобщо към родопския бит, душевност и морал. За да вникне повече и да може да пресъздаде драматичните състояния на своите герои, Луканов се обръща не само към разказа, но и към целия сборник от разкази „Диви разкази“. Той споделя: *Тези разкази ми дадоха не само представата за живота и бита на родопчанина, но и за неговата душевност и същност*. Тук се забелязва умелото боравене с танцовия език и танцовите движения, които са подложени на най-активна обработка при сценичната реализация, което е най-голямата сложност в работата на хореографа. Той трябва да търси и да намира логиката в развитието на движението както и рисунъка на танца. Обогащаването на техниката на танцовите движения, прераснали в балетен хореографски текст, проф. Луканов реализира, без да изопачава маниера и характера на автентичния първоизточник. И колкото повече се потапя в най-отдалечените исторически епохи, с колкото повече материал за бита и живота на хората разполага, толкова по-ясно се откроява здравото чувство, което ученият притежава за същественото в танцовата драматургия. Тук той непрекъснато преодолява някои предварително очертани схеми, като прилага иновативни техники в най-широките обобщения, стремейки се да улови ритъма в развитието на душевността в действието.

В народната култура огънят има съществено място. В своите вярвания

хората са смятали, че той има пречистваща сила. В действието Кара Иван изгаря дома си – символ на изгубената любов и обруганото му семейство. Той иска да изчисти спомена, да заличи мъката чрез огъня. И тук е важен подходът на хореографа и раждането в съзнанието на художествения замисъл, в който са концентрирани общите характеристики на композицията. Професор Луканов превръща полифоничното звучене на музиката в хореографска полифония, богата на движения и рисунък. *В своето развитие, макар и с известно закъснение, танцът винаги е следвал отпъкания вече път на развитие на музиката.* Една богата, но не самоцелна композиция, с която хореографът пресъздава внушителна картина на бушуващия огън, който изгаря и изпепелява всичко. Хореографският текст на огъня е създаден на основата на класическия танц. Огънят (шест групи – 22 изпълнители) „бушува“ в дома на Кара Иван, изгаря всичко. Тази огнена композиция е намерила безусловното приемане и одобрение от публиката. Безспорно хореографията е постигнала необходимото за вътрешната конструкция и външно утвърждаване.



Този малък фрагмент от творчеството на нашия бележит творец е още един ключ към явлението Петър Луканов, който обвързва своето изкуство с чувство на интелектуална отговорност. За него професорът преминава през алгоритъма на познанието, за да усъвършенства сетивата си, които му служат като инструмент за творчество. Ето какво казва самият той в своя научен труд „Хореографска композиция и режисура“: *Една примитивна схема на това развитие може да ни прилича на „електрокардиограма“ на темпоритъма, динамиката и интонациите на хореографското произведение. Но тази „електрокардиограма“ винаги е в пряка зависимост и се определя от музикалния материал, върху който се строи това произведение. Своето възпълнение тя намира в текста, в рисунъка на танца, в тяхното пластическо единство, в тяхната органическа връзка.*

Защо разглеждаме точно този аспект от неговото творчество? Важно

е да се обърне внимание на оригиналния и сполучливо избран материал и различните етапи от неговото конструктивно развитие, с който оперира професор Луканов при своята научна и художествено-творческа работа. Оттогава до днес диференциацията на науката в изкуството е разработила по-различен поглед на някои от тези идеи с влизането на различни визуални елементи. Но хореографията на Луканов беше принудена да разкаже идеята само с възможностите на човешкото тяло. И фактът, че се заема с такава задача, ярко подчертава търсещата творческа природа на неговата личност. Тези нестихващи хореографски открития – той без авторски егоизъм споделя със своите възпитаници с надеждата да открие в тях естествения процес на развитие.

Успоредно с работата в Националната опера и балет в различни периоди е бил Художествен ръководител на отдел „Класически танци“ и Директор на Държавното хореографско училище – София (сега НУТИ – Национално училище за танцово изкуство). А от 1980 до 2011 година е преподавател по „Хореографска композиция“ и „Хореографска режисура“ в специалността „Българска народна хореография“ в Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство – гр Пловдив. По негова инициатива и подготвена от него учебна програма през 1994 година са разкрити и специалностите „Балетна педагогика“ и „Балетна режисура“ в АМТИИ – Пловдив, където преподава дисциплините: „Композиция на класическия танц“, „Балетна режисура“ и „История на балета“. От 1995 до 2010 година преподава „Хореографска композиция“, „Хореографска режисура“ и „История на танца“ във Варненския свободен университет „Черноризец Храбър“ като гост професор. В годините харизмата му на лектор и творец, който поощрява учениците си да се впуснат в науката, предопредели професионалния път на много от нас. Солидната научна методология прониква в цялостната преподавателска дейност на професор Луканов. Особен интерес за теорията на танцовото изкуство представляват онези, които открехват страниците на символиката в хореографията, която се прокрадва по свой начин – типичен или характерен за своя период от историческото наследство. Така, следвайки своя алгоритъм, се разкриват етапите на развитието на отделните жанрове на изкуствата, но подчинени на общите тенденции в хореографията. Открехвайки вратата към научните изследвания в тази област, ние искаме да обърнем особено внимание на теоретичните трудове на проф. Петър Луканов. Богатата му практическа дейност като творец хореограф се преплита с научните разработки, допринесли значително за обогатяването и развитието на хореографската мисъл у нас. Неговите трудове „История на европейския и руския балет“, „Хореографска композиция и режисура“, „Танцът е моят живот“ намират широко практическо приложение като учебна литература за студентите в специалността „Българска народна хореография“, „Балетна

педагогика“, „Балетна режисура“, учениците в Държавното хореографско училище, както и за всички преподаватели хореографи .

През 1986 година Висшата атестационна комисия при Министерския съвет му присъжда научното звание „Доцент“, а през 1994 година – „Професор“.

Лауреат на редица награди като: Орден „Кирил и Методий“ – I степен; Орден „Стара планина“ – II степен; Златна лира, Кристална лира, Кристално огърлие на Съюза на музикалните и танцови дейци; Награда за съвременна хореография от Международния балетен конкурс – Варна и др. проф. Петър Луканов смята, че най-голямата награда за него си остават аплодисментите на публиката. Той се намира в истинската си стихия, когато сам наблюдава, изучава, твори сложната плетеница на онази основа, върху която се стреми да изгради чувствата на героя в определен, най-често преломен момент от неговия живот, проследявайки реакцията на характера и събитията, погледнати през призмата на големия хореограф-режисьор.



На 22.10.2021г. професор Петър Луканов навърши 90 години. „СО-ФИЙСКА ОПЕРА И БАЛЕТ“ чества събитието с балета „Жизел“ по музика на Адолф Адам, което беше режисирано от самия професор. Това бе една феерия от съкровища на музикално-хореографската ни култура. Една красива приказка без край. И ако можем да поднесем нашата възхита и благодарност към един истински учител, бихме казали това:

Скъпи професор Луканов, на Вас, който подари на българското танцово изкуство безценни шедеври, на Вас, който ни вдъхнови да учим, да се развиваме и да летим в творческите си мечти.

Благодарим и Поклон!

Използвана литература

1. **Aleksandrova. A.** Tvorecat na zrimata muzika Petyr Lukanov; Sofia; Bulgarska knijarnica,2007; Александрова. А. „Творецът на зримата музика Петър Луканов“; София; „Българска книжарница“; 2007г.; (стр. 67).
2. **Jordanova. L.** Iskustvo I narodni obiài ; Sofia 1988 (Йорданова, Л., Изкуство и народни обичаи, София, 1988 г., с. 16)
3. **Lukanova. E.** Zarajdane na profesionalното baletno iskustvo v Italia I Francia ;Godi[nik AMTII- Plovdiv 2018 Луканова.Е. „Зараждане на професионалното балетно изкуство в Италия и Франция“ Годишник – АМТИИ – Пловдив, 2018 г., ISSN:1313-6526, стр. 137-149
4. **Lukanov. P.** Tancyt e moiат jivot ; Defekto,2015; Луканов П. „Танцът е моят живот“ Дефекто, 2015 ISBN: 978-619-7031-04-1, с.8.
5. **Lukanov. P.** Horeografska kompozicia I rejisura ; Sofia; Defekto,2012; Луканов .П. „Хореографска композиция и режисура“; София; „Дефекто“; 2012г.; ISBN: 978-619-7031-01-0, стр.28

КОТЛЕНСКАТА СВАТБЕНА ПЕСЕН

Гл. ас. д-р София Р. Русева

АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив
sofiya.ruseva@artacademyplovdiv.com

Резюме: Фолклорът като наследство и елемент от днешната култура, изпълнява определени художествени, познавателни и естетически задачи в нашето общество. За да се изследва е необходимо да се подходи към неговото издирване и разкриване, и то не частично и формално, а пълно – регионално и локално. Настоящият доклад представлява поглед към сватбения обичай, практикуван в миналото на град Котел. Фокусът е поставен върху песните, които са се изпълнявали по време на ритуала – техните функционални, мелодични, метроритмични, структурни и поетични особености.

Ключови думи: фолклор, сватбена песен, Котел

THE KOTLEN WEDDING SONG

Chief Ass. Sofia Ruseva, PhD

AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: Folklore as a heritage and an element of today's culture has certain art, cognitive and aesthetic mission in our society. In order to study, it is necessary to approach its research and disclosure, and not partially and formally, but complete – regionally and locally. This article is a look at the wedding custom practiced in the past of Kotel town. The focus is on the songs that were performed during the ritual – their functional, melodic, metrorhythmic, structural and poetic features.

Keywords: Folklor, Wedding song, Kotel

Град Котел се намира в Източна Стара планина, в административна област Сливен и отстои на 72 километра североизточно от град Сливен. Местоположението му го определя като селище, което е част от Тракийската музикално-фолклорна област. Градът е с богато историческо минало, което определя важното му място в националната ни история и култура. Голямото разнообразие на материални и духовни прояви в миналото на селището и особено през Възраждането, го прави интересен обект за етнографски и фолклорни проучвания.

Котел е основан сравнително късно, за това се съди по първата информация за селището, която е в турски документ от 1486 година: „Тогава Котел се числял към феодалното владение – тимар на спахията Муса и наброявал

53 къщи и домакинства“ (Мерджанов, 1996, с. 12) Писмените сведения за миналото на града не са много. В голяма степен е вероятно това да се дължи на опустошителния пожар от 1894 година, по време на който са изгорели много книги и документи, съхранявани в църквата „Св. Св. Петър и Павел“ или в частни просветни лица. Друга причина е интензивният стопански живот в Котел и овчаруването на младите мъже в Добруджа. Това посочва и историкът Иван Русев: „Заминавайки за Добруджа покрай стопанската си дейност, котленските овчари, абаджии, търговци, чифликчийци отнасят в новите си заселища, най-напред временно, но впоследствие и трайно своите архиви, своите семейни реликви.“ (Русев, 2020, с. 14)

От издадената литература досега трудно може да се открие цялостно научно изследване, свързано с музикално-фолклорните прояви на града. Това е и една от основните причини за създаването на настоящия текст, чиято цел е да разгледа и анализира песенните образци, съпровождали котленската сватба.

Пълно описание на сватбения обичай в Котел прави Георги Захариев, композитор, завършил консерваторията в Одеса, който има огромна заслуга за възстановяването на културния живот в града след опустошителния пожар през 1894 г. Авторът много подробно излага основните обредни моменти и действия в сватбения ритуал, допълвайки ги с прецизно нотирани автентични песенни примери. Описанието, наречено „Котленска сватба“ днес се съхранява в архива на Етнографски музей “Кьорпеевата къща“ в града. Настоящият доклад се позовава главно на сведенията от него, а изводите за характера на котленската сватбена песен са направени върху нотиранияте от Георги Захариев песенни образци.

През 1993 година излиза сборникът „От извора песен струи /автентични котленски народни песни/“, част I, който е резултат от съвместната работа на фолклориста Николай Кауфман и котленката Таня Гайтанджиева – председател на културно-просветното сдружение “Котленски край“ в София. В изданието са публикувани част от сватбените песни, изложени в „Котленска сватба“, а пълното описание на Георги Захариев намира място във втората част на сборника. В предговора на „От извора песен струи /автентични котленски народни песни/“, част II, авторката Таня Гайтанджиева посочва приноса на Георги Захариев за запазването на котленския сватбен обичай до днес: „Именно той, Георги Захариев, има основния дял за съхраняването до наши дни на „Котленската сватба.““ (Гайтанджиева, 1999, с. 5)

В настоящия текст сватбеният обичай от Котел ще бъде описан синтезирано, като ще се акцентира предимно на по-интересните моменти, които се срещат рядко или отсъстват от практиките в останалата част на страната. Както вече бе споменато, фокусът е насочен към песните, които съпътстват ритуала. Вокалните образци, които са разгледани са част от описанието

„Котленска сватба“ на Георги Захариев. Всички 30 песни са записани в периода 1914 – 1930г. и са старинни сватбени песни. В изложението е включена и една сватбена песен от сборника „От извора песен струи /автентични котленски народни песни/“, част I, която е записана от Димитър Долапчиев през 1949 г.

Сватбата в Котел се откроява на фона останалите семейно-обредни празници със своето богатство и пълнота на обредни действия. Независимо от материалния статус на семействата на бъдещите младоженци обичаят продължава не една, а цели две седмици, които са изпълнени с ритуали и веселби. Същинската сватбена седмица започва винаги от понеделник, когато двете семейства и близките им се залавят с подготовката за деня на венчавката – неделя. Втората, следсватбена седмица има продължаващ характер, като целта е да се осъществи по-плавно преходът от раздялата на момата със семейството ѝ и да се премине към утвърждаването на новото семейство.

Сватбеният обичай бил предшестван от годежа, който е част от предсватбените обичаи в цялата страна. Интересен момент в Котел е протичането на годевката, когато мъжете от селището са били на овчаруване в Добруджа. В много от случаите момъкът не е успявал да си дойде за годежа, затова в уверение изпращал като „нишан“ своя калпак от Добруджа. Близка на семейството на момъка жена, т. нар. „сватовница“, предварително посещавала дома на момата, за да похвали момъка пред родителите ѝ, че е кротък, пестелив и печели добре. Ако семейството на момата склони да се оженият, се уговаряла дата за годеж. В деня на годежа, родителите на момата вече предупредени от сватовницата, че ще идват годежари, били облечени в празнично облекло. Момковото семейство донасяло тава със шекер, плодове и ядки, под общо наименование „смукини“¹, върху тях бил нишанът (овчарският калпак), китка индрише, завързана с червен конец, и пак на червен конец – завързани няколко алтъна. Родителите на момъка обяснявали защо са дошли, след което момините родители задавали въпроси дали момъкът е кротък, колко овце има, дали са негови собствени или на баща му. Свекъра и свекървата оглеждали момата за одобрение, описвали положението си и ако това удовлетворявало момини, и ако самата мома иска момъка, годежът бил факт. Момата целувала ръка първо на баща си, после на свекъра и свекървата, и най-накрая на майка си, а свекървата давала на момата тавата с калпака, закичвала и китката, а на шията и слагала алтъните. Все още се правят възстановки на този обичай от самодейната театрална трупa в Котел.

Песента „Худи буле“ е свързана с провождането на сватовницата у момините родители. В нейния текст присъства чисто социален елемент под формата на съвет от страна на сватовницата към момъка да не се надява на сватба, тъй като момата е доста по-богата от него:

1 Захариев, с. 96



– Худилъ съм, думѣль съм, Дръгинко,
Ялъ нище пирпир Пенкъ дѣ доди,
Пенкъ носи зѣ сто грошъ куланчи.
– Худи буле, думѣй дубро ут мени,
хълал дѣ съ стутях грошъ ут мени.

– Худилъ съм, думѣль съм, Дръгинко,
ялъ ни и пирпир Пенкъ зѣ теби,
Пенкъ носи зѣ петстотин хустанчи.
– Худи, буле, думѣй дубро ут мени,
хълал дѣ съ пикахстотин ут мен.

Присъствието на социални черти в текстовете на котленските сватбени песни се среща и в други примери, които са разгледани по-нататък в изложението.

Богати и разнообразни, доста от сватбените песни придружават различните обредни действия – засевките, сплитането на момата, бръсненето на младоженеца, калесването с бѣклица, т.е. представляват „протоколни песни“. Този термин е въведен от Христо Вакарелски, по-късно възприет и обогатен от Николай Кауфман: “Сватбените песни, които са най-тясно свързани с определени действия от обичая, са така наречените „протоколни сватбени песни.“ (Кауфман, 1976, с. 7, 14). Например в песента „Трипнали съ ду три сита“ са отразени обредните действия по време на „зѣсефките“ в сряда, когато се пресява житото за сватбените хлябове. Тя е т.нар. „описателна протоколна песен“, тъй като описва действието, което се извършва в момента (Кауфман, 1976, с. 14):



Тъ присяхъ, тъ привяхъ,
сет гуръ, сет удъ.
Идно дърво ни присяхъ,
и то беши кълинувуту,

кълинувуту, мълинувуту.
Нѣ дървоту иднѣ лулкъ,
чи кой сиди нѣ люлкѣтъ,
Янку Станкъ залюлявъ.

Друг обреден момент – сплитането на момата от нейната най-вярна дружка в събота преди сватбения ден неделя – е отразен в песента „Мъри момне, вярна дружко“:

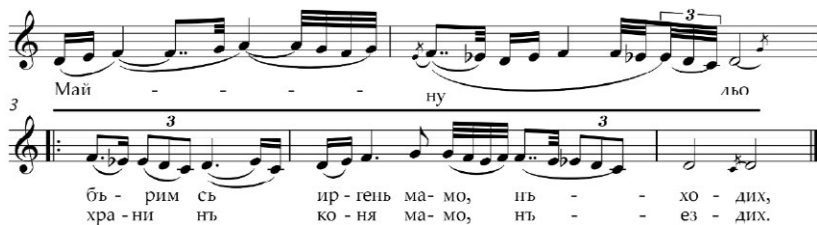
Протегнато



зъ твойтъ старъ майкъ
и зъ твой стар бубачку,
зъ твойти вярни дружки,
зъ твойти гръдинчици.
– Милу ми й, жалну ми й,

ами къту кулай нема.
Заръчълъ й момку мамъ,
де дъ й мума, тук дъ доди,
дъ ми меси тупла пить,
дъ ми носи студнъ удъ.

Аналогичното обредно действие – бръсненето на младоженеца намира отклик в песента „Бърим съ ирген, мамо, нъходих“:



Майну лъо, алянъ фесъ, мамо, накривих,
и тънка пушкъ, мамо нъносих,
Майну лъо, и тънкъ сабя, мамо, фрингийъ,
хубъви муми, мамо, нълибих.
Майну лъо, иргенству, мамо, пашовству,
муминству, мамо, визирству.

– Майну лъо, дуру и мума, мамо,
при майкъ, тя бивъ бялъ, мамо, чирвень.
Майну лъо, къту я мамъ, мамо, ужени,
дрибни я гяца, мамо, нътиснът.
Майну лъо, тя ставъ чърнъ, мамо, зилень,
мъжки я кахър, мамо, нълегни.

Темата за носталгията към моминството и ергенството се прокрадва в текстовете и на двете песни, тъй като те съпровождат последното сплитане на момата от нейните дружки и последното ергенско бръснене на младоженеца. С тези два обряда се осъществява психологическото преминаване от свободния, „везирски“ начин на живот преди сватбата към семейния живот, който е изпълнен със задължения и отговорности.

Почти всички обредни действия и хора в сватбения обичай са били съпроводжани от припевки. В тематично отношение повечето от тях са със закачлив и хумористичен характер. Те са били и любимите песни на по-младите участници в обичая заради леката форма на задявка, която присъства в почти всички образци. Днес те ни дават богата информация за физическите и моралните качества на младоженците и характеризират техните отноше-

ния и поведение. Такъв е следващият пример, определен от Георги Захариев като припевка на „мъдро хуро“¹:



2. Наштъ и гръдинкъ ширин бой
Тинчю със Койкъ – идин бой / 2
3. Тънинка вейкъ вършинкъ,
Мърийъ, Ненку, скършинкъ / 2

4. Книгъ и пиро, Донки ле
и чърно слуго, Вилико / 2
5. Скъгъй си Цоне, куланът,
зле ти съ Дончу, заканъ / 2

След венчавката в неделя, по пътя от църквата към дома на младоже-
неца, зълвите играят Зълвина игра на мелодия в размер 7/16 или съпроводи-
ни от припевката „Чи знаеш ли, Гано“. В тематиката на нейния текст също
откриваме вече срещаният в сватбените песни от Котел социален елемент:



„Ни съм душла, Гано,
дъ ям и дъ пия,
най съм душла, Гано,
нъ ум дъ тъ нъучъ. / 2
Куги идиш, Гано,
нъ свекруву двори,
ни ут кула слазай,

ни ръкъ цилувъй, / 2
дуру ни ти дъдът,
дъдът и припишът
дългити ниви и ливадити,
дибелити гривни
сажбай снопчъстити.“

Наред с веселите и закачливи припевки, в сватбения обичай намират
място и песни с тъжна тематика. Мотивът за тъгата от раздялата със семей-
ството и родния дом, както и отиването в чужда къща при непознати хора
срещаме в песните „Сал тайзи вечер, момни ле“ и „Зора се сипва, разсипва“,
която се изпълнява при извеждане на булката и е публикувана в сборника
„От извора песен струи“, I част. Георги Захариев отбелязва, че в песента

1 Захари ев, с. 120

обръщението „момне ле“ се замества с името на момата, което говори за полумимовизационен характер на текста:

Волно

3 Сал тай - зи ве - чер мом - ни ле,
при - тво - йъ май - къ,
7 при тво - йъ май - ка, мом - ни ле,
при тво - йъ ба - ща.

При твоя майка, момне ле,
при твоят баща,
Пък утри вечер, момне ле,
чуждъ чуждинкъ,
ф»чуждита хоръ,
нъ чуждъ майкъ, момне ле,
мале шъ ричеш,
нъ чужъ быща,

бачку шъ ричеш.
Нъ чужди брака, момне ле,
бати шъ ричеш,
бати дръгинку,
нъ чужди сестри, момне ле,
каку шу ричеш,
каку, Кълину!

$\text{♩} = 240$

Зо-ра се сип-ва, раз-сип-ва, мо-ма се с'ро-да про-ща-ва:

„Прощавай, роде и досте,
и ти рождена майчице!
Много ми хатър остана,
дето мъ даваш надалеч
във чужди хора незнайни,

дето ги ази не зная,
не зная, не ги познавам.
Майну ле, шъ ти заръчам
цветето да ми поливаш
и го със сълзи обливаш!“

Метроритмичният анализ показва сравнително разнообразие сред сватбените песни от град Котел – от двувременен метрум до хетерометрични редици и безмензурни мелодии. Най-голям е броят на вокалните образци в прост двувременен метрум. Този превес идва от големия брой сватбени припевки, нотирани в 2/4 от Георги Захариев. Една от тях е „Росин, Росин“:



На второ място сред сватбените образци се нарежда неравноделният седемвременен метрум с тривременна група в трети дял. Той е обвързан с най-разпространеното хоро в Котел, т. нар. „Мъдро хоро“ или „Мъдра ръченица“. То се изпълнява в умерено, към бавно темпо. Среща се често задържане с лигатура, изпяване на една сричка върху трите дяла на метрума, синкопи, акцентирание на сричката върху тривременната група. Според информатори тежката, „чорбаджийска“ игра е определила бавното темпо на „Мъдро“-то. Една такава песен с хумористичен привкус в текста е „Иван Златки дума“, която се пее на момъка преди годежа: „... при случай, съседки и близки закачливо му подпияват“ (Захариев, с. 95)



Пу двор дъ ми ходиш, къту гълъбичкъ,
с чипички дъ тракъш, пъстръ гингуричкъ.\
рокля дъ ръзвявъш,

Голямо разнообразие се наблюдава и при стиховия строеж на сватбените песни –откриваме примери, чиито текстове се състоят от шестосрични стихове и такива, които стигат до комбинирани и хетерометрични стихове. Въпреки това най-разпространен е осмосричният стихов размер с разпределение на сричките /5+3/ или /3+5/. Преобладават вокалните образци без декоративни образувания (вметки и рефрени) в текста, но се срещат и такива с разширения. Интересен случай е песента „Бърим съ, ирген, мамо, надохих“, чийто първи стих е разширен от запев и вметка и представлява разширен осмосричник от типа $\underline{3} + 5 + \underline{2} + 3$, а при втория стих остава само вметката, т.е. той е разширен осмосричник от типа $5 + \underline{2} + 3$, и така се редуват периодично:

Майну льо, бърим съ ирген, мамо, нъходих,
храняна коня, мамо, нъездих.

Майну льо, алянъ фесъ, мамо, нъкривих
и тънка пушка, мамо, нъносих.

По отношение на стихомелодичната строфа с два повече са песенните примери с двуредна структура от тези с триредна структура. Част от двуредните образци са изградени от буквално или леко варирано повторение на едноредната мелодия с нов текст. Тези песни ни показват пътя на разширяване на формата и начало на по-усложненото мислене В песента „Израслу и абълчица“ първият мелодичен ред е буквално повторен, но с нов стих, което навежда на мисълта, че в този случай текстът е катализатор на разширението:



Ясна двуредна структура с различно музикално изграждане на двата стихомелодични реда може да се види в припевката „Дрън, дрън“:



Пътят за разширение от двуредна към триредна стихомелодична строфа чрез словесния текст наблюдаваме в песента „Дрянф кривак“, където само новият трети стих, изпят върху мелодията, на който се пее и втория, е довело до разширяване на формата:



По отношение на ладо-мелодичния анализ в разгледания материал също се наблюдава голямо разнообразие. Амбитусят на песните варира от

ч. 4 до г. 9, като относително най-много са песните с амбитус ч. 5, следвани от примерите с амбитус м. 7. Всички звукореди са тясномеждинни, а преобладаващата част от тях – хемитонни с малка секунда между II и III степен. Срещат се само два трихемитонни звукореда. При единият от тях ув. 2 се намира между V и VI степен, а при другия – между II и III, като II степен е променлива. Тази променливост на втора степен прави впечатление в голям брой песни – и при хемитонни, и при трихемитонни звукореди. Това е често наблюдавано явление в песенния фолклор на България. В повечето от случаите промяната се наблюдава само при тонове, участващи в орнамент, както е в следващия пример, чийто звукоред представлява дорийски тетрахорд с подосновен тон:



Характерно за интонационното изграждане на мелодиите на сватбени-те песни е постепенното секундово движение. Скоковете са рядко срещани – те са терцови, и по-често квартови. Ладовите структури, които се формират в изследваните сватбени песни се открояват със своята стабилност и ясно изязвена главна опора.

Структурният анализ на сватбените песни показва, че разликата между квадратните структури и изградените чрез правилна неквадратност е само една песен. Интересното тук е, че правилната неквадратност взима превес. Някои от песенните образци се състоят от мелодични редици по четири такта, които са разделени на тонсричкови групи от по два такта. Разположени върху един стих, те се явяват три пъти до края на стихомелодичната строфа – /2+2/+2+2/+2+2/. Наличието на симетрия е очевидно, заради броя тактове и разпределението им, но цялостната структура от 12 такта е извън полето на чистата квадратност. Такова е построението в следващия пример:



Повечето от квадратните структури представляват построения от 4 такта, върху които е разположена цялата стихомелодична строфа. Те са разделени на мелодични редици от два такта и тонсричкови групи от по един такт – /1+1/+1+1/, както е в песента „Бягай слънко“:



В заключение би могло да се обобщи, че котленската сватбена песен носи старинните черти на жанра, характерни за цяла България. Въпреки това се наблюдава стремеж към усложняване на стихомелодичната строфа и песенната форма – разширяване тоновия обем на мелодиите, разнообразие и импровизация в стиховия строеж, стабилност на ладовата структура и преобладаване на квадратността.

Използвана литература

1. **Гайтанджиева, Т.** (1999). *От извора песен струи /автентични котленски народни песни/, част II*. София, България: Кънчев и сие
2. **Джуджев, С.** (1980). *Българска народна музика, том I*. София, България: Музика
3. **Захариев, Г.** *Котленска сватба*. Котел, България: Архив Етнографски музей Кърпеевата къща
4. **Джуджев, С.** (1980). *Българска народна музика, том I*. София, България: Музика
5. **Кауфман, Н.** (1976). *Българската сватбена песен*. София, България: Музика
6. **Кауфман, Н. и Гайтанджиева, Т.** (1993). *От извора песен струи /автентични котленски народни песни/, част I*. София, България
7. **Мерджанов, Пл.** (1996) *Котел – име, чест, но и задължение*. В. Хаджиниколов, В. Трайков (ред.). Котленски родове. (11-19) Ямбол, България: Нью Принт
8. **Русев, Ив.** (2020) *Котел и Старопланинският регион – за традициите и перспективите пред регионалните проучвания*. Ив. Русев, (ред.). Котел и Старопланинският регион – икономика, миграции, общество. (11-29) София, България: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

ЕТАПИ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ТАНЦИ. СТЬПКА ПО СТЬПКА КЪМ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ОБРАЗОВАНИЕ

Гл. ас. д-р Благовеста Б. Калчева
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив,
катедра „Хореография“
bubich@abv.bg; bubuch22@gmail.com

Резюме: В статията са представени етапите на обучение по български народни танци (БНТ), през които преминава ученикът в зависимост от възрастовата група, за постигане на знания и технически умения в танцовото изкуство. Подчинявайки се на последователния научен подход за завладяване, привличане на вниманието и събуждане на интереса и съзнанието на учениците, се постига целта за подобряване на учебния процес и осмисляне на същността на изучавания учебен материал. Породилният се голям интерес към родния ни фолклор и в частност към народните танци, предизвиква необходимостта от анализиране и представяне насоките към обучаващите и обучаваните, като стъпало от специализираната подготовка по БНТ – част от цялото танцово изкуство. Ясно се систематизират етапите на обучение по български народни танци и се представят целите на всеки един от тях, като това ще подпомогне и обогати научното познание по пътя за овладяване на специфичните знания и практики към усъвършенстването и сценичните изяви.

Ключови думи: етапи, нива, обучение по български танци, преподаване

STAGES OF TRAINING IN BULGARIAN FOLK DANCES. STEP BY STEP TO SPECIALIZED EDUCATION

Chief Ass. Blagovesta B. Kalcheva, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The article presents the stages of Bulgarian Folk Dances (BFD) training that the student passes thru according to the age group in order to achieve knowledge and technical skills in the Art of dance. The goal to improve the learning process and understand the essence of the studied material is achieved by following the consistent scientific approach to mastering, drawing attention and arousing the interest and consciousness of students. The great interest to our native folklore and in particular to folk dances, caused the need to analyze and present the guidelines to trainers and trainees, as a step of specialized training in BFD – a part of the entire Art of dance. The stages of Bulgarian folk dances training are clearly systematized and the goals of each of them are presented, as this will support and enrich the scientific cognition on the way to mastering

the specific knowledge and practices towards the improvement and the stage performances.

Keywords: stages, levels, Bulgarian dance training, teaching.

Движенията са основното изразно средство на танца и всяко едно носи послание. Танцът ни заобикаля отвсякъде, обгръща ни и завладява сърцата. Първият ритъм в нашия живот е ритъмът на сърцето. В танца художествените образи възникват от ритмични отмерени и систематизирани движения на човешкото тяло, като първоизточник са разнообразните движения и жестове на човека, свързани с бита и с целия му емоционален живот и обкръжаващия го свят. „Танцът се явява инструмент за духовно възпитание, където танцовият образ е като една от формите на отражението на действителността и има обективно познавателно и възпитателно значение.“ (Моравенова – Станева, 2018, с. 9)

Знаем, че чрез човешкото тяло изразяваме танца. И ако неговите движения не са достатъчно леки, обемни, точни и премерени, ако са сковани и неизразителни, то тогава няма да има танц.

Пред нас – танцовите педагози, стои задачата да възпитаваме и подготвяме все по-добри изпълнители на български народни танци, отговарящи на новото съдържание на съвременното сценично изкуство, а от друга страна , да научим нашите възпитаници да ценят, запазват и анализират фолклорното ни наследство.

Наясно сме и сме убедени, че застинала, не развиваща се система няма. Времето върши своята работа и целта ни е усъвършенстването във всички посоки. Темповете на живот ни увеличат и бързаме ли, бързаме напред към сценичното съвършенство в „...процес на неспирно развитие“. (Кауфман, 1981, с. 4). В тази бързина много млади, неопитни и нетърпеливи педагози често пропускат „А – Б“-то при обучението на начинаещите изпълнители на Български Народни Танци (БНТ), пропускат някои основни моменти в методическата работа с обучаващите се. И тук се явява необходимостта, чрез добре обмислени методи да превърнем природните дадености в осъзнат и овладян процес. „Изразителността и художествената стойност на движенията се постига в периода на обучение чрез внимателна и методична работа.“ (Богоева, 2018, с. 6)

Да се проследят етапите на обучение в образователната ни система в установяване на добрата танцова основа при начинаещи танцьори с помощта на учебно – тренировъчната работа, ще подпомогне и обогати научното познание по пътя за овладяване на специфичните знания и практики към усъвършенстването и сценичните изяви.

Познаването на българския танцов фолклор от преподавателите не ре-

шава проблема с правилното планиране и изучаване на материала във времето. В педагогическата работа съществуват именно тези етапи и нива, от които зависи ефективната техническа подготовка на бъдещите малки и големи танцьори. Техните хореограф-педагози, познавайки учебните програми за различните нива на образователния етап, трябва да се ориентират бързо какво и кога се учи, като са сигурни че няма да пропуснат важна стъпка от обучението при поставянето на танцовата основа, за да се изгради правилния учебно-тренировъчен процес, трябва да се изяснят някои основни моменти от израстването на добрия танцьор, през какви етапи и периоди минават, за да достигнат до своето танцово майсторство и съвършенство – професионализма.

Това разделение на етапи и нива служи за методологично усвояване на обемния материал в танцовото изкуство, който е залегал в училищните програми по български народни танци.

Смятам че можем да разделим обучението по български народни танци на два основни етапа – **образователен** (училищен) и **усъвършенстващ**. Първият е свързан с предучилищната и училищната подготовка на танцьори. От своя страна в него се разграничават други 3 (три) подетапа характеризирани се с методологично усвояване на различен обем материал в танцовото изкуство. Това са:

Подготвителен – който обхваща последна група от детските градини и предучилищното ниво на обучение 5-6 годишните.

Начален – включва децата 1-4 клас съвпадайки с началния етап на училищно образование.

Основен – в него се разграничават две нива на подготовка на изпълнителски кадри – 5-8 клас и 9-12 клас. Краят на основния етап съвпада с края на средното образование.

Етапът на **усъвършенстване** се дели на:

Академично образование – тук вече не говорим за изпълнителски кадри (танцьори), а за подготовка на висококвалифицирани специалисти над средно-специалното образование, като не е обвързано с възрастова граница. Учебната, научната, творческата и други дейности, съответстващи на спецификата на висшето учебно заведение, се осигурява от висококвалифициран преподавателски състав.

Професионализъм – когато превърнем нашето занимание – танците в професия и сме постигнали висока степен на умения и техничност, не означава, че спираме своето обучение.

Разделението нагледно може да се види в разработената схема.

Етапи в обучението по БНТ



Това разпределение се налага, защото времето за изграждане на комплексен, с високо техническо ниво танцър е продължително, трудно и изпълнено с голям обем практическа и теоретична информация за усвояване.

В тези различни етапи и нива на подготовка целите, които си поставя хореограф-педагога са различни.

Подготвителният етап – това е периода на най – първото възприемане на фолклора, което е до голяма степен неосъзнато. То е на играва основа, възпитаващо първоначално слуховото разпознаване на фолклора. Осъществява се чрез превръщането му в игра за забавление, която обръща внимание на откриването и възпитанието на ритмичността, координацията между частите на тялото и ориентирането в пространството. Чрез игрите се формират много положителни качества у детето – логично мислене, ритмичност, пространствена ориентация, изобразителност, находчивост, креативност, пластични умения, комуникативност, волеви качества и др. Въпросът за правилното развитие на детските способности е комплексен и труден. Формирането и развитието на заложите му, изискват прецизно отношение и задълбочено познаване на материята от страна на педагога.

От особено значение е и личния темперамент на всяко дете. Емоционално различни и трудно контролируеми са и затова при детските игри и танци не трябва да търсим уеднаквяване на темперамента им. Педагога винаги трябва да се съобразява с индивидуалностите на децата, да дава точно оценка на поведението на детето – с похвалите трябва да има и забележки, но много прецизни, съобразени с характера на отделното дете. Много от образите, които играят малчуганите имат имитативен характер. Затова и движенията, които ще се използват, трябва да наподобяват или имитират поведението на приказан герой или на родителите им – трябва да са занимателни. Времетраенето на заниманията, също трябва да е съобразено с възрастта им.

Колкото са по – малки, толкова по-трудно се съсредоточават. Фолклорните хора за тази възраст липсват, а движенията, които могат да се взаимстват от тях за детските игри и танци са много малка част. Такива игри са: „Кралю порталю“, „Пускам, пускам кърпа“, „Зайче“, „Кляканица“, „Вършачката“ и др. Независимо от това, именно сега започва обучението на децата свързано с народните танци. Трябва да се подбира по – лек (достъпен) материал и да е под формата на игра (при най – малките). Трябва да включва стъпки, ходове, подскоци, приситвания. Ако има участие на ръцете – пляскания, се поставя началото на чувството за ритмичност. В подготвителния етап, не на последно място е и желанието за танцуване и посяването зрънцето на обичта към българския фолклор, с надеждата в последствие да поклъне в една силна и неразтрогваща любов.

В началния етап (1 – 4 клас) заниманията са насочени към техническата подготовка, с помощта на упражнения за загряване на тялото, поставяне и отработване на основните положения и елементи на танца, също и някои прости комбинации. Излиза се от игровата форма на обучение. От тази крехка възраст трябва да започне запознаването със специализираното оборудване на танцовата зала, а именно със станката и нейното значение, за да е възможно и приложението ѝ за началната техническа подготовка, като се свежда до най – елементарни стоежи в позиция и упражнения за запознаване и владееене на частите на тялото, за изграждането на елементарни, правилни двигателни навици. Тук с помощта на много краткия и не отегчителен екзерсис, принципа на последователност и системност е много важен за изграждане на добрата основа.

Не бива да се пропуска, че в началния етап на образование педагога трябва да запознае аудиторията си и с част от терминологията. Това ще доведе до по-голяма ползотворност и акуратност по време на часовете по български народни танци. С терминологичните понятия работата на педагога става по-лесна, той е бързо разбран от учениците, а изказът му е ясен и точен.

Допускането на повече грешки е неизбежно в началния етап, когато все още се формират навиците, но ние не бива да ги negliжираме и подценяваме. Те трябва да бъдат поправени своевременно, за да не се превърнат в непоправим, вреден навик, който в последствие да бъде пренесен и на сцената. В етапа на начална подготовка започва работата и за заздравяване на всички мускулни групи, защото в последствие благодарение на тях обучаващия се ще успее да контролира и държи правилно своето тяло. В този етап, трудно може да се говори за обособени периоди на подготовка. Той съвпада с началния етап на училищното обучение 1 – 4 клас (7 – 11 годишни). В този период програмата трябва да е съобразена с поставените цели за тази възраст – изграждане на ритмичност, чувство за ориентация, отработване

на корпус, поставяне на добра основа за последващо усвояване на танцови елементи, формиране на любовта на детето към танца. Ако педагога не успее да постигне поставените през този етап цели, как ли би продължил напред? Твърдата и скована снага не позволява правилното изпълнение на някои движения, нарушава се устойчивостта на тялото. Меките глезени и не контролираните колена ще затрудняват движенията при отскоците, подскоците, пружинките и др. Дори могат да доведат и до нежелани травми – особено във възрастта на растежа. Разбира се преподавателя не може да върви срещу природните дадености на обучаващите се и да смята, че всичко това ще го постигне като с магическа пръчка. Процесът е дълъг, труден и изисква много търпение. Хубавото е, че в началния етап на обучение са още деца и тяхната физика тепърва подлежи на корекции и на изграждане. Това трябва да се случва без болка, с всички средства на правилната методика, последователно и системно с безценната помощ на упражненията от екзерсиса.

Освен поставянето и отработването на основните положения и елементи на тялото и танца, в този етап се заучават и кратки, елементарни, прости танцови комбинации. Подходящи музикални размери са 2/4, 5/8, 7/8 от двата вида, 9/8 от вид „а“.

Изучаването на българска хореография в училищата е условие за съхраняване на народната традиция, фолклор и принадлежност. Учениците трябва да придобият основна представа за българските хора, обичаи, свързани с танцуване и детски игри.

В този етап е много важно да бъдат овладени: изправения стоеж на тялото; някои позиции на краката – първа, втора, трета, първа – успоредна (шеста); първо положение на ръцете; хват за длани със свободно пуснати ръце, хват за длани със свити в лактите ръце; съзнателно контролиране на гърба, коленете, глезените. Трябва да могат да се движат и в танцова верига в хват за длани със свободно пуснати ръце, както и да изпълняват „люш“ с ръцете.

Набляга се на отработване на ритмичност, координация, гъвкавост и подвижни стави, танцувалност, лекота и отскокливост.

Този етап трябва да се прилага не само в началното ниво на образованието (1 – 4 клас), но и при деца, които започват за първи път да танцуват във възраст различна от посочената и в извънкласните форми на обучение към читалища, групи за български народни танци и детски танцови състави.

Обучението по български народни танци (БНТ) в **първи клас** е необходимо да изгражда танцовата и музикална култура, като създава условия за разгръщане на личностните заложби и интереси. На основата на присъщата за началната училищна възраст тенденция за спонтанна изява трябва да се формира положителна нагласа към танцовото изкуство и да се работи целенасочено за постигане на изправена стойка и умения за изразяване чрез

творчество. Изучаването на български народни танци в първи клас има за цел да създава условия за начално развитие на танцовите способности като съществен фактор за пълноценно общуване с танца и успешно реализиране на танцовите форми. В хода на учебно-тренировъчния процес се поставя началото на трудния и отговорен момент за изграждане на една добра основа, създават се условия за начално формиране и развитие на танцувални качества, на базата на, които да се изгради танцор с великолепни умения. Именно сега започва и развиването на умения за колективна работа и съобразяване с мнението на другите. Занятията по хореография допринасят и за формирането на характера на учениците, възпитават ги в упоритост, търпение, дисциплина, чувство за отговорност и умение да преодоляват трудностите. Не на последно място е, че се постигат възпитаване и развиване на художествения вкус на учащите.

Във втори клас изучаването на БНТ цели и позволява методически и настойчиво да се направлява енергията на подрастващите и да ги приобщи към изразителната палитра от движения на танца, да развие физическа издръжливост и творческа активност. Занятията трябва да формират характера на децата, да ги възпитават в упоритост, търпение, дисциплина, чувство за отговорност, умение да преодоляват трудностите.

Целта в трети клас от образователния етап, трябва да е насочена към творческото развитие на ученика, към оформяне на художествения вкус и естетическия му поглед. Необходимо е да създава предпоставки учениците да изпитват радост от общуването с танца, да провокира тяхната артистичност, въображение и креативност. Трябва да събуди желанието за лична и колективна творческа изява; да изгради умения в областта на основните видове танцова дейност – танцуване, слушане и от части импровизиране. В тази възраст могат да започнат и посещенията на репетиции и концерти на различни танцови състави. В процеса на училищното и извън такова обучение се натрупват конкретни впечатления от реалния творчески процес на танцовото изкуство.

В четвърти клас вниманието трябва вече да се измести към възприемането на народната музика и правилното предаване на нейното съдържание с помощта на изразните средства на танца. Обучението по БНТ е необходимо да продължи да надгражда и обогатява танцовите способности на учениците като съществен фактор за успешно реализиране на танцовите форми, да развива умения за колективна ансамблова работа, толерантност и партньорство. В тази възраст е подходящо да се създаде интересът към търсенето, съхранението и разпространението на българския фолклор.

Основният етап и както вече казахме, в него се разграничават **две нива** на подготовка на изпълнителски кадри – 5 – 8 клас и 9 – 12 клас. Това е периодът, в който трябва да се надграждат базисните умения и отношения,

които са натрупани в процеса на обучение в началния етап и са свързани с фолклорното танцово изкуство, да се изграждат нови технически умения, навици и по – задълбочени познавателни компетентности у обучаващите се за етнографските области. Тук е необходимо да се включи и развитието на актьорските способности.

В първото ниво (5 – 8 клас) се разширява учебното съдържание, като има за цел освен по – доброто възприемане и изпълнение на танците, също и познаване на фолклорното ни наследство, елементите и движенията на танцовата изразителност, красотата и разнообразието на българския фолклорен танц. Разширяват се знанията за видовете елементи и качествата им в зависимост от етнографската област. Акцентира се и върху знанията за българския танцов фолклор и уменията за разпознаване, сравнение, анализиране и интегрирането им в другите области на образователния процес. Обогатява се цялостния обем от упражнения и танцови комбинации. Подобрява се и качеството на изпълнение.

Постигайки прецизност в изпълнението на по-лесните положения, елементи и упражнения от ескерсиса, учениците го пренасят като двигателен навик в по-горните възрастови групи и етапи на обучение и така те ще надграждат по-бързо, целенасочено и ползотворно. Израстването на малките танцьори става бавно, отговорно с много търпение, компетентност и правилно подбиране на методическите похвати – стъпка по стъпка, стъпало по стъпало по пътя нагоре към успеха. И ако мнозина млади и неопитни педагози смятат това за „загуба на време“, реално ако подходят по този начин и отделят повече време на началния и първото ниво от основния етап (5 – 8 клас), то те ще „спестят“ много време и усилия през по – нататъшните години на обучение. Всичко ще бъде постигано с лекота и разбиране. При изучаване на сложни упражнения, комбинации и танци, няма да се налага да обясняват основни неща.

Ако в нивото от пети до осми клас от този етап се преследва постигането на отскокливост, лекота на изпълнението, продължава изграждането на така полезната основа, възпитание на танцувалната памет и теоретични компетентности, то във **второто ниво (9 – 12 клас)** трябва да се надграждат придобитите умения и знания за българския танцов фолклор, да се доразвива двигателната им култура, да се разширява хореографската им грамотност, да се изграждат се все по – добри изпълнителски умения и критерии за формиране на естетически вкус и усет за непреходните стойности на фолклорното ни наследство. Необходимо е да се обърне голямо внимание вече на техничността, пъргавината, пластичността и издръжливостта при танцуване, на въртеливостта и синхрона. Учениците трябва в това ниво да овладеят различните темпа в музикалния съпровод и тяхната бърза смяна в процеса на танцуване. Не на последно място именно в това ниво на обучение трябва

да се работи усилено, и отговорно за овладяване на стила и характера на танците от всички етнографски области в България. Като разбира се започне от най-непретенциозната и най-близка до темперамента на учениците от 9 клас – Северняшка етнографска област (СЕО). Танцувалната лексика от тази област, която е лека и приятна за усвояване, ще даде увереност и мотивация на учениците за по – нататъшно развитие. След това в 10 клас се преминава към Шопската етнографска област (ШЕО), в 11 клас се изучават Тракийската (ТЕО) и Добруджанската (ДЕО) етнографски области и в последния клас от средното образование – 12 клас – Пиринската етнографска област (ПЕО). Въвеждат се и нови понятия, характерни за всяка една от тях. Учениците трябва да се запознават с метро-ритмичния строеж и самотното звучене на музиката от изучаваната област, най-разпространените музикални инструменти, да опознаят календарните празници, обичаи и обреди, формата и хватата на хората и прилагането им в игровата практика. В това ниво самоконтрола и дисциплината трябва да са на много добро ниво, за да подпомогнат работата в екип.

И ето, че съвсем естествено, преминали през всички нива и етапи на образователния (училищен) етап, придобили полезни навици и умения в сферата на танца, разпалили любовта към българския фолклор, стигаме до последния етап в обучението по Български Народни Танци (БНТ) – **професионализма, академизма и усъвършенстването**.

Придобили високо техническо и актьорско майсторство част от обучените в образователния етап навлизат в професионалната танцова сфера, като изпълнители в професионални танцови ансамбли и групи. Там те доусъвършенстват своята техника, артистизъм, навлизат все по-дълбоко в стила и характера на изпълнение на сценични произведения от различните етнографски области. Друга част, пък навлизат в дебрите на един по-висок етап на образование – **академичния**. В него не само се развиват като изпълнители, но придобиват знания и умения и в друго направление – хореографията. Научават се да творят, да завладяват сцената вече като ръководители, преоткриват фолклора, а също така и да преподават в различните етапи на образованието.

Именно през този етап натрупаните умения, навици и знания се „отплащат“. Техническата подготовка намалява като обем, за сметка на качеството и отговорността към представянето, съхранението и разпространението на Българския Танцов Фолклор и неговото сценично претворяване.

За успех е нужен повече професионализъм. Според американския речник Merriam Webster, професионализмът е добрата преценка и поведение, което се очаква от човек, който е обучен да върши добре работата си. Или по друг начин казано – Поведението и качествата, които характеризират дадена професия и е задължително да притежаваме и да доразвиваме. Специализи-

раната компетентност на (танцъора, изпълнителя, преподавателя, хореографа) е основно качество на професионалиста. Това са задълбочени знания, умения и опит, придобивани с течение на времето, поддържани и разбира се актуализирани.

За никого не е тайна, че към успехите асансьор няма – върви се бавно и трябва да изкачим всички стъпала. Успехът идват при нас само ако съзнателно и отговорно подхождаме към нашето занимание, защото посредством пълноценното осмисляне и одухотворяване на движенията се достига до същността на изкуството, до нови качествени измерения и успехи, до заемането на нови негови пространства.

Използвана литература

1. **Базелков Стефан, Игнатова Теодора** – „Ритмика и танц“ – издателство „ФА-БЕР“ 2011 г.
2. **Богоева, Калина**, „Методика на движенията в класическия танц“, С., 2018, стр.6
3. **Ваганова Агрипина** – „Основи на класическия танц“ – Наука и Изкуство София 1983 г.
4. **Войнова Агрипина** – „Учебно-възпитателна работа в детския танцов колектив“ – ДИК 1979 г.
5. **Григоров Бисер** – „Ритмика и танци“ – София 2003г. НСА ПРЕС
6. **Драгулева Лиляна** – „Методика на преподаване на класическия танц“ – София 2008 г.
7. **Кауфман, Николай**, „Български народни песни“, С., 1981, стр.4
8. **Моравенова-Станева Рослана**, „Драматургически похвати за създаване на фолклорни танцови произведения“, Пловдив, Колор Принт БГ, 2018, стр.9
9. **Николаева Е.** – „Методика на музикално танцовото обучение за предучилищна възраст“ – София 1993 г.

ПРАКТИКИ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА НАРОДНА ХОРЕОГРАФИЯ И ВЪЗМОЖНИТЕ КОЛАБОРАЦИИ С ДРУГИ ТАНЦОВИ СТИЛОВЕ

Драгомир Валентинов Йорданов

докторант при АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Търсенето на възможности за развитие на българският народен танц е една от темите, които силно занимава съзнанието ми. Българският народен танц съдържа в себе си потенциала, да се развива в новото време, в което битува, без да губи или не напълно първоначалната си форма. В доклада се разглеждат настоящи танцови практики в българската народна хореография и възможността да се развиват, като взаимодействат с други танцови стилове.

Ключови думи: народен танц, хореография, танцови стилове.

PRACTICES IN CONTEMPORARY BULGARIAN FOLK CHOREOGRAPHY AND POSSIBLE COLLABORATIONS WITH OTHER DANCE STYLES

Dragomir V. Yordanov

PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: The searching on opportunities about development on Bulgarian folklore dance is one of the themes which strongly occupies my mind. The Bulgarian folklore dance contains in itself the potential to develop in new time in which it live, without to lost or not fully it is original form. In the article is discusses current dance practices in the Bulgarian folklore choreography and the opportunity to develop by interacting with other dance styles.

Keywords: folklore dance, choreography, dance styles.

Осъвременяването на българския танцов фолклор, може да се осъществява в няколко посоки:

- I. Когато обичаят е пренесен от автентичната му среда, в ново за него пространство – сцената.
- II. Когато се съчетава механично с класически танцов стил, в балетен спектакъл.
- III. Когато се преплита лексиката на народния танц, със съвременен танцов стил – хип хоп.

В годините на своето съществуване, българският народен танц се развива непрекъснато, като променя първородната си форма – хорото, се качва на сцена, където претърпява преработка, съобразена със сценичното пространство. В целия период на сценичното си израстване, българският народен танц се обогатява лексикално и фигурално в дивертисментната форма на танца. Появяват се тематични танци, а по-късно и сюжетната форма на танца. В българската народна сценична хореография, съществуват много сполучливи примери на сценично разработени обичаи, при които обичаят се взема от автентичната му среда на съществуване и се пресъздава сценично. Тази практика на сценично разработвани обичаи, може да бъде разглеждана като начин, подходящ за тяхното осъвременяване. При него, обичаят не се представя буквално, тъй като в повечето случаи, продължителността на обичаяте в естествена среда е била целодневна или дори няколко дена, а се вземат само най-характерните и най-интересни моменти. Тези моменти, сценично се обиграват с наситен хореографски текст и голямо композиционно многообразие, а също така за подсилване на внушението, се прилага сценично осветление. Примери за сценично разработени обичаи са: „Гергьовден“ – хореография проф. Кирил Дженов; „Уралия“ – хореография проф. Даниела Дженева; „Лазарки“ – хореография Маргарита Дикова; „Коледари“ – хореография Тончо Тончев; „Куди“ – хореография проф. Кирил Дженов и други.

Ще разгледам празникът „Сирни заговезни“ и някои от съпровождащите го обичайно-обредни моменти, след което ще разгледам сценичната разработка на някои от тях в тематично танцовото произведение „Уралия“ – хореография проф. Даниела Дженева, по музиката на Тодор Працаков. Премиерно танцът е представен през 2010г. в зала 1 на НДК в концерт-спектакъл „Сирни заговезни – ден за прошка“. В различните населени места, празникът „Сирни заговезни“ може да се срещне с малки различия, но в своята същност навсякъде е идентичен.

Празникът „Сирни заговезни“ е пролетен подвижен празник, който се празнува седем седмици преди „Възкресение Христово“. Празникът е изпълнен с множество обредни моменти: обредна трапеза; паленето на огньовете; кукерските игри. Ще обърна внимание на паленето на огньовете и кукерските игри, тъй като тези два момента, присъстват в сценично разработеният от проф. Даниела Дженева танц. Паленето на огньовете е свързано с пречистващата сила на огъня. Те се палат преди обредната вечеря, обикновено на поляни около селото, като има вярване – до където стига светлината от огньовете, до там през лятото няма да пада градушка. Около огньовете се играят хора и се пеят песни. В миналото около огъня са се събирали само мъже, ергени и по-млади момчета.

Кукерските игри се изпълняват само от мъже, носещи на кръста си звънци, а на главите си страховити маски, направени от животински кожи,

парцали, вълнени конци, окачени огледала. Кукерите обхождат домовете на селото, като раздрънкват окачените на кръста си звънци, изпъждайки лошото. Те танцуват за здраве, благополучие, берекет, в резултат на което, стопаните на домовете ги даряват с яйца, брашно, боб. След като обхождат всички къщи, кукерите се събират да танцуват на селския мегдан.

За сценичната реализация на момента свързан с паленето на огньовете, наричани в някои краища „оратници“, от където идва и името на танца „Уралия“, проф. Даниела Дженева използва няколко автентични народни хора: „Ангелчовата“ в музикален размер 7/16 (а); „Деньова“ 7/16 (б); „Дайчово хоро“ 9/16 (а); „Ганкино хоро“ 11/16 (а); „Лисиче“ 2/4. Проф. Даниела Дженева умело борави с ритмичната пъстрота на използваните хора, като по този начин създава интересна за наблюдение танцова постановка. Танцовата постановка започва с глашатай, който с барабанче на кръста уповестява за празника. Първо на „селският мегдан“ в ритъма на хорото „Ангелчовата“ в музикален размер 7/16 (а), се събират момите, които пристигат на групи. Глашатаят приветства всяка от групите заигравайки с тях. В следващия момент глашатаят излиза от сцената, като непосредствено след това, се завръща с група момци, танцуващи под ритъма на „Деньово хоро“ в музикален размер 7/8 (б), които се представят със закачка към момите. Още с влизането на мъжете има символика в жестовете и движението на ръцете и краката.

- При мъжете, изпълнението на хоризонтална дъга с едната ръка- все едно закачат момите за полите.
- При жените, акцент с пета в земята и завъртане, като символика на „няма да се дам“.

„Символичните движения и жестове в ръцете, както и с акцентирани движения в краката и рязко обръщане или смяна на ракурс, образно пресъздавам „диалога“ – закачката между момците и момите“.¹ Същността на танца „Уралия“ – огъня и подготовката за неговото запалване, представлява големият творчески интелект 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 разположени в четири кръга от по три жени, в четирите края на сцената, играят „цепениците“, които секачите цепят и подават на вътрешния кръг мъже, които подреждат дървата (жените) за огъня. След като всички жени са преминали в средата на сцената, танцуващите застават в два съгъстени кръга, мъжете разпалват огъня, осветлението насочено към жените е в червен цвят, означаващо, че огънят вече гори. Кулминацията е прескачането на огъня за здраве и берекет, в ритъма на хорото „Лисиче“ в музикален размер 2/4. В сценичната разработка на обичаи, ключова роля има умението на автора, да използва

¹ Изказване на проф. Даниела Дженева за тематичният танц „Уралия“ в проведен между нас разговор по темата.

символиката на жестовете и движенията на ръцете, краката и цялото тяло, за да доближи зрителя максимално, до автентичният обичай. Веселието около огъня, бива прекъснато от друг, важен за празника при сирница обреден момент – Кукерите. В своето произведение, проф. Даниела Дженева използва кукерите, колкото като обреден, толкова и като развлекателен момент в танца. Кукерите облечени в типичните за тях дрехи със звънци на кръста и страховити маски на главата, с дилаф¹ в дясната ръка, танцуват в комбинирана метрична група, разделена на три части:

- 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: $5/8 (а) + 9/8 (а)$.

„Смесеният тактов размер е буквален цитат, на празнична игра от габровският край.“²

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 следващият момент мъжете се откъсват 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.“³

Контрастно на динамичната мъжка игра, следва игра по двойки на ръченица- „Ангелчовата“ $7/8 (а)$. При нея също има символични движения в ръцете, които разкриват закачката между мъжете и жените. Финала на танца, представлява край на празника, при който всеки се разотива по комшульци и махали. Хорото се разпръсква на части и главният герой – глашатаят, увлечен в закачките вижда, че е останал сам на хорището.

Практиката да се вземе обичай, който до този момент е съществувал само сред народа от селото и да се пресъздаде сценично, предствлява развитие на българският народен сценичен танц, от познатата досега дивертисментна форма на таца, към тематичната форма на танца.

Като следваща практика на развитие на българският народен сценичен танц, ще посоча механичното му колабориране с балетната форма на танца. За целта, ще разгледам част от танцовият спектакъл „Лебедово хоро“. Хореография – Мариус Петипа, Лев Иванов и д-р Стефан Йорданов. Музика-

1 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>

2 Изказване на проф. Даниела Дженева за тематичният танц „Уралия“ в проведен между нас разговор по темата.

3 Изказване на проф. Даниела Дженева за тематичният танц „Уралия“ в проведен между нас разговор по темата.

Пьотър Илич Чайковски и Георги Андреев. Премиерата на спектакъла е на 07.12.2011г. в Концертна зала на площад централен в гр. Пловдив.

Както се вижда от заглавието на спектакъла, в произведението са разгледани стилите и особености на различни типове танци. Още в началото на произведението, което е в оригинал на II-ро действие от „Лебедово езеро“, по време на танца на лебедите край езерото, хореографът д-р Стефан Йорданов, нанася контраст на балетния танц, с появата на момците от селото, облечени в традиционен български костюм. Непосредствено след приключването на „Валса на лебедите“, следва представяне на момците от селото под формата на „Шопски танц“. Танцът веднага сменя досега присъстващата валсова динамика на сцената, със своите бързи, остри движения, които представляват обработка на автентичното „Селско шопско“ хоро в музикален размер 2/4.

В следващите моменти от спектакъла – танца на малките лебеди и дуетът между Одета и Принцът – „Бяло адажио“, момчетата от селото в своя мизансцен, се стремят да се впишат в непознатата за тях среда, като поддържат на движенията, изпълнявани от „лебедите“. Във втората част от дуета, като миг на закачка – от която пламва любовна искра, прави впечатление, как авторът вкарва момче от селото, да танцува мъжката партия. В този момент хореографът е съчетал адекватното партниране на фолклориста в балетните поддръжки, с фолклорна танцова лексика на подходящи за това места. Сцената „Годеш“, е изградена изцяло върху ритъма на „Граовско хоро“, в музикален размер 2/4. Въпреки сложността на народния танц, балерините съумяват да изпълнят фолклорните движения в правилна структура, но не и в стила и характера на хорото, „танцуват всички движения с ясно изразен опънат падъм – нехарактерен за българския народен танц, но тяхното изпълнение си има и своя чар“.¹

Танцът във финалния момент – „Сдобряване“, е изграден предимно от дуетен ансамблов танц, върху фолклорни и балетни движения, съчетани с поддръжки. Танцът се развива върху лексикалната основа на хорото „Шира“, в музикален размер 2/4, характерно за северозападна България. Тук авторът умело борави с използването на интересни лексикални и композиционни решения, които пренасят зрителя на една новаторска и за двете танцови изкуства платформа.

Поради времевата мащабност на спектакъла „Лебедово хоро“, няма как да бъде разгледан целият спектакъл, в рамките на един доклад. Това, което искам да спомена в заключение към анализа на „Лебедово хоро“, е необходимостта на танцорите, да се сблъскват с изучаването на танцовото многогостилие. Само чрез осъзнатото потапяне, в различните танцови стилисти-

1 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 с. 67

ки, танцорът може да развие адекватна гъвкавост, към стиловете танци и в резултат на придобитият опит, да се опитва да създаде нова танцова линия.

С разглеждането на следващия танц потвърждавам тезата си, че българският фолклорен танц има потенциала, да взаимодейства сполучливо, със съвременни танцови стилове. Името на танца е „Изцеление“, хореография Драгомир Йорданов, по музика на Димитър Христов. Танцът е част от танцовия проект „Шест стаи“, представен на международен фестивал за съвременен танц „Черната кутия“. Всяка от стаите съдържа някои от проблемите на съвременното общество. Танцовото произведение „Изцеление“, е изградено върху темата за нестинарството, при което, играта върху жаравата има лечебна сила. Основната идея на танца, е свързана с изцелението на съвременния човек, страдащ от липса на хуманност; егоизъм; говорещ много, но правещ малко, човек изпълнен със гняв и вечно бързащ. Танцът е съставен от три части: първа част – подготовка и запалване на огъня; втора част – лечебен танц върху жаравата и трета част – буенечно радостно хоро в израз на приетото изцеление.

Първата част е под звуците на ритмични удари с тарамбука¹, в ритъма на 2/4 и безмензорния мелодичен изказ на джура гайда². В тази част нестинарът „запалва огъня“, след което „разстила жаравата“, първо на кръст и след това по кръга – както е в народният обичай. Използваната танцова лексика е съвременна, а музиката народна. В следващият момент, отново посредством съвременни танцови техники, нестинарът започва да танцува върху вече „разтланата жаравата“ иразявайки чрез движенията си, засегнатите в танцовата постановка проблеми на новото време. Тази встъпателна част на танца показва възможността за междустолов синтез, като се използва музиката от една култура и танца на друга.

Втората част в музикално отношение, е изградена върху популярна нестинарска мелодия, изпълнявана на гайда и тъпан³. В тази част от танца, нестинарът подканва личностите, съдържащи в себе си проблемите на новото време. Всички заедно, на чело с нестинарът, танцуват върху жаравата изцелителен танц.

По отношение на характера на танцовите движения, за пресъздаването на този момент са използвани български народни движения, в съчетание със съвременни – партерна техника и нюанси на танцов стил кърмп – част от хип-хоп културата. При това пъстро съчетание от танцови техники, прави впечатление лекотата, с която комуникират отделните стилове – фолклор, съвременни и хип-хоп.

1 Музикален перкусионен инструмент от групата на мембранофоните.

2 Музикален инструмент от групата на дървените духови инструменти.
<https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B0>

3 Ударен битов народен инструмент.

В българският народен танц, движенията, които произхождат от начина на битуване на народа, са взети от живота в тяхният естествен, автентичен вид и са качени на сцена. На кратко те са естествени.

В съвременните танцови техники също се наблюдава търсенето на естествените форми на тялото при реализацията на танцовите движения.

Разликата в образността на движенията идва от времето, в което са битували, но при всички случаи те са искрени, чисти, естествени.

Кръмп – част от хип-хоп танцовата култура, е също социален танц, както и българският народен танц. Движенията в кръмп са експресивни и енергични породени от наслояването на гневни емоции у чернокожите в Америка, където танца става средство за справянето с гнева.

Наличието на сходства в по-горе изброените танцови стилове, прави възможно протичането на нормални взаимоотношения по между им. Разликата в стиловете прави танца да съдържа силен контраст на лексикалния изказ.

Трета част е свързана с развръзката от танцуването върху жаравата – изцелението. Тук начинът на танцуване става по ведър, лексикално наситен с пляскания на дланите на ръцете длан в длан и по бедрата на краката, което е характерно за мъжката игра, в Тракийска етнографска област (източна Тракия). Емоционално, изпълнителите също се изменят. С усмивка и провикване се изразява удоволството, от полученото изцеление. За финал, нестинарят повежда буенечно хоро с подскоци, а за него се залавят останалите танцуващи, в хват за длани със свободно спуснати надолу ръце.

Удивително е как през тези дълги години на съществуване, българският народен танц може да бъде достатъчно гъвкав, за да може безпроблемно, да влиза в комуникация със съвременни танцови стилове. 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 съжителсват 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.

Използвана литература

1. **Йорданов, Стефан.** Обработка на българските народни танци като основа за сценичното им претворяване. АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2019. ISBN 978-954-2963-54-7.
2. **Петрова, Надя.** Празници и обреди на българина. ИК „ПАРНАС“. ISBN 954-8560
3. <http://rechnik.info/%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D1%83%D0%BA%D0%B0>

ОБУЧЕНИЕТО ПО „МОДЕРЕН ТАНЦ“ В СИСТЕМАТА НА СРЕДНОТО ОБРАЗОВАНИЕ – ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТ

Ас. Теодора М. Станева
Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“
E-mail: teodora.staneva@vfu.bg

Резюме: В статията се проучват и анализират историческите аспекти и условията за обучението по „Модерен танц“ в системата на средното образование. Проучва се и се изследва опита на САЩ и Русия. Извеждат се съществуващите добри практики.

Ключови думи: модерен, съвременен, танц, образование, обучение, хореография

MODERN DANCE IN THE SECONDARY EDUCATION SYSTEM – HISTORICAL ASPECT

Teodora M. Staneva
Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

Abstract: The article examines and analyzes the historical aspects and conditions for teaching “Modern Dance” in the system of secondary education. The experience of the United States and Russia is being studied and studied. Existing good practices are presented.

Keywords: modern, contemporary, dance, education, training, choreography

Историческият аспект на зараждане и развитие на модерния танц и въвеждането му като учебен предмет в България изисква проучването и изследването на съществуващите добри практики в САЩ, Европа и Русия. Акцента е върху националната образователна политика на всяка държава, в това число и България, с извеждане на основни приоритети очертаващи иновативните методи на преподаване и учене. „Държавните политики предлагат различни модели. Постоянното състояние на преход в българската образователна система се определя, от една страна от необходимостта да функционира във вече съществуващи практики, наследени от традицията, а от друга страна да се впише в контекста на европейската образователна политика“.¹ Тази основна характеристика на актуалната система на българското

¹ Нейкова, Д., Автореферат; Интерактивни методи в обучението по български език (5. – 7. клас), СУ „Св. Кл. Охридски“, София, 2018г., с. 5

образование намира ярко отражение в обучението по танц. С въвеждане на промените в ЗАКОНА за предучилищното и училищното образование през 2016г. и новите стандарти се наложи необходимостта от актуализиране на учебните планове и учебните програми. Тези задачи правят неотложни въпросите: Каква е съвременната ситуация в образованието по „Модерен танц“ в България? Кои са най-съществените дефицити, чието преодоляване налага повишено внимание както в областта на теорията, така и на педагогическата практика? Какви са отговорностите на учителите, родителите и институциите, ангажирани в определянето и провеждането на образователни политики? Отговорите на тези въпроси определят перспективата за обучението по Модерен танц, която включва:

- Преподаватели, обучени по единна система за преподаване на „Модерен танц“;
- Систематизирана учебна литература и стройна методика;
- Задълбочено анализиране и организиране на обучението по години и систематизирането му в единен модел;
- Акцент в методиката се поставя върху свободата на движенията в модерния танц, преди да е обоснована системата, фокусирана върху изграждане на комплексен съвременен танцъор;
- Развитие на интерактивните методи и тяхното функциониране в учебния процес;
- Съгласно концепцията за учене през целия живот самообразоването и саморефлексията на личността са необходимост. Образование и обучение през всички етапи от живота обаче не става самоцелно, а следва да се изгради чрез задълбочена и ориентирана в тази посока работа в периода на обучението.

Това определя и поставя като основен въпрос: Как чрез интегрирането на нови учебни програми и интерактивни методи ще се усъвършенства системата на обучението по „Модерен танц“ в средното образование?

Целта на предложения текст е да проследи в исторически аспект добрите практики в САЩ, Европа и Русия в контекста на обновяването и свободата на изразните средства и танцовата лексика.

Танцът е широко понятие, отбелязва Мария Кърджиева в свое изследване и констатира, че „съвременните тенденции в неговото развитие го разглеждат като вид изкуство в неговото жанрово разнообразие, със съответните специфики.“¹ При създаване на модел на образователния процес се налага да се изясни философията и съдържанието, определящи термина „Модерен танц“. Представяват интерес публикациите на различни автори. В своята монография „Техники на танца“, Ивайло Иванов определя

1 Кърджиева, М., Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа. ВСУ „Ч. Храбър“, Варна, 2015, с. 63

особеностите на танцовите школи и прави заключението, че „Историята на танцовите техники е важен аспект в науката за танца, което внася нова значима теоретична стойност на „училище по танц“ и „хореографска система за обучение“. Основното внимание е съсредоточено върху проблема развитие на танца като система за обучение по танцовите техники“¹. Според Гертруд Шур „терминът модерен танц сам по себе си е двусмислен, за което свидетелстват многообразието от използваните заглавия: на „Contemporary Dance“ (*Съвременен танц*), „American Concert Dance,“ (*Американски концертни танци*) и „Creative Dance (*Творчески танц*)“.² В своя статия „О понятии „современный танец“ в отечественной хореографической педагогике“ В. В. Антипин отбелязва: „Техниката на преподаване на съвременния танц днес на практика се явява преди всичко авторска – много зависеща от нивото на професионалните педагогически компетентности, майсторството, опита и фантазията на преподавателя.“³ Именно тази не еднозначност, идейното противопоставяне на класическия танц, както и фактора, че „модерния танц е жива, израстваща, танцова форма“⁴ обуславят необходимостта от теоретическо осмисляне на елементите от които се състои учебния предмет „Модерен танц“. Той се базира на система от педагогически идеи, възгледи, хореографии обединени в самостоятелно направление, което свързваме с имената на великите изпълнители и хореографи: Марта Греъм (*Martha Graham*), Дорис Хъмфри (*Doris Humphrey*), Лестър Хортън (*Lester Horton*), Рудолф фон Лабан (*Rudolf von Laban*), Хосе Лимон (*José Limón*), Мърс Кънингам (*Merce Cunningham*) и много други. Те са се стремили да създадат ново направление в танцовото изкуство, което е способно да предаде чрез определена философия емоциите, чувствата, преживяванията и страстите на съвременния човек. В свое изследване Катя Кайрякова установява, че „...обогащаването на танцовата изразност при изграждането на художествен образ с вплитането на полистилистични и еkleктични линии в изразните средства на съвременната хореография, повишава сугестивната сила на драматургичните образи и естетическата стойност на цялото произведение.“⁵ В системата от възгледи, концепции и убеждения откриваме категорично наложилото се противопоставяне на сценичната форма на „Модерния танц“ на класическия танц. Този основен проблем остава неразрешен в образованието и до днес. Методиката на преподаване на модерния танц се поставя под съмнение, на първо място,

1 Иванов, И., *Техники на танца*, Варна, Славена, 2020, с. 18

2 Shurr G., *Modern dance techniques and teaching*, Dance Horizont , New York, 1980, с. 13

3 Антипин В.В., О понятии „современный танец“ в отечественной хореографической педагогике, Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (58), 2018, с. 126

4 Shurr, G., *Modern dance techniques and teaching*, Dance Horizont , New York, 1980, с. 13

5 Кайрякова, К., *Изразните средства в действените форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа*, Варна, Славена, 2020, с. 118

заради „бунтарската“ философия, която е в основата на неговото зараждане. Интересна е позицията на Анна Соколов (*Anna Sokolow*) в книгата „Модерен танц“ от Селма Джийн Кохен (*Selma Jeanne Cohen*): „Мразя академичните. Мразя фиксирани идеи за това какво трябва да бъде, как трябва да се направи. Не обичам налагането на правила, защото човекът, артистът, трябва да прави това, което смята, че е правилно, това, което той – като личност – чувства, че трябва да направи. Ако създадем академия, не може да има бъдеще за модерния танц. Изкуството трябва постоянно да се променя; то не може да има фиксирани правила.“¹ Не случайно учебният предмет „Модерен танц“ е обект на много дискусии и въпреки обективната си полезност за развитието на пластичност и координация в подготовката на бъдещия танцьор, техниката и методиката на преподаване на „Модерен танц“ е под въпрос. Причината на първо място може да се потърси в „непокорната“ философия, залегнала в основата на съвременната хореография. Съвременните танцови класове разкриват непозната за ученика система от движения и изпълнението им в пространството. С развитието на медийните технологии ученикът получава неограничени възможности за преживяване на визуалната естетическа информация и възприемане на модерния танц. Но, поради противоречивата му същност, този материал остава несистематизиран, липсват дейностите за извършване на специален професионален подбор и класификация. Причината се крие в неяснотата и липсата на ясно формирано разбиране за учебното съдържание на модерния танц. Споделям разсъжденията на Ана Васева, която в своето изследване достига до следното обобщение: „не е възможно да се даде ясна и недвусмислена техническа и стилова дефиниция нито на модерния, нито на съвременния танц, по простата причина, че няма един модерен или един съвременен танц. Това, което в някакъв контекст се разпознава като белег на единия или другия, не е плод на логично, последователно, хронологично, еднозначно, лишено от противоречия развитие, и един по-задълбочен и критически поглед върху историческия материал винаги ще открие примери, които правят подобни дефиниции несъстоятелни. Следователно, разликата между модерен танц и съвременен танц не може да се сведе до технически/стилови белези“². Перспективата, която ще спомогне за процесите на формиране на учебното съдържание на учебния предмет „Модерен танц“, е структуриране на съвкупността от всички методи и техники на преподаване.

Какво показва проучването на опита в танцовото образование на САЩ? Специфична негова характеристика е, че то е регламентирано чрез **Стандарти за обучение и преподаване на танци в изкуствата** (*Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts*) въведени през 2005г. Тези стан-

1 Jeanne, S., The modern dance; seven statements of belief. Wesleyan University Press, 1966, c. 29

2 Васева, А., Автореферат; Театрални измерения на съвременния танц в България между 1989 и 2010 година; БАН гр. София, 2014г., с.12

дартите са предназначени да бъдат ръководство, а не директива, нито учебна програма. Те са разработени от **Национална организация за обучение по танци** (*National Dance Education Organization / NDEO*). Това е организация с нестопанска цел, която работи на национално, щатско и местно ниво, чиято цел е подобряване на състоянието на образованието в танцовото изкуство и осигуряване на равен достъп и възможност за качествено обучение по танци на всеки американец, независимо от неговия пол, възраст, възможности, интерес, социално икономически статус или етническа принадлежност. В основните задачи на Организацията се включват: формиране на образователна политика в областта на изкуствата; подпомагане на отделните щатове да изградят инфраструктура и да разпространяват танцовите учебни програми; разширяване на познанията в областта; създаването и разпространението на стандарти за преподаване, учене и модели на програми; предоставяне на професионални възможности за развитие; услуги и подкрепа за преподаватели; насърчаване на повишаване разбирането и оценяването на танцовото изкуство в образованието и живота.¹

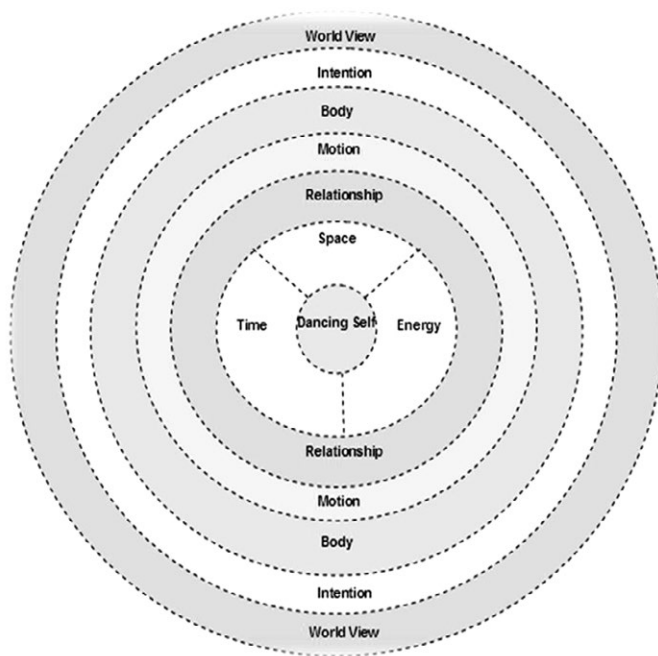
Несъмнено е невъзможно да се пренесе в чист вид различната естетика на движението и философия на модерния танц от САЩ. При въвеждането му в системата на образованието е необходимо теоретично разработване на съдържанието и съставните елементи на учебния предмет „Модерен танц“ съобразено с държавните образователни стандарти за средно образование в България.

В основата на танцовото обучение е желателно да се зложат и специфичните характеристики съобразени с развитието на обучавания. Необходимо е да се изведат и разгледат добри педагогически практики с оглед етапите според образователната система в България. С въвеждането на промените през 2016г. в Закона за предучилищното и училищното образование етапите за обучение са: прогимназиален (5-7 клас), първи гимназиален етап (8-10 клас) и втори гимназиален етап (10-12 клас). Анализите на стандартите зложени в обучението на САЩ са полезни практики в опита да се усъвършенства обучението по „Модерен танц“ в България. Разработените от **Национална организация за обучение по танци** (*National Dance Education Organization / NDEO*) през 2005г. стандарти ни дават теоретична насока и основа за ефективно въвеждане на обучението по „Модерен танц“ в средното училище. Тези стандарти за изучаване и обучение в изкуствата включват четири процеса в своето ядро: изпълнение, създаване, реакция и взаимовръзките². Елементите включени в Стандартите от 2005 г. на NDEO са

1 Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts, National Dance Education Organization, 2005, с. 2

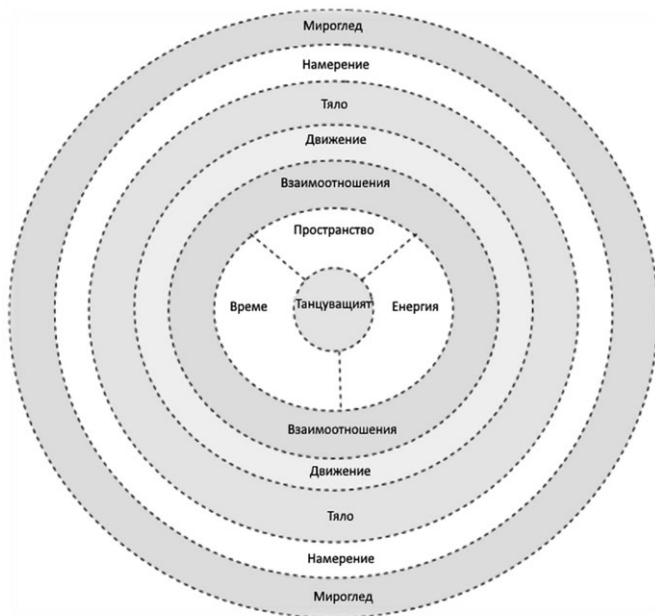
2 Professional Teaching Standards for Dance in the Arts, National Dance Education Organization, 2005, с. 4

разработени в съответствие с Плана за изкуствата на Ню Йоркския градски департамент за обучението по танц (New York City Department of Education's Blueprint for Teaching and Learning in Dance) също от 2005 г. В този документ се открояват пет стандарта за танцово обучение: създаване на танц, развитие на танцова грамотност, създаване на връзки, работа с общността и културните ресурси, проучване на кариерата и учене цял живот.¹ Въпреки различията в категоризацията на включените елементи за развитие и педагогическата обосновка на програмата за обучение по танц, и двете се подчиняват на една и съща концепция. В Стандартите на NDEO от 2005г. е изведен общ модел на елементите на танца (фиг. 1 и 2):



Фиг.1 Model of the Elements of Dance, Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts, NDEO, 2005

¹ Education's Blueprint for Teaching and Learning in Dance, New York City Department of Education, 2005, с. 2



Фиг.2 Общ модел на елементите на танца според Стандартите за изучаване и преподаване на танц в изкуството на NDEO от 2005 г.

В контекста на този модел се разширява перспективата на танцора чрез заобикалящите го танцови елементи и се разширява неговия светоглед. Стандартите могат да се разглеждат от различна гледна точка в зависимост от перспективата и целите. Моделът е межкултурен и междурелационен в образната картина на света, в условната структурна схема. Проектиран е да бъде гъвкав за глобалните перспективи във всеки жанр.

Образователните танцови дейности едновременно обхващат поне три или четири стандарта. Те трябва да се разглеждат като мрежа, да бъдат вплетени заедно в „тъканта“ на обучението по танц, а не да подходждаме към тях в определена последователност и да ги следваме един по един.

Стандартите могат да бъдат използвани от преподавателите по танц за различни цели:

- изучаване на характеристики на подходящо за възрастта развитие в танца;
- разработване на учебни програми;
- планиране и организиране на учебните занятия;
- вдъхновяване на творчески идеи за хореография;
- оценяване обучението на учениците.

Стандартите могат да бъдат използвани от танцьорите, заради възможностите :

- да разбират/ осъзнават своите очаквания за обучение в процеса на танцовото образование;
- да се вдъхновяват за нови творчески идеи;
- да могат да оценяват собственото си обучение;
- да свържат преживяванията в своето танцово образование с други възможности за учене и живот.¹

Стандартите осигуряват общи цели за обучение по танци, от които могат да се изведат цели за по-конкретна учебна програма. Те са обобщени, така че отделните учители да имат свободата да разработват творчески учебни програми. Прилагането им за разработване на учебна програма зависи от креативността на отделния учител. Стандартите също така дават ориентир за оценка чрез определяне на общите нива на очакване.

Изследвайки системата на обучението по „Модерен танц“ в средното образование, се ориентираме към търсенето на обосновани препоръки за оптимално качествено обучение. В тази връзка ще разгледаме опита на Русия при разработването и въвеждането на учебна програма по „Модерен танц“ (съвременен танц). При пренасянето и въвеждането на модерния танц в системата на средното образование в Русия и използването на този модел са констатирани множество сходни въпроси в изследванията на редица автори. Както в руската изследователска работа, така и в българския печат, откриваме публикации посветени на темата за липсата на теоретична литература и еднозначност в разбирането на съдържанието на учебния предмет „Модерен танц“.

В. В. Антипин разглежда изключително важния проблем за **липсата на систематизиран, преминал през специален професионален подбор и класификация материал** в статията „О понятии „современный танец“ в отечественной хореографической педагогике“: „нееднозначност и липсата на ясно формирано разбиране на съдържанието на учебния предмет“² Според него е необходимо „теоретическо осмисляне на съставните елементи на учебния предмет „съвременен танц“ при изпълнение на федералните държавни образователни стандарти на средното професионално образование“³. Също така, без да поставя под съмнение постиженията на методиката на преподаване на съвременния танц, той смята, че „въпреки това принципите на движенията, целите на обучението и разбирането, какво е съвременен

1 Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts, National Dance Education Organization, 2005, с.16

2 Антипин, В.В., „О понятии „современный танец“ в отечественной хореографической педагогике“, Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (58), 2018, с.127

3 Пак там

танц, не са формулирани достатъчно отчетливо и ясно и често се разбират различно“.¹

В театралния алманах ГЕСТУС от 2013 година посветен изцяло на съвременното танцово изкуство Мила Искренова извежда следния проблем „Все още се усеща липсата на информационни издания, които да коментират и специализирано да отразяват случващото се в тази област както в България, така и в чужбина... Донякъде тази липса се компенсира от ползването на интернет, но недостигът от теоретична литература и актуална информация остава.“²

Преди да систематизираме учебните програми за конкретното направление в танцовото изкуство е изключително полезен опитът на балетното обучение, което е с дългогодишни традиции в страната ни и обект на множество изследвания. „Не бива да забравяме, че това е сложен и специфичен процес на формиране на специални умения и навици, на изграждането на тялото, на формирането на физиката и психиката на балетните артисти до степен, когато те се превръщат в безотказен инструмент за създаването на сценични образи и артистично майсторство. Процес, който е подчинен на собствени специфични особености и характерни черти, със специфични форми и методи на обучението с различни акценти във възрастов план и по отношение на професионалната ориентация и избора на бъдещата професия, с различна от много други сфери динамика и темп на развитие. И още нещо, в този сложен и многоаспектен процес централно място заема още и развитието на художествената култура, възпитанието на емоционално волеви и нравствени качества, които по-късно могат да се окажат детерминиращи за успешното упражняване на професията и на творческата реализация на индивидите, посветили се на това изкуство.“³ Това са общи принципи, които биха могли да бъдат приложени във всяка една сфера на танцово обучение в системата на образованието. Индивидуалните постижения и резултати естествено се определят и от индивидуалните заложби и физически дадености. Тук е необходимо да имаме предвид, че класическия танц се е развивал в продължение на много години. Методическите основи са точни, ясни и систематизирани. Върху тях задължително се изгражда обучението в училище на всички балетни артисти.

Модерния танц, роден в началото като противоположност на традициите, отхвърля правилата и догмите в класическия танц. Поради тази причина в историческото развитие на модерния танц не откриваме единна система, а многообразие от индивидуални системи и техники, създадени от актив-

1 Пак там, с.126

2 Искренова, М., Гестус, Театрален Алманах, Фондация „Идея за театър“, София, 2013, с. 174-175

3 Попов, Т., Аспекти на балетното образование, София, 2001, стр. 38

ните представители на модернизма през XX -ти век: Марта Греъм (Martha Graham), Дорис Хъмфри (Doris Humphrey), Хосе Лимон (José Limón), Лестър Хортън (Lester Horton), Мърс Кънингам (Merce Cunningham), Рудолф фон Лабан (Rudolf von Laban) и много други. Всеки от авторите на тези техники в основата поставят своите представи за различни аспекти на възприемане на тялото в пространството. Именно затова учебната програма по „Модерен танц“ в системата на средното образование е необходимо да включва характерните особености за всяка от основните авторски техники. Учебния предмет „Модерен танц“ съчетава всички тези техники на танца в общо название. Тези техники взаимно се допълват и се явяват съставна част на една дисциплина. Като учебен предмет, който включва основополагащите видове техники в съвременното хореографско сценично изкуство е важно да се адаптират основните цели на възпитание на обучаващите в учебния процес. При съставянето на учебната програма е необходимо да отчетем и спецификата и академичните постижения от учебния процес. Да се осъществят тесни между-предметни връзки и ясно разбиране на учебната програма от всички участници в учебния процес.

Модерния танц непрекъснато се развива в световен мащаб, той е отворен за нови идеи, променя формата си, посоката на развитие. В своите търсения съвременните хореографи не престават да привличат внимание. Именно тази тенденция на непрекъснато обновяване и свобода на изразните средства и танцовата лексика изисква непрекъснато обновяване на учебното съдържание, наред с познаване на традиционните авторски техники на водещите модернисти.

Използвана литература

1. **Абрашев, Г.**, Композиция и форма на танца – Въпроси на хореографската теория, Наука и изкуство, София, 1989.
2. **Антипин, В.**, О понятии „современный танец“ в отечественной хореографической педагогике, Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (58), 2018.
3. **Борисова, Г.**, Танцови представи и артистични предпочитания, 2011.
4. **Бъроуз, Дж.**, Наръчник на хореографа, 2017.
5. **Васева, А.**, Автореферат; Театрални измерения на съвременния танц в България между 1989 и 2010 година, БАН, София, 2014.
6. **Иванов, И.**, Техники на танца, Варна, Славена, 2020.
7. **Искренова, М.**, Гестус Театрален Алманах, Фондация „Идея за театър“. София, 2013.
8. **Кайрякова, К.**, Изразните средства в действителните форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа, Варна, Славена, 2020.

9. **Кърджиева, М.**, Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа. ВСУ „Ч. Храбър“, Варна, 2015.
10. **МОН.** Закон за предучилищното и училищното образование. (1.09.2016г.).
11. **МОН.** Закон за професионалното образование. (1.09.2016г.)
12. **Нейкова, Д.**, Автореферат; Интерактивни методи в обучението по български език (5. – 7. клас), СУ „Св. Кл. Охридски“, София, 2018.
13. **Никифорова, Д.**, Танцов театър и танцови техники – история, съвременност и бъдеще, Никифоров студио, 2011.
14. **Попов, Т.** Аспекти на балетното образование, София, 2001.
15. **Education’s** Blueprint for Teaching and Learning in Dance, New York City Department of Education, 2005
16. **Gertrude Shurr**, Modern dance techniques and teaching, Dance Horizont, New York, 1980
17. **Professional Teaching Standards** for Dance in the Arts, National Dance Education Organization, 2005
18. **Selma Jeanne Cohen**, The modern dance; seven statements of belief. Wesleyan University Press, 1966
19. **Standards for Learning** and Teaching Dance in the Arts, National Dance Education Organization, 2005

МОДЕЛ НА ДУАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ КАТО ПЕРСПЕКТИВА ЗА РАЗВИТИЕ НА СПЕЦИАЛНОСТ „БЪЛГАРСКИ ТАНЦИ“ В УЧИЛИЩАТА ПО ИЗКУСТВА

Доц. д-р Ивайло П. Иванов
Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“
e-mail: ivaylo.ivanov@vfu.bg

Резюме: В статията се анализира обучението по „Български танци“ в училищата по изкуства чрез релацията между четирите компонента /организационните условия, учебно съдържания, принципи на обучение, методи на обучение/, предлагат се концептуален модел и модела за дуална форма на обучение като перспектива за развитие на специалност „Български танци“ в училищата по изкуства.

Ключови думи: български танц, дуално образование, обучение, хореография.

MODEL OF DUAL EDUCATION AS A PERSPECTIVE FOR THE DEVELOPMENT OF A BULGARIAN DANCE SPECIALTY IN ART SCHOOLS

Ass. Prof. Ivaylo P. Ivanov, PhD
Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

Abstract: The article analyzes the teaching of “Bulgarian dances” in art schools through the relationship between the three components / curriculum, principles and methods of teaching /, offers a conceptual model and a model for dual form of training as a perspective for the development of the specialty “Bulgarian dances” “In art schools

Keywords: Bulgarian dance, dual education, training, choreography.

Изследователски интерпретативният анализ в сатията откроява немалко поставени проблеми, но с недостатъчно образователно-технологични решения. Например в приетите „Стратегия за развитие на културата 2019-2029“¹ на Министерство на културата в раздел политика „Качествено образование по изкуство и култура“. Има значителни противоречия в направения суот анализ между силни и слаби страни от една страна, от друга страна направения анализ за Професионално образование и заетост /Предимства,

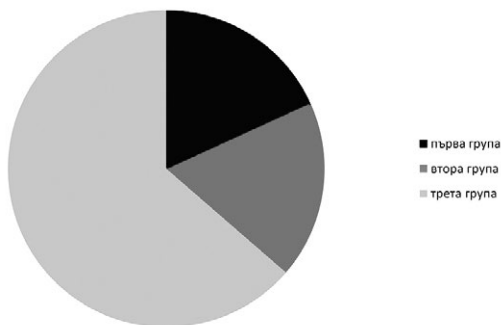
¹ Виж Стратегия за развитие на културата на http://mc.government.bg/files/5495_Strategy_culture_.pdf достъпен на 10.09.2021

слабости, възможности и опасности / от Института за пазарна икономика¹ и данни от проучването на мнението на учителите в специалност „Български танци“ от друга страна по едни и същи въпроси. Открояват се следните проблемни области.

Първият проблем е свързан с квалификацията на учителите. Вторият е свързан с нормативната база, регулираща учения процес. В анализа се забелязват несъответствия и проблеми свързани с материалната база, стратегията за образованието по изкуства и целеполагането.

При допитването със специалисти от практиката (учители, хореографи, университетски преподаватели) се открии и предполагаемия отговор: Няма единомислие относно образованието по „Български танци“ както по отношение на теорията, така и в хореографско-педагогическата практика. Съществуват различни виждания, мнения, концепции. Това още веднъж налага необходимостта от разработването и прилагането на модел на образователния процес по „Български танци“.

Анализът на учителското мнение разпредели резултатите в три групи (фиг. 1):



Фигура 1. Учителско мнение за обучението по „Български танци“

Първата, относително обособена група, се фокусира изцяло върху процеса на обучение. Като центъра най-често се поставя върху дейността на хореограф-педагога при преподаването и дейността на танцьора при ученето.

Друга група учители свързват обучението в специалност „Български танци“ най-вече с методите, техниките и формите на преподаване.

Трета група педагози, оценяват, че образованието по „Български танци“ е добро и е естествено да се следват и подържат добрите традиции.

Констатира се, че днес учителите по български танци имат различни теоретико-методически и педагогически знания. Голяма част от тях са на-

¹ Виж Професионално образование и заетост /Предимства, слабости, възможности и опасности / от Института за пазарна икономика <https://ime.bg/var/images/VocationalEducation-Employment.pdf> достъпен на 06.09.2021

трупали практически опит, който изпреварва теоретичния. Затова учителите често срещат трудности в преподаването на учебните предмети.

Изясняването на същността на образователния процес по „Български танци“ чрез концептуалния модел е свързано с мисията на образованието по танц и очакваните за крайни резултатите от него.

Основната цел, която си поставям с релацията между четирите основни компонента в концептуалния модел, е създаването на оптимална среда за обучението по „Български танци“ в училищата по изкуства / преподавателска и учебна система/. Тук акцентът е върху техника на ученето и преподаването, те са от първостепенно значение при разрешаването на практически хореографско-педагогически проблеми, които повишават ефективността на обучението в специалност „Български танци“ чрез образователни технологии.

За създаване на концептуалния модел на образователния процес на обучението по „Български танци“, използвам интегративен подход. Той ще осигури едновременно единство и многообразие на обучението по „Български танци“ чрез включване, на организационните условия на обучението (учебен план), диференцираната специализираща подготовка на учениците (учебни програми), принципите на обучение и специфичните методи на обучение. Моделът запазва структурно учебното съдържание и предметната организация за професия „Танцьор“, специалност „Български танци“.

Концептуаленият модел проследява вертикалния и хоризонталния синтез на образователния процес. По вертикалата от входа (обучаем, очаквани резултати) към изхода (професионалист, придобити професионални компетентности) по хоризонталата се проследява релацията между организационните условия (учебен план) и учебното съдържание(учебни програми); на учебното съдържание(по отделно за всеки учебен предмет); на методите (специфични, иновативни, интерактивни) и принципите на обучение (научност, достъпност, системност и последователност, нагледност, интегрираност, съзнателност, активност, самостоятелност и трайност на знанията и уменията).

Разработеният концептуален модел (фиг. 2) включва четири елемента, които са в центъра на образователния процес и по хоризонтала и по вертикала: 1) организационните условия ; 2) учебно съдържания; 3) принципи на обучение; 4) методи на обучение.

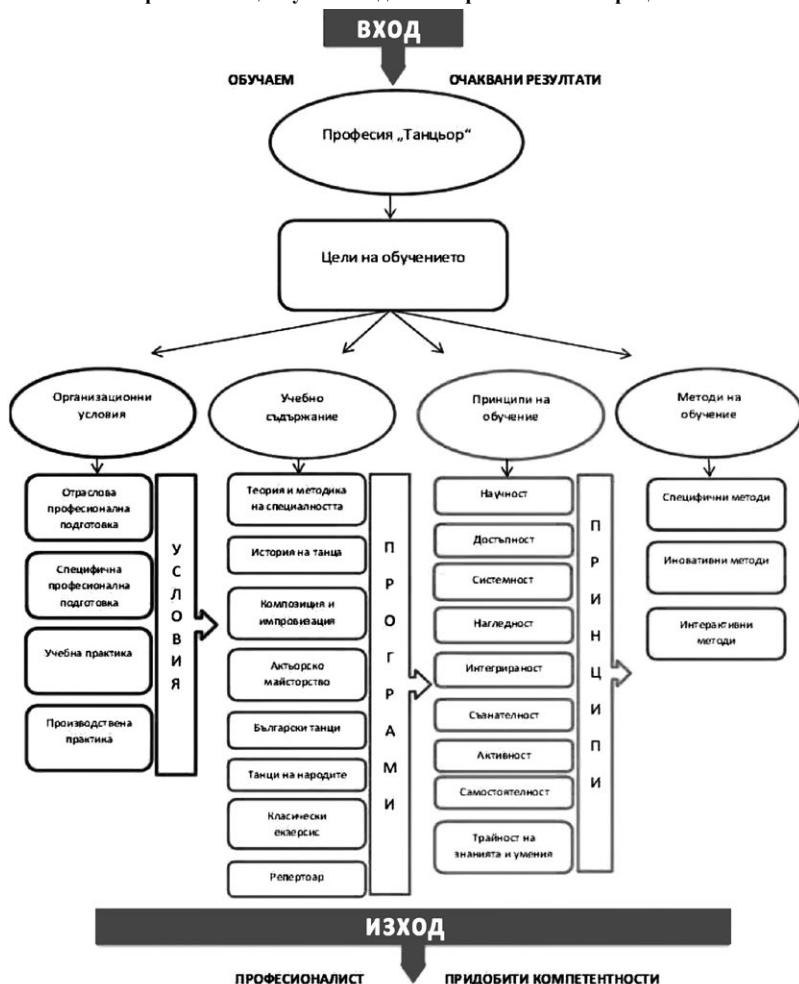
Целта на му е да улесни бъдещи действия за планиране, организиране и реализиране на обучение по специалност „Български танци“ в училищата по изкуства.

В модела са изведени компонентите, които определят съдържанието на образованието по професия „Танцьор“: целите, дейността по отрасли, логиката на всеки отделен елемент, организационните условия, принципите

и методите на обучение.

Определят се основните фактори, които въздействат върху прецизирането на съдържанието (целите на обучението, потребностите на професионалните ансамбли, традициите на обучението и ученето). Този модел, включва нови компоненти, освен традиционните и нужни на учителите в практиката иновативни и интерактивни методи. Тези групи компоненти изграждат логически взаимовръзки. Предложеният концептуален модел би създавал условия за творчески търсения в образователния процес, без да пренебрегва системните знания и ролята им.

фиг. 2 Концептуален модел на образователния процес.



Концептуалният модел нагледно представя нова система на образователния процес на специалност „Български танци“. В структурно отношение той представлява системно обвързани компоненти: по вертикалата от входа към изхода и по хоризонтала от организационните условия до методи на преподаване на „Български танци“ в училищата по изкуства в България.

По вертикала от входа към изхода се определя едно от основните условия за постигане на резултатите на ефективния образователен процес, изискващ поставянето на точно определени цели и търсене на адекватни пътища за реализирането им.

За целите на статията концептуален модел на образователния процес се придържа към описани принципи, методи и образователни технологии в специализираната педагогическа литература.

Всеки от основни компоненти изпълнява свои, специфични функции. Най-общо и кратко те се определят така: в хода на обучението учителят формулира учебно-познавателни задачи, „режисира“ тяхната постановка, а учещият се решава задачите. При това, задачите са от различен тип – от репродуктивни до творчески учебно-познавателни танцови задачи, като за най- висш тип задача за решаване се счита тази, при която учещият се формулира задача, т.е. проблем, въпрос, ситуация и други подобни.

В процеса както на формулирането, така и на решаването на учебно-познавателните задачи в обучението по „Български танци“, се изобретяват нови или се прилагат описани в специализираната литература интерактивни техники (средства). Същественото в концепцията за интерактивната същност на обучението, за да е ефективно, е промяната на педагогическата и образователна гледна точка: от процес на двустранно предаване- приемане на информация и знания, обучението се преобразува в единна дейност на взаимодействие на две дейности – на преподаване и на учене, при което тези две дейности имат свои субекти/носители, по функциите си достатъчно автономни и същевременно в невъзможност да се реализират една без друга. Това налага разглеждането на взаимовръзката между организационни условия, учебното съдържание и принципите и методите на обучение.

В това се състои основната идея и теза на статията, залегнала в нейната концепция. Казано с други думи, обучението по „Български танци“ по иманентната си природа би следвало да се интерпретира като интерактивно, доколкото, като социално взаимодействие от типа „човек-човек“ се осъществява върху основата на дидактическо общуване посредством сценичния танц на фолклорна основа. Така разбираана, постановката за същността на обучението по „Български танци“, без да отхвърля множеството схващания и препоръки за прилагане на интерактивни методи, се отграничава принципиално от тях. Във възприетото в статията разбиране за интерактивността като иманентна същност на обучението, се подразбира, че отделните,

епизодично прилагани интерактивни методи, са практически ефективни в отделни ситуации, но не осигуряват качество и ефективност на цялостния процес на обучение по „Български танци“.

В настоящата част се представят релациите между два от основните компоненти на предлагания концептуален модел организационни условия и учебно съдържание, като поотделно е анализирана взаимовръзката и взаимодействието по между им. Обосновава се необходимостта от въвеждане на дуална система на обучение по професията „Танцор“, предлага се модел на дуална система за обучение и модел на типов учебен план за специалност „Български танци“.

Организационните условия са важен компонент от предлагания концептуален модел за образованието по „Български танци“. Те се определят нормативно. В утвърденият типов учебен план¹ за професия „Танцор“, специалност, „Български танци“ са изведени четирите основни вида професионална подготовка: отраслова професионална; специфична професионална; учебна практика по професията и производствена практика. Уточнено е и съдържанието на обучението (учебните предмети).

Констатира се липса на релация между видовете професионална подготовка и учебните предмети, което е видно на фигура 3. Прави впечатление, че учебната и производствената практика по професията се реализира само в учебните предмети от специфичната професионална подготовка, а учебните предмети от отрасловата подготовка нямат връзка с учебната и производствената практика.

Това насочва вниманието към проблемните противоречия между организационните компоненти и учебното съдържание на отрасловата професионална подготовка, специфичната професионална подготовка и учебната практика.

- нормативна база
- учебни програми
- учебници
- връзка между теория и практика

В контекста на концептуалния модел на обучението по „Български танци“ в училищата по изкуства и направения анализ на релациите между организационните условия и учебното съдържание се очертават следните проблемни области:

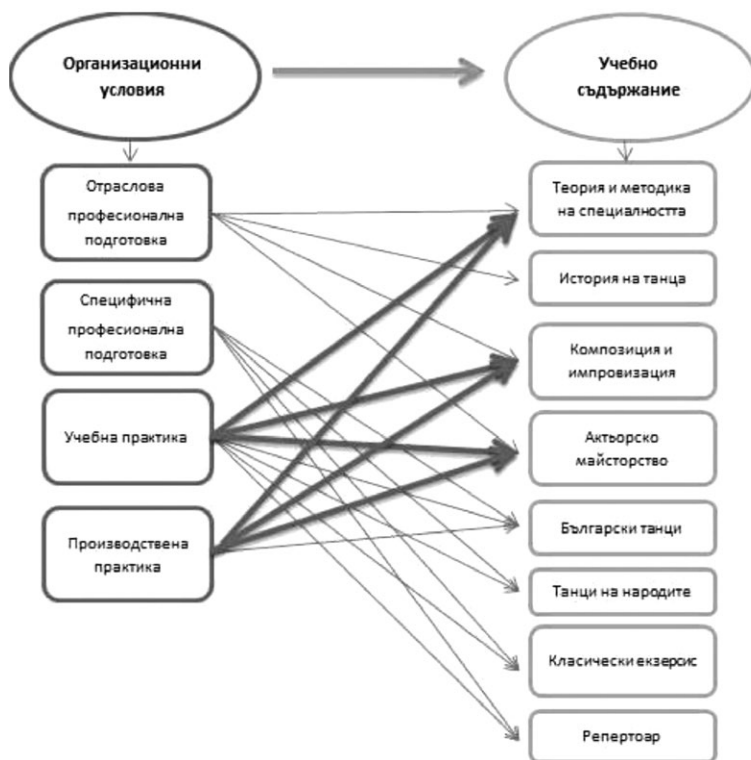
- Липса на взаимовръзката и взаимодействията между теория и практика;
- липса на учебници и учебни помагала;
- практиката е формална и практическите умения не се създават в реална

¹ Виж типов учебен план за училищата по изкуства, утвърден със Заповед № РД 09 – 4707/01.09.2017 г. на Министъра на образованието.

работна среда;

- липса на учебни програми;
- разнопосочни предмети;
- голям обем материал, побран в малък брой часове;
- малък дял на часовете по специални предмети и по практическа подготовка;

Фигура 3. Релациите между организационни условия и учебно съдържание.



Отразените проблеми, оказват влияние върху професионалното образование по „Български танци“, а от там и върху практическата подготовка и мотивацията на учениците. Необходимо е търсене на нови организационни решения за обучение в училищата по изкуства с оглед по-добра професионална подготовка и успешна реализация по професия „Танцьор“, специалност „Български танци“.

Може да обобщим, че е необходимо преосмисляне на традиционните постановки за статута на практическото обучение на учениците от специал-

ност „Български танци“. Това може да се постигне чрез, съвременни форми и организационни условия на обучение по професия „Танцор“, които се отнасят към тяхната практическа подготовка и са предпоставка за професионализъм.

Емпиричните данни от проучване мнението на учителите и анализът на световния опит в професионалното образование и обучение на танцоори налага извода, че могат да се прилагат само тези образователни модели, които запазват добрите традиции на професионалното образование в специалност „Български танци“ и успешно се вписват в специфичните български условия.

В контекста на перспективите за усъвършенстване на това образование предлагам модел на дуална система на обучение (фиг. 4) за професия „Танцор“, специалност „Български танци“, чрез партньорство между професионалните ансамбли и училищата по изкуства в България.

Фигура 4. Модел на дуална система на обучение



Целите на предложения модел за дуална система на обучение за професия „Танцор“, специалност „Български танци“ са:

- да улесни бъдещи действия за планиране, организиране и реализиране на обучението;
- да постигане единство между теоретичното и практическото обучение;
- да улесни и разшири достъпът до професия „Танцор“;
- да създаде действена и постоянна връзка на училищата по изкуства с

професионалните ансамбли;

- да даде възможност на учениците за плавен преход между училище и работно място;
- да направи професията привлекателна;
- да реши проблема с недостига на артисти в професионалните ансамбли.

Разработеният модел на дуална система на обучение по професия „Танцор“ специалност „Български танци“ се обуславя от необходимостта да се развиват компетенции в реална работна среда на учениците в съвременните форми на обучение. В предлагания модел тази форма на професионално танцово образование и обучение свързва обучение „на терен“ под ръководството на наставник – професионален танцор, наемане на работа в професионален ансамбъл и обучение в училище по изкуствата. Обучението чрез работа, ще допринесе за използването на различни разнообразни и гъвкави подходи за организация и провеждане, съобразени със специфичното учебно съдържание за специалността „Български танци“ и мотивацията и за реализацията на обучаваните в нея.

Мисията и Визията на модела е да създаде предпоставки за целенасочено обучение чрез работа и да послужи като база за усъвършенстване на цялостната стратегия за организиране на обучение по професия „Танцор“, специалност „Български танци“.

Използвана литература

1. Закон за професионалното образование и обучение
2. Закон за предучилищното и училищното образование
3. Кодекс на труда
4. Наредба за условията и реда за провеждане на обучение чрез работа /дуална система на обучение/
5. Програма за обучение на наставници, утвърдена от МОН

Афилиация на автора

доц. д-р Ивайло Петров Иванов, ВСУ „Черноризец Храбър“, катедра „Изкуства“, GSM 0899 938 333 // e-mail: ivaylo.ivanov@yfu.bg

КОНТАКТНАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ. ПОЯВА И СТРУКТУРИРАНЕ

ас. д-р Силвина Владова
Специалност „Хореография“

Резюме: Докладът ще разгледа появата на контактната импровизация и развитието ѝ до наши дни. Ще се представят особеностите и моделите на структурирането от гледна точка на съвременното развитие на контактната импровизация. И връзката ѝ със съвременните танцови стилове.

Ключови думи: Контактна импровизация; танцово представление; съвременни танцови техники; сетивност; диалог.

CONTACT IMPROVISATION. APPEARANCE AND STRUCTURING

Ass. Silvina Vladova, PhD
Specialty „Choreography“

Summary: The report will examine the emergence of contact improvisation and its development to this day. The peculiarities and models of structuring from the point of view of the modern development of contact improvisation will be presented. And its connection with contemporary dance styles.

Keywords: Contact improvisation; dance performance; modern dance techniques; sensibility; dialogue.

Въведение

Думата *импровизация* с корен от латинското *improvisus* и означава неочаквано. Тя се заражда в Европа още от XVI век. В италианската *комедия дел арте* представлението е изградено на базата на импровизацията, с опорни точки на повтарящи се ситуации и кратка сюжетна линия. В отличие от страни като Индия и Египет, където импровизацията е недопустима, защото танците и сцените са тясно свързани с обредното възхваляване и омилюване на божествата. А всеки произвол в танцуването би могъл да разсърди божествата и те да стоварят върху хората своя гняв.

В Европа чрез импровизацията актьори, певци, танцьори, разказвачи, акробати, жонгльори се самоусъвършенстват, с цел да станат универсални

артисти. Развивали са се във всички направления с цел импровизацията да бъде обогатена с повече изразни средства и по лесно да завладеят публиката и да достигнат портите на кралският дворец.

През вековете, особено след 15-ти век, когато изкуствата се разделят на музика, танц, драматичен театър, акробатика и жонгльорство, импровизацията се развива във всяко отделно изкуство, породена от импулса на случващото се „сега“, в момента.

И в наши дни този импулс провокира различни нови форми на изкуството като *импро театър*, *танцова импровизация*, *контактна импровизация*.

Какво всъщност представлява контактната импровизация?

Тя е обмен на енергия. Тя е себеизслушване. И себеизразяване.

Контактната импровизация създава поток от енергия, чрез който взаимодействие в пространството между партньорите като с фини импулси препраща информация на тялото и повлиява върху начина му на движение.

Всичко в нея се случва посредством импулс, задвижван от вътрешното състояние (и съзерцание), изведен на повърхността чрез тялото и взаимоотношението. В търсенето на това взаимоотношение, естествено се поражда и контакта между телата и необходимостта те да са обвързани, така както е заложено дълбоко в нашата човешка природа. Това е възможност за нови търсения на движения, докато телата са в непрекъснат контакт, когато се раждат нови форми, коренно различни от досегашните структурирани танцувални форми.

Американецът Стив Пакстън създава контактната импровизация през 1972 г. До тогава той е практикувал гимнастика и айкидо, изучавал е класически балет и модерен танц при Мърс Кънингъм и Джон Кейдж. Развива се като танцор в школите на Хосе Лимон, Мърс Кънингъм, Триша Браун. Чрез разработките си „Магнезий“, Пакстън поставя началото на *контактната импровизация*. Нарича себе си „подбудителят на контактната импровизация“ (Nancy Reynolds and Malcolm McCormick, 2003, 393-424).

Контактната импровизация вмести в себе си, структурира и обосновава научно *танцовата импровизация* и *импулсната импровизация*, които предхождат контактната импровизация. Но те се основават на интуитивното търсене и възможност всеки танцор да импровизира сам за себе си. Докато *контактната импровизация* разчита основно на контакт между партньорите, между човека и предмета.

Контактната импровизация е изградена върху физически принципи като *импулс*, *допир*, *споделяне на тежестта* с обща точка на контакт между двама или повече души и тяхната равнопоставеност.

1. Понятиен апарат

При създаване на контактно-импровизирана ситуация, две тела трябва да се съберат заедно, за да създадат **точка на контакт**, която да е избрана част от тялото – китката, рамото, лакътя, бедрото, главата, петите, гърбът – опциите са безкрайни. Целта е да се създаде **усещане за еднакво тегло** и след това да се постигне „пластичен“ диалог посредством движенията (About Contact Improvisation (CI)“, Contact Quarterly, 2014, p. 1).

Според Стив Пакстън *контактната импровизация* предполага „изискванията на формата да диктува начина на движение. Характеризира се с факта, че тялото трябва да е отпуснато, постоянно осъзнато и подготвено, но едновременно с това – настъпващо. Танцьорите поставят основния фокус на действие във физическото докосване, взаимно подкрепящо и иновативно. Усвоявайки физическите закони, свързани с техните маси: гравитация, импулс и инерция“ (Steve Paxton, 1979, p. 26).

Контактната импровизация възниква не чрез предварително измислени и поставени движения, а от взаимодействието на партньорите в момента на контакта между телата им.

Стив Пакстън създава материал за „гръбначния стълб“, който впоследствие става част от принципите на контактната импровизация. „Новообразуваната система е насочена към подробно описване на усещанията и начина на движение на частите на мускулно-скелетната конструкция (Владова, С., 2020г., дисертационен труд)“.

Контактната импровизация насочва вниманието и концентрацията върху изучаването и потапянето в тактилните сетива. Инструкторът задава параметрите от къде да тръгне даден импулс и в кой център да се разположи конкретното движение на тялото. Базирайки се на факта, че всяко тяло се различава по двигателен механизъм, маса, тегло, енергия, подвижност, отскок, усукване, падане, обосновано според напредъка на групата или танцьора импровизатор, Стив Пакстън описва две от функциите по следния начин:

„*Контактната импровизация* е развиваща се система на движения, която се основава на комуникацията между две движещи се тела, които са във физически контакт. Тяхната комбинирана връзка с физическите закони управлява движението им чрез гравитация, импулс, инерция. За да открие съзнанието тези усещания, тялото се научава да освобождава излишното мускулно напрежение и потокът на енергията да се остави да премине към естественото движението.“ (Steve Paxton, 1979, p. 26)

Контактните импровизации са „спонтанни физически диалози, които варират от докосването до силен телесен енергиен обмен. Сигналът на допир се развива в мощно енергийно състояние на физическа/емоционална истина за един общ миг на движение, който оставя участниците информирани,

центрирани и оживени.“ (Стив Пакстън и други, 1979, р. 13-18)

„Контактната импровизация е открито проучване на кинестетичните възможности на телата, които се движат чрез контакт. Понякога див и спокоен, понякога спокоен и медитативен, това е формата, отворена към всички тела и разузнавателни улове.“ (Стив Пакстън, 2009 г.)

В контактната импровизация човек като че разширява своето съзнание и вътрешни усещания, което му позволява да разпознава и разграничава фините импулси, подавани от партньора чрез движения. Зададените параметри на движението в пространството са важен компонент в *контактната импровизация*. Изследвайки възможностите на тялото се подобряват уменията относно:

- най-естествено падане;
- подвижност чрез импулс и инерция;
- непосредствено балансиране между телата;
- повдигане с минимални усилия на мускулите;
- усъвършенстване на техниката на дишане, като един организъм от две тела;
- повишаване на отзивчивостта към околната среда и партньорите.

В даден момент подобно изследване на интуитивно тактилно усещане се превръща в ясно разпознаваеми знаци, които партньорите си дават и получават – кой и кога да следва или води; кога да слизат надолу към пода или да се изкачват; къде да стане докосването; как партньорът да се повдигне; кога да забави или избърза; кога да бъде неподвижен. Така интуитивното движение се превръща в осъзнато. Участниците се научат, да не се принуждават един, друг и да не бързат.

Може смело да се заяви, че *контактната импровизация* не е производна от други танцови стилове. Тя е самородна форма, базирана на осъзнатото усещане, вътрешното и външното светоусещане, постигнат в и извън физическия контакт. В *контактната импровизация* могат да се категоризират две основни посоки/направления/ – вътрешен поток на енергиен обмен и външен енергиен обмен.

При това *контактната импровизация* не може да бъде форма единствено на контакт между физически лица. Изпълнителят може да си взаимодейства с всичко което го заобикаля било то предмет като пода, стол, стена, или заобикалящата го среда – пространството около него. Това дава възможности за безкрайни импровизации, базирани върху контакта с някой или с нещо.

Контактната импровизация не е вид хореография тъй като не е предварително хореографирана. Тя се ражда на момента, според импулса пореден от изпълнителя или партньора му. Следователно можем ли да го сложим в категорията танц или да го категоризираме като танцова техника? „Това,

което прави контакта различен от друг вид танц, е, че когато се движат – търкалят, спират, извиват, падат – партньорите импровизират, подкрепяйки се взаимно и следят движенията си, които се развиват в две основни направления – **във** и **извън** физическия контакт“ (Владова, С., 2020г., дисертационен труд). Когато телата на партньорите се разделят от физическия контакт, енергийният поток се прехвърля към заобикалящата ги среда и от „във“ става „извън“ физически контакт. Той не се губи, не се разкъсва, просто се прехвърля към околната среда.

2. Сравнителни характеристики и изразни средства

Не бива да забравяме, че вече има и други категории, свързани с импровизацията – например *танцова импровизация* и *импулсна импровизация*.

Танцовата импровизация е по-широко спектърна, тя плод на желанието на танцора да се изяви. Тя може да синтезира различни танцови стилове и да ги канализира в танцова сюжетна миниатюра. Но тя може да е свързана и с театъра, и с различни под-жанрове – *танцов театър*, *танц театър*, *физически театър*, които посредством жеста, възпроизвеждат на първо място емоцията и поведението на тялото в дадено състояние. Жестът и движението позволяват на „вътрешното“ (прикритото) чувство да излезе навън.

Съществува и обратен подход – чрез повторемост на едни и същи движения се стига до нагнетяване на напрежение, което отприщва определено емоционално състояние. Тоест „външните“ обстоятелства се явяват като „дразнителни“ за достигане на изисканото от режисьора емоционално състояние. Едното идва от „вътре“ навън, а другото от „вън“ навътре.

На пръв поглед тези различия не са чак толкова големи, но кардинално се разминават когато се касае до начина за изграждане на едно танцово представление.

Импулсна импровизация разчита на определен импулс, който да даде старт за импровизиране на танцора.

Като цяло и трите вида импровизации са само различни подходи за изграждане на танцов спектакъл. Но бих настоявала на това, че контактната импровизация има много по-разнообразни възможности, доколкото е плод на взаимодействията между повече източници – двама или повече партньори, човек и предмет, човек и околна среда.

В основата на *контактната импровизация* са положени следните физически принципи: механизмът на тялото се задвижва от **импулс**, задвижен от **инерцията** на тялото, чрез **допира** на физическите лица. Те си взаимодействат със спонтанна реакция на базата на осъзнат избор на равнопоставени партньори. Изхождайки от физическите закони свързани с гравитацията, инерция, импулс и техните маси, приложени в практикуването за споделяне на тежестта с обща точка на контакт, търкаляне чрез обща точка на контакт,

носене, скачане, поддържане, повдигане, балансиране – без да отделят телата си едно от друго.

3. Основополагащи компоненти

Други основополагащи компоненти които са неизменна част от контактната импровизация, са контакт с нежива материя – под, стена или маса, омокотяващо движение, минимално усилие на мускулите, сетивността, разпределение на тежестта.

- *Контактът с пода, стената или масата* могат да подпомогнат за развитието и обострянето на сетивността, която е от съществено значение. Същото се развива и чрез *движения в пространството с затворени очи*.
- *Омокотяващото движение* учи изпълнителя да пада към земята така, че да не нарани себе си или партньора си, заимствайки от бебетата и начина, по който те слизат или се изправят от земята. Тъй като те нямат оформена мускулатура, но все пак намират начин да го направят.
- *Минимално усилие на мускулите* е компонент, който помага особено при ротация на тялото.
- И разбира се без *разпределянето на тежестта* няма как да се породи баланс между телата.

За всеки гореспоменат компонент има и съответните видове упражнения за усвояването им, като част от базисните изисквания при *контактната импровизация*.

Заклучение

В *контактната импровизация* няма стремеж към себеизпъкване (себеизпъкването е което е доста характерно за танцовата импровизация), няма доминантен партньор – създава се усещане за две тела в едно. Тялото работи за партньора, а съзнанието като че се разширява, с цел да обхване пространството, което го заобикаля. Импровизацията е като единен организъм, при който ако една съставна част липсва, той спира да съществува. Взаимодействията между партньорите са като взаимодействия между електроните и протоните, които изграждат атома – противоположни като заряд, но немислими един без друг.

И така посредством взаимодействията, *контактната импровизация, в която участват танцовата импровизация и импулсната импровизация*, заедно постигат много повече възможности за изграждане съвременни танцови представления.

Използвана литература

1. **Владова, С.**, Танцов театър и контактна импровизация – два полярни модела в хореографското изкуство, 2020г., дисертационен труд
2. **About Contact Improvisation (CI)**, Contact Quarterly, retrieved 29 July 2014, достъпна на <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/> 04.10.2021.
3. **Nancy Reynolds and Malcolm McCormick, No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century** (New Haven, CT: Yale University Press, 2003, 393-424p.
4. **Steve Paxton**, A Definition, Contact Quarterly, Winter 1979
5. **Определение** на Стив Пакстън и други, 1970, от CQ Vol. 5: 1, Есен 1979
6. **Съобщението** за Стив Пакстън на семинара на Ray Chung, Лондон, 2009 г., достъпна на <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/> към 04.10.2021

ХОРЕОГРАФСКАТА ШКОЛА НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ – ТЕОРЕТИЧНИ РЕФЛЕКСИИ И ДИСКУРСИ НА ТАНЦОВОТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ХОРЕОГРАФИЯ

Борис Р. Генчев

Хореограф, преподавател в Младежки дом, гр. Пещера

Резюме: Въпреки трудността при съхраняване на хореографския материал, произлизаща от спецификите на информацията, която носи това изкуство, фолклорният танц в България притежава изключително ярък национален стил и характер, запазил се като форма в продължение на няколко века. Сравнително късното професионализиране на фолклорното танцово изкуство и обособяването на хореографската мисъл като теоретична наука и до днес поставя важни въпроси пред хоризонтите на танцовото (хореографското) образование. Съчетавайки теорията с емпириката, Кирил Джанев много успешно полага традициите на хореографското образование в Пловдив (наричано в статията хореографската школа на проф. Кирил Джанев). Посоката, зададена от професор Джанев, предопределя до голяма степен предизвикателствата и дилемите пред съвременното танцово образование – търсенето на баланс между автентичното фолклорно наследство и обработения образ във вид на сценични произведения.

Обект на изследването е хореографското образование, актуалните предизвикателства пред него, както и неговите взаимодействия с историята на националната хореография. Разработката обръща внимание и на ресурсите при разработване на хореографски произведения в различни форми.

Ключови думи: хореография, наследство, образование, изкуства, школа

THE CHOREOGRAPHIC SCHOOL OF PROF. KIRIL DZHENEV – THEORETICAL REFLECTIONS AND DISCOURSES OF DANCE EDUCATION IN THE BULGARIAN FOLK CHOREOGRAPHY

Boris R. Genchev

Choreographer, teacher at the Youth Home, Peshtera

Abstract: Despite the difficulty in preserving the choreographic material, arising from the specifics of the information that carries this art, folk dance in Bulgaria has an extremely bright national style and character, preserved as a form for several centuries.

The relatively late professionalisation of the folk dance art and the differentiation of choreographic thought as a theoretical science still raises important questions on the horizons of dance (choreographic) education. Combining theory with empiricism, Kiril Dzhenev very successfully laid the traditions of choreographic education in Plovdiv (hereinafter called "the choreographic school of Prof. Kiril Dzhenev"). The direction set by Professor Dzhenev largely predetermines the challenges and dilemmas facing contemporary dance education – the search for a balance between authentic folklore heritage and the processed image in the form of stage works.

The subject matter of the research is the choreographic education, the current challenges before it, as well as its interactions with the history of the national choreography. The paper also pays attention to the resources in the process of making the choreographic works in various forms.

Keywords: choreography, heritage, education, arts, school

Макар и обособено като самостоятелен сценичен жанр, балетното изкуство векове продължава да търси своята специфика между драматичния театър и музиката. Още при поставянето на проблема за жанровата принадлежност на танцовото изкуство се поражда въпросът за изразните средства, специфичния език и функционалните похвати, с които борави танцовото изкуство. За основни изразни средства, които характеризират танца, се считат изразителните движения на човешкото тяло, или както проф. Г. Абрашев ги нарича – *живата човешка пластика*. Поставянето на този въпрос е необходимо, за да се изясни проблематиката за ресурса на танцовото творчество и за спецификите на народното. Може би най-важният въпрос, който вълнува хореографите от професионалната гилдия преди и днес, е този за автентичния танцов материал и за различната степен на обработка, която всеки автор (трябва да) използва в съчиняването на сценичните си произведения. Като най-съществени белези на фолклорното творчество се открояват колективността, анонимността, вариантността, импровизационността и традиционния способ на устно предаване от поколение на поколение. Фолклорните произведения изразяват характера, нравите, ярвянията и разбиранията за светополагането, различните начини за справяне с ежедневието и житейските императиви, съпътстващи членовете на общността, която ги е създала. Жизнените условия в традиционния патриархален бит обуславят облика на танцовите форми в народното творчество. Това обстоятелство до голяма степен залага и подхода, който артистът следва да използва в процеса на създаване на едно танцово произведение. В професионалната хореографска практика при конструирането на танцово произведение уменията да се мисли в тази плоскост, а именно – отразяване на характеристиките на бита, действителността на хората отпреди, е от определящо значение за качествата на бъдещото произведение и за неговите стойности. Хореографската

теория признава важноста и значението на този похват, като в литературата е аргументирано становището, че „фолклорът е съкровищница за данни за народния живот, запазил свидетелства за древни вярвания и обичаи и за други явления на народната духовна и материална култура, за обществени отношения и строя на отдавна отминали епохи...“ [Моравенова-Станева, 2018].

Преди да се постави въпросът за полагането на основите на хореографската школа на проф. Кирил Дженов в Пловдив¹ е необходимо да се изследва процесът на формирането на твореца и педагога Дженов. Той е роден през 1922 г. в Бургас, като прекарва детството си в Жеравна. Сетивата му от малък са изострени за народното творчество, в съзнанието му задълго ще останат песни, приказки, легенди, споменът за къщата в Жеравна. В София завършва квалификационен курс за хореографи при съветските балетмайстори Владимир Белий и Николай Холфин, организиран от Комитета за наука, изкуство и култура. Преподаватели в курса са още етнографът Христо Вакарелски и Илия Иванов – преподавател по актьорско майсторство. След завършване на курса е изпратен на специализация в Москва заедно с неговите колеги Тошко Кичуков, Петър Захариев, Кирил Харалампиев, Любен Зарков и Христо Цонев, където наблюдават работния процес в колективите на Игор Монсеев, Татяна Устинова и Павел Вирский, слушат лекции в ГИТИС. Престоят им там трае три месеца; натрупват значителен обем от знания – за творчески и организационни проблеми, принципи на работа в танцовото изкуство. През 1951 г. Кирил Дженов започва работа като хореограф в новосформирания Държавен ансамбъл за народни песни и танци – София. За да бъдат реализирани сценичните прояви на ансамбъла, хореографите провеждат непрекъснато проучвания, продължаващи понякога повече от месец. В интервю с дъщерята на Кирил Дженов – проф. Даниела Дженова, тя споделя че *„хореографите, включително и Дженов, са ходили дни и месеци наред на проучвания, да кажем отива в Добруджа, месец или два без да се връща, и проучват в най-малките детайли, за да се направи един танц от шест-седем минути. По това време, когато са се създавали тези структури (Държавния ансамбъл за народни песни и танци в София, а след това и в други градове на страната), не са си позволявали да бъркат фолклора, в смисъл да го осъвременяват безпринципно... и във връзка с това са възникнали първите фестивали. Защото след Девети септември започва едно развитие на танцовото изкуство, което идва от образованието. В училищата са се учили български*

1 Въпросът *Можем ли да говорим за школи в българската хореография? Хореографи първоучители и техни последователи* е разглеждан в културното изследване „Съставът за народни танци като културно явление в България“ София, 2011, д-р Даниела Иванова-Найберг. В редица интервюта с известни български хореографи са споделени вижданията по въпроса за усвояване на методи, творческия почерк и отражението им върху самите тях като ученици на първото и второто поколение хореографи. Вж. *Иванова-Найберг, Даниела: Съставът за народни танци като културно явление в България. Марс 09, С., 2011*

танци, започват да се поставят някои обичаи като сценична разработка, не са само фолклорни хора. И започват да се срещат – от един район с друг район, вече хората стават по-мобилни, могат да пътуват. И самите хореографи виждат, че танците на Шоплука са коренно различни от танците на Добруджа, танците на Тракия носят съвсем друг характер, танците на Пирин носят друга стилистика и затова започват първия фестивал, за да могат да се срещнат, да се опознаят. (...) Всеки един хореограф в началото е знаел танците на своя край, не своята област; на своето село, на своя район.¹ Преподава в Държавното хореографско училище и в Полувисшия институт за музикални и хореографски кадри – София. От 1970 г. е главен хореограф в Държавния ансамбъл за народни песни и танци „Пирин“ – Благоевград. Там той има значителен принос за новото сценично представяне на ансамбловите програми и проект за художествения облик на ансамбъла за години напред. С хореографското си творчество в Държавния фолклорен ансамбъл „Тракия“ и благодарение на своя творчески почерк Кирил Дженов създава произведения-емблеми на българското танцово изкуство. В книгата си „Приносът на българските хореографи“ (Първи том) доц. Красимир Петров признава, че „произведенията на Дженов са огледало на красотата, която народният гений е създал във фолклора“ [Петров, 2012, с. 87].

Сред всички постижения на проф. К. Дженов за най-големия принос може да се приеме дейността му в областта на хореографското образование. Анализирайки т. нар. хореографска школа и дейността на нейните представители, следва да обърнем внимание и на редица установени естетически и технически модели, които съпътстват хореографското образование. Но преди да се утвърдят, те възникват като редица нови явления в образованието по изкуствата. Актуалните предизвикателства пред ангажираните професионалисти в хореографската сфера с основание приемат, че културното наследство трябва да се мисли в хореографски (танцови) категории, за които тепърва ще се задават модели. Отваряйки една книга, която днес считаме за настолна книга в библиотеката на българския хореограф – „Теория за строежа на движенията в българската народна хореография“ (Кирил Дженов, Кирил Харалампиев, 1965) – ще видим с каква отвореност към нови изследователски полета задава тя темите и моделите, в които се мисли националната хореография, нейния език и похватите, с които си служи. Би било интересно да насочим поглед към диалога на изкуството с образованието и взаимодействията, които възникват в резултат, а също така и към новия тип художествена култура, възпитавана у зрителя.

Много често при конструирането на понятийния апарат, с който борави хореографията, се правят заемки от музикалната терминология, една от при-

1 Интервюто с проф. Дженова е проведено на 02.11.2021 в гр. Пловдив.

чините за което е универсалната връзка на музиката с танца, съществуваща от векове. Назоваванията на основните елементи и понятия в съчиняването на хореографската форма са често заемки от френски език – например понятието *дивертисмент*. Това е музикален термин за песен в опера или балет, който не развива сюжета, както и балет, изграден изцяло от такива свободно свързани танци и инструментална музика. Речниковото значение на думата „*divertissement*“ е *отклонение или забавление*. В балета и операта *дивертисментът* създава пауза в действието. Някои балети съдържат в заглавието си думата *дивертисмент*, което показва, че са съставени изцяло от слабо свързани танци. Фокусът на тези балети е емоцията, формирана от всеки танц, а не действието в определена история.

В развитието на професионалната хореографска практика по света се натрупва все повече и повече богато и разнообразно хореографско творчество, което се групира в няколко различни модела. В типологията на общите танцови моделни форми се различават две основни групи – дивертисментни и действени форми. В дивертисментните форми *хороводът* е една от най-древните форми на танцовото изкуство. Според проф. Г. Абрашев след това са *кадрил, перепляс, дуетно-ансамблова форма и сюитна форма*. В действителните форми се причисляват тематичната и сюжетната, както и смешената – *сюжетно-тематична* или *тематично-сюжетна*.

Изборът на формата на произведението трябва да е съобразен с материала, от който ще се изгражда и структурира танцовото произведение – дали замисълът да се разкрие с помощта на герои, отношения, ситуации, мащабност на формата. От съществено значение за хореографското образование е натрупването на знания за специфичното боравене с културно наследство и богатия ресурс на танцовото изкуство – цитати от автентични танцови модели и анализи на хореографското наследство, оставено ни от творците в българската хореография. Въпросът за съхраняване на този тип наследство е застъпен пряко в образованието по хореография.

Тези въпроси пораждат следващата проблематика, отнасяща се до образованието, а именно превеса на творчеството и правилата, които трябва да съпътстват творческия процес. Говорейки за педагогиката на Кирил Дженов, следва да се обърнем към един много показателен спомен за отношението на учениците на Дженов в професионалната им практика: „*Седемдесетте години, особено осемдесетте много хореографи казваха „Ние сме дженевисти“... уважават неговия метод на работа и се стремят да направят действителен танц, тематичен или някаква сюжетност, просто работиха като него. (...) Всеки си има творчески път, всеки се развива, но се повлиява и от тези, които са го учили.*“ (Интервю с проф. Даниела Дженева). Хореографът трябва да умее освен да съчинява танци и да води репетиционна дейност, да разбира и анализира творчеството на други автори. В обучението по

хореография професионално се анализират творби на утвърдили се имена в националната хореография – някои от изследваните произведения имат значителен сценичен живот и до днес. Основните критерии, с които си служи хореографският анализ, са идеята на автора, творческата позиция на автора, професионалните и художествените качества на произведението. Ако обаче се дистанцираме от „частния“ понятиен апарат на конкретната област, тук възниква въпросът какво трябва да бъде съотношението между продуктивността и репродуктивността – изобретяването и създаването на ново съдържание и следване на образците в националната хореография. В този смисъл продуктивността е както създаване на форма от артиста в изкуството и откриване на носители на памет в културното наследство, така и изобретяване на ново знание във връзка с неговото приложение в практиката. Българският сценичен танц е актуален в световното културно пространство. На базата на различни проекции на фолклорното мислене, обучението в хореографията изисква многократни съпоставки на явленията в културата в исторически и съвременен контекст.

Какъв е профилът на професионалното обучение по танци в България: през 1951 г. в София се създава Държавно балетно училище по инициатива на основоположника на професионалния български балет Анастас Петров и със съдействието на съветския балетен педагог Владимир Белий. Обучението е само по една специалност – класически танц, като Кирил Дженов преподава български народни танци. През 1956 г. е открита втората специалност – български танц. В този ранен период на танцовото образование то се слива с хореографската професия. Завършилите от първите випуски на Балетното училище се реализират в сферата на художествената самодейност като помощници на хореографи или ръководители на танцови състави в София и страната. По същото време се организира и шестмесечен курс за хореографи, който по-късно се превръща в двугодишен. През 1974 г. Кирил Дженов е поканен да оглави катедра „Хореография“ във Висшия музикално-педагогически институт – Пловдив (сега АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“). По същото време възможности за обучение в хореографската професия предоставят Полувисшият институт за музикални и хореографски кадри в София – профил „Български танци“, а скоро след неговото закриване (1985 – 1986 г.) – Висшият педагогически институт в Благоевград. До този момент във вишето образование в България няма обучение по специалността хореографска режисура. Благодарение на натрупания педагогически опит в София и на тази голяма теоретична база, която българската хореография вече има, Дженов въвежда в хореографската практика нови методи в обучението на студентите, полагат се основите на едно задълбочено и обхватно образование в областта на българския танц. Значителната научна дейност на Кирил Дженов включва множество статии, колективният труд „Терминоло-

гия на българската хореография“ (1952 г., в съавт. с Тошко Кючуков, Кирил Харалампиев и Петър Захариев), поредицата „Терминология на българската хореография“ (изд. от 1952 г., в колектив) в библиотека „Танцова самодейност“, сборниците „Шопски танци“ (1955 г.), „Български народни танци“ (1958 г.), „Български сценични танци“ (1968 г.), участието му в редакторската колегия на списанието „Танцова самодейност“ (изд. от 1957 г., след това преим. на сп. „Танцово изкуство“), както и учебниците „Теория за строежа на движенията в българската народна хореография“ (1965 г., в съавт. с К. Харалампиев), „Универсален танцопис“ (1971 г., в съавт. с К. Харалампиев) и „Кинетография“ (1979 г.). Част от описаните танци и трудовете на проф. К. Дженов са преведени на руски, немски, полски и английски език.

Интердисциплинарна наука ли е хореографията? Коя е най-близката наука до танцовото творчество? В тази плоскост на разсъждение за танцовото изкуство, използващо фолклора като ресурс, би трябвало да съществуват отговорите на тези въпроси. Основата на творчеството трябва да е познаването на националните танцови традиции и търсенето на оригиналното във фолклора. Ясно е, че художествената стойност на произведенията зависи от широкия кръгзор на твореца, както и предполага синтезиране на информация от множество източници. Специфичното боравене с културното наследство поставя въпроса и доколко са застъпени носителите на памет при обучението. Успешното произведение трябва да работи с двойна функция – да връща спомена за едни отминали времена и да притежава художествена сценична стойност – като тук отново се разчита на съзнанието на твореца. Намирането на характеристиките на определените регионални танцови традиции е резултат на множество търсения и разговори със специалисти. По този начин се създават произведения, които носят онези стилни особености и отлики на танца, придаващи му типично български или регионален характер.

Художествено-танцовото мислене на Кирил Дженов определя разнообразието в компонентите на танца, а същевременно логиката в позиционирането на лайтмотивите и лайттемите в лексикалния строеж на танца. Според теорията на Дженов едно произведение трябва да се мисли като неразривно свързано с другите аспекти на бита на хората в предишните времена. За да говори за съхранение, то ще говори с езика на миналото за неща, които са разбираеми и днес и тъкмо разбираеми чрез изкуството. Анализирайки танцовото творчество на Дженов, ще намерим в произведенията му различните аспекти на поведението в танца на отделните общности в етнографските региони – обичаите, нравите, душевността на населението. Именно той създава произведения, превърнали се в паметни интерпретации на фолклорни теми от народното танцово творчество. Въпросът, който естествено възниква, е как творбата се утвърждава като класически образец на националната хореография. Определено може да се приеме, че творчеството му предста-

вява много повече от техника на изпълнение и пресъздаване на автентичните български танци. С името на Дженов се свързват ред нови творби, които изграждат обемния репертоар на фолклорен ансамбъл „Тракия“ – Пловдив. Смело може да се твърди, че творчеството на Дженов се обосновава на единството на традициите и новаторството.

При изследването и анализирането на дивертисментното танцово творчество на Кирил Дженов в литературата¹ се извежда на преден план действеността. Чисто теоретично независимо от формата на танца, в която е вградена идеята на автора, Дженов търси „драматургичната действеност в изграждането им“. [Енев, 2021]. Изследователската територия, в която навлиза доц. Димо Енев (АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“) е от ключово значение за разглежданите проблеми в изследването, а също така и поле за следващи размисли в този дискурс. В хореографската практика на Кирил Дженов често се срещат танцови произведения с черти едновременно и на тематична, и на сюжетна форма. Такъв вид форми се наричат смесени – тематично-сюжетна или сюжетно-тематична. Названието се определя в зависимост от преобладаващия принцип на формообразуването. Смесването на тези две форми може да се обясни със стремежа на автора да направи формата по-гъвкава и по-изразителна, способна най-пълноценно да изпълни образното съдържание на конкретното произведение. [Абрашев, 2001, с. 222, 223] В сценичната реализация на танца-обичай „Куди“ Кирил Дженов добавя „художествено-драматургичен нюанс“ [Енев, 2021, с. 52]. Практически погледнато ние не бихме разбрали напълно събитийността и атмосферата, вградени в произведението, ако не присъстват второстепенните изразни средства, които са структуроопределящи и произвеждащи смисли – в случая това е реквизитът, използван от жените (фенерчетата) и осветлението². Обредните компоненти, визуализирани чрез паралелните средства, изграждат структурата на танцовото произведение и са от изключителна важност за разбиране на действието.

И ето че формата, която сме избрали за нашето произведение, не е определяща за внушението, което искаме да дадем на публиката. Важна е съвкупността от изразните средства – основните: хореографската лексика, както и паралелните и второстепенните изразни средства – да са структурирани в една плоскост.

Хореографската школа на проф. Кирил Дженов има основополагащо значение за хореографското образование в България. Творческите идеи на проф. Дженов предлагат на професионално ангажираните в сферата на тан-

1 Енев, Димо: Драматургичната действеност – основен подход в изграждането на танцовата форма в творчеството на проф. Кирил Дженов. АСТАРТА, П., 2021.

2 Пак там. Детайлният хореографски и драматургически анализ на посоченото произведение може да се прочете в изданието.

цовото изкуство насоки при създаването и разработването на хореографско произведение. Те са ценен ресурс не само за съвременното творчество, но и за ефективно възприемане на основните понятия, предмета и системата на българската народна хореография при академичната подготовка на студентите.

Връщането към концепциите на проф. Дженев не е просто абстрактен професионален интерес и проява на дължимото уважение към един от авторитетите в българската хореографска школа. То е необходимост, императив, с който всеки, посветил се на българското танцово изкуство, трябва да се ангажира при професионалното си развитие.

Използвана литература

1. **Абрашев, Георги:** Въпроси на хореографската теория. Наука и изкуство. С., 1989
2. **Абрашев, Георги:** Композиция и форми на танца. Издателска къща „Хеликон“. С., 2001
3. **Абрашев, Георги:** Традиция в народната хореография. 1986 – Художествена самодейност, 6, 20-22
4. **Ангелов, Димитър:** Душевността на българина в песенния фолклор. ИФ-94, С., 2002
5. **Барболова Зоя, М. Симеонова, М. Китанова, Н. Мутафчиева, П. Легурска:** Речник на народната духовна култура на българите, Наука и изкуство, С., 2018
6. **Бикс, Р., А. Янева, Р. Караkostова, М. Ценова-Нушева, Е. Жунич:** Български музикален театър. Опера. Балет. Оперета. Мюзикъл. Рецензии. Отзиви. Коментари. 1890-2010. ГеаЛибрис, С., 2015
7. **Генев, Геньо:** Фолклорни детски танци, част 1. Екс-прес, Г., 2015
8. Григоров, Бисер: Кратка история на българската фолклорна хореография. Сдружение „Росна китка“, С., 2008
9. **Дженев, Кирил:** Кинетография. Учебник. Наука и изкуство, С., 1979
10. Дженев, Кирил: Репертоар, фолклор, творчество. – Художествена самодейност, 7, 27 – 42, 1980
11. **Дженев, Кирил, Кирил Харалампиев:** Теория за строежа на движенията в българската народна хореография. Наука и изкуство, С., 1965
12. **Дженева, Даниела:** Живот и творчество на проф. Кирил Дженев. Новаторът в българската народна хореография – Трудове на работния семинар „Титаните на българския фолклорен танц 5-7 април 2018“, В., 2018
13. **Енев, Димо:** Драматургичната действеност – основен подход в изграждането на танцовата форма в творчеството на проф. Кирил Дженев. АСТАРТА, П., 2021
14. **Енев, Димо:** Непознатият Еркеч – пътят от младежката задявка до сватбата. АМТИИ Пловдив, П., 2019
15. **Захаров, Владимирovich Ростислав:** Сочинение танца: Страницы педагогического опыта, „Искусство“, Москва, 1983

16. **Иванова-Найберг, Даниела:** Хореографът и фолклорното танцово наследство: опит за културологичен прочит. – Български фолклор, 2 – 3, 110 – 119, С., 2001
17. **Иванова-Найберг, Даниела:** Съставът за народни танци като културно явление в България. Марс 09, С., 2011
18. **Илиева, Анна:** Българският танцов фолклор в постановките на държавните ансамбли за народни песни и танци. – Български фолклор, 3, 49 – 54, С., 1987
19. **Илиева, Анна:** Теория и анализ на фолклорния танц. АИ „Проф. Марин Дринов“, С., 2007
20. **Климов, Андреевич Андрей:** Основы русского народного танца. „Искусство“, Москва, 1981
21. **Луканов, Петър:** Хореографска композиция и режисура. Дефекто, П., 20
22. Млад научен форум за музика и танц: конференция с международно участие – НБУ. Аксони-издат ООД, С., 2010
23. **Моравенова-Станева, Рослана:** Драматургични похвати за създаване на фолклорно танцово произведение. „Колор Принт БГ“, П., 2018
24. **Парламов, Иван:** Хореомайсторът, или танцът е преживяване. П, 1992
25. **Харалампиев, Кирил, Кирил Дженов:** Универсален танцопис. Наука и изкуство, С., 1971
26. **Янева, Анелия:** Тълкувания на български сюжети. Матом, С., 2000
27. **Янева, Анелия:** Фолклорни нашепвания в балетни реализации. УИ „Неофит Рилски“ Благоевград, Б., 2010
28. **nutibg.com** [Internet] София: Национално училище за танцово изкуство. „Начало“ [посетено на 15.10.2021]. Достъпен от: <https://www.nutibg.com/nachalo.html>.

В ТЪРСЕНЕ НА ЕДИН ТАНЦ – ХОРОТО ТРИТЕ ПЪТИ

Диляна Курдова
Докторант, Катедра „Хореография“,
Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград

Резюме: Темата разглежда хорото Трите пъти, как се танцува в традицията и как се преподава в любителските клубове по танци. Анализът се опира на данни, събрани чрез теренно проучване между 2010 и 2020 година; на личен опит като преподавател по български и гръцки танци в България и чужбина, както и на изследовател на традиционни български хора.

Ключови думи: традиционен, фолклор, сценичен танц, хоро.

IN SEARCH OF A DANCE – THE TRITE PATI HORO

Dilyana Kurdova
PhD Candidate, Department of Choreography,
South-West University “Neofit Rilski“, Blagoevgrad

Abstract: The topic focuses on the horo Trite Pati, how it is danced traditionally and how it is taught within recreational groups. I will draw upon my own experience as a teacher of Bulgarian and Greek dances as well as a researcher of traditional Bulgarian dances basing my analysis on data gathered during my fieldwork in Bulgaria and abroad between 2010 and 2020.

Keywords: traditional, folklore, stage dance, horo.

INTRODUCTION

My topic was provoked by a performance called “Karavan Sarai“ of the Greek dance group “Eirini“ I saw in 2019¹. It focused on the vast dance and music heritage of the area around the Black Sea and the Balkans. Bulgaria was represented by several dances², one of which allegedly was Trite Pati and – since it is not stated otherwise to date – supposedly the featured dances had to have traditional origin given the idea behind the whole show. The dance combination introduced by the “Eirini“ group under the name Trite Pati, however, is a choreographed set

1 Web page of the dance group: <https://bit.ly/36beIxt> (last visited 14.10.2021 at 10:34 am).

2 I.e. Kopanica, Trite Pati combined with S'treis from Northern Thrace (Greece) and Graovsko-Pravo horo. All names here are cited the way they have been presented and used in the performance by its creators.

of steps featured in an instructional DVD with Bulgarian dances accessible via YouTube¹ and is definitely not a traditional Bulgarian horo. As a teacher as well as a researcher² in the area of Bulgarian and Greek dance folklore, I could not help myself but delving deeper into the subject. First of all, because Bulgarian traditional culture has a plethora of other examples under the same name and, secondly, because for many years I have had a related to the Trite Pati question which was quietly waiting to be answered – how does one dance traditionally the first two measures of the horo?

Since 2010 I have been one of the coordinators of the annual international summer seminar for traditional Bulgarian dance, music and instrumental folklore at the Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv. The idea behind the dance program has always been to give everyone who is enchanted with traditional Bulgarian folklore the opportunity to learn from original source presenters – people teaching music and dance from their own native areas. This different educational approach brings the village presenters to the seminar participants rather than having them travel to the village or (the most common approach recently) watch and learn from videos online.

In addition, I have been particularly fascinated by the idea of travelling as much as possible and gathering priceless data by conducting fieldwork. As a consequence, I was able to accumulate a vast database covering seven villages from the Sliven area (Bozadzhi, Byala, Gavrilovo, Zhelyu voevoda, Kermen, Padarevo, Seliminovo); eight villages from the Stara Zagora area (Glavan, Dalboki, Edrevo, Kalitinovo, Kovachevo, Nova Mahala, Opan, Preslaven); six villages from the Yambol area (Botevo, Vesselinovo, Drazhevo, Zimnitsa, Kabile, Pobeda); two from the Nova Zagora area (Polsko Padarevo and Sabrano) and the village of Krivo Pole from the area of Haskovo (see featured map for further details). This allowed me to have a glimpse at a relatively large part of Eastern Thrace and examine the horo Trite Pati and its variations as seen in the different places I have visited and/ or seen videos from during the period of 2010 – 2020.

METHODOLOGY AND TERMS USED

Because *naroden* (of the folk/ people), *tradicionen* (traditional) and *avtentichen* (authentic) are most often used as synonyms in Bulgarian language among my fellow dance teachers within the framework of recreational clubs, I found it crucial for my topic to define what I would mean when using the words *horo* and *traditional* while discussing Bulgarian dances. For the scope of the present paper, I will follow Prof. Andriy Nahachewsky's ideas, i.e. that the concept of tradition

1 <https://www.youtube.com/watch?v=4vz3Dyv2kmQ> (last visited 14.10.2021 at 11 am)

2 I have been a part of the International Council for Traditional Music (ICTM) under UNESCO and a member of the Study Groups on 1) Ethnochoreology; 2) Music and Dance of Southeastern Europe and 3) SoMoS (Sound, Movement and Sciences) as of 2017.

signifies transmission of knowledge and experience from one generation to the next within traditional context (Nahachewsky 2012:39). This particular meaning of the term *traditional* is also used to counterbalance *created* and *choreographed* in the works of Bulgarian ethnochoreologists Anna Shtarbanova, Anna Ilieva, Evgeniya Grancharova and Daniela Ivanova-Nyberg, hence my decision. On the other hand, when talking about a combination of steps albeit based on traditional sources, nevertheless not transmitted along the generations in a village, I will use the term choreographed dance. Last but not least, I will approach the topic by combining autoreflexion with traditional ethnographical tools (fieldwork, questionnaires, etc.), or the so-called autographic method (Grau 2007).

BACKGROUND

Recreational clubs in Bulgaria in their form as witnessed today, can be traced back to 1995 when the first known organizational form of this type¹ was founded by Ventseslava Elenska in Plovdiv under the name “Pokoleniya“. Between 1999 and 2007 the business niche of folklore dance clubs grew rapidly and culminated in the novelty kind of folk-dance competition “Horo se vie, izviva“ held in Sofia in 2007. The same year coincidentally was also the one when the organization “Chanove“ (the first Bulgarian folklore club with branches in more than one town) produced an instructional DVD with Bulgarian dances. The Trite Pati featured there is one of the most popular variations of the dance as performed among recreational folk groups in Bulgaria and abroad². It is also the combination of steps which is used in the “Karavan Sarai“ performance mentioned in the introduction of the present paper.

Trite Pati as a name nowadays is more often associated with a chain type of a dance performed by men and women together in an open circle mostly with hands held down or up in a W-position. Every club in Bulgaria and abroad dances some kind of a Trite Pati combination, many times learned by either of the three officially issued instructional DVDs, or as a choreography taught by a teacher in a dance class, horoteque, online via YouTube, Facebook, etc. The dance usually begins facing to the right with a hop on the left foot and a step on the right one, arms swinging to the front and goes on with a mirrored movement of a hop on the right and step on the left foot, arms swinging to the back, during the first 2/4

1 According to my PhD thesis research.

2 My PhD thesis focuses on traditional Bulgarian dances and how they have been transformed within recreational groups in Bulgaria and Western Europe, using as an example the recreational groups in Bulgaria and the international non-Bulgarian dance clubs in the Netherlands and Norway. However, for the present research I also use the information gathered through interviews and questionnaires online in my FB group (<https://bit.ly/Sakrovishtnitsata>) and offline via more than 230 dance seminars I have taught in Belgium, Bulgaria, Denmark, Greece, Germany, Italy, Norway, Portugal, Spain, Sweden, The Netherlands, Ukraine in Europe as well as in India, Israel and Thailand from 2013 until today.

count. The meticulous energetic movements following one after the other for the two first bars remind in a way the balanced and quick motion of the presser foot and needle in a sewing machine¹.

In various festivals around Bulgaria Trite Pati can also be seen as a straight-line (*na lesa*) male dance performed with commands shouted by a leader. According to the prominent Bulgarian ethnochoreologist and ethnomusicologist prof. Anna Ilieva, in Eastern Thrace, especially the area around the town of Sliven, there are plenty of technically complex (in terms of step pattern) multi-figure dances which signify a later, more mature stage of dance development (after traditional folklore culture slowly started its fading away) and where male dancing reaches its highest form of creation (Ilieva 1981:62).

Two main groups of dances could be established – one encompasses long, multi-figure structures danced by men and women together where hands are held down in a V-position or up in a W-position, swung rhythmically thus underlining the frequent changes of movement direction. The other grouping of dances features male belt-hold dances, developed on the basis of *Pravo horo* and performed under commands usually given by a designated leader.

Ilieva further gives the Trite Pati as a prominent example of the rondo, variational or rondo-variational dance types (Ilieva 2007:65). In music and, by extension, in dance theory, the rondo uses a recurring step pattern (like a musical chorus or refrain) to which the dancing often returns, interspersed with contrasting patterns. In the case of Trite Pati, the repeated connecting combination of steps is the hop-step-cross-step one, done in place facing center, alternating from left to right foot and vice versa.

FIELD WORK ANALYSIS

First and most obvious observation is that none of the Trite Pati forms witnessed in the twenty-four villages under survey, counts up to 8 measures – the steps encompass up until 6 or 7 bars depending on the local modification. None of the variations begin with the “sewing machine” steps, moreover – should the dance lead to the right, it always begins either with a step on the right followed by a step on the left, or there is a slightly visible lift of the left or right heel (but never a pronounced hop) immediately followed by a step of the opposite foot.

It must also be noted that music and dance do not overlap, something which is not frequently witnessed in recreational clubs’ repertoire. Traditionally melodies accompanying the *horo* are with medium building up to a very quick tempo, however dancers manage to perform without any delay, probably because there are less movements performed within one count as compared to the “sewing machine” combination.

¹ For easier description, from here on I will refer to this combination of steps as the “sewing machine”.

Last, but not least – the “head“ (beginning) and the “tail“ (end) of the horo chain usually compete between each other by drawing different forms in space thus changing the macroform of the dance¹. Recreational groups rarely deviate from moving to the right or going in and out.

Several conclusions could be drawn up on the basis of the above observations:

- the rhythmic pattern of the horo changes when the dance begins with the “sewing machine“ combination. Thus, the pulsation of the music does not go naturally with the steps and, as a consequence, dancers must be much quicker while performing the feet-arms combination.
- by adding one or two more measures to the traditional horo so that it spreads over 8 bars, music and dance started overlapping thus reminding the principle of stage choreographies.
- a combination quite similar to the “sewing machine“ in pattern but different in flow, volume of the performed movement and direction, is the lift/hop-step-cross-step one which is danced only in place and facing center. It is the starting combination of Trite Pati in the village of Pobeda. It is also the joining pattern between the various figures in the male straight-line type of Trite Pati.

HYPOTHESIS

In a video showing the esteemed Bulgarian choreographer Margarita Dikova rehearsing her famous stage choreography “Trite Pati“ with the dancers from the State Folklore Ensemble “Filip Koutev“, viewers catch a glimpse of the process where folklore dance specimens are combined by the laws of the stage in order to form artistic dance interpretations. There Dikova can be heard saying “lift the right leg higher...higher jump...on the “Swing“ movement – swing more to the left and right so that we achieve a bigger contrast between first and second combination“. This pointed me towards a possible hypothesis as per when and why the Trite Pati beginning could have been replaced by the “sewing machine“.

Recreational dance clubs of today are a genre on their own – they draw upon the experience of the stage folk ensembles, but their repertoire consists of both horos as seen in tradition and of choreographed dances. In general, the notion of the “old“ dance culture, its style and its specific “traditional“ atmosphere is the main starting point for building up the clubs’ repertoire (Krastev 2021:152). It heavily depends on the club leader to check the dance/ horo source or seek to conduct field work in order to gather material as close as possible to the roots.

In the spirit of Arjun Appadurai’s “deterritorialization“ (Appadurai 2000:7) where people become detached from their home turf, one could speculate that recreational clubs as hybrid forms of a new genre were born detached from

1 More on micro- and macroform of Bulgarian horos, see Ilieva 2007.

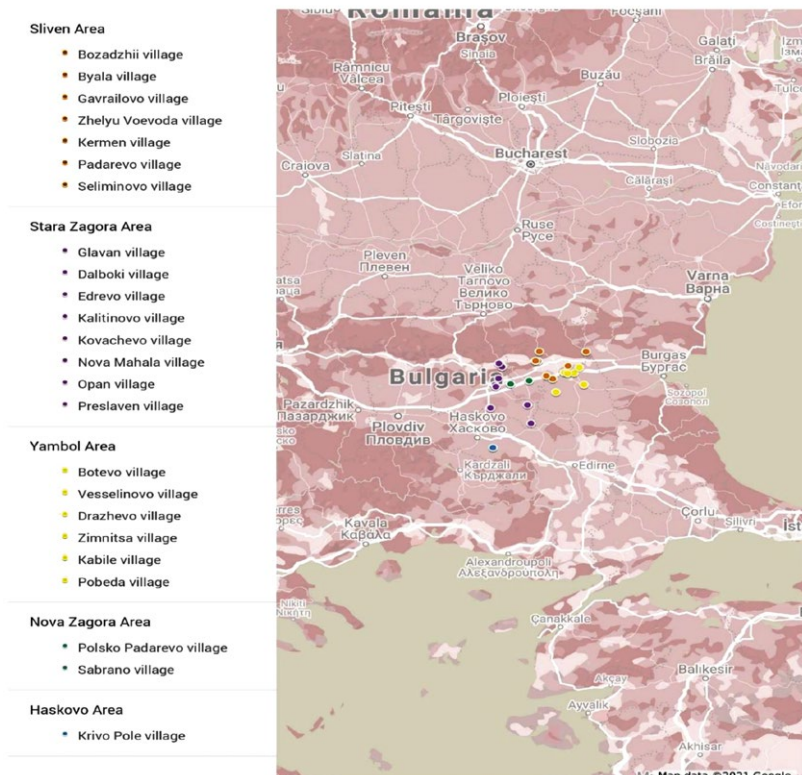
one of their “homes“ – that is, the village tradition – and lean more towards the choreographed material as well as the overall ensemble-like feeling (e.g. the warming up by Bulgarian exercise; the dance attire worn, etc.). Thus, they lack the sensitivity of what is considered traditional or not under the prism of the village dancing laws of aesthetics.

By the words of Daniela Ivanova-Nyberg:

“...the folk-dance group in the urban environment began to provide and support the almost solitary opportunity for folklore-related dancing as a product which is not already folklore as a process [see Giurchescu 1999]“ (Ivanova-Nyberg 2012:59).

Consequently, somewhere, somehow, someone changed the simple beginning of the Trite Pati horo and replaced it with the more vivid and technically demanding “sewing machine“ variation. Both have their artistic value, however the question of displacing old with newly made tradition remains.

Trite Pati Horo in Eastern Thrace, Bulgaria



INSTEAD OF A CONCLUSION

Bulgarian researchers have meticulously noted down, nurtured through various open-air festivals and preserved traditional dances as much as possible ever since Bulgaria's liberation in 1878. At the same time the newly developed (from the mid-50s of the 20th century) genre of stage choreography based on folklore flourished to become an art genre on its own merit. The folklore-based art builds upon the stylistic and artistic specifics of traditional dances thus building a contemporary dance language and more elaborate dance technique, thus achieving a new art form that changes and enhances the messages of the past (Garov 2021:2).

Both rich and vast traditions are exemplary for how cultural values must be continued on and passed down from a generation to the next. However, a question remains – where do we draw the line between monetization of folklore via teaching dance patterns to clients and the commonly used amongst recreational clubs' slogan “We preserve Bulgarian tradition”? Which tradition – of the village or of the choreographic school? All in all, sole responsibility lies in teachers and instructors to clarify sources and teach the importance of preserving both old and new.

Bibliography

1. **Appadurai, Arjun 2000 (1996):** *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Public Worlds 1. Minneapolis; London: University of Minnesota Press.
2. **Bakka, Egil 1999:** *Or Shortly They Will Be Lost Forever: Documenting for Revival and Research*. In: Theresa Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods, and Issues in Dance Ethnography*: 71-81. London: Macmillan Press; New York: St. Martin's Press.
3. **Garov 2021:** *Horeografski strukturi i folkloren tanc (nyakoi aspekti v tvorchestvoto na folklornite ansambl)* [Choreographic Structures and Folklore Dance (Some Aspects of Folklore Ensembles' Repertoire)]. Accessible at: <https://ejournal.vfu.bg/pdfs/horeografiqgeorgi.pdf>
4. **Grau, André 2007:** *Dance, Anthropology, and Research through Practice*. In: Society of Dance History Scholars Conference, *Re-Thinking Practice and Theory*. Proceedings. Accessible at: https://www.researchgate.net/publication/272415792_Dance_anthropology_and_research_through_practice
5. **Ilieva, Anna 1978:** *Tantsi ot Srednogoriето* [Dances from the Srednogorie Area]. Sofia: BAS
6. **1981:** *Istoriчески пластове на танцова фолклор на Сливенски окръг* [Historic Layers of Dance Folklore in the Sliven Area]. *Bulgarian Folklore Magazine* №3, pp. 57-64.
7. **2007:** *Теория и анализ на фолклорния танец. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор* [Theory and Analysis of the Folklore Dance. Formation Principles of Bulgarian Dance Folklore]. Sofia: Academic Publishing House “Prof. Marin Drinov“.

8. **Ivanova-Nyberg, Daniela 2009:** “Horo se Vie, Izviva”: Observation on “Horo se Vie Izviva” Festival-Competition and on the Activities of the Newly-Born Clubs for Traditional Dances in Bulgaria. In: Proceeding form the First Symposium of the ICTM Study Group for Music and Dance in Southeastern Europe, 4-8.09.2008, Struga, R. Macedonia, pp. 173-183.
9. **2012:** The Folk Dance Group as a Cultural Phenomenon in Bulgaria: the Period of Transition after 1989. In: Proceeding form the Twenty-first Symposium of the ICTM Study Group of Ethnochoreology, 10-16.07.2006, Struga, R. Macedonia, pp. 59-63.
10. **Krastev, Petyo 2021:** Nyakoi hora ot repertoara na klubovete [Some Horos from the Clubs’ Repertoire]. In: Competition or Sharing. Proceedings from the Scientific Round Table held on 27.06.2020 in Razlog in relation to the Festival for Traditional Dances “Na armane s tapane“, pp.150-163.
11. **Nahachewsky, Andriy 2012:** Ukrainian Dance: A Cross-cultural Approach. Jefferson, North Carolina: McFarland.

ПОЛИТИЧЕСКИ АСПЕКТИ В ТАНЦОВИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПО СПИРАЛАТА ЧИЛИ-ГЕРМАНИЯ-БЪЛГАРИЯ

Захари Нанков

**Докторант, Югозападен университет „Неофит Рилски“ –
Благоевград**

Резюме: Отминалият XX век дава импулс на много обществени процеси, обмен между различни мирогледи и поява на нови течения в изкуството. Втората световна война принуждава част от хората да емигрират и именно това води до неочаквани взаимодействия с други групи хора, посредством които се създават различни танцови стилове. Едно по-специално, е по оста Чили – Германия в средата на века, което намира своето отражение дори и в България.

Ключови думи: модерен танц, хореография, политика, принцип еспирал

POLITICAL ASPECTS IN DANCE INTERACTIONS IN THE CHILE-GERMANY-BULGARIA SPIRAL

Zahari Nankov

**PhD student¹, Department of Choreography,
SWU “Neofit Rilski” – Blagoevgrad**

Summary: The past XX century gives an impulse to many social processes, exchange between different worldviews and the emergence of new trends in art. World War II forced some people to emigrate, and this led to unexpected interactions with other groups of people, through which different dance styles were created. One particularly is on the axis Chile- Germany in the middle of the century, which in fact has reflected even in Bulgaria.

Key terms: modern dance, choreography, politics, esprial principle

Въведение

Ходът на събитията, за които ще стане дума в доклада, започва още през 30-те години на XX век в Германия, която по това време е под тоталитарната власт на управляващата Националсоциалистическа партия начело с Адолф Хитлер. Сред творците представители на немския танцов модер-

¹ Zahari Nankov is a PhD student at the Department of Choreography, Faculty of Arts, SWU, Research Areas, Contemporary Dance, The Espiral Principle. MA “Ballet Directing”, BD “Civil and Corporate Security” E-mail: zeerockz@abv.bg

низъм, в доклада ще започнем с имената на двама пионери – Курт Йос¹ и Зигурд Леедер². Всеки от тях допринесъл неимоверно много за развитието на танцовото изкуство както в Европа така и в Латинска Америка.

Историята започва така – след едно световно турне с трупата си през 1933-1934 г, известният немски танцор и хореограф Курт Йос решава да не се завърне в Германия, именно по политическите съображения– „той е обвинен от нацисткото правителство затова, че защитава членовете на своята трупа, които са с еврейски произход, а също така и в политики на болшевишкото изкуство.“ (Kant, 1998) Това го принуждава да установи компанията си в Девън, Англия за периода до 1949г, когато вече като британски поданик той се завръща обратно в Германия, за да отвори отново своето танцово училище в гр. Есен.

Курт Йос е един от визионерите в немския танцов експресионизъм и по точно в *немския свободен изразен танц* (Ausdruckstanz), този танц е познат още и като „...пластичен танц, ритмопластичен танц, нов художествен танц, модерен обучаващ танц...“ (Попов, 1997)³. Като ученик на Рудолф фон Лабан – Йос изповядва принципите на своя учител и *използва танца като инструмент, за да направи света по-добро място и да „създаде“ ново и обедини човека с космоса. Идеи, които са насочени към това да подобрят битието на човека.* (Kant, 1998) Неговото училище в Есен – Фолкванг дори бива наречено от нацистите „най-голямото болшевишко гнездо“. (Karina and Kant, 1996) Любопитно е, че и до днес най-известното му произведение се поставя по света и е останало като едно от малкото такива от периода, които са успели да бъдат запазени и пренесени през времето. Творбата е прословутата „Зелената маса“⁴ – *антивоенен балет, създаден през 1932г и мигновено забранен от нацистката власт да се играе на сцена поради неговия*

1 Самият Курт Йоос е наследник на експериментите на Рудолф фон Лабан и Мери Вигман, определяни като немски танцов експресионизъм. Но Курт Йоос въвежда политическа тема в представленията си – през 1933 постановката му „Зелената маса“ получава първа награда за хореография на Първия конкурс за хореография в Париж. Това е и годината на настъпването на националсоциализма в Германия и се предполага, че Йоос още преди да се случат, е уловил тези настроения в Германия, заради което е бил принуден да емигрира от Германия.

2 Немски танцор, хореограф, балетмайстор и учител. Сред най-видните пропагандатори на немския свободен изразен танц по света. Работи в тясно сътрудничество в продължение на много години заедно с Курт Йос. С огромна заслуга за реформирането на академичния модел при преподаването на танц в Университета в Сантяго, Чили, където работи в периода 1955-1964г. (Попов, 1997)

3 „немският свободен изразен танц, един от най-значимите културологични факти в цялостната история на танца и на балетния театър, има не само изключителни творци – изпълнители и балетмайстори, но и собствени теоритични разработки, танцова техника, лексика, танцово писмо за регистрация на движенията, педагогически методики“ (Попов, 1997)

4 „Зелената маса на Курт Йос е рядък случай в историята на танца, използван конкретно и успешно като израз на обществена критика. За разлика от повечето представители на немския свободен изразен танц, насочени към абстрактното, към вътрешното изживяване на индивида, към по тясно интимното, Йос революционизира танцовата сцена, при това с точното чувство за социалния произход на движенията. Той посяга към общата тенденция за движения от всекидневното и ги използва за социална типизация.“ (Попов, 1997)

пацифистки, анти- героичен и подривен характер.“ (Kant, 1998)

Заедно с Курт Йос водеща роля в трупата му има и Зигурд Леедер. Вторият изиграва основополагаща роля в академичното развитие на модерния танц в Чили.

Именно някъде в годините на странстване, между Европа и Америка, историята ни запознава с друг от участниците в този разказ- младият чилийски танцьор Патрисио Бунстер¹. Дете от поколение, и част от света, която няма тази пряка обремененост от военния конфликт разтърсил основно Европа през периода 1914-1919г. Младежът обаче очевидно е завладян от този революционен дух за промяна, който открива в марксистката идеология и открито го проповядва през целия си живот. Неговите житейски перипетии преминават с периоди на учене в Европа, дейно участие в изграждането на танцовата сцена в Чили, изгнание в ГДР, за да може отново да се завърне в Чили и да продължи своето дело до сетния си дъх.

Поглед към Чили

Както вече споменахме, новите течения в изкуството са пряко свързани и социално ангажирани и поставят във фокуса си и на вниманието на публиката проблемите в обществото – събитията около избирането на социалиста Салвадор Алиенде² за президент на Чили и превратът на ген. Аугусто Пиночет³, който води до налагане на диктатура за период от 17г. от 1973 до 1990г. Една нова генерация от ляво-ориентирани творци има и в Чили по това време 60-те и 70-те години на миналия век – това са имената на Пабло Неруда⁴,

1 Патрисио Бунстер е чилиец по рождение. Завършва архитектура в Чилийския университет в края на 30-те години на XX век. Тогава той за първи път вижда представление на компанията на Курт Йос по време на тяхното латиноамериканско турне. Вдъхновен, той се свързва с членове на трупата на Йос, при които започва своята танцова подготовка. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96638.html>

2 Президент на Чили от 1970 до 1973г. През 1933г. помага за създаването на Социалистическата партия на Чили, неин главен секретар в периода 1943-1970г; Първият демократично избран президент от държава в Латинска Америка, който заявява себе си открито като марксист. Противоречива фигура и до днес, чиито реформи довеждат до външна намеса и обединяване на местните елити при извършването на пуча от ген. Пиночет (подкрепян от ЦРУ) и неговото буквално елиминиране с убийството му през 1973г. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095403839>

3 Чилийски армейски генерал. Като главнокомандващ на армията повежда пуч срещу законно избраното правителство на Салвадор Алиенде, с което прекъсва дългогодишната традиция на демократично избиране в Чили. По времето на неговия режим хиляди хора, негови политически опоненти биват измъчвани или убивани, а други са принудени да търсят убежище в чужбина. По време на управлението му се задълбочава социалното неравенство и огромната дупка между бедни и богати, което предшественика му опитва да намали чрез множество реформи. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105620287>

4 Чилийски поет, дипломат и политик, носител на Нобелова награда за литература през 1971г, смятан за най-значимия латиноамерикански поет на 20 век, привърженик на комунистическата идея. <https://www.britannica.com/biography/Pablo-Neruda>

Виктор Хара¹, Джоан Търнър (Хара), ² Патрисио Бунстер. Последните трима имат голямо влияние в създаването на социално-ангажирано изкуство, Виктор Хара на театралната сцена като поет, певец и режисьор, а Бунстер и Джоан Търнър като създатели на *Compania Espiral*, а впоследствие и на *Centro de Danza Espiral*. Живота и на тримата души също се преплита, Джоан Търнър, е съпруга на Патрисио Бунстер, след което се омъжва за Виктор Хара.

Взаимовръзката Германия – Чили

Когато е млад, Патрисио среща Ернст Утхоф, Лола Ботка и Рудолф Пехт, танцьори от трупата на Курт Йос, които заминават за Чили, за да обучават местни танцьори. Към Чилийския университет те създават танцов департамент, а също и танцов ансамбъл, който впоследствие се превръща в Чилийски национален балет (ЧНБ). През 1948, Йос бива поканен от бившите си ученици, като в Чили прекарва осем месеца и работи с ЧНБ, където поставя нов спектакъл. Сред хората, които танцуват там и междуременно превърнал се в солист, е и Патрисио Бунстер. Младият Патрисио скоро след това заминава за първи път за Германия, като танцува в ръководения от Йос *Folkwang-Tanztheater Essen* в периода 1951-53г.

Поради спиране на финансирането на трупата в Есен, Бунстер заминава за Лондон, където две години се обучава в училището на Зигурд Леер. Така завръщайки се в Чили отново той започва да съвместява няколко функции в ЧНБ- тези на заместник-директор, солист и хореограф. Преподава също така и в Школата по драма към Чилийския университет. По това време в столицата Сантяго, Бунстер поставя началото на *Compania Espiral*, а след близо три десетилетия и на *Centro de Danza Espiral*. Центърът, който Патрисио и Джоан създават, дава нова насока на социално ангажираното изкуство и танцът с послание и идея в Чили. През годините до днес се счита, че *Centro de Danza Espiral*, е място с фундаментално значение за развитието и съхраняването на модерните танцови традиции, пренесени в съвремеността. Ако погледнем по-отблизо творчеството на Бунстер³, ще открием множество теми, които засягат обикновения човек от народа, фолклора и работническа-

1 Чилийски певец, поет, режисьор и политически активист. Бива убит по жесток начин по времето на пуча извършен от ген. Пиночет срещу правителството на Салвадор Алиенде.

2 Британско-чилийска танцьорка, преподавател, политически активист, съпруга на Виктор Хара. Заедно с първия си съпруг, Патрисио Бунстер, създават *Compania Espiral*, а впоследствие и *Centro de Danza Espiral* в Сантяго, Чили. <https://www.internationalallende.org/antibiografien/joan-jara/>

3 Творчеството му обединява местния движенчески речник с езика на немския модерен танц (*Ausdruckstanz*) и класическия балет с цел да реструктурира вече съществуващите определения за национално определено движение. Преосмисля националните култури в контекста на тяхното движение и се стреми към глобално артистично изразяване. Продължител на реформите започнати от първопроходниците в модерния танц. Утопията има централно място в неговите творчески виждания. <https://www.rem.routledge.com/articles/bunster-patricio-1924-2006>

та клас¹. Ето и част от философията на Бунстер относно танца и движението. „Той се опитва да допринесе за изкуство, което ще оформи националната идентичност на страната му. Бунстер е обсъждал необходимостта за политическо ангажиране в изкуството: танцът е социално общуване и показва социално поведение, показва какво е обществото и какво би трябвало да бъде. Като всяка една форма на изкуството, танцът е бил начин на анализиране на обществото и свободното изричане и определяне на неговите проблеми.“ (Kant, 1998)

Палука шуле, Дрезден – бастионът на модерния танц в Източна Германия

Говорейки за немския модерен танц е невъзможно да подминем делото на Грет Палука² и създаденото от нея танцово училище в Дрезден, именувано „Palucca Schule“. В десетилетията на своя творчески път тя успява да устои на ветровете на политическите промени и да създаде (дори и с кратко прекъсване) място, където впоследствие се обучават или се дава път на много бъдещи знаменити танцьори и хореографи. Интересното в случая е, че тя е в конфликт с комунистическата власт, която отхвърля изразните средства на модерния танц като прекалено индивидуалистични или формалистски, за сметка на повлияните от СССР балетни постановки и фолклорни танци като инструмент на социалистическия реализъм.³

Пристигане на Бунстер в Дрезден и работа в Палука шуле⁴

Бунстер пристига в Дрезден през 1975г, а през 1979г, самата Палука го кани като преподавател в нейното училище. „По това време Източна Гер-

1 Още с първата си постановка Bastián y Bastiana (1956), Бунстер показва своя ярък хореографския почерк, който доразвива във втората му постановка, която именно го утвърждава като хореограф – Calaucán (1959). Втората творба е вдъхновена от стиховете на Пабло Неруда в стихосбирката му “Canto General“. Самото име на постановката е смесица от думи на два местни езика и означава – sala – кълнове и ausan – бунтовник. Темите, които върху които Бунстер поставя своя акцент са зараждането на американския индианец от утробата на Майката Земя, борбата с Конкистата и възраждането на борбата за свобода“. Характерно е също така, че въпреки използвания от него език на немския изразен танц, Бунстер разглежда съдбата на местните от тяхната перспектива, избягва характерния европейски прочит и предлага реалистична интерпретация на събитията. С това той се счита за един от основоположниците на американския стил на танцуване. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96636.html>

2 Немски танцьор, хореограф и преподавател. Животът и отрежда съдбата на единствения танцьор, който представя солистичните си творби по време на войната в Нацистка Германия (въпреки че тя е наполовина еврейка и все пак се налага да затвори своето училище по въпросната причина). Тя обаче успява да твори независимо, дори и по време на комунистическата власт в ГДР. Това я прави може би един от малкото, ако не и единствения творец, който успява да маневрира, а и да имат сериозни позиции по времето на режими като нацисткия и комунистическия. (Попов, 1997)

3 Giersdorf стр. 18

4 „Палука Шуле“ (днес Palucca University of Dance Dresden) е създадено от Грет Палука през 1925г, през дългите години на своето съществуване това място се утвърждава като център, в който много дейно се развива и пропагандира модерния танц в Европа. (Попов, 1997)

мания беше страна със силна класическа балетна традиция и със сигурност имаше проблем да се справи с противоречивата си традиция, модерния танц, който не искаше да приеме по всякакви причини. Бунстер представява и поставя изгубена и пренебрегвана танцова традиция, тази на Курт Йос, Зигурд Леедер, Ернст Утхоф; той върна тази част от съвременния немски танц, която танцьори като Зигурд Леедер със студенти от балетите Jooss, която остана в Германия през нацисткия период, предпочиташе да игнорира. Той демонстрира, че е възможно да се обедини авангарда на изкуството и танца с политическа и морална отговорност. В немския танцов свят това беше нещо доста необичайно. Бунстер установява, че много източногерманци са загубили интерес към предизвикателството на социализма; още една причина винаги да се чувства емигрант, чужденец, чакаш да се върне един ден там, откъдето е дошъл и където знае, че е нужен и желан. “ (Kant, 1998)

„Тези балети, търсеци смисъла на живота, поставящи под въпрос индивидуалното участие в историческите процеси и разглеждащи по-специално германската и източногерманската история, се играят в комичната опера в Берлин, къщата, в която е била възприета, трансформирани и развити още повече традицията на Буш и Еберт за реалистичен музикален театър. По този начин Бунстер не само връща танцовите традиции към мястото им на произход, но също така е изправен пред художествено развитие, което първоначално е преживял като това на немските изгнаници в неговата родна държава. Бунстер предполага/мисли, че един пълноценен човешки живот трябва да включва съзнание и участие в социални дейности, вместо приемане на участието и съдбата, „porque tenemos solo una vida“ – защото имаме само един живот.“ (Kant, 1998)

Връщане в Чили и реабилитация

През годините на изгнание в Германия, Бунстер не се отказва от политическите си възгледи, дори напротив. В Източна Германия, където социализма е единствената доктрина, чилийския творец попада на място, където усеща подкрепа за своите действия. Както знаем всяка една власт се стреми да пропагандира своите идеи, а чрез кой по-добре от популярните имена, артисти и хора на изкуството.

При пристигането си в Източна Германия (ГДР), всъщност властите буквално правят от Бунстер идеалния „пропаганден плакат“ за целите на марксистката идея. Характерните в творбите му жестове на вдигнати юмруци, силни ансамблови сцени и утопичното повествование в тях подкрепят напълно пролетарския устрем, който да доведе до една нова и социалистическа Латинска Америка. Ръководната партия приветства революционния

устрем в неговите хореографии и ги окачествява като „триумфалната визия на пролетарската борба в бившите колониални държави“, а следователно и че ще доведе до разширяване на борбата на работническата класа над империализма. Всъщност властта е тази, която нападва и обвързва хореографиите му с мотива на Маркистско-Ленинистката доктрина.¹

Властите в ГДР използват фигурата на Бунстер като пример за „транснационално артистично изразяване на обединената работническа класа и нейната международна борба. Той е издигнат като един от идолите на пролетариата водещ борба за разпространение на марксизма по света. В родното си Чили обаче той помага да се установи модел за обучение по модерен танц, като едновременно работи в Националната танцова компания и в танцовия департамент на Университета на Сантяго, където преподава своите методики базирани на основата на Немския свободен изразен танц. (Ausdruckstanz).“ (Giersdorf, 2013)

През периода, в който той преподава в Палука Шуле в Дрезден, Бунстер успява да доразвие своята система на преподаване и задълбочава изследванията си върху движението. Постановките му са с преобладаващ политически характер и насоченост. Въпреки, че е приеман много добре в ГДР, той има доста сложни отношения самата Грет Палука²

Продължаване на знанието в посока България

През 1985г. българката Цветанка Гергинова³ за първи път се среща с техниката, която Патрисио Бунстер е разработил като методика на преподаване. Тя е намерила своето продължение в лицето на неговия асистент – Су-

1 От направените до момента проучвания в наличните извори става ясно, че вероятно Бунстер в началото на своя хореографския път се занимава с битието и съдбата на коренното население на континента Южна Америка. Марксистката идеология обаче „вижда“ в него идеалния инструмент за целите си – дисидент идващ от бивша колониална държава, от която е принуден да избяга заради намесата на Запада (превратът на Пиночет подкрепен от САЩ), а използваните от него творчески решения предпозволяват към двузачно тълкувание на основната идея

2 Немски танцьор, хореограф и деец, ученичка на Мери Вигман. Една от най-забележителните камерни изпълнителки, представителка на немския свободен изразен танц. Според съвременниците ѝ, нейното изкуство е оптимистично, жизнелюбиво, хуманистично. През 1925г. открива частно училище, което днес е със статут на висше учебно заведение. Разработената от нея методика наречена „нов художествен танц“, се отличава със своята стройна система, строгост и яснота. (Попов, 1997)

3 Цветанка Гергинова е български танцьор, хореограф и педагог. Завършва Държавното Хореографско Училище (днес НУТИ) през 1983г. с профил „Класически танц“. Паралелно с деветгодишното си обучение в училището, тя се обучава при легендарната балерина Валя Вербева. Още като ученичка е забелязана от човекът, който буквално донася техниката на Марта Греъм в България – Маргарита Градечлиева, която я кани и тя става част от Студио „ЕК“.

зане Борхерс¹. Именно срещата и работата на Гергинова с Борхерс, поставят началото на едно ново търсене². Търсене, което ще започне и което ще доведе до създаването на собствена методика на работа, приложима в различни танцови направления, наречена **Принцип „Еспирал“**³ от самата Гергинова.

Заключение

Проследяването на една такава нишка изтъкана от множество влакна оцветени в най-пъстри политически и идеологически краски прави опит да се даде друга гледна точка върху танца. В бурния и изпъстрен с противопоставяния в множество сфери на общественно-политическия живот свят, съдбата на едни хора решили да посветят живота си на танцовото изкуството, въпреки редица пречки (административни, расови, политически и др.), е забележителна. Това са личности преминаващи през епохи и оставящи ярка следа с отличителния си почерк. Чрез езика на танца изразяват своите послания, протест и стремежи. Те завещават на поколенията знания, които сега се опитваме да „измислим“ отново, а колелото се е въртяло и продължава да го прави. Остава все пак надеждата да не потънат в забрава тези хора и тяхното дело в името на едно изкуство без граници.

Използвана литература

1. **Giersdorf, Jens Richard. (2013)** The Body of the People: East German Dance Since 1945. Wisconsin, USA: The University of Wisconsin Press
2. **Попов, Теодор (1997)** Немският свободен изразен танц. София, България: Типография
3. **Karina, Lilian and Kant, Marion (1996)** Tanz unterm Hakenkreuz. Berlin: Henschelverlag

1 Сузана Борхерс – немски хореограф и педагог, наполовина германка, наполовина вьетнамка. Работи като асистент на Бунстер при престоя му в Палука Шуле, заедно с нея и с мъжките класове, които води, започва постепенно да систематизира знанието за танца методически. Тя е именно и човекът, който запознава Цветанка Гергинова с философията, техниката и подхода към танца, които Бунстер й е предал. В часовете на Сузана Борхерс Гергинова танцува заедно с Шефан Тос и Раймунд Хилберт, също ученици на Бунстер – днес сред най-видните пропагандатори на този тип танц.

2 През 1989г, по покана на Сузана Борхерс, Цветанка гостува и живее в дома ѝ в Берлин. Личните разговори и контакта със Сузана, са опорната точка, която провокира Цветанка Гергинова да продължи своето търсене в областта на танца и движението.

3 Принципът „Еспирал“ е създаден от Цветанка Гергинова, а името „Еспирал“ тя дава като знак на уважение към личностите на Патрисио Бунстер и Сузана Борхерс. Думата „еспирал“ няма отношение към методиката на работа и танцовата техника на самия Патрисио, техниката, която той преподава в Германия и в Чили е модерна танцова техника, но не е наречена „Еспирал“. Въпросното название се използва единствено като част от името на институциите, в чието създаване участва Бунстер. Въпросният метод на работа не е изследван до момента и всички сведения за него се базират на собствените ми проучвания, лични разговори и практическа методична работа в танцовата зала на терен.

4. **Marion Kant (1998)** Dance in Exile: The Latin American Connection, Performance Research, 3:1, 32-42
5. **Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021, May 18).** Kurt Jooss. Encyclopedia Britannica. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss>
6. **Echevarría, R. González and Duran, . Manuel E. (2021, September 19).** Pablo Neruda. Encyclopedia Britannica. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Pablo-Neruda>.
7. **Augustyn, A. (2021, September 24).** Víctor Jara. Encyclopedia Britannica. Retrieved from <https://www.britannica.com/biography/Victor-Jara>.
8. **Salvador Allende.** Oxford Reference. Retrieved 30 Sep. 2021, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095403839>.
9. **Augusto Pinochet.** *Oxford Reference*. Retrieved 30 Sep. 2021, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110810105620287>.
10. **Sigurd Leeder.** *Oxford Reference*. Retrieved 30 Sep. 2021, from <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100057664>
11. **BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE.** „Centro de Danza Espiral“, en: Patricio Bunster Briceño (1924-2006). Memoria Chilena. Retrieved 30 Sep. 2021, from <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96638.html>
12. **BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE.** „Calaucán“, en: Patricio Bunster Briceño (1924-2006). Memoria Chilena. Retrieved 30 Sep. 2021, from <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96636.html>
13. <https://www.internationalallende.org/antibiografien/joan-jara/>
14. **Giersdorf, J.(2016).** Bunster, Patricio (1924–2006). In The Routledge Encyclopedia of Modernism. : Taylor and Francis. Retrieved 30 Sep. 2021, from <https://www.rem.routledge.com/articles/bunster-patricio-1924-2006>.

МЕСТНИ СЕМЕЙНИ ОБИЧАИ ОТ ОБЛАСТ АРГИТЕЯ В АГРАФА, ГЪРЦИЯ

Панайота Зафириу

Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив

Резюме: В настоящото изложение се прави опит да се представят различни аспекти на социалния и културния живот посредством местните семейни нрави и обичаи, свързани със селата на област Аргитея в Аграфа, Гърция. Тези традиционни местни семейни обичаи започват от раждането на човека, съпровождат го в най-важните моменти от живота му. Народната традиция, нравите, обичаите и обредите, сред които и семейните обичаи с тяхното специфично място във фолклорната култура, интегрират човека в социалния процес.

Ключови думи: местни семейни обичаи, Аргитея, Аграфа, фолклорна култура, социален процес

LOCAL FAMILY CUSTOMS FROM ARGITEYA REGION IN AGRAFA, GREECE

Panayota Zafiriu

PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Summary: In the present presentation, an attempt is made to present various aspects of social and cultural life through the local family customs and traditions associated with the villages of the Argitea region in Agrafa, Greece. These traditional local family customs begin with the birth of a person, accompany him in the most important moments of his life. Folk tradition, manners, customs and rituals, including family customs with their specific place in folk culture, integrate man into the social process.

Keywords: local family customs, Agrafa, Argiteya, Greece, folk culture, social process

Животът на една местна общност от хора не може да бъде разбран без да се вземат предвид някои характерни особености на човешкия бит¹ и особено тези, които са свързани със семейните обичаи и обреди. Народната традиция, нравите, обичаите и обредите, сред които и семейните обичаи с тяхното специфично място във фолклорната култура, интегрират човека в социалния процес. Народните обичаи водят началото си от древността и се съхраняват през вековете във всяка географска област на гръцката територия.

1 Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитея – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

В настоящото изложение се прави опит да се представят различни аспекти на социалния и културния живот посредством местните семейни нрави и обичаи, свързани със селата на област Аргитея в Аграфа, Гърция. Трябва да се отбележи, че тези традиционни местни семейни обичаи започват от раждането на човека, съпровождат го в най-важните моменти от живота му, дори и когато си тръгва от този живот¹.

1. Обичаи около раждането на детето.

Появата на нов човек в живота се приема за голямо събитие. Родители, роднини и приятели се радват особено на новороденото бебе. В по-стари времена радостта е била по-голяма ако детето е момче, защото момчето вкарва в размисли и грижи родителите от първия ден на живота си. Зестрата, поставянето и отглеждането в почтена среда, както и бъдещето и мястото на момчето в обществото занимава нейните родители още от деня на раждането. За щастие с течение на времето тези схващания са отминали и разликите в отношенията спрямо момчето и момчето постепенно намаляват в съвременното общество на местната общност².

Относно жените, на които предстои да имат деца, се е наложил обичаят да не обявяват бременността си през първите месеци, защото се е вярвало, че ако го разгласят ще се роди грозно дете. Някога раждането на детето е ставало в дома с помощта на някоя баба-акушерка, а сега всички деца се раждат в клиниките и болниците на Кардица. Разбира се, в миналото бабите-акушерки изигравали ролята си на помощници при раждането и може да се каже, че взимали доста превантивни мерки за жената и детето. Стараели се да вържат добре пъпната връв, да почистят очите на детето с лайка и лимон, да повият добре бебето, за да има хубаво тяло и т.н. Три дни след раждането правели къпане на бебето. Думата имала акушерката, тя трябвало да даде указания как да измият детето. За доброто на детето се хвърляли монети и железни предмети в съдовете с топлата вода. Монетите били бакшиш за акушерката³.

Детето израства в дървена сарманица (бешик), т.е. в дървена люлка. Днес за родилката се грижат доста дни след раждането и тя не работи, докато в миналото 2-3 дни след като роди, жената се заемала с работа, а на полето за люлка се използвал самара на някое животно. В някои случаи, когато бебето било неспокойно, жената го взимала на гръб и така натоварена с него продължавала да работи. Споменават се много случаи, в които бебета са раждани на полето или на пътя, а жената, след като се справя с раждането

1 Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитея – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

2 Кирицис Томас, Канала, *400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитея – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

3 Както по-горе

импровизирано с помощта на някой друг човек, продължава да се труди. Също така се споменава за кърмене на деца над двегодишна възраст, често и до 3-4 години. В последния случай самото дете молело майката скришом да му дава мляко.

Поведението на жената до 40 дни след раждането на детето е регламентирано от традицията. Съществуващите норми за поведение са били с цел предпазване на детето и жената от зли сили.

Във времената на традицията задължително, когато детето стане на 40 дена, родилката е водила детето в църквата, където свещеникът чете специални молитви, свързани с навършването на 40 дни на Господ – и завеждането му в храма от майка му Богородица и праведния Йосиф и благословията на праведния Симеон в храма. След като бъдат прочетени молитвите, майката може да заведе детето в домовете на роднини или съседи. Въпреки че са минали толкова години и животът се е променил, съществуват случаи, при които дори и днес много жени вярват в урочасвания и магии¹, и прилагат някои обичайни практики за предпазване на детето от лаши очи, от урочасване.

2. Обичай, свързани с кръщаването на детето.

Кръщаването на бебето се извършвало винаги в църквата, обикновено когато то навърши 2-3 месеца. Родителите на детето са бързали да го поведат по пътя на християнството по много причини. Детайлите около кръщенето се уговаряли между кръстника и родителите. За предпочитане е кръщенето да се извърши сутрин, за да не губят време от работа, но и за да няма много деца и по този начин да избегнат разходи². Днес кръщенето на бебето обикновено е в неделя или на празник. Канят се много роднини и приятели. След църковния ритуал следват обяд и веселба³.

Когато в църквата всичко е готово (топла вода, олио, купел, тамян, 5 свещи, сапун, кърпа, пелена) една възрастна жена донася детето и го предава на кръстника. В момента, в който се извършва кръщенето, е забранено родителите на бебето да се намират вътре в църквата. Имат право да влязат в черквата след като кръстникът даде името. Разбира се, кръстникът е сво-

1 Кирицис Томас, *Каналя, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитеа – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

2 По времето, когато се изрече името от кръстника, а след това и от свещеника, в по-стари времена, обичаят гласял дядото, който чуе името си да даде пари на децата, които се намирали на церемонията, като по този начин показвал радостта си. Днес този обичай е отслабнал. В наши дни раздават сладки неща и кръстчета (иконки) на всички гости. Виж относно това: Кирицис Томас, *Каналя, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003.

3 Кирицис Томас, *Каналя, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитеа – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

боден да даде такова име, което да е свързано с името на дядото, бабата, или други роднини.

Кръстникът предава детето на майката, докато е в църквата, или отива до дома на бебето като го носи ръце и го предава там, като казва следните думи: „*Кумице, предавам ти детето, некръстено ми го даде, християнче ти го връщам. Да го пазиш от огън, вода и нечисти ръце. Да ни бъде бъде живо и здраво, кумице*“. Кумецът и кръстникът си разменят подаръци (бебешки принадлежности, риза, чорапи и др.). Следва угощение и веселба, а кръстникът дълги години се интересува от детето¹.

3. Нрави и обичаи, свързани с годежа и сватбата.

Жителите на Аграфа и по-широкия район още през първите години, в които се заселили по тези гръцки земи, донесли със себе си обичаите и нравите като наследство от мястото, от което произхождали – от областта на Етолия и Акарнания². С течение на времето, местоположението на селото, общуването със съседите и с други по-отдалечени райони, довели до това, че спомогнали за развитието на различни обичаи и нрави със специфичен, отличаващ се цвят. Съществуват доста различия между тази област и други географски райони относно начина на честване на празниците, панаирите, годежите, сватбите, танците, дори и при изразяването на по-дълбоки религиозни и човешки чувства³.

Обичаят „годеж“ започвал със сватосването (сватуване), въпрос който се уреждал изцяло от родителите на бъдещите младоженци. Момичето на около 20 години и момчето на около 24 години били на подходяща възраст, в която, според традицията, трябвало да се оженят. Във връзка с подходящата възраст за сключване на брак родителите използвали народната поговорка: „*Или млад се жени, или млад калугер стани*“. Вярвали напълно, че на тази възраст съзнанието на момчето, на младежа „е дванадесет и дванадесет“, т.е. достигнал известна зрялост, изпълнил е военната си повинност, следователно е готов да създаде собствен дом, отделно домакинство. Момъкът не се решавал да се ожени, ако имал сестри, макар и по-малки от него на възраст. Нито самите млади, нито родителите им биха искали да пристъпят към такъв брак и да оженят момчето си, преди да са уредили момичетата.

1 Киридис Томас, *Канала, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнография на Аргитея – Аграфа тесалийска част*, Атина 1981.

2 Гръцка панорама, т. 83. Сравни и Николаос Зигоянис, *Пътепис в Аграфа*. Статия в електронния вестник Каракачанско ехо. Сравни и <http://www.hxwsarakatsanwn.gr/arthografia/genika-arthra/item/313-odoiporiko-agrafa/10-1-2016>.

3 Киридис Томас, *Канала, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981.

Тази постъпка на момчетата от тази категория се считала за акт на висока социална чувствителност и братска солидарност. Момичето във възрастта, която споменахме, било готово за женене, тъй като майка му се била погрижила още от първите му години да приготви чеиза, т.е. бельо, връхни дрехи, китеници, черги, чорапи, поли, елечи, престилки, пердета и др. Целият чеиз бил направен от ръцете на момичето и майка му, а ако в семейството има баба, и тя постоянно предяла, плетяла, тъчала за внучката си. Във връзка с приготвянето на чеиза в една народна песен се пее: „*Везането е забава, а хурката разходка, чекръкът и станът са голямо робство*“. Въпросът за парите за зестрата до 1900 г. оставал на заден план, тъй като никой от по-възрастните не си спомнял да се е давала парична зестра над 5000 драхми. В годините, които последвали, въпросът за зестрата тревожел родителите на момичетата¹.

Както споменахме по-горе, разговорите за сватовство се провеждали в празнични дни, по време на сватби, или при други тържествени поводи. Хората, участници в тези разговори, се събирали на площада (мегдана). Думата имали старейшините. Те определяли ешовите (двойките). Съществувало всеобщо уважение и съобразяване с мнението на старейшините. В по-стари времена въпросът за морала бил същината – алфата и омегата за уреждането на брака на момичето, но и за репутацията на семейството ѝ. В традицията устойчиво е следвано разбирането, че е „По-добре око да ти извадят, отколкото име да ти излезе!“². Тези убеждения във вида, в който съществували, имали за резултат това, че инциденти ставали рядко. Случаи на брак по любов (крадене на мома) се броят на пръстите на едната ръка. Ако това се случи, при тези морални норми било трудно за някое невнимателно момиче да възвърне предишното си положение в селото².

Момците на свой ред били също доста сдържани и предпазливи, и внимателни да не влязат като зетьове в семейства с една дъщеря. Винаги имали предвид народната пословица: лисицата я биели и на въпроса „как си“ тя отговаряла: *По-добре от заврян зет*. И притесненията им били основателни. Още от момента, когато влизали като зетьове в нечия къща, губели не само всякаква инициативност, но и фамилното си име. Винаги ги наричали зетя на онзи или на онази. Също така предпочитали да взимат мома от своето село, за да се увеличи и семейният кръг, а и защото момичето било добре познато. По този повод можем да кажем, че има една подходяща народна поговорка:

1 Киридис Томас, *Каналя, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981.

2 Киридис Томас, *Каналя, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване*, Кардица 2003. Сравни и Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981.

„Обувка от твоя край, па макар и кърпена“. Всъщност и тогава, и сега честотата, честта и моралът са възприемани като безценния накит на една девойка. Поставят го над всички други ценности в живота, въпреки днешната толерантност и гъвкавост на морала.

4. Обичаи около смъртта – оплакване

Животът в област Аргитея, както навсякъде другаде, следва естествения си човешки ход. По време на тържествата и веселбите, сватбите и панаирите, при появата на ново дете в семейството, хората били доволни, радостни и в добро настроение. За разлика от народната песен, в която се пее, „Щастливи са планините, че смърт не ги очаква“, хората в някакъв момент достигат до мига на сбогуване с живота, до смъртта¹. Цялата радост, която се е натрупала в тях, сега се превръща в горчивина, разочарование, отрова, загнездващи се в сърцето. Колкото и да говорят, цитирайки народната сентенция, че „за смъртта утеха има, за отвъдното утеха има, но за раздялата с жива утеха няма“, смъртта причинява голяма болка не само на най-близките роднини, но и на цялото село. И ако човекът е минал по пътя си, т.е. е на пределна възраст, то болката може и да е по-малка, ако обаче злото споходи човек в разцвета на младостта му, тогава болката е непоносима.

Когато разберат, че някой си отива от живота викат поп, за да го причести, освен ако смъртта не дойде внезапно. Веднага след като се разбере, че някой селянин е затворил очи завинаги, новината бързо достига до всички. Първоначално воплите ще преминат от къща в къща, от квартал в квартал и всички ще се стекат да подкрепят семейството, което е загубило своя близък в болката му. По същото време децата ще изтичат в църквата да бият камбаната жално, а тъжното ѝ ридание ще се отрази в близките хребети и дерета, ще стигне до нивите и овчарските колиби. Хората, които орат, сеят, жънат, или пазят стадото, ще прекъснат работата си, ще се прекръстят три пъти и ще кажат: „Бог да прости“.

Преди да се сбогуват завинаги с покойния и той да бъде положен в ковчега, който ще се изработи от местните дърводелци, ще го преоблекат, ще измият тялото му бързо, ще му облекат най-хубавите дрехи за да слезе в долния свят добре облечен. Много възрастни хора, особено стариците, са приготвили години по-рано и пазят в раклите си тази последна премяна за потегляне по пътя от който връщане няма. Често се обръщат към близките си със следните думи:

– „Чуй, казват на децата си, като умра, знаете къде ще намерите дрехите, които да ми сложите“.

– „Какви неща говориш (мамо или тате), ти ще минеш стотен“.

¹ Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981. Сравни и Политис Николаос, *Етнографски сборник*, том 3, Атина 1931.

– „Може, но всички трябва да сме подготвени за момента, когато ще ни повика Бог“¹.

Ако човекът, който си е отишъл е млад, неженено момче, или момиче, ще му сложат венец на главата, булчински венец, ще ги облекат като младоженци или булки и ще ги оплачат както им подобава тъй като са си тръгнали толкова бързо от живота. Майките скубят косите си, бащите се опитват да успокоят себе си и другите, обаче болката особено при тези случаи е пронизваща и непоносима. Месеци, за да не кажем години, майката няма да ходи на забави и единственото ѝ утешение ще бъдат децата, които са ѝ останали, ако има такива и редовното ходене на гробища за заупокойна молитва, където ще носи малко сварено жито и цветя от двора на къщата си. Черната забрадка никога няма да слезе от главата ѝ. Може би по-късно, ако има и други деца и те се оженят, може да сложи кафява забрадка, бяла обаче – никога.

Ще бъдат около починалия до следващия ден, когато ще се извърши погребението. В тези часове, в които селяните го чувстват все още близо до тях, така както е бездиханен, не говорят само за духовните му достойнства, но и по други въпроси, свързани с живота в селото, за да се разтушат. Пият коняк, или ракия, но по-често кафе през цялата нощ.

С минаването на часовете и зазоряването осъзнават все повече неизбежността на станалото. Това е моментът, в който сърцата се пресушават от плач, защото където и да е, образът му вече ще се превърне само в един горчив спомен, един спомен, който колкото и хладнокръвни да са хората от селата, не може да запълни празнотата им, особено пък на жените, които губят сина или любимия си. Понякога тази горчивина достига до отчаяние, докарва болест и изтощение и опечаленият човек скоро тръгва по същия път, по който е тръгнал любимият. *„Какво да го правя живота, когато всичко ценно, което имам си отиде. Слънцето залезе, когато той затвори очите си“*. И както скубе косите си и удря лицето си, завършва с думи за обещание, че и това е оплакване, думи, които означават, че и тя скоро ще отиде да открие онова голямо нещо, което я е напуснало.

Погребението обикновено се прави в следобедните часове. Четирима силни селяни донасят покойния в селската църква и го поставят под полилея. Цветя като гирлянди красят мъртвеца и опечалените присъстват на опелото. Някои поставят монети и сребърни предмети, кърпи или хавлии, особено хора, които са загубили свои близки за да може селянинът, който ги напуска, да им изпрати поздрави на долния свят. Други пък слагат в ръцете на мъртвите бележка с бувите: „ΙΣ. ΧΡ. ΝΙΚΑ“ (Иисус Христос побеждава), която имала възпиращ ефект, т.е. пречела на мъртвите да вампирясат. След церемонията покойникът се транспортира до общинското гробище, където

1 Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981. Сравни и Политис Николаос, *Етнографски сборник*, том 3, Атина 1931.

се извършва погребението. На гроба се поставя временен кръст и обикновено чупят глинен съд с вода и след това раздават варено жито, което наричат панихида. В дома остават някои жени, които чистят и мият домашната посуда и цялата къща. Изглежда, че крайната цел на този обичай е обитателите на дома и самото място да се избавят от смъртта. Същите жени ще се погрижат за погребението на следпогребалната трапезата-събиране, което ще последва, когато хората, които са придружили покойния, се върнат в дома. Имали обичай след погребението да правят софра за „Бог да прости“ с основно ястие мерлуза и допълнителни ястия – главно пити, сред които най-често срещана е сладката оризова баница (ризопита) с много орехи. Можем да кажем, че орехите, които слагали в баницата с типичния си леко горчив вкус били специално избрани, за да подчертаят горчивината от смъртта. Най-често тези храни били дадени от роднини, съселяни и приятели на семейството, което е загубило своя близък.¹

В същия ден ще поставят на вратите на къщата и на пердетата на прозорците парче черен плат, за да покажат по този начин, че са в траур. Също така слагат по диагонал на масата една лента черен плат, особено в стаята, която използват за посрещане на гости. Черният плат ще остане още дълъг период от време, който може да продължи и една цяла година.

Когато селяните се върнат в дома на покойния, задължително ги съпровожда свещеникът на селото, който като духовен отец на общността се опитва да ги успокои, като отбелязва съществуването на един друг живот в отвъдното – по-добър от този, в който те самите живеят. На масата има чиния с варено жито, което наричат *панихида* и се раздава от други в църквата. След като влезе в къщата, свещеникът ще извърши водосвет, ще бъдат поднесени кафета, всички ще пият малко светена вода, ще се кажат различни утешителни думи и след това ще седнат на следпогребалната трапеза, на която няма да липсват разговори за достойнствата и качествата на човека, който си е отишъл.

Жените, за да изразят болката си и траура, носели черни кърпи и като цяло черни дрехи. Мъжете носели черни ризи и четиридесет дни не се бръснели. Ако по време на изнасяне на мъртвеца ваяло и се намокрели тленните му останки, казвали, че четиридесет дни ще вали или ще е облачно, дори ако било през лятото.

Други обичаи в района на Аргитея, свързани със смъртта, били следните: за да улеснят умирация обръщали тялото му на изток, защото смятали, че това води до по-скорошно отделяне на душата от тялото. Ако не се направило това, умиращият се борел и мъчел. В момента, в който издъхвал, умиращият не трябвало да се държи от близък роднина, защото това възпре-

¹ Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981. Сравни и Политис Николаос, *Етнографски сборник*, том 3, Атина 1931.

пятствало отпътуването му, независимо от това колко бил тежък случаят му, защото емоционалната връзка с любимите хора дава на болния, дори когато е на смъртен одър, копнеж за живот и желание да не си отива. Затова се стараели в последните му часове до него да бъде някой далечен роднина и приятел, или дори чужд човек, за да потегли бързо за големия път, който се откривал пред него¹.

Три дни след смъртта кандилото в дома горяло непрестанно, а някои хора го носели в църквата и го оставяли там за 40 дни, за да се погрижат да гори там денонощно за целия този период от време, а до него слагали чаша с чиста вода, защото вярвали, че душата на починалия идва да се освежи с нея. В същия период близки роднини и приятели идвали и правели компании на опечалените, бдели през нощта, тъй като се смятало, че душата на умрелия навещавала дома. Съществувал обичай дълго време да не консумират месо вкъщи, а друга наложила се традиция била, когато тръгвали от къщата с човека, който ги е напуснал завинаги, да счупят шише, чиния или различни други предмети, стъклени или глинени с цел да покажат по този начин връзката на човека, който си е отишъл с дома му, но в по-широк смисъл това представлявало един вид общуване, макар и всяващо страх, със смъртта, която им е отнела любимия човек. Чупенето на съдове по време на погребението и на целия ритуал от къщата до гробището е много древен обичай. Запазил се е и в по-ново време и представлява доказателство за приемствеността и продължителността на култовите традиции на гръцкия народ от първите древногръцки общества до наши дни. Някои хора запазвали по нещо от човека, който си е отишъл – част от дреха или цвете от нацията му и го използвали за талисмани и амулети.

Погребението се извършва, както казахме в селското гробище, където обикновено има и много дървета. Затова някои възрастни хора, които поради тежестта на годините и истинското общуване с природата, имали възможност да гледат без капка страх смъртта, казвали на близките си: *„като умра да ме погребете под еди кое си дърво, което го именуват еди как си, за да се радвам на прохладата му“*, а други пък искали да ги сложат на слънчево място за да могат оттам, както казвали, да виждат селото и кътчетата му. Това признание на старите хора показвало заедно със смелостта им и твърдата надежда, която имали за живот след смъртта.

Някои, когато идвал техният час, както казвали *„били известявани“*, имали различни видения, че някой идва да ги вземе и отведе и понякога реакциите били отрицателни, сиреч негодували и се повдигали от постелата, а понякога приемали със снизхождение и усмивка онзи, който идвал да ги вземе. През това време казвали различни думи за сбогуване, или разговаряли

¹ Тоска-Камба Сула, *Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа*, Атина 1981. Сравни и Политис Николаос, *Етнографски сборник*, том 3, Атина 1931.

с любими хора, които са си отишли преди тях. Наистина трогателно е колко подготвени са в повечето случаи жителите на планинските райони, в това число и на Аргитея, за смъртта. Затова човек може да ги чуе да говорят за оттеглянето им от живота, сякаш е един естествен процес, без да се огорчават и вярвайки, че това е даденост и трябва да я приемат. Това спокойствие, с което се отличават относно разбиранията им за смъртта, е свързано с трудния живот, който водят, но и с една устойчива философия, резултат от опита и надеждата за отвъдния свят, който се надяват да открият.

В област Аргитея откриваме много свързани със смъртта жалејни песни, част от които ще представим тук. Съществуват случаи, при които много жени, особено майки, които, след като загубят някое от децата си, импровизирайки, създават жалејни песни дори и по времето, когато се занимават с различни неща, трудят се на нивата, плетат или работят на стана. В тези песни за оплакване майките си припомнят достойнствата на децата или на други роднини, които са загубили, радостите които са преживяли заедно и често ги канят мислено да дойдат при тях, макар и за миг. Цитираме следните две характерни жалејни песни:

*1. На горния свят красотата, долния я разваля,
черната земя ѝ се радва и тя ѝ се любува,
че изяжда младежите, че изяжда девойките, че изяжда левентите,
че изяжда ангелските тела много прехвалени.*

*2. Домакинята се гизди на долния свят да иде,
взима че хвърля хурката си,
хвърля я в огъня, заключва си вратата, хвърля, ключовете си
и на съседите
думаше и на съседите казва:*

*– Сбогом мои съседи и съседски щерки аз ще ида далече, много далече
по чужди места. Ще ида на забравеното място, дето се забравят
хората. Бъдете близо до децата ми, да ги контролирате,
защото са малки и невръстни, още в люлката.*

Песните, които следват и имат тъжно съдържание, не се пеят само при болезнени поводи, но и в други моменти от социалния живот на селяните:

*Заръчвам ти, черна земьо и запустяла пръст,
тези младежи, дето ти пратих не ги пренебрегвай.
Дай им да ядат, дай им да пият, да тананикат.*

*Да пеят песни тъжни и жални,
защото дерт таят в сърцето и не го показват.
Оставиха жените си съвсем младички, децата в училище.
Ако искате дървета, цъфтите, ако искате, вехнете
под сянката ви не сядам, нито в прохладата ви.
Аз ще ида много надалеко и назад не се връщам.*

*Излъгаха ме пролетните птици, славеите,
 рекоха ми че съм безсмъртен, че няма да ме вземе отвъдното.
 Правя си къща висока, от мрамор построена,
 правя вратите златни, прозорците сребърни,
 и още не съм свършил и още не съм отишъл,
 на прозореца седнах полето да погледам.
 Виждам смъртта да идва, яхнала коня си.
 Левентът слезе бързо от високия хълм
 има фес червен и косите ми са прибрани,
 а смъртта го очаква в едно тясно сокаче.
 – Остави ме смърт, остави ме три дни и три ноци
 стоката ми е сама и сиренето в кацата.
 Жена имам съвсем млада и да е вдовица не ѝ прилича,
 Имам и две деца и да са станат сираци не им отива.
 Без болест и боледуване душата си аз не давам.
 За косите го хвана и на земята го накара да коленичи.*

Отделни елементи от представените традиционни, местни семейни обичаи, макар и променени, са все още активни в селска среда в изследвания район на Гърция и показват каква е силата и устойчивостта на традицията във времето.

Използвана литература

1. **Гръцка** панорама, т. 83.
2. **Кирицис Томас**, Каналъ, 400 години живот. Историческо и етнографско изследване, Кардица 2003.
3. **Николаос Зигоянис**, Пътепис в Аграфа. Статия в електронния вестник Карачанско ехо.
4. **Политис Николаос**, Етнографски сборник, том 3, Атина 1931.
5. **Тоска-Камба Сула**, Етнография на Аргитея –Аграфа тесалийска част, Атина 1981.
6. **Тоска-Камба Сула**, Етнографски изследвания в тесалийската част на Аграфа, Атина 1981.
7. <http://www.hxwsarakatsanwn.gr/arthografia/genika-arthra/item/313-odoiporiko-agrafa/10-1-2016>.

РЕПЕРТОАРЪТ НА КОЛЕКТИВИТЕ ЗА СЦЕНИЧНА ТАНЦОВА ДЕЙНОСТ НА ФОЛКЛОРНА ОСНОВА

Марио Егов

Резюме: В изложението ще бъде разгледана проблематиката, свързана с всички функции на репертоара на колективите за сценична танцова дейност на фолклорна основа. Акцент ще бъде поставен върху ролята на художествения ръководител в два основни аспекта: творчески – като автор на собствени произведения, и художествен – правилен подбор на произведения, формиращи облика на колектива.

Ключови думи: репертоар, танц, сценично танцово изкуство.

THE REPERTORY OF GROUPS FOR FOLKLORE-BASED STAGE DANCE ACTIVITIES

Mario Egov

Resume: This exposition will address issues related to all functions of the repertoire of groups for stage dance activities on a folklore basis. The emphasis will be on the role of the artistic director in two main aspects: creative – as an author of own works, and artistic – proper selection of works that form the profile and image of the dance group.

Keywords: repertoire, dance, stage dance art.

В духовния живот и системата на културата на българското общество хореографията на фолклорна основа осъществява многостранни и отговорни задачи. Тя е могъщо средство за формиране на духовно богати личности и представяне в света на големите културни завоевания уникалността на българския танцов фолклор. Логичният ход на историята на народния танц води издигането му до висотата на познатите и развити преди него изкуства, до усъвършенстването му и появата на нови професии, които да го превърнат в класическо сценично изкуство. Интересът към българския танцов фолклор като към непреходна ценност е трайна тенденция в историята на българското танцово изкуство на фолклорна основа. Това определя и съществуването на много състави и групи от хора занимаващи се с танцов фолклор – професионални ансамбли за народни песни и танци, самодейни танцови колективи за сценична дейност, а в по-ново време и клубове за народни хора. Цялостната им дейност е организирана в репертоар, с който те се представят не само на

територията на страната ни, но и на различни международни форуми.

Развитието на българската хореография на фолклорна основа води и до поставяне на актуалния въпрос за подбора на репертоара в различните самодейни и професионални танцови колективи и ансамбли. Най-голямото достойнство на даден репертоар е неговата уникалност и оригиналност. Това провокира изследователските ми интереси в опит, на базата на задълбочен анализ на репертоара на различни колективи, да се изведат основни принципи и подходи при формирането му.

Терминът *репертоар* води произхода си от късно латинската дума *repertorium*, която означава списък, каталог. Първоначално тя е свързвана предимно с театралното изкуство и по-конкретно с кукления театър.

В областта на сценичните изкуства, с акцент върху театъра и музиката, репертоарът е или набор от произведения с един и същ характер (1), или набор от произведения, свързани с определен изпълнител (2), или с определено място на изпълнение (3).

В първия смисъл, като набор от произведения с един и същ характер, репертоарът представлява категория произведения, споделящи определен брой общи черти, един и същ период, едно и също художествено течение, един и същи автор, един и същи инструмент, едни и същи технически качества, които се изискват, един и същи стил и т.н.

При набор от произведения, свързани с определен изпълнител, репертоарът се разглежда като съвкупност от роли или музикални пиеси, обикновено изпълнявани от артиста.

В третия си смисъл репертоар означава набор от произведения, редовно включвани в програмата на зрителна зала, или по-общо на място за представлени, както и на творчески колектив.

В днешно време репертоарът обхваща цялата съвкупност от танцови, музикални, песенни и всякакъв друг род сценични произведения в зависимост от вида на колектива (танцов състав, оркестър, хор, театрален състав, опера, филхармония и др.). За репертоар се счита съвкупността от роли на актьора, пиесите на музиканта и песните на соловия изпълнител. Или казано най-общо – целият краен продукт от всякакъв вид творческа дейност в областта на изкуството, организиран по определен начин, определя значението на понятието репертоар.

Кога и по какъв точно начин терминът репертоар се свързва с българския народен танц? Какви са основните причини наложили еволюцията на ежедневно веселие, на традиционното неделно мегданско хоро и на обредните игри като основополагащ социален и културен феномен? Кое налага метаморфозата превърнала една от емблемите на народопсихологията ни от битуващо ежедневие в отделна наука и впоследствие в сценично танцово изкуство? Отговорите на тези въпроси ще осветлят значението на репертоара

в определяне индивидуалния облик на колективите в танцовото изкуство на фолклорна основа.

Неизбежните промени в начина на живот на населението в края на XIX и началото на XX век, процесите на глобализация в тогавашния им вид, урбанизационните процеси, бавното и тепърва започващо обезлюдяване на някои райони вследствие развитието на промишленост, нови отрасли, промени в икономическия живот, нарастващите нужди от образование – това са причини, поради които доста хора напускат родните си места, за да се преместят в по-големи градове и да търсят друга среда за развитие. С годините тези процеси постепенно отделят хората от бита и поминъка на техните родове. И ролята на традиционната ни култура, на обредността и на народния танц (все още говорим за народен танц, тъй като той битува в реалността) започва да отслабва. Това е една от предпоставките, пораждащи необходимостта фолклорът във всички негови форми (музикален, танцов, обреден, словесен и др.) да се превърне в отделна наука – да бъде издирван, описван, съхраняван и анализиран, да се търси обяснение за всяко едно действие, символика, тематика. След като попада в полето на научното знание, естествено възниква необходимостта да бъде развиван и превърнат в сценично изкуство – българско музикално, вокално и танцово изкуство на фолклорна основа. И всичко онова, което до вчера се е смятало за неделима част от ежедневието, да се превърне в репертоар за концертни прояви.

Създаденото ново сценично изкуство, преди да стигне до етапа на професионалното си развитие, преминава през традиционното за новата българска история организиране на любителско ниво в така наречената *художествена самодейност*. Възникването и развитието на художествената самодейност обхваща един доста продължителен период – започнал в края на XIX век и продължаващ до наши дни, в който протичат онези процеси, които създават предпоставка за възникването на ново сценично изкуство, за обособяването на нови професии, за възникването на необходимост от специализирани училища (средни и висши такива). Раждат се нови творчески личности. Продуктът на тяхното творчество в най-значителна степен определя репертоара на танцовите състави и ансамбли за сценична дейност на фолклорна основа. Предвид различният интензитет на тези процеси, повлиян от много фактори, анализът на този 120-годишен период е необходимо да бъде разделен на три по-малки периода.

Първият период има продължителност от около 50 години и обхваща времето от края на XIX и началото на XX век до 1945 година. За този период на зараждане на танцовата самодейност накратко може да се каже, че е подвластен на ентузиазма на група хора, решили да поставят основите на ново сценично изкуство. Тогавашно се основават първите самодейни танцови състави и ансамбли за сценична дейност. Вече може да се говори за плавна

трансформация на битувания български народен танц в сценично танцово изкуство на фолклорна основа. Оскъдната информация, която има от това време сочи, че на сцената са се показвали общопознатите и все още битувачи местни мегдански веселия, местна обредност, без почти никаква „авторска“ намеса. Трудно е дори да се каже, че е съобразявано с някакви сценични закони, тъй като дотогава, поради липсата на специализирано образование, никой не е познавал такива, което обуславя и твърдението, че случващото се в този период не може да се определи като създаване на някакъв репертоар.

Вторият период е с продължителност от 45 години и обхваща времето от 1945 до 1990 година. Този период представлява особен интерес, тъй като процесите, протекли в него, имат най-голямо значение за развитието на танцовото изкуство на фолклорна основа в България. Това е времето, в което танцовата самодейност придобива колосални мащаби. Това е времето, в което се зараждат професионалните фолклорни ансамбли. В този период се откриват специализираните училища за танцово изкуство. Стартира обучението и във висшите училища и се появява професията „хореограф на български танцов фолклор“.

Основен проблем в зората на танцовата самодейност се оказва липсата на ръководни кадри. В повечето случаи изборът на ръководител е ставал по естествен път като функциите са се поемали от някой от най-изявените изпълнители в колектива. Другият основен проблем пред съставите и техните ръководители е изборът на репертоар. С бурното развитие на художествената самодейност пред тях изникват нови предизвикателства. Вече не е достатъчно представянето на колективите да бъде с елементарно възпроизвеждане на хороводни форми или обредност от местния фолклор. Времето все повече изисква сценичната разработка на фолклора да мине на ново равнище. В този период възникват и множество представителни форуми като събори, конкурси и прегледи на художествената самодейност (местни, регионални и национални), та дори и такива за професионално фолклорно ансамблово изкуство. Особено в началните етапи поради недостатъчната подготовка на ръководителите на съставите те са били принудени често да канят гост-постановчици, за да покрият нарастващите репертоарни изисквания за участие в тези форуми. По онова време утвърдените творци във все още новия жанр българско сценично танцово изкуство на фолклорна основа са били твърде малко. Една не малка част от тях дори са били членове на журита на различните форуми на художествената самодейност с конкурсен характер. Нерядко се е стигало до парадокса членове на комисиите да оценяват собствените си авторски произведения. В тези години авторите на сценични танцови произведения много трудно са допускали в гилдията си нови творци. Дори огромен процент от описаните танцови произведения в периодичните издания е бил на същите тези автори. След всеки един фестивал към ръководителите

са отправяни и множество забележки по отношение на репертоара на колективите. Основните критики са: че репертоарът се отдалечава от фолклора; създават се самоцелни тематични и сюжетни танци; музикалният съпровод и хореографската лексика нямат взаимовръзка; обезличаване и обезстиляване на фолклора; несъобразен репертоар с възрастта и нивото на подготовка на изпълнителите. Споменават се дори проблеми с поставянето на танци, описани в периодичните издания. Забележки има и към хореографския текст, към използването на изградени шаблони в музиката, към костюмите и реквизита. В обобщение на всичко казано до тук може за се изведе заключението, че всички или повечето опити за творчество на ръководители на състави или на творци извън утвърдените имена тогава са били подлагани на унищожителни критики. Съвременници разказват, че ако в репертоара на състава за явяването му на финалната фаза на републиканските фестивали липсва танцово произведение от определен автор, спечелването на така желаното звание „*представителен колектив*“ е немислимо. Направената характеристика представя този период като противоречив. От една страна, изключително благодатен за развитието на това ново изкуство, от друга страна – засягаща професионалното развитие на новосъздадения бранш – в този период на много потенциални млади творци не им се дава шанс за изява. В изследването на този период не трябва да се подминава и значението на съветското влияние. В началните години на новия строй Съветският съюз изпраща у нас сътрудници в различни области – политика, икономика, образование, култура и социални дейности – чиято основна задача е подпомагането на българските кадри. Оказва се всякакъв вид професионална, организационна и идейна помощ, което несъзнателно води до директно копиране на вече съществуващи съветски модели. Това сътрудничество не подминава и новосъздаващото се танцово изкуство на фолклорна основа и то става подвластно на партийна директива. В заключение за този период в развитието на художествената самодейност може да се направи извода, че двата ѝ основни проблема са неразривно свързани. Същото са смятали и някои от доайените на българското танцово изкуство на фолклорна основа: „*Като се има предвид, че репертоарът е основата на идейното и художественото възпитание преди всичко на самите участници, става ясно, че подбирането му е важна и отговорна задача, стояща пред всички колективи. Всеки ръководител трябва да знае, че подбирането на репертоар е толкова важно, колкото и подготвянето му. Но какво е сегашното състояние на репертоара в по-голямата част от колективите? Той почти навсякъде е еднообразен, недостатъчно интересен, а някъде, където отдавна не е включвано нищо ново, е станал скучен и отегчителен. Изключение в това отношение правят онези колективи, чи-*

то ръководители са добри специалисти и умеят да си подбират танците.“¹

Третият период от развитието на художествената самодейност обхваща времето от 1990 година до наши дни. Той също е обусловен от настъпилите политически промени в страната и последвалите икономически такива. Тези промени не подминават изкуството и в частност българското сценично изкуство на фолклорна основа. Възникващите промени оказват влияние по-скоро върху организацията на този вид изкуство, администрирането и начина на финансиране. В този период самодейните колективи за сценична танцова дейност на фолклорна основа драстично намаляват. Катаклизми претърпяват дори част от професионалните фолклорни ансамбли. Някои биват закрити, а други са със съкратена численост, променени начини на финансиране, проблеми с организацията на концертната дейност. Най-важната промяна през този период, в обществото като цяло и по-конкретно в изкуството, е възникването на частната инициатива. Един от основните резултати на такава частна инициатива в танцовото изкуство на фолклорна основа е появата на нов жанр – създават се клубове за български хора. Това явление придобива изключително масов характер за много кратък период от време и клубовете стават много популярни. Дейността на този вид колективи е много разнородна и не се подчинява на някакъв вид правила, което я определя по-скоро като социална, отколкото професионална, още повече, че съдържанието и на моменти има съмнителни художествени качества. В последните години, този тип дейност се превръща и в сценична такава, но представеното на сцена трудно може да бъде характеризирано като репертоар.

Частната инициатива се появява също и при самодейните и професионални колективи. В този период възникват частни детски танцови школи, частни самодейни състави и ансамбли за сценична танцова дейност. Възникват първите частни професионални танцови групи. Появяват се частни висши учебни заведения, които са алтернатива на съществуващите досега държавни.

Възникването на такова голямо разнообразие от колективи, които се ръководят в своята дейност единствено от идеите на своите създатели, води и до освобождаването на творческата инициатива. Появяват се много нови творци в областта на танцовото изкуство на фолклорна основа, които не са длъжни да се съобразяват с утвърдените авторитети и да робуват на неписаните правила за „задължително“ поставяне на сценични произведения само от определен тесен кръг автори, освен ако не го считат за необходимост. Последиците обаче и тук имат двойствен характер, изразен най-вече по отношение на личното творчество. Появяват се произведения със съмнителни художествени качества. По оценка и от публиката, и от представители-

¹ Харалампиев, К. Подбор на репертоара, репертоарен план и концертна програма. С., сп-е „Танцова самодейност“, 1961, бр.2, стр.5

те на бранша, малко от появилите се през последните години произведения оставят трайна следа и могат да бъдат окачествени като новосъздаден репертоар, формирането на който е базирано изцяло на профила на колектива и отговаря на всички основни принципи: идейна и художествена значимост, актуалност на темите и сюжетите, интерес на участниците, лични и професионални качества на ръководител и изпълнители, жанрово и стилово разнообразие, и следващите ги функции: възпитателна функция, въздействие на изпълнителя върху зрителя и художествена значимост на това въздействие.

Оформянето на репертоарната политика е свързано с ясната стратегия в развитието на всеки състав. Основата при създаването ѝ би било добре да бъде съобразена с пътя, по който ще се развива колективът. Необходимо е всеки колектив да има собствен репертоар, съответстващ на неговата индивидуалност. Несъмнено основната роля в създаването на тази стратегия е ролята на художествения ръководител. Обликът на колектива изцяло зависи от творческите способности и техническата подготовка на неговия ръководител. Той трябва да има широки познания в областта на фолклора – музикален и танцов, да прецизира възможностите на изпълнителите, от които зависи защитаването на художествените произведения и нивото на сугестивната им сила. В своя публикация Катя Кайрякова определя: *„Той е специалистът, на който участниците в състава вярват безпрекословно. Той е лидерът, който дава знание и на участници, и на публика. И в този смисъл неговата е най-голямата отговорност в избора на форум и репертоар за представяне на ръководения от него състав.“*¹ Като се има пред вид, че репертоарът е основата на идейното и художествено възпитание преди всичко на самите изпълнители, става ясно, че правилният му подбор е важна и отговорна задача, която пада изцяло на художествения ръководител. И колкото е важен подборът, толкова са важни и творческата и техническата дейности при подготовката и реализацията му. Именно този възпитателен характер на ръководната дейност е изключително силен психологически фактор.

Задължително е колективите за сценична танцова дейност на фолклорна основа да работят по предварително изготвен план, който трябва да обхваща всички предвидени от ръководителя дейности за определен период от време. В него трябва да залегнат:

- цялостната административна и организационна дейност, имаща отношение към артистичната такава;
- учебно-възпитателната работа;
- създаването на нов репертоар /творчески процес и/или постановъчна дейност/;
- концертната дейност;

¹ Кайрякова, К. Фестивалът на фолклорния танц в съвременната социокултурна реалност. Университетско издателство „Неофит Рилски“, Бл., 2021, стр. 48

- редовен репетиционен процес и допълнителен такъв при необходимост.

Определени различия съществуват в планирането дейността на колективите зависещи изцяло от фактора ръководител разгледани в два основни аспекта: когато ръководителят на колектива е и творец, и когато е само репетитор без собствено творчество.

В първия случай в планирането на дейността на колектива основно място заемат проектите за изграждане на нов репертоар и последващите ги дейности по идейно оформяне и структуриране, проучване на автентични образци, подбор на музика или работа с композитор, същинска хореографска композиция, постановъчна дейност, техническа работа по усъвършенстване на новосъздадения репертоар. Работата в колективите с ръководител-творец е много по-смислена и задълбочена. Основното предимство тук е, че ръководителят твори в собствения си колектив и отлично познава изпълнителите. Има ясна представа кой как би се отнесъл към определен вид дейност. Наясно е с отделните характери и индивидуални качества, с нивото на техническа подготовка и дори с артистичните им способности – ако в творческия процес се наложи да се изградят образи. Не са изолирани случаите, в които е създаван нов репертоар изцяло на базата на индивидуалните и артистични способности на определени изпълнители, които са част от състава.

Планирането на дейността в колективите с ръководител-творец е много стойностно и задълбочено. Същото се отнася и до реалното осъществяване на проектите и резултатите са доста по-добри. Тук паралелно с творческата дейност върви и задълбочена техническа работа. Разучаването, затвърждаването и усъвършенстването на хореографския текст е системно и устойчиво. Тук и ръководителят-творец има както непрестанен страничен поглед върху ранните резултати от пряката си дейност, така и възможност за осмисляне и нанасяне на корекции при необходимост, има време за реакция. Разбира се и крайният вариант на този принцип на работа (репертоарът на танцов колектив, изграден изцяло върху творчеството на художествения му ръководител) има своите негативи. Колкото и гениален да е, всеки творец си има свой собствен почерк и произведенията му са разпознаваеми. Дори и да има нужните познания и подготовка, дори и да постига необходимите жанрово и стилово разнообразие, творчеството му да има нужната художествена стойност, съществува риск репертоарът на този колектив да изглежда монотонен и еднообразен. Затова е добре във всеки танцов колектив да има репертоарни единици, които са дело на творчеството на различни автори. Тук отново основополагащ е факторът ръководител и неговата способност да прави правилен подбор, изцяло съобразен с характеристиките на собствения си колектив.

Не по-малка е отговорността на художествените ръководители без

собствено творчество и тя изначално се свежда до правилния подбор. Дейност, която от своя страна зависи от много фактори. Важно е ръководителят на първо място да направи точна преценка в каква посока трябва да се разширява и обогатява репертоара на ръководения от него колектив. Да осмисли какво стилово и жанрово разнообразие търси да постигне, дали има необходимост от допълване на съществуващите единици или цели подмяна поради факта, че има остарял и преекспониран репертоар. На второ място е нужно ръководителят да познава много добре възможностите на колектива си – възрастовите особености, ниво на техническа подготовка, дори и психологическата нагласа на изпълнителите. *„Поради тази причина е важно хореограф – педагозите да боравят с достатъчен набор от разнообразни идеи, за творчески задачи и възможности за обогатяване на съдържанието им с подходящ танцов материал. Важно е подходът да бъде емоционален и същевременно балансиран.“*¹ Това констатира в своята монография „Техники на танца“ Ивайло Иванов. На трето място ръководителят трябва да има нужния поглед върху целия творчески ресурс от сценични танци на фолклорна основа (или поне да е запознат много добре с тази част, към която той проявява интерес), да познава стила на утвърдените или по-млади автори и на базата на характеристиките и моментното състояние на колектива и на своите лични естетически критерии да направи най-правилния избор. И на четвърто място – да избере точния момент за извършване на постановъчната дейност и да създаде нужната организация за постигане на максимално добър резултат.

В професионалното изкуство на фолклорна основа /ансамбли за народни песни и танци/ репертоарният план се обсъжда и приема от художествен съвет, в който влизат всички ръководители на отделните звена. Като съществена характеристика на репертоара се определя художествеността, която предава *„...визията на фолклорния ансамбъл. Той е неговата визитна картичка.“*²

За по-голяма яснота, вторият аспект на разглеждания проблем, а именно планирането и реализирането на дейността на танцовите колективи, чиито ръководители нямат собствено творчество ще бъде разделен в два подаспекта. Първият – в който новият репертоар се поставя от гост-постановчик, и вторият – в който ръководителят на състава извършва постановъчната дейност чрез разчитане от описание в периодични издания или в по-ново време сваляне на хореографията от видеозаписи.

Работата с гост-постановчик е може би най-разпространеният метод за

1 Иванов, И., Техники на танца, Славена, Варна, 2020 с. 133

2 Кърджиев, М. Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа. Монография. ВСУ „Черноризец Храбър“, Университетско издателство, 2015, ISBN 978-954-715-639-5, с. 136

поставяне на нов репертоар. Води началото си някъде от втория период на развитие на танцовото изкуство и продължава до наши дни, като се експлоатира както в самодейността така и в професионалните ансамбли. Тук може би е малко пресилено да се нарече този процес чисто творчески. След като дадено произведение е избрано от художествения ръководител, означава че то вече е сътворено и съществува някъде в репертоара на нечий колектив. Но все пак особено в практиката на професионалните ансамбли съществуват примери, в които творческият процес се извършва едновременно с постановъчната работа на място. Това разбира се е предпочитаният вариант, тъй като новосъздаденото произведение ще бъде уникално и, ако има нужните художествени качества, ще допринесе за обогатяване на репертоара на колектива и ще донесе редица други позитиви.

Този начин на творческа и постановъчна дейности има малко по-различен, бих казал дори стихийен характер. Ако подготовката и планирането им могат да бъдат добре организирани от художествения ръководител (точно избрано време, подходящо място, създадена добра работна атмосфера и др.), то самият процес и крайният резултат са много трудни за прогнозиране. Спецификите на този начин на работа са седните. Първо: авторът или гост-постановчикът не познава детайлно колектива, в който ще твори. Дори и да има някаква представа, то тя е бегла и непълна и това е една сериозна предпоставка за възникване на трудности при постановката. Второ: самата дейност се извършва за ограничен период от време, обикновено в рамките на няколко дни на специално организирани за случая творчески лагери или целодневни репетиции в танцовите зали на колектива. И ако избраното произведение е със специфични стилови особености, ако лексиката е с висото ниво на техническа трудност, ако има сложни композиционни решения, ако има солистични роли или изграждане на отделни персонажи, то неминуемо настъпва момент на „пренасячане“ у изпълнителите дори и те да имат нужните качества. Това забавя процеса и често се налага той да бъде прекъснат и отложен за по-късен етап. Трето: художественият ръководител на колектива в този случай почти няма възможност да повлияе на дейността, тъй като условно казано той е в позицията на изпълнителите си. Неговата основна работа идва след завършване на постановката. И тя е чисто техническа – по затвърждаване и усъвършенстване на новосъздаденото произведение, докато то не придобие сценичен вид.

Моята практика, а и страничните ми наблюдения показват че при този начин на работа съществуват опасности от конфликтни ситуации. Те могат да бъдат продиктувани от потенциални диаметрални различия между професионалните и естетически критерии на автор, постановчик (ако това не е самият автор) и художествен ръководител. Понякога дори се стига до крайности, при завършен творчески процес, постановъчна дейност и последваща

техническа работа, произведението да не влезе в репертоара на колектива и да не стигне до сценична изява. Това не означава отричане от гост-твореца и постановчика, като възможност за обогатяване на репертоара, но за предпочитане е създаването на ново творчество, изцяло съобразено с профила на колектива и допринасящо за допълване на облика му със своята уникалност, а не поставянето на вече готово произведение, дори и ако става дума за утвърден образец.

При втория подаспект на проблема, във връзката между фактора ръководител и репертоарната политика на колектива понятието творчество отсъства почти напълно. Процесът по създаване на нов репертоар е само технически. Тази практика се заражда през 50-те години на XX век – периода на най-бурно развитие на танцовата самодейност, в който броя на новосъздадените състави и ансамбли нараства лавинообразно. Логично е, поради недостига на ръководни кадри (или поне образовани такива), да се усети „глад“ за танцово творчество на фолклорна основа. Тогавашните административни структури предприемат инициатива, целяща подпомагане работата на ръководителите в репертоарния недостиг. Възникват периодични издания, в които в продължение на повече от 40 години се публикува творчеството на почти всички утвърдени хореографи в този период. По този начин те намират място в репертоара на много танцови колективи. Предизвикателствата пред художествените ръководители тук се свеждат до подбора, познанията им по танцопис, личната интерпретация и постановъчната работа. Дори прекият контакт с автора на описаното произведение с цел търсене на съвет или методическа помощ е въпрос на личен избор. Крайните резултати от този метод са пряко зависими от изброените показатели. Проблемите, които възникват при този тип натрупване на репертоар, са свързани с начина на описание и впоследствие на разчитане на хореографския текст. А стиловите особености и характера са изцяло зависими от виждането на ръководителя. В практиката има случаи едно и също танцово произведение, разчетено и поставено в два различни колектива от двама различни постановчици, да има съществени различия като крайни подукции в сценични изяви.

Най-новият метод за разпространение на художествени продукти в танцовото изкуство на фолклорна основа е следствие на техническия прогрес и води началото си от появата на видеозаписващи и възпроизвеждащи устройства, а още по-късно с възникването на глобалната мрежа интернет и социалните такива. Всъщност в последните години може би това е най-масовата практика. Стига се дори до парадокса току що зародила се идея и наченка на творчество да става достояние на широка публика. Илюзорно е и натрапващото се мнение, че със „сваляне“ на хореографски текст от видеозапис изпълнителите могат сами да го разучават и по този начин значението на фактора ръководител отслабва. В обобщение на този метод може да се от-

бележи, че изучаването на репертоар от видеозапис отново се класифицира като чисто техническа постановъчна работа и се отнася към изложението за вече съществуващ репертоар.

Дългогодишното ми участие като художествен ръководител на танцов колектив в самодейността и директор на професионален ансамбъл ми дава основание да формулирам извода, че проблемът с изграждане репертоара на колективите в танцовото изкуство на фолклорна основа е сериозен и многопластов. Несъмнено той не може да бъде анализиран в дълбочина в рамките на една публикация. Изключително важното значение, което той има в изграждане облика на колектива, определя посоката на бъдещите ми изследователски дирения.

Използвана литература

1. **Дженев, К.** Репертоар, фолклор, творчество // Художествена самодейност, 1980, №7
2. **Иванов, И.** Техники на танца. Монография. Славена, 2020, ISBN 978-619-190-174-6
3. **Кайрякова, К.** Фестивалът на фолклорния танц в съвременната социокултурна реалност. Университетско издателство „Неофит рилски“, Бл., Сборник с доклади „Надиграване или споделяне“, 2021, стр.48
4. **Кърджиева, М.** Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа. Монография. ВСУ „Черноризец Храбър“, Университетско издателство, 2015, ISBN 978-954-715-639-5
5. **Тодорова, Е.** За квалификацията на ръководителите на самодейните танцови колективи // Художествена самодейност, 1978, №10
6. **Харалампиев, К.** Подбор на репертоара, репертоарен план и концертна програма. Сп. „Танцова самодейност“, С., 1961, бр.2, стр.5
7. **Narodny, I.** The Dance. The National Society of Music Inc., New York, 1916

ПРЕДШЕСТВЕНИЦИ НА ТАНЦА САЛСА. ОТЛИЧИТЕЛНИ ОСОБЕНОСТИ

Димитър Шопов
Докторант, Специалност „Хореография“

Резюме: Синтез от различни стилове афро- и латиноамериканска музика за кратко време правят салсата много популярен танц. Ще акцентирам върху отличителните особености на танца салса – неговите корени, поява и взаимодействията му с други танцови техники, които го правят уникален като изкуство и като средство за комуникация. Често определяна и като социален танц, салсата става все по-предпочитана сред хората, които искат да танцуват, без да се стремят към професионални изяви.

Ключови думи: Социален танц, салса, латино, кубинска музика, латиноамерикански танци, хореография, спортни танци, la clave, Baile social, Social dance

ANCESTORS OF SALSA DANCE. DISTINCTIVE FEATURES

Dimitar Shopov
PhD student, Specialty „Choreography“

Summary: Synthesis of different styles of African and Latin American music in a short time make salsa a very popular dance. I will emphasize the distinctive features of salsa dance – its roots, appearance and its interactions with other dance techniques that make it unique as an art and as a means of communication. Often defined as a social dance, salsa is becoming increasingly popular among people who want to dance without aspiring to professional performances.

Keywords: Social dance, salsa, Latin, Cuban music, Latin American dances, choreography, sports dances, la clave, Baile social, Social dance

Произход на музиката в салсата

Смята се, че салсата може да бъде датирана от 16-ти век, когато в Куба се осъществява синтез между латиноамериканската музика, донесена от испанските завоеватели, и музиката на африканските роби. Открояват се кубинският сон, чачача, мамбо, сонът на монтуно, гуарача, гуагуанко и чаранга, но *Сон Кубано* представлява музикалната основа на това, което днес е известно като салса.

След Втората световна война, емигранти от различни страни на Латинска Америка, търсейки по-добър живот, се заселват в Ню Йорк в маргинален район на Горен Манхатън, известен като „el barrio“. Именно в тази среда в края на 60-те години на миналия век се появява термина *салса*, обозначаващ любопитна смесица от афро-карибски музикални ритми, слети с джаз и други музикални стилове.

През 1967 г. италианско-американският бизнесмен **Джери Масучи** и доминиканският флейтист **Джони Пачеко**, заедно с лейбъла, създаден като **Fania Records**, дават началото на „**Fania All Stars**“. Идеята на Пачеко е да събере всички звезди във Fania, проект за салса, считан за най-големия и успешен в историята на салсата. Пачеко постига това, което толкова много иска, събира гласовете на най-големите представители на латино музиката в момента – Джони Пачеко, Чео Фелисиано, Héctor Lavoe, Willie Colón, Ricardo Ray, Bobby Cruz, Bobby Valentín, Ray Barreto, Mongo Santamaría, Justo Betancourt, Ismael Miranda, Rubén Blades, Pete Rodríguez, Roberto Roena, Nicky Marrero, Larry Harlow, Richie Ray, Héctor Zarzuela, Топо и гостуващи артисти като: Tito Puente, Selia Cruz и Edi Palmera .

Благодарение на участието на най-големите артисти на това време, с концертите си на петте континента, **La Fania** поставят начало в популяризирането на салсата и правят този музикален жанр известен. Около 70-те години **Джони Пачеко** и **Джери Масучи** правят възможно комерсиализирането и пускането на пазара на новия музикален продукт *салса*. А латинската музика покорява не само на европейския пазар (Франция, Англия, Испания и Италия, Германия и скандинавските страни), но и Африка, и Япония.

През август 1971 г. се състои среща на всички звезди на лейбъла в клуб Cheetah в Ню Йорк, собственост на Ралф Меркадо, управител на компанията. Многобройни записи и документалният филмът „**Нашето латинско нещо**“ са резултат от тази среща. Филмът триумфира в цяла Латинска Америка. Пет години по-късно **La Fania** подписва договор за разпространение с компанията CBS, опитвайки се да завладее англоговорящия пазар.

През 80-те и 90-те години се появяват нови инструменти, нови музикални методи и форми (като например песни от Бразилия) и нови стилове като *романтична салса*, популярна в Ню Йорк. Пуерторикански изпълнители като Frankie Ruiz, Marc Anthony, Eddie Santiago и кубинци като Dan Den, добавят свои акценти в *салсата*.

Салсата става важна част от музиката в Куба, Пуерто Рико, Колумбия, Доминиканската република, Венецуела, Панама¹.

¹ Съвременни представители на *салсата* са Grupo Niche (Колумбия), La Sonora Matancera (Куба), Rubén Blades (Панама), Andy Montañéz (Пуерто Рико), Gilberto Santa Rosa (Пуерто Рико), Maelo Ruiz, Joe Аройо (Колумбия), Алфредито Линарес (Перу), Луис Енрике (Никарагуа) и Лос Ван Ван (Куба).

Едва в края на 60-те и началото на 70-те години на миналия век *салсата* започва да се именува като музикален жанр. От тогава латино музиката е представена от този жанр, достигайки забележим отзвук в САЩ.

Този процес е осъществен по много любопитен начин: **Изи Санабрия**, графичен дизайнер в студията *Fania All Stars*, събира всички кубински ритми, съществували дотогава под същото име. Намерението е да се премахне объркването и да се представи отличителността на жанра. Терминът, който той използва, за да обедини всички тези разпръснати звуци, е „*салса*“, значение, с което групите са насърчавани да увеличават енергията по време на изпълнението. Често се смята, че основното влияние на салсата е кубинският сон. Всъщност салсата може да се третира като „съчетание от ритми и стилове“, в които се разпознава влияние от мамбо, ча чача, гуарача, румба, бомба, плена и меренге.

Произход на термина „салса“

Съществуват различни теории за възникването на термина „*салса*“. Според някои източници той е именуван според *соса*, който се използва за овкусяване на ястията. Според RAE (Real Academia Española de la Lengua) – Испанската Кралска Академия по езици, салсата е не само смесица от различни субстанции, които служат за овкусяване и подправяне на храната, а и онова нещо, което одухотворява и радва, както го правят метафорично казано и тези латински ритми.

Според други, терминът *салса* започва да се използва във връзка с песента на **Игнасио Пиньейро** *Échale salsita* (от 1930 г.), в която се откриват кубински напеви, интерпретирани от Игнасио Пиньейро по нов начин.

Говори се, че в средата на 1940 г. кубинският певец **Чео Маркетти**, в резултат на използвани по време на престоя му в Мексико лютивни сосове, решава да назове с тази дума групата си и по този начин се появява *Conjunto los Salseros*.

Според друга теория венецуелският диджей **Фидиас Данило Ескалона**, за да отграничи този музикален жанр от останалите, започва да използва думата „Салса“, по време на радиопрограмата си „*La hora de la Salsa, el Sabor y el Bembé*“, която се излъчва по обяд и се превръща в предпочитано предаване за голяма част от населението. Самият Фидиас Данило Ескалона заявява, че този тип музика е като „кетчуп“, тоест вид сосове.

Други обаче смятат, че терминът „салса“ е станал модерен благодарение на **Джони Пачеко** и неговия албум „*Salsa Na'Ma*“, който се превежда като „Салса и нищо повече“.

Произходът на танца салса

Движенията и стъпките на танца салса отразяват фундаментално влиянието на танците, които африканците са взели от Карибите, и европейските танци, които се танцуват в Куба от 30-те години на миналия век. Могат да се видят влияния и от румбата, данзона и мамбото. Според американския музикант Тито Пуенте „... Това, което сега наричат салса, е това, което играя от много години, а това е мамбо, гуарача, ча чача и гуаганко.

Салсата всъщност има **основна стъпка**, която е обща за всички стилове. Отличими са начинът и времето на стъпване, според които се определят **Salsa en 1¹** и **Salsa en 2²**.

А според мястото на възникване и предпочитани фигури се разграничават **различни стилове**, сред които основни са:

Salsa cubana

Наричан още **казино салса (Salsa estilo Cubano (casino))**. При нея движенията се извършват в рамките на въображаем кръг. Това е по-свободен, уличен стил, с по-непринудени стъпки. Този стил е разработен от кубинци, живеещи в Маями. Независимо, че кубинският стил (казино) се танцува в кръг, много фигури могат да бъдат изпълнени в групи по двойки (*ruedas de casino*); от друга страна доминиращото ръководство на мъжете определят образа на танца. Този уличен стил е лесен за научаване.

Salsa en línea. Salsa estilo Los ángeles (LA)

Стилът на Лос Анджелис, който обикновено се съкращава като стил LA, се появява между 1990 и 2000 г. Това е линейна салса, танцувана On1. Тя е най-разпространена в Съединените щати, както професионално, така и аматьорски. Танцуването в линия означава, че танцьорите не се движат кръгообразно, а го правят по права линия. Фигурите обикновено са по-сложни от тези на кубинската салса. В зависимост от стила и ритъма има различни начини да танцувате в линия – разпределението на стъпките е много изразено и танцьорите правят сложни комбинации с ръце.

Той включва повече хореографски елементи и изява, отколкото нюйоркският стил, което го прави особено популярен за филмови продукции, състезания и музикални турнири. Той е жив и винаги се танцува на време 1. В повечето училища този стил се преподава, защото се изискват по-малко специализирани учители, поради което той става все по-модерен сред любии-

1 Нарича се още **On1**, защото при 1 такт момчето прави дълга крачка напред с левият крак, а момичето прави дълга крачка назад с десния. Това е начинът, по който салсата обикновено се танцува в Испания.

2 Нарича се още **On2**. Базовата стъпка е същата, но момчето върви с левия крак напред в такт 2, а момичето с левия назад. Също така кубинска салса може да се танцува **On2**. В този случай задният крак ще бъде в такт 2, а не в 1 и резултатът ще бъде много подобен на танцуващия сон.

телите и танцьорите.

Salsa estilo New York (NY)

Нюйоркският стил, като симбиоза на пуерториканския и кубинския танц, отразява всички елементи на танца на двете страни, главно елегантния на град Хавана. Характеризира се с праволинейните си форми, както и с използването на степ техника и прости фигури от шоуто.

Estilo Mambo

Вариант на нюйоркския стил, представен през 1987 г. от Еди Торес (The Mambo King), учител по танци и хореограф от Ню Йорк с пуерторикански произход. Той сочи, че салсата наистина произлиза от мамбото и по тази причина твърди, че основната стъпка трябва да започне подобно на мамбото, с „дълга стъпка“ във втория (и шестия) ритъм. Следователно неговият стил на танц също се нарича стил салса мамбо и му се обръща голямо внимание, особено през 90 -те години. Очарованието се основава на новото чувство за ритъм в танца.

Salsa Portorriqueña

Това е салса, танцувана обикновено в линия и в On 2, въпреки че може да се танцува и в On 1. Характеризира се с по -прости фигури, но с много повече декорации на краката, бедрата и раменете. Тя съответства на основната стъпка и танцовите фигури в стил Ню Йорк и Лос Анджелис (първата в такт 6 и втората в такт 2). Трите стила се идентифицират с просто око и са известни като салса в линия или линейна. Подобно на Ню Йорк, броят на тумбадора се управлява и следва („cincupra... cincupra“ 8,1-2; 4,5-6 звука). Тук партньорите се представят ефективно, използвайки прецизни комбинации от стъпки. Пуерториканските танцьори танцуват по -малко симетрично.

Salsa estilo de Cali o Caleña

Този стил идва от колумбийския град Кали, Колумбия. Характеризира се с много бързите си движения на краката и бедрата, които често се използват за солови изпълнения. В салсата калена са включени и акробатичните фигури. Без съмнение това е най-трудната салса за танцуване. Момчето и момичето танцуват един срещу друг, сякаш танцуват в линия, въпреки че това не е салса в линия, а бързите движения на краката са причината, поради която е толкова трудно да се научи този стил.

Salsa estilo Venezolano

Този стил салса е оригинален от предградията на Каракас и се танцува по по-спокоен начин. С чувствени движения момчето, държейки момичето за ръка, прави много чувствени завои.

Estilo Cumbia

Наричан още латински или колумбийски стил, който се основава на колумбийската *кумбия* и се различава значително от формите, споменати по-горе. Характерни са отворените танцови пози, ръководството само с една ръка и кръговата танцова форма на партньорите.

Rueda de Casino

Танцува се в група. Група двойки образуват кръг и правят фигурите, които една от двойките посочва. Индикацията е с гласа, казващ името на фигурата, както и със знаци, направени с лявата ръка. Има многобройни стилове на Rueda de Casino тъй като на всяко място се правят различни форми, но най-разпространен е стилът на Маями. Този стил на салса танци идва от Куба и затова фигурите на Rueda de Casino идват от кубинска салса и обротно.

Всъщност основните стилове са салса в линия (*Salsa en línea*) и кубинска салса (*Salsa cubana*). Те издават и основни разлики при танцуването, зависими от:

1. Разположението на двойката в танца

От една страна, *salsa en línea*, тъй както името му подсказва, се танцува в линия (момчето се движи по една въображаема линия на пода и момчето разменя позицията с него, докато танцуват) и на *salsacubana* е танц в кръг (и в танците като двойка двамата обикалят, сякаш рисуват въображаем кръг на земята, въпреки че всъщност няма толкова голямо значение). Всъщност движенията на салсата в линия карат момчето да изглежда по-добре от момчето.

2. Разлика в стила (движения, орнаменти и стилистика)

Стилът, по-фокусиран върху шоута на салса в линия, прави ръцете и дланите на момчето да бъдат основна и фундаментална част от стила и води до много маркирани и характерни жестове. От друга страна, в кубинската салса се танцува с движения на цялото тяло.

3. Разлика между танцов ритъм и скорост

Салсата в линия е заредена с промени в енергията и скоростта. Тъй като има много паузи, промени в тежестта на тялото и залъгвания в допълнение към това музиката обикновено е малко по-бърза. От друга страна, скоростта на танца е по-постоянна в кубинската салса.

4. Трудностите на всеки от стиловете

В *Salsa en línea* могат да се открият пируети и много обрати подред, а в кубинската салса можете да намерите сложни възли, които се образуват чрез преплитане на ръцете на момчето и момичето и които с невъзможни движения могат да бъдат успешно и интересно разплетени.

Независимо от избора – дали по-ефектната салса (салса в линия) или

по-непринудената салса (кубинска салса), удоволствието от танца салса се дължи и на факта, че където и да се отиде, всеки може да се танцува с всеки, без значение какъв стил ползва, тъй като основните стъпки се знаят и от двамата. Впоследствие всеки от танцьорите формира свой собствен стил, повлиян от това, което харесва най-много. Това именно това прави салсата толкова богат, популярен и забавен танц.

Използвана литература

1. **Prof. Nicolás Ramos Gandía** (niramos@arecibo.inter.edu) Catedrático Asociado de Matemática
2. **Universidad Interamericana de Puerto Rico**
3. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=8220060>
4. <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>

ТАНЦОВА ШКОЛА „СТЕФАН ЖЕЛЯЗКОВ“ – ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ

Дилян Златков Галев

Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“

Резюме: В доклада се разглежда създаването и утвърждаването на Танцова школа „Стефан Желязков“ при Народно читалище „Отец Паисий – 1934г.“ – гр. Варна и нейните танцови състави – Фолклорен танцов театър „Родина“, Детски танцов ансамбъл „Зорница“, Подготвителна група към ДТА „Зорница“, Школа по Български народни танци и Фолклорна релаксика „Родолюбие“. Докладът проследява първообраза на танцовата школа до нейното развитие в съвременната социокултурна реалност. Разглежда се творчеството на танцовите състави и пътищата за изграждане на авторски репертоар.

Ключови думи: танцова школа, фолклорен театър, фолклорен ансамбъл, художествен ръководител, хореограф

„STEFAN ZHELYAZKOV“ DANCE SCHOOL – TRADITIONS AND PERSPECTIVES

Dilyan Zlatkov Galev

Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

Summary: The following report explores the creation and validation of Dance school „Stefan Zhelyazkov“ at Community center „Otets Paisii – 1934“ – Varna and its dance troupes – Folk dance theater „Rodina“, Children dance ensemble „Zornitsa“, Preparatory group to Children dance ensemble „Zornitsa“, „Shkola“ for Bulgarian folk dance and „Folk Relaksika – Rodolyubie“. The report tracks the prototype of the dance troupes and their evolution in today's sociocultural reality. The creativity of the dance troupes and the gradual building of an author's repertoire are considered.

Keywords: dance school, folklore theater, folklore ensemble, artistic director, choreographer

Генезисът и масовото развитие на Варненските фолклорни танцови школи е заложен непосредствено след края на Втората световна война (1945 г.). Съставите, които се формират по това време са част от културно-просветните учреждения, ведомства и обществени организации. Първообразът на Фолклорен танцов театър (ФТТ) „Родина“ е танцовият състав, създаден при Дома на културата към завод „Елпром“ – Варна през 1956 г. Малка група млади мъже – работници от завода, начело с Георги Тихонов обособяват

един силно мотивиран колектив, който постепенно набира сили и започва първите си концертни изяви. Както всяко начало съставът се сблъсква с трудности като събирането на танцьорите, намирането на помещение за репетиции, изработката на първите костюми. Въпреки трудностите, самодейците участват в концерти по различни поводи, както в град Варна, така и извън него. Танцовият състав взема участие в IV-тия (1974 г.), V-тия (1978 г.), VI-тия (1982 г.) и VII-мия (1989 г.) Републикански фестивал на любителското народно творчество и е отличен със златни медали, благодарение на което получава и добрата възможност за участия в международни фестивали и турнета в Европа.

През 1977 г. ръководителството на ансамбъла поема Стефан Желязков. Роден на 04.02.1950 г. във Варна, още като ученик проявява интерес към танцовото изкуство – започва да танцува в Техникум по механотехника при Коста Чопков. През 1975 г. завършва Института за музикални и хореографски кадри – гр. София в класа на проф. Георги Абрашев, а десет години по-късно и Висшия музикално-педагогически институт, Пловдив в класа на проф. Петър Луканов (днес Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“).

Идеята за създаване на Детски танцов ансамбъл „Зорница“ през 1987 г. е подкрепена и от неговия помощник – хореографът Даниела Колева. Родена на 20.06.1969 г. в гр. Варна тя, завършва Школата за хореографски кадри в град Пловдив през 1992 г. в класа на Георги Шишманов, а през 1998 г. завършва Югозападния университет „Неофит Рилски“ град Благоевград в класа на доц. Петър Григоров. Ръководител на новосъздадения танцов състав става и Даниела Колева. След 1989 г. активността в Дома на културата към завод „Елпром“ – Варна се прекратява и през 1991 г. съставът и неговите ръководители преместват своята дейност в НЧ „Отец Паисий – 1934 г.“. Процесът на утвърждаване на танцовия състав преминава през различни етапи като се формира и собствения му художествен облик. Авторската креативна и хореографско-педагогическа дейност, в продължение на десетилетия, дава възможността на фолклорната танцова школа на Стефан Желязков да развива и утвърждава както традициите, така и собствения „танцов мироглед“, което от своя страна става част от фолклорна танцовата култура на Варна. Това е основание аналитично да бъде изследвана същността и спецификата на творческия и педагогически мироглед на Стефан Желязков и мястото на танцовата му школа в хореографската реалност във Варна.

При изграждането на репертоара, Стефан Желязков има творчески афинитет към сюжетния и тематичния танц на фолклорна основа. Свързани с традицията, танцовите му произведения имат различни художествени похвати и лични творчески решения. В творчеството му присъства и дивертисментната форма на танца, но за Желязков е присъщо да провокира езика

на тялото в изпълнителя, който разкрива художествения образ на сцената. Идеите за танца се пораждат „...още в предчувствието ми за сътворението му със своето име: „След пеперуда“ – да разкрие надеждата и разочарованието на влюбеното момиче, измолило за дъжд за останалите. „Гергьовденска магия“ – със силата на езичесвото в него, с наричанията за здраве, радост и веселие, със задявките и онези люлки полетели в небето с изгората на сърцето, „Глупаци“ – онези веселящи, без които не може нито едно село, нито един род, „Сватба“ – със скрития свян и великата дилема – дали избора ми е от Бога благословен или...“¹. Това от своя страна поражда нетрадиционното в твореца Стефан Желязков, силата на ценностите на българския фолклор и изборът му на тема придават богато художествено внушение в действителните му сценични танци на фолклорна основа. В резултат на това възникват богати и различни сценични хореографски методи, специален артистичен и изразителен изпълнителски танцов език, който е и творческият материал на танцовите образци на Стефан Желязков. В анализа прави впечатление, че танцовата му школа пресъздава обичайно-обредните традиции вплетени със специфични танцови техники, които разкриват, развиват и съхраняват авторския му почерк.

Фолклорен танцов ансамбъл/театър „Родина“

Мисията и целите на Стефан Желязков сформират облика на танцовия ансамбъл. Основната перспектива, която той определя е създаването на лично творчество, изграждане на самостоятелни концерти и тематични спектакли. Социално-икономическите промени след 1989 г., оказват влияние върху набирането на танцьори, но ансамбълът съумява да се съхрани и постепенно да увеличава броя на изпълнителите в танцовата зала. Необходимостта от създаването и разпространението на нов репертоар за представянето му като сценичен танц на фолклорна основа е процесът на развитие в танцовия състав. Желязков вижда перспективата в личностното творчество чрез различни художествено-творчески похвати при създаването на сценични танци, което допринася за приятната атмосферата в състава и желанието на танцьорите за сценична изява. В периода на 90-те години съставът се казва Фолклорен танцов ансамбъл „Родина“, след представянето в Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – гр. Варна, новият фолклорен спектакъл „Нашенци“, изграден изцяло от действени камерно-сюжетни и тематични танци, Желязков преименува ансамбъла във Фолклорен танцов театър „Родина“. В интервю Даниела Колева споделя: „...мисля, че репертоарът отговаря на това име. Стефан е майстор на камерния танц „Снимка за спомен“, „Модерни времена“.² По-

1 Стоев, А. Творчески портрет на Стефан Желязков, Рекламна агенция „Форте Джи“, Варна, 2000

2 Пак там

степенно репертоарът на фолклорния танцов театър се обогатява с авторски произведения, с конкретно създадени за тях музика и сценични костюми. „С особена радост се залавя да направи хумористичен танц. Той смята, че хуморът, шегата, добронамерените подмятания са дълбоко залегнали като средства за общуване в нашия народ. С тази увереност са създадени танците „Момчешки зевзельци“, „Бабинденски лудории“, „Глупаци“, „Нашенки“¹... Майсторството на Желязков при създаването на хумористично-сатирични сценични танци идва от наблюдението и ежедневиия анализ на изпълнителите, с които той работи. Пример за това е танца „Бабинденски лудории“ създаден през 1984 г. „По време на репетиция с танцьорите от СП „Валентина“, които са се подготвяли за фестивала на Държавно стопанско обединение (ДСО) „Валентина“, Стефан Желязков изпада в безизходица, тъй като половината от танцьорките ги няма, защото са получават стока, а другата половина са пълнички и закръглени. Чуди се какво да прави с тях и си казва наум: „Какво да правя с тези баби?“ и му дошла идеята да направи нещо по обичая Бабинден. Запява някаква музика на корепетитора Жеко Димитров и той засвирва. Движенията са елементарни, съобразени с възможностите на танцьорките. Но характеристиките лепнаха като гербова марка. Жените приеха с голямо удоволствие идеята и се получи един чудесен танц. Просто танцът бе направен, като че ли само за тях. Първото представяне на „Бабинденски лудории“ е на фестивала на ДСО „Валентина“. Изпълнението на танцьорите предизвиква фурор, публика и жури са изправени на крака и с пълно единодушие състава заема първо място. Танцът носи много настроение, изпълнен е с хумористични моменти и се изпълнява с голямо удоволствие от танцьорите. Необходима е голяма доза артистичност и чувство за импровизация. След това Стефан Желязков го поставя в още няколко ансамбъла и навсякъде танцът е приет с много аплодисменти от страна на публика и танцьори.“²

Освен камерните и хумористични танци, много от постановките са върху основата на обредно-обичайния традиционен фолклор: „Мъжки игри по Ивановден“, „Гергьовденска магия“, „След пеперуда“, „Наричане на майстор“ и др. (приложение 1). Посочените особености в избора на тема и творчески решения на Стефан Желязков сформират репертоарен облик, който постепенно установява традициите в танцовия състав.

Специфичната художествена форма на фолклорния танц се съдържа в естетическия идеал и заряд на народа. Това провокира автора Стефан Желязков да създава сценичен фолклорен танц претворяващ традиционната танцова, обредна, песенна и словесна култура. Така на 21.12.2003 г. е изнесен първият за Фолклорен танцов театър „Родина“ спектакъл „Съдба“ – либрето,

1 Пак там

2 Желязков, Ст. Книга за впечатления Танцов състав при 3-д „Елпром“, Варна, 1988

хореография и постановка Стефан Желязков, музика Живко Димитров, костюми Савка Казаларска и Капка Манасиева. Фолклорният танцов спектакъл е представен в Двореца на културата и спорта – гр. Варна. Не след дълго е представен и следващият фолклорен тематичен танцов спектакъл наречен „Коледна приказка“, който пресъздава целия цикъл от коледни празници, обреди и обичаи. Премиерата му е на 23.12.2007 г. в Драматичен театър „Стоян Бъчваров“. На 05.05.2012 г. ФТТ „Родина“ реализира последния нов танцов спектакъл „Пуста младост, сватба недолюбена“ – либрето, хореография и режисура Стефан Желязков, музика Йордан Данев, сценография Тодор Игнатов. Според Катя Кайрякова „Създадените авторски произведения на първо място дават знание за спецификата на българския фолклорен танц и отговорността на всеки специалист е това знание да бъде максимално вярно в традицията.“¹ Необходимо е да се отбележи, че стремежът на Желязков е да претвори традицията чрез сценичния танц на фолклорна основа като неразделна част от битуването на българина, а художествените образи, които прилага в творчеството си да стигат с правилното послание към публиката и усещането за това да се разбира в нейните реакции.

Детски танцов ансамбъл „Зорница“

Натрупаният професионален и творчески опит през годините, насочва хореографа Стефан Желязков през 1986 г. нуждата от сформирание на детски състав, който да осигури бъдещите изпълнители на вече сформирания утвърждаващ се ФТТ „Родина“. Заедно със своя помощник-ръководител Даниела Колева отиват в ОУ „Добри Чинтулов“ – гр. Варна, където събират група от ученици, които да изучават български народни танци. Това, разбира се, е дълъг и тромав процес, който продължава няколко години. Към 1987 г., преминали вече през няколко училища успяват да привлекат и оформят първия детски танцов ансамбъл. Водещата идея съпътстваща ръководителите е, че събраният състав ще има собствен облик и творчество като детски ансамбъл. Започват първите репетиции на новосъздадения детски танцов ансамбъл като първоначалното предложение за име на състава е „Хорце“, но след проверка на Даниела Колева, се оказва, че в страната няколко танцови колектива носят това име. По нейна идея дават името Детски танцов ансамбъл „Зорница“. До 1989 г. в репетиционната зала на 3-д „Елпром“ танцьорите наброяват 250, така и идва първата изява на „Зорница“ на 08.03.1989 г. в ОФ Клуб „Възраждане“ по повод „Осмомартенски концерт за жените от квартала“. Децата се изявяват и с първото авторско произведение за детския ансамбъл „Тракийско настроение“. Съставът започва активно да работи и да излиза на концертни участия, но през 1991 г. закриват цялостно завод „Елпром“ и това

1 Кайрякова, К. Фестивалът на фолклорния танц в съвременната социокултурна реалност. Надиграване или споделяне, Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград, 2021

предпоства преместването на всички танцьори на друго място и установяват дейността си в НЧ „Отец Паисий – 1934 г.“ – гр. Варна. Независимо от създалата се ситуация, читалищната дейност достига до своя подем, благодарение на желанието за развитие на ръководителите се разгръща художествената самодейност в читалището, която е подкрепена от новопостъпилите два танцови състава. Необходимо е да се посочи репертоара, който се обогатява изцяло съобразен с детските игри и закачки, както и с възможностите на танцьорите. Особено важно е, че Детски танцов ансамбъл „Зорница“ създава свой облик и изцяло авторски репертоар, който включва голямо жанрово разнообразие и различаващи се теми за сценичен детски танц на фолклорна основа (приложение 2). „Впечатление прави, един от детските танци – „Да направим Сирница“. Произведението пресъздава желанието на деца, които претворяват обредния огън с фенерите от своите домове. Един носи дърва, друг носи пън, все някой нещо не е разбрал, но успяват създадат за тях истинския огън. Прескачат го, хвърлят въображаемите стрели по дворовете и това преминало през творческата призма на Стефан Желязков. Това са тези хрумки и решения на твореца, които убеждават изпълнителите, че са нужни и пълноценни в танцовия ансамбъл.“¹

Изграждането на детски танцов колектив е залегнала проблематика в съвременната хореографска реалност. Ивайло Иванов пише: „Разглеждането на спецификата на творческия процес е задължително условие както за разбирането, така и за създаването на адекватна танцова методика. Методика, която ще се съобразява не само и единствено с художественото постижение – постановка, индивидуално сценично изпълнение, фолклорен театър и т.н., но и качествата във вътрешен план на танцьорите.“² Това дава поглед върху систематизирането на учебно-тренировъчната работа и правилното формиране на танцов състав, не само методически, но и творчески. Създаването на детско танцово творчество, изглежда все по-„трънлив“ път в изграждането на репертоара в детските фолклорни танцови школи, за което е необходимо да се подходи внимателно с избора на танцова лексика и тема на танцовото произведение.

Подготвителна група към ДТА „Зорница“ и Школа по Български народни танци

След утвърждаването на ФТТ „Родина“ и ДТА „Зорница“, Желязков и Колева предвиждат необходимостта от създаване на Школа по Български народни танци и през 2003 г. събират група от малки деца на възраст от четири до шест години. Следващата неотложна задача, която си поставят е

1 Интервю с Даниела Колева, художествен ръководител на Танцова школа „Стефан Желязков, проведено на 20.09.2021, Варна

2 Иванов, И. Техники на танца, Славена, Варна, 2020, с. 119

реализиране на Подготвителна група към ДТА „Зорница“, в която децата се приемат след навършване на седем годишна възраст. За набирането на деца ръководителите се насочват към детските градини и започват да преподават там, с тенденция да постъпят в танцовата зала. Това така и не се случва, но хората живеещи в квартала разбират за танцовата школа в местното читалище и малко по малко започват да записват децата си, без дори да подозират какво точно означава фолклорен танц. Минавайки през тези трудности, подготвителната група успява да стартира през 2005 г. и конкретната ѝ цел е изграждането на танцов колектив, който да реализира така необходимата приемственост.

В процеса на проучване се установи, че спецификата на обучение в танцовата школа е както в учебно-тренировъчната, така и в учебно-възпитателната работа с подрастващите. Специално внимание се обръща на репертоарното съдържание на състав, необходимо напълно да съответства на знанията и уменията на танцьорите, което Стефан Желязков започва постепенно да обогатява, като някои от танцовите произведения, още в началото на репетиционния процес са „Български ритми“, „Детски игри“ и др.

Желязков знае каква е отговорността на художествения ръководител за неговия избор на творчески подход към танцьорите в хореографската зала. Принципите на обучение във фолклорните танцови школи имат за цел да дават знание за доброто усвояване на преподавания материал характеризиращ се в основата на българския фолклорен танц. Присъщо за това е мнението на Ивайло Иванов: „През последните години в учебно-тренировъчната работа по сценични танци на фолклорна основа наред с традиционните задачи – развитие на двигателно-танцовите способности, на различните видове танцова памет, танцови умения за точна демонстрация и ритмично изпълнение на хореографския текст, изграждането на танцови навици и др., все по-голямо внимание се отделя на творческото развитие на танцьора.“¹

Фолклорна релаксика „Родолюбие“

В съвременната хореографска реалност клубовете за народни танци са интерпретиращи традиционната българска танцова култура, под формата на любители, имащи желание да изучават фолклорни хора. Основополагането на Фолклорна релаксика „Родолюбие“ дава началото на обединителната функция между родители, ръководители и деца. За повода на създаване на групата Даниела Колева споделя: „Побъркаха го тия родители Желязков... Хайде направи нещо и за нас и ние да танцуваме, само чакаме и нищо не правим... и така всяка репетиция.“² Желязков взема решение, че ще сфор-

1 Иванов, И. Техники на танца, Славена, Варна, 2020, с. 119

2 Интервю с Даниела Колева, художествен ръководител на Танцова школа „Стефан Желязков, проведено на 20.09.2021, Варна

мира група, която стартира през 2004 г., а участниците в нея ще изучават български фолклорни хора. Не случайно е и името на формацията „релаксика“, наименувана така, този тип група не се характеризира с клубна или състезателна дейност – нейната цел е чрез колективна форма на забавление да се достигне релаксиращото действие.

Основната идея за създаването ѝ е да обедини участниците във фолклорната релаксика, с което да се създаде родителска общност, приобщавайки я към танцовото изкуство. Преминала през няколко ръководители, тази форма се утвърждава като традиция на читалището и отново родителите на децата, които танцуват в различните формации, са участници и днес във Фолклорна релаксика „Родолубие“.

Танцова школа „Стефан Желязков“

Анализът води до обобщението, че Желязков обособява четири различни подхода при изграждането на танцова школа. Първият е създаването лично творчество като репертоарното съдържание, което напълно да съответства и отговаря на всяка формация и съобразена с възможностите и качествата на изпълнителите в нея. Вторият подход е изграждането на художествените образи в танцовите му произведения съчетани с емоционалността и нрава на българина. Обичайно-обредната система е третият подход като извор на творческо вдъхновение и съхранение на фолклорните танцови традиции. Особено важен е четвъртият подход, който определя съществуването на всички танцови формации в школата. Цялостният цикъл като преход на подготовка, дава необходимите знания и изпълнителски възможности за залеганалата му художествено-творческа дейност.

След кончината на Стефан Желязков идват многобройни предложения като отделните танцови формации да вземат неговото име и др. Решението на читалищното настоятелство всички танцови състави да се обединят под името Танцова школа „Стефан Желязков“ и всяка година на рожденната му дата (04.02.) да се провежда концерт в негова памет с надслов „Жива вода“. Вече девет години тази традиция съществува, а всички изброени формации са обединени от творческия устрем на Желязков. Посмъртно през 2013 г. авторът на спектакъла „Пуста младост, сватба недолюбена“ е удостоен с „Награда Варна“ както и с „Кристална лира“ на СБМТД за цялостно творчество. Неговите помощник-ръководители Даниела Колева и Мартин Костов съхраняват танцовите традиции на вече утвърдените фолклорни танцови състави. Важно за по-нататъшното развитие е да се продължи личното творчество и съхрани сътвореното до сега. Така се създават произведенията „Шопско впечатление“ /2015 г./ и „Змей и мома“ /2015 г./ за ФТТ „Родина“ по хореография на Мартин Костов, за ДТА „Зорница“ танцът „Кисело“ /2017 г./, който през 2019 г. печели „Златна муза“ в категория за хореография в областта на

детското танцово изкуство, организиран от Асоциацията на хореографите в България, Даниела Колева създава сюжетно-камерен танц „Закачка“ /2017 г./. Това е доказателство за разгръщане на танцовия репертоар, давайки на танцьорите нуждата от нови идеи и представи преминавали през други разбирания и въображение, присъщо на техния учител Стефан Желязков. Самостоятелните ценности, които притежава, дават възможност изразността на твореца да достигне най-близък контакт с народа. В книгата си Красимир Петров пише: „Съвсем закономерно творците на българското танцово изкуство отразяват в своето творчество най-съкровени желания и проблеми на народа. Те подбират теми, които ги вълнуват, като отразяват най-жизнените проблеми на своето време. Това е доказателство за неразривното единство на художествената творба с епохата на нейното съвремие.“¹ Важно е да се отбележи, че в зависимост от качествата на художествения ръководител се изгражда образа и характера на състава, който той ръководи. Успешните възстановени танцови спектакли, постановки, концертни изяви, поддържането на танцовите формации се дължи на постоянството в работата на Даниела Колева и Мартин Костов, а това е доказателство, че и до момента танцовите традиции в хореографската зала са запазени повлияни от желанието и творческото развитие на съставите да продължат и съхранят делото на Стефан Желязков.

Направеният исторически и теоретичен анализ на творческото развитие насочва вниманието за оформен цялостен цикъл в изграждането на успешен процес в танцова школа. На основата на любителското фолклорно танцово изкуство са заложили няколко развиващи и обогатяващи поколенията похвати за общност, които увеличават двигателните и емоционалните прийоми в подрастващите поколения.

Използвана литература

1. **Желязков, Ст.** Книга за впечатления Танцов състав при 3-д „Елпром“, Варна, 1988
2. **Иванов, И.** Техники на танца, Славена, Варна, 2020
3. **Кайрякова, К.** Изразните средства в действените форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа, Славена, Варна, 2020
4. **Кайрякова, К.** Фестивалът на фолклорния танц в съвременната социокултурна реалност. Надиграване или споделяне, Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград, 2021
5. **Петров, Кр.** Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951-2001 година), Славена, София, 2012

1 Петров, Кр. Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951-2001 година), Славена, София, 2012, с. 6

6. **Стоев, А.** Творчески портрет на Стефан Желязков, Рекламна агенция „Форте Джи“, Варна, 2000
7. **Проведено интервю с Даниела Колева**, главен художествен ръководител на Танцова школа „Стефан Желязков“, 2021

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Авторски произведения – ОБРЕДИ И ОБИЧАИ

1982 г.	<i>ЧЕНГЕНСКИ ПРОЛЕТНИ ИГРИ</i>
1984 г.	<i>БАБИНДЕНСКИ ЛУДОРИИ</i>
1992 г.	<i>КОЛЕДАРЦИ</i> <i>СЛЕД ПЕПЕРУДА</i>
1994 г.	<i>ГЕРГЬОВДЕНСКА МАГИЯ</i> <i>ЛАЗАРУВАНЕ ОТ ПРОВАДИЙСКО</i> <i>НА СЕДЯНКА</i>
1995 г.	<i>МЪЖКИ ИГРИ ПО ИВАНОВДЕН</i>
1997 г.	<i>СВАТБА</i>
1999 г.	<i>НАРИЧАНЕ НА МАЙСТОР</i>
2000 г.	<i>КУКЕРИ</i>
2003 г.	<i>СЪДБА – танцов спектакъл</i>
2004 г.	<i>ГОНЕНЕ НА ЗМЕЙ</i>
2005 г.	<i>ПО ВАРВАРА</i> <i>КУКЕРСКИ РАЗПУС</i>
2007 г.	<i>КОЛЕДНА ПРИКАЗКА – танцов спектакъл</i>
2009 г.	<i>ДА НАПРАВИМ СИРНИЦА</i>
2011-2012	<i>ПУСТА МЛАДОСТ, СВАТБА НЕДОЛЮБЕНА – танцов спектакъл</i>

Приложение 2

Авторски произведения – ДЕТСКО ТВОРЧЕСТВО

1975 г.	<i>МЛАДЕЖКИ ИГРИ И ЗАКАЧКИ</i>
1977 г.	<i>ДЕЦА НА МОРЕ</i>
1978 г.	<i>ВАКАНЦИЯ</i> <i>ОВЧАРСКА ИГРА</i>
1980 г.	<i>ЗАКАЧКА</i>
1982 г.	<i>ДЕТСТВО МОЕ</i>

1991 г.	<i>СЕВЕРНЯШКА ВЪРТЕЛЕЖКА</i> <i>ТРАКИЙСКО НАСТРОЕНИЕ</i> <i>ИГРА НА КУКЛИ</i>
1992 г.	<i>КРАЙДУНАВСКА МЛАДОСТ</i>
1993 г.	<i>КОНЧЕТА</i>
1995 г.	<i>ЮНАЧЕТА С КАЛПАЧЕТА</i>
1996 г.	<i>БЪЛГАРСКИ РИТМИ</i> <i>НИЕ, МУЗИКАНТИТЕ</i> <i>ДЕТСКА КАРТИНКА</i>
1998 г.	<i>УЧЕНИЦИ</i> <i>ЗА ТЕБ, БЪЛГАРИЙО</i>
1999 г.	<i>МОМЧЕШКИ ЗЕВЗЕЛЪЦИ</i>
2000 г.	<i>ЕРГЕНЧЕ</i>
2001 г.	<i>ВЕСТНИКАРЧЕТА</i>
2002 г.	<i>ДЕТСКИ ИГРИ</i>
2005 г.	<i>ПО ВАРВАРА</i> <i>ГАТАНКИ</i>
2006 г.	<i>ПРЪСКИ ОТ ДУНАВ</i>
2007 г.	<i>МИШЛЕНЦЕ</i>
2009 г.	<i>ДА НАПРАВИМ СИРНИЦА</i> <i>МАХЛЕНСКИ ИГРИ</i> <i>ТРАКИЙСКИ ЗАКАЧКИ</i>
2008 г.	<i>ШОПСКИ РИТМИ</i> <i>ЯБЪЛКИ</i>

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ДИСТАНЦИОННО ОБУЧЕНИЕ ПО НАРОДНИ ТАНЦИ ПО ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЯ

Петър С. Стефанов
Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“
ЦПЛР – ОДК – Пловдив

Резюме: Ежедневието на хората през 21-ви век е все по-тясно свързано с технологиите, било то в производството, в комуникациите, здравеопазването или друг отрасъл. През 2019 г. пандемията от COVID-19 разтърси света. Това събитие постави човечеството в ситуация, в която се изискваха бързи решения, които никой не знаеше дали бяха добри или лоши, но бяха с цел добруването на хората. Пандемията засегна всички сфери от живота на човека, като не подмина и образованието. Човечеството обаче успя да се адаптира в новата обстановка, благодарение на технологичния напредък, който нашата цивилизация е претърпяла през последните 50-60 години. То успя да докаже, че обучението изцяло от разстояние в електронна среда е възможно. В тази статия ще разгледаме възможностите, които предлагат новите технологии за дистанционно обучение синхронно или несинхронно, по народни танци. Статията дава поглед върху технологичните продукти и начините за осъществяване на обучение от разстояние в електронна среда, по народни танци. Разглеждат се различните платформи, които позволяват провеждането на такова обучение, както и се обръща внимание на положителни и отрицателни страни на тази форма на преподаване, на народни танци.

Ключови думи: пандемия, обучение от разстояние, народни танци, дистанционно синхронно обучение, дистанционно несинхронно обучение

OPPORTUNITIES FOR DISTANCE LEARNING OF FOLK DANCES DURING A PANDEMIC

Peter S. Stefanov
PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Abstract: Daily life of people in 21st century becomes more and more interwoven with technology, be it in the spheres of manufacturing, communications, healthcare or other industries. In 2019 the COVID-19 pandemic shook the world. That event put mankind in a situation that required fast decision-makings that no one knew whether they were good or bad, but nevertheless their purpose being the common good. The pandemic affected every aspect of people's lives, including education. Despite that, humankind managed to adapt to the new circumstances thanks to the technological advancement our civilization had been undergoing in the last 50-60 years. It proved that education in a completely electronic environment was possible. In this article we will look at the possibilities that new

technologies present for a distance learning synchronously or asynchronously in folklore dance education. The article sheds light on the technological products and means for carrying out distance learning in folklore dances in an electronic environment. Different platforms that facilitate such education are considered, including the pros and cons of this kind of folklore dance education.

Keywords: pandemic, distance learning, folklore dances, distance synchronous learning, distance asynchronous learning

Човечеството неведнъж е било изправяно пред изключително сложни изпитания. Преживяло е „Юстиниановата чума“, която се е разразила през 40-те години на VI век, „Черната смърт“ от средата на XIV век и продължила до XIX век, докато стигнем до пандемията от инфлуенца и масовото разпространение на СПИН. Но нито една от тези пандемии, не оставя траен белег върху системата на образованието. Тук обаче се появява COVID – 19. Ковид пандемията наложи рязка промяна в ежедневието на хората. Рестрикциите, налагани с цел да се ограничи разпространението на вируса не подмина образователната система. Обучението в държавните образователни центрове, от системата на предучилищното и училищното образование и от системата на висшето образование, както и във всички останали организации, предлагащи образователни и културно-развлекателни дейности, от частен характер, премина в нов етап на развитие на преподаването – дистанционното обучение.

Класическият начин на обучение в образователните центрове и институции от държавен или частен характер, беше чрез директен контакт учител-ученик или учител-ученици, в зависимост от формата на обучение. Те, според Закона за предучилищно и училищно образование¹ и Закона за висшето образование в България², могат да бъдат дневна, вечерна, задочна, индивидуална, самостоятелна, дистанционна, комбинирана форма, обучение чрез работа или т.нар. дуална система на обучение. Всяка една от тези форми има свои особености и се прилага в определена ситуация или нужда. С разпространението на COVID-19 в България и въвеждането противоепидемиологични мерки на 13.03.2020 г.³, дистанционната форма на обучение зае основно място в тези учреждения.

Това не би било възможно, без достъп до Интернет – технологичното чудо на XX век. Също така е нужно и техническо обезпечаване на участни-

1 ЗАКОН за предучилищното и училищното образование Обн. ДВ. бр.79 от 13 октомври 2015 г., в сила от 01.08.2016 г.

2 ЗАКОН за висшето образование Обн., ДВ, бр. 112 от 27.12.1995 г., изм. и доп., бр. 60 от 02.07.1999 г., в сила от 2.07.1999 г., актуален към ДВ бр. 17 от 25.02.2020 г.

3 Заповед № РД-01-124 за въвеждане на противоепидемични мерки в страната (отменена със Заповед № РД-01-263/14.05.2020 г.

ците в обучението – компютър, уеб камера, микрофон, смартфон, таблет, лаптоп. Чрез новите технологии и интернет, преминаването към дистанционната форма на обучение и запазването, макар и виртуално на връзката между обучаващ и обучаван е налице. Времето за адаптация към този начин на работа беше изключително ограничено, което хвърли в паника, както и обучаващите се, така и учителите. Някои обучаващи организации, търсейки иновативност и интерактивност, чрез въвеждането на съвременните информационни и комуникационни технологии, вече бяха работили в тази форма на обучение и имаха опит. Опит, който беше твърде ценен в тази ситуация. За тях преходът от присъствена в дистанционна форма на обучение не се оказа твърде голямо усилие, но не със същото могат да се похвалят по-голямата част от останалите центрове за образование. Очерта се остра нужда от насоки, методика и план за работа в условията на ковид пандемията. Новата ситуация отправи сериозно предизвикателство към всички.

Педагозите трябваше да проявят креативност и адаптивност, търсейки нови подходи и платформи, за да предлагат обучение и да запазят препитанието си. В системата на образованието, държавата бързо успя да привлече партньори, с които да ускори дигитализацията на обучението, като по този начин се даде начало на преминаването в университетите, училищата и детските градини от присъствено към дистанционно обучение. Чрез партньорството си МОН, заедно с Microsoft и Google, обезпечи държавните образователни институции да използват услугите за образование на двете компании – Google Workspace for Education и Microsoft 365, безплатно. Разбира се това не ограничава по никакъв начин изборът на дигитален продукт за обучение, но бе един добър старт, предвид нуждата от бърза реакция и взимане на решения в извънредната обстановка. В частния сектор, обаче, държавата не се намеси и всяка една школа или друга образователна или културно-развлекателна организация пое по свой собствен път, в избора и обезпечаването си с технологична платформа, чрез която да извършва своите дейности, в условията на пандемията от COVID – 19.

На фона на възможните варианти на технологични продукти в помощ на образователната дейност, се откри и следващия проблем – липсата на компетенции у обучаващите и обучаваните. През почти цялата 2020 г., процесът на придобиване на компетенции и умения за работа с платформите, даващи възможност за провеждане на дистанционно обучение вървеше успоредно с практиката или казано по друг начин – обучението се извършваше „в крачка“. Това допълнително усложняваше ситуацията и оказваше напрежение, както върху обучаващите се, така и върху преподавателите. Освен това Народното събрание измени и допълни Закона за предучилищно и училищно образование. Разписаните промени в Наредба №10 за организация на дейностите в училищното образование рамкира наложеният извънредно

начин на обучение.

Друг фактор, който по един или друг начин забавяше процеса на по-бързо преминаване към дистанционно обучение е и застаряването на педагогическия персонал в системата на българското образование. Според последните данни на Националния статистически институт, към пролетта на 2021 година, педагогическият персонал в общообразователните училища наброява 55 554 души, като в процентно съотношение възрастта на преподавателите изглежда така: педагогически специалисти под 25 години 1.4%, между 25-39 години 20%, между 40-49 години. 29% и между 50 и над 60 години 50%:



От представените данни става ясно, че голяма част от българските преподаватели се сблъскват със съвременните технологии в един по-късен етап от техния живот, което в известна степен затруднява усвояването им. Своевременно бяха изготвени програми от обучителни институции, за придобиване на умения и знания за работа с платформите на Microsoft и Google, както и на други технологични компании. Чрез тях, преходът от изцяло присъствено, към изцяло дистанционно обучение, използвайки платформи, предоставящи такива функционалности стана една идея по-лесен.

За да докажем възможностите за дистанционно обучение по народни танци по време на пандемия, ще ви представя най – често използваните интернет платформи и по – конкретно опциите, които те дават за синхронно и несинхронно обучение от разстояние.

Една от най – използваните платформи е Google Suite for Education, позната вече под името „Google Workspace for Education“, която е разработка на технологичния гигант Google. Компанията, създадена през 1998 година от Сергей Брин и Лари Пейдж, която първоначално става известна с еднои-

менната си търсачка, днес разполага с множество технологични разработки, които са приложими в най-различни сфери от ежедневието ни, включително образованието. Google Workspace for Education включва в себе си над петнадесет годишния опит на разработчиците на компанията. През август 2006 година, Google стартира първата версия на своя комплекс от приложения G Suite, под името „Google Apps for your Domain“, съдържайки в себе си приложенията Google Page creator, Google Talk, Google Calendar и използваната и до днес електронна поща Gmail. В следващите години компанията развива портфолиото на платформата, като обособява отделни платформи, спрямо нуждата на потребителите, като така се обособява и Google Workspace for Education. В сегашния си вид функционалностите, които предлага платформата са многобройни, но ще акцентирам върху тези, които са приложими в дистанционното обучение по народни танци, спрямо моят професионален опит и опита на професионалисти от сферата, които съм анкетирали. На първо място, основното приложение от платформата Google Workspace for Education е Google Classroom или т. нар. виртуална класна стая. Чрез това приложение, могат да бъдат концентрирани в едно виртуално пространство групи от обучаващи се, спрямо нуждата на конкретната организация или преподавател-група, клас, танцов състав и други. Приложението предлага удобен набор от опции, чрез които може да се осъществява, както синхронно, така и несинхронно дистанционно обучение. Според Som Naidu¹ при синхронното дистанционно обучение участниците са разделени физически един от друг, но комуникацията между тях се осъществява в реално време, чрез компютър и интернет, но и чрез друг вид комуникационно устройство, поддържащо съответната платформа. Тази комуникация се извършва в изпращане на текстови съобщения, гласови разговори или видео разговори в реално време и споделяне на различни файлове. Отново Som Naidu² дефинира несинхронното обучение като дистанционно обучение, при което участниците са активни в различно време и на разстояние един от друг. Тези, които искат да комуникират помежду си, могат да го направят в удобно за тях време и място, без нужда от контакт лице в лице или да са онлайн по едно и също време. Потребителите могат да изпращат съобщения или други материали по нови или съществуващи теми в удобно за тях време, като кореспонденцията се съхранява за останалите, които могат да ги прегледат, коментират или редактират по всяко време. Синхронното обучение в Google Classroom може да се осъществи чрез интегрираното приложение Google Meet. Това е приложение, в което могат да се провеждат онлайн видео или гласови срещи. При

1 E-Learning, A Guidebook of Principles, Procedures and Practices, Som Naidu, 2nd Revised Edition, CEMCA, 2006, First published in 2003

2 E-Learning, A Guidebook of Principles, Procedures and Practices, Som Naidu, 2nd Revised Edition, CEMCA, 2006, First published in 2003

преподаването на народни танци, дистанционно, е много важна визуалната комуникация, без нея обучението е практически невъзможно и непълноценно. Именно чрез осъществяването на видео-конферентна връзка, може да се проведе обучение по танци, чрез демонстриране или заучаване на конкретно танцово движение, фрагмент от танц или комбинация. Участникът, който показва, трябва да има на своето устройство свързана или вградена камера. Удобно е, че „хоста“ или „домакина“ на срещата, може да разрешава или забранява определени функции на участниците, като по този начин контролира фокуса върху заниманието. Такава функция, върху която може да взаимодейства е спирането на микрофона, с цел да се избегне микрофония или натоварване на връзката. Също така в Google Meet има възможност да бъде използвана т.нар. „бяла дъска“, посредством приложението Jamboard, чрез което могат да се чертаят фигури и да се демонстрира композиция на определен танц или хоро, както и да се използва универсалния танцопис, създаден от проф. Кирил Дженов, когато това е нужно за урока. Това е много полезна функция, предвид факта, че дистанционното обучение се извършва най-често от вкъщи, където пространството е ограничено. В такъв случай е често невъзможно да бъде възпроизведен рисунък на дадено танцово произведение, хоро или игра от изпълнителя, но чрез Jamboard може да бъде демонстриран и обяснен, за да бъде по-пълноценен урок. Не може да се компенсира липсата на реалния физически контакт между изпълнителите в танцовата зала и изпълнението на композицията от тях, но все пак се дава възможност да се добие представа за нейният вид. Важно е да се отбележи, че по време на 1 сесия в Google Meet могат да участват до 100 човека за безплатната версия на Google Workspace for Education и 250 за платената версия, които в реално време, онлайн, могат да осъществяват видео-конферентна връзка. Разбира се, за да бъде тя пълноценна е нужно Интернет връзката на участниците да бъде стабилна и бърза, а устройствата им актуализирани и със стабилни софтуерни и хардуерни характеристики. С такъв голям брой участници, обучението по народни танци е напълно възможно и компенсира в известна степен липсата на жив контакт. Съдържанието на урока трябва да бъде съобразено с възможностите на участниците, пространство и свързаност, за да бъде той пълноценен. Друга функционалност на Google Meet е възможността за извеждане на фокус на отделен презентиращ или група от презентиращи, като по този начин може да се наблюдава изпълнението на конкретното задание от обучаващия, което наподобява наблюдаването на изпълнението на танцьорите в залата и обратното – изпълнението/показването на преподавателя от танцьорите. Освен това, приложението позволява записване на срещата в реално време и съхраняването ѝ в приложението Google Drive, като така всеки един от участниците може да преглежда впоследствие репетицията и да доизработва преподадения материал, а преподавателят

може да проследи по-добре как е протекла тя. Също така, има възможност да се споделя екрана на презентирания с другите участници в разговора. Така, презентирания може да сподели видео материал с или без звук, аудио файл, и всичко, което той отвори на своето устройство и е достъпно на екрана му. По този начин могат да се обсъждат танцови произведения, теоретичен материал или друг източник на информация, които на следващ етап може да се интерпретират от участниците на живо. Не на последно място, трябва да се обърне внимание и към свързаността на Google Classroom със приложението Google Calendar, чрез което участниците в дадената група или клас във виртуалната класна стая, могат да бъдат уведомявани по имейл за насрочена репетиция или занимание. Така, макар и в неформална обстановка, участниците винаги биват напомняни своевременно за ангажмента си към колектива и се поддържа връзката и чувство за отговорност с тях.

Несинхронното дистанционно обучение чрез Google Workspace for Education, отново се осъществява с помощта на приложението Google Classroom, като този път активно се използват самите класни стаи за обмен на информация и следене на прогреса между преподавателя и участниците, както и приложението Google Drive. Google Drive или „Диск“ е приложение, чрез което се съхранява информация подадена от участниците в дадена група, във виртуалната класна стая, в т.нар. „облачно пространство“, до което всеки може да получи достъп в удобно за него време, като единственото, което е нужно да има участника е устройство, което поддържа приложението и интернет свързаност. По този начин може да се изпращат видеозаписи, аудио материали и други, представляващи нови или преговорни уроци, които обучаващите се в удобно за тях време и място, независими едни от други разучават. Задачите и материалите се публикуват в раздела на класната стая „Работа в клас“, като към всеки от тях има възможност за водене на текстова комуникация под формата на коментари, което също допринася за добрата свързаност в асинхронното дистанционно обучение.

Училищата в България, които използват Google Workspace for Education като своя основна дигитална платформа за дистанционно обучение са 300¹.

Microsoft 365 е аналогична платформа на Google Workspace for Education, която е разработка на компанията Microsoft. Основаната от Бил Гейтс, компания през 1975 година, е популярна най-вече със своята операционна система Windows, но също има богато портфолио в технологичния свят. Microsoft 365, е плод на усилията на компанията да предложи възможно

1 Възможности за дистанционно обучение. <http://www.podkrepa-obrazovanie.com/bg/%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D0%BB%D0%BE/79-all-languages/1893-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%BE-%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5>

най-качествени, оптимизирани и функционални приложения, които да бъдат от полза на обикновения потребител, бизнеса и образованието. Така, преминавайки през различни етапи на актуализиране, обогатяване и развитие, днес имаме възможност да се възползваме от удобствата, които дигиталният продукт предлага. Платформата съдържа в себе си популярните „Word“, „Excel“, „PowerPoint“ и други услуги, но по-задълбочено ще разгледаме услугата „Teams“, която всъщност позволява използването на платформата за нуждите на дистанционното обучение по народни танци.

Teams представлява услуга, която е подобна на Google Classroom. Чрез нея се създават „екипи“, в които се вливат участниците от школата, танцовия състав или друга организация, провеждаща дистанционно обучение по народни танци. С обособените „екипи“, преподавателят може да провежда отново дистанционно синхронно или несинхронно обучение, като си взаимодейства със свързаните приложения към Teams. Така при синхронно дистанционно обучение, обучаващия може да създава видео-конферентни срещи в реално време. Функционалността за тези срещи е подобна на тази в Google Meet, като са валидни същите възможности за извеждане на фокус на презентирания, записване на срещата, споделяне на екрана, както и чат функция. Разликата тук обаче е, че записаните срещи се съхраняват в отделно приложение наречено „Stream“, където отново са налични и със свободен достъп за „екипа“, в който е била проведена срещата. Също така записа веднага се публикува като материал във виртуалното пространство на „екипа“, като по този начин достъпа до записа е съвсем улеснен. Отделно, споделянето освен на екрана, по подобие на Google Meet функционалността, може да бъде и на презентация заредена директно от приложението PowerPoint, като тези презентации биха могли да бъдат използвани в дистанционното обучение по народни танци в етапите, тогава, когато се разглеждат теоретични теми, свързани с музикалната теория и танцова терминология, както и с особеностите на фолклорните области, бит, костюми и обичаи. Приложение, правещо презентирането на такива уроци още по-интересно и засилващо вниманието към репетицията е Sway. С него може да се интегрира и комбинира различен по вид медия – видео, аудио, фото. Създаденото съдържание наподобява структурата на блог или уебсайт и го предава по интерактивен начин. Нещо, което е важно и буди интерес в участниците в обучението, предвид факта, че при дистанционното обучение дефицита на внимание, спрямо моята практика, е сравнително по-висок, спрямо присъственото обучение. В Teams, е налична като опция и извеждането на електронна „бяла дъска“ по време на онлайн среща, която също намира своето приложение в синхронното дистанционно обучение по народни танци, описано по-горе в частта за Google Classroom.

Несинхронното обучение с Microsoft 365, също се осъществява чрез

Teams. Отново по сходен начин с дигиталния продукт на Google, за несинхронно обучение се използва облачната услуга, която се предоставя от Microsoft 365 – OneDrive. Тя прави възможно споделянето на файлове между членовете на „екипите“, чрез които се преподава нов материал или се прави преговор на вече заучен такъв, както и се предоставят материали за самоподготовка. Както и при Google Drive, така и при OneDrive, синхронизацията с всички устройства, използващи даденото приложение и регистрирани с нужния профил, с който участника е регистриран в „екипа“ или „виртуалния клас“, е налична, като по този начин се дава пълна свобода на достъпа в удобно време и място на ползвателите. Комуникацията се извършва главно чрез функцията „чат“ в приложението Teams. И чрез двете платформи е възможно комбинирането на двете форми на дистанционно обучение – синхронна и несинхронна. Работейки с дадена група, може да се изпрати видео или друг обучителен материал за самостоятелна работа, в рамките на деня за занимания с групата. Това може да бъде ново хоро или фрагмент от танц например, както и теоретичен материал, изпратен под формата на презентация създадена с Google Презентации, Sway или PowerPoint, според платформата. Така заниманието е било несинхронно. Съответно за следващия час с групата, вече в синхронна форма, чрез видео-конферендна или аудио връзка онлайн, се демонстрира или разисква разучения материал несинхронно. Разбира се, дистанционното обучение може да бъде изцяло несинхронно, като обратната връзка може да се осъществява, освен чрез чат функциите на двете изброени платформи, също и чрез изпращане от обучаващите се на видео или други материали към учителя си, в които се вижда свършената от тях работа, а той има свободен достъп до тях и може да ги прегледа обстойно и да анализира резултатите. Така може да се работи и изцяло синхронно, като всичко, което е предвидено за преподаване или преговор се извършва в реално време, онлайн. Аз съм използвал и двата метода поотделно и комбинирано.

Друго приложение, което позволява провеждането на дистанционно обучение в синхронна и несинхронна среда по народни танци е Viber, създадено от Игор Магазинник и Талмон Марко, през 2010 г., като впоследствие е закупено от японската компания Rakuten. Основната идея на приложението е комуникация чрез интернет, използвайки гласови разговори или текстови съобщения, като впоследствие е добавена функцията за видео разговори. Популярно и използвано масово в България¹, то бива избирано от учители за дистанционно обучение. С възможностите си за създаване на „Viber общности“, в които да се включат обучаващите, обучителят може да провежда обучение синхронно- чрез провеждането на видео-конферендни или аудио

1 Офир Ейял: Viber е лидер в България, макар потребителите да използват едновременно и други приложения https://www.capital.bg/biznes/intervjuta_i_komentari/2019/01/15/3374767_ofir_eial_viber_e_lider_v_bulgaria_makar/

разговори в реално време, споделяне на екрана. Несинхронното обучение, може да се осъществи на принципа на споделяне на файлове в чата на общността, които да бъдат използвани за самоподготовка, преди следващия синхронен или несинхронен час, но тук те се изтеглят и съхраняват директно на устройството на обучаващия се, а не се съхраняват в облачно пространство, което е разлика във функционалността спрямо платформите на Google и Microsoft. Комуникацията в несинхронната форма може да бъде извършена освен чрез текстови съобщения, може да се изпращат кратки гласови или видео съобщения, в чата на общността. Предвид изложените способности за работа с приложението комбинирането на синхронно и несинхронно дистанционно обучение по народни танци е възможно.

През 2004г. Марк Зъкърбърг създава онлайн социалната мрежа Facebook.¹ Добила известност в цял свят, тя също намира приложение в дистанционното обучение. Чрез възможностите си за създаване на групи, към които да се присъединят участниците и качването на материали в тях може да се осъществява, както синхронно, така и несинхронно обучение. С опцията за излъчване на видео на живо, могат да се провеждат сборни репетиции, без да се налага обособяването на отделни групи с различните слоеве обучаващи. Също така чрез функционалностите на приложението Messenger, могат да се провеждат групови или индивидуални видео и аудио разговори, да се споделя екрана, както и да се изпращат текстови съобщения, аудио и видео съобщения. Всички тези опции, които предлага Facebook и взимайки предвид масовата му употреба е предпочитан вариант за осъществяване на дистанционно синхронно и несинхронно обучение по народни танци.

Платформата, която е доста усъвършенствана в направление онлайн разговори е Zoom. Тя е изключително удобна за провеждане на синхронно дистанционно обучение. В нея всеки път се генерира или насрочва онлайн среща със съответната група, като линкът или поканата за нея се изпраща индивидуално на всеки един участник по имейл или друго приложение за комуникация. Опциите, които са на разположение на преподаващия му дават пълен контрол върху срещата с цел по-ползотворното ѝ и фокусирано протичане. С функциите за контролиран достъп до включване на микрофон и камера на участниците, се държи вниманието върху преподаващия, като се редуцират възможните фактори за разконцентрирането им. Отделно има възможност и за контрол върху достъпа до чат функцията, също с цел да бъде съсредоточено вниманието в случващото се на екрана. Опциите за споделяне на екрана включват същите, като тези на предходните платформи, но са добавени и други такива, като споделяне на част от екрана, а не целия, ако се търси фокус върху конкретен детайл от изображение, видео или друг

1 <https://en.wikipedia.org/wiki/Facebook>

материал. Също така може да се споделя само аудио, като не се спира излъчването на видео образа и не настъпва промяна на екрана. Така може да се коментира даден музикален пример, касаещ танцова постановка или нещо друго. Опцията за споделяне на видеоматериал също е налична. Възможно е споделянето на съдържание от 2-ра камера, свързана към устройството. Това е в позитив на показването на движения, комбинации или постановка на тялото и ръцете от асистент на преподаващия, без да се губи време. Несинхронно обучение може да се осъществи, като се използва функцията за записване на среща. Така може да се запише урок от преподавателя, като след това записа се разпрати на обучаващите се, които да работят с него самостоятелно. Възможностите за работа в дистанционна среда синхронно са по-богати, от тези за несинхронно обучение.

Дистанционното обучение по народни танци без значение от формата има своите, както положителни, така и отрицателни черти. Разчитайки резултатите от анкетата, която проведох сред преподаватели по народни танци и хореография, както и на ръководители на танцови състави, клубове, школи и ансамбли, работещи в училища, центрове за подкрепа за личностно развитие, висши училища и частни образователни центрове, те на първо място отчитат липсата на социален контакт, който е в същността на българските хора и игри. „Хорото е масов танц, при който изпълнителите са заловени във верига един за друг.“¹ Във време на пандемия неговото изпълнение в този му вид е изключено, имайки предвид, че всеки сам танцува пред своето дигитално устройство от къщи. Според доц. Йорданов „Българските народни танци са едни от най – ярките и масови прояви на художествено творчество, създадени от творческия гений на народа в продължение на стотици години“¹⁰. Те носят емоционалният заряд, който се произвежда по време на танцуване от изпълнителите. Ето защо този заряд не би могъл да бъде с такава сила, както когато изпълнителите са заедно, в залата или на сцената хванати един до друг, а не самостоятелно, от къщи. Това мнение се споделя от всички анкетирани, както и от мен самия от гледната точка на преподавател в танцов състав за любители, както и на деца и ученици в ЦПЛР – ОДК – Пловдив. Изхождайки и от своя опит, в част от групите ми деца в ЦПЛР – ОДК – Пловдив, наблюдавах по-голям интерес и участие там, където залагах основно на несинхронно обучение, спрямо прилагането основно на синхронно такова. Друго единодушно мнение, което изказват всички анкетирани е, че пространството също е фактор, оказващ негативно влияние върху дистанционното обучение. В повечето случаи, обучението се

1 Български народни танци от Северозападна и Средна Северна България. Съст. Красимир Петров. Варна: 2008, с. 21.

10 Обработката на българските народни танци като основа за сценичното им претворяване. Съст. Стефан Йорданов. Пловдив: 2019, с.8

осъществява в домашна обстановка, а когато е наложен пълен локдаун, това говори, че всички членове на семейството са у дома, което допълнително ограничава пространствените възможности на танцора и би могло да създаде дискомфорт, както за провеждането на обучението, така и за спокойствието в дома. От друга страна обаче тук е момента да отбележа, че за част от моите ученици и техните семейства, дистанционните часове по танци, в синхронна форма бяха едно различно занимание, в което се ангажираше цялото семейство. Докато учениците ми танцуваха, техните семейства гледаха и окуражаваха всички участници, като заниманието се превръщаше в открит урок или във вид концерт. По отношение на методическата и педагогическата страна на дистанционното обучение по народни танци, мненията на анкетиранияте са разнопосочни. Част от тях са се опитали да провеждат репетициите си, така, както в присъствената форма, в залата. Това означава, че са използвали повече синхронната форма на дистанционно обучение, като най-често са залагали на платформи, като Zoom, Teams на Microsoft и Google Meet. Всички те споделят, че обучението протича по-бавно, отколкото по време на присъствената форма.

От своя личен опит като педагог-хореограф във Фолклорен танцов ансамбъл „Иглика“ в ЦПЛР – ОДК – Пловдив, мога да кажа, че комбинирането на синхронната и несинхронната форма на дистанционно обучение дават най-добър резултат. Преподавателска дейност упражнявам върху деца от 5-18 годишна възраст, като преподавам както на момичета, така и на момчета. Аз се спрях на платформата Google Workspace for Education, защото предлага набор от средства и за двете форми на обучение в електронна среда. Единствено при най-малката възраст 5-8 годишни работих изцяло несинхронно, защото смятам, че е твърде нездравословно децата в тази възраст да прекарват време пред екран, а и поради липса на достатъчна самостоятелност от тяхна страна. Заниманията с тях провеждах, като заснемах видео уроци, с танцови комбинации, основни танцови движения, основни положения на ръцете и позиции на краката, както и прости танцови комбинации. Видеата им изпращах в създадената за тях виртуална класна стая в Google Classroom, като ги съхранявах в Google Drive.

В обобщение на резултатите от анкетата може да се каже, че дистанционното обучение в синхронна или несинхронна форма е възможно. То дава възможност на танцовите колективи да продължат репетициите си, въпреки ограниченията. Двете форми имат своите предимства, като при децата и учениците от начален и в известна степен среден етап за предпочитане е несинхронната форма, защото е по-гъвкава, не толкова ангажираща и по-достъпна, което намалява риска от загуба на интерес. Синхронната форма е по-приложима при ученици от среден и горен етап на училищното образование и възрастни, при които принадлежността и отговорността към

танцовия колектив са осъзнати. Разбира се, трябва да се спомене, че резултатите от дистанционното обучение, не могат да бъдат съизмерими, с тези от присъственото.

Дистанционното обучение по народни танци стана неизменна част от практиката по преподаване им в България. То се настани трайно като форма на обучение и макар голяма част от българските хореографи да не бяха подготвени за това, съумяха да реагират и да намерят своя начин за преподаване в условията на пандемия от COVID – 19. Разгледахме най-популярните дигитални платформи за преподаване в България техните възможности, силни и слаби страни. Дадохме примери как те могат да бъдат използвани в процеса на обучение в електронна среда. Дали дистанционното обучение по народни танци е успешно или не, е рано да се даде оценка. Със сигурност обаче, то прави възможно да се продължи, да се съхранява и предава българското музикално и танцово фолклорно наследство. Смятам, че дистанционното обучение тепърва ще търпи своите промени и ще бъде усъвършенствано.

Използвана литература

1. **ЗАКОН** за предучилищното и училищното образование Обн. ДВ. бр.79 от 13 октомври 2015 г., в сила от 01.08.2016 г.
2. **ЗАКОН** за висшето образование Обн., ДВ, бр. 112 от 27.12.1995 г., изм. и доп., бр. 60 от 02.07.1999 г., в сила от 2.07.1999 г., актуален към ДВ бр. 17 от 25.02.2020 г.
3. **Заповед № РД-01-124** за въвеждане на противоепидемични мерки в страната (отменена със Заповед № РД-01-263/14.05.2020 г.
4. **E-Learning**, A Guidebook of Principles, Procedures and Practices, Som Naidu, 2nd Revised Edition, CEMCA, 2006, First published in 2003
5. **Възможности** за дистанционно обучение. <http://www.podkrepa-obrazovanie.com/bg/%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D0%BB%D0%BE/79-all-languages/1893-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%BE-%D0%BE%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5>
6. **Офир Ейял**: Viber е лидер в България, макар потребителите да използват едновременно и други приложения https://www.capital.bg/biznes/intervjuta_i_komentari/2019/01/15/3374767_ofir_eial_viber_e_lider_v_bulgariia_makar/
7. <https://en.wikipedia.org/wiki/Facebook>
8. **Български народни танци** от Северозападна и Средна Северна България. Съст. Красимир Петров. Варна: 2008, с. 21.
9. **Обработката** на българските народни танци като основа за сценичното им претворяване. Съст. Стефан Йорданов. Пловдив: 2019, с.8

Панел 3
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

ЗА ПРИСЪСТВИЕТО НА ГЕОРГИ БОЖИЛОВ – СЛОНА В БЪЛГАРСКАТА ВИЗУАЛНА КУЛТУРА

Проф. д-р Галина Лардева
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Анотация: Статията набелязва основанията на един цялостен поглед върху творческото наследство на Георги Божилов-Слона – един от най-значимите български художници от последните четири десетилетия на XX век. Тя проследява основни проблеми в художественото развитие на автора – жанрови, тематични, стилови, и разполага съотнасянето им в националния контекст и неговата динамика от 50-те години на миналото столетие насам. В тази своя задача разработката съчетава аналитичен подход и очертаване на обзорна перспектива. Наред с това разработката наблюдава някои черти от поетиката на Георги Божилов, които са изградени във въздействие на художествените процеси в страните на Западна Европа и особено на Франция.

Ключови думи: Георги Божилов-Слона, живопис, абстракция, художествена условност, колаж

THE PRESENCE OF GEORGI BOZHILOV – SLONA IN BULGARIAN VISUAL CULTURE

Prof. PhD Galina Lardeva
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Annotation: The article outlines the foundations of a holistic view of the creative heritage of Georgi Bozhilov-Slona – one of the most important Bulgarian artists of the last four decades of the twentieth century. It traces the main problems in the artistic development of the author – genre, theme, style, and has their correlation in the national context and its dynamics since the 50s of last century. In this task, the development combines an analytical approach and outlining an overview perspective. In addition, the study observes some features of the poetics of Georgi Bozhilov, which are built in the influence of artistic processes in Western Europe and especially in France.

Keywords: Georgi Bozhilov-Slona, painting, abstraction, artistic conventionality, collage

Присъствието на Георги Божилов-Слона в българския културен живот от втората половина на XX век не се измерва с обичайните принципи на успеха, които класират с еднаква леснота относителните ценности в живота и в световите на художествената реалност. Непренебрежимата величина на творческата му сила не е производна на постигнатото, тя е пряко свързана

с неговото съществуване – мъдро приемащо противоречивата природа на света и неуловимото естество на привидностите. Това присъствие е постоянно и неизменно. То не само че не е породено от моди и конюнктури, но и с течение на времето остава незасегнато от всякакви възможни децентриращи го повей – присъствие константно и независимо от възторзите на публика и критици, независимо от централизираните усилия по регулиране на художествения авангард, независимо от никога нестихващите опити за подялба на територии и творчески индивидуалности. Благодарение на това свое присъствие Георги Божилов-Слона живее в българската визуална култура като институция извън институциите, като изключение извън изключенията, като норма извън нормите.

За Георги Божилов-Слона е трудно, а в известен смисъл и непродуктивно да се говори с езика на науката, която с аналитичната си проникновеност оставя впечатление, че за специализирания ѝ поглед не съществуват загадки, а всяко явление до единичния му творчески жест се разполага на точно определеното място в една предварително конструирана система. Това е така, защото на художествения темперамент на художника е чужда всяка външно разположена системност, всяка привнесена тълкувателна маневра, всяка каузална еднопосочност.

Но за него не е по-лесно да се говори с прескачане по хребета на свободните асоциации и породените чувства, с езика на онзи критически импресионизъм, който се разгръща в особено широки мащаби тъкмо в годините на неговото категорично налагане като художник. Защото във всичките си творчески прояви Георги Божилов налага усещането за една категорична точност и яснота, за отчетлива релефност на изказа, за рационална подреденост – всичко това придава на произведенията му комплексен характер, в който пластическият израз е преминал през флотацията на концептуализиращата мисловност. Защото в творческите му представи идеите за автономната природа на произведенията на изкуството преминава не чрез сърфирането по вълните на чувствата, а неизменно през системата на тяхното интелектуално рационализиране и преосмисляне.

С други думи, като се изплъзва последователно на различни системи за разполагане в едно привнесено отвън разбиране, но също така и като се противопоставя на тенденциите за снемане на разбирането като същностна творческа процедура, художникът изгражда собствена систематичност. Тази систематичност обаче не е настроена в режима на творческата му разпознаваемост, нито е свързана с очертаването на неговото артистично развитие през годините. Изобщо вътрешната яснота в картините на Слона не отправя към възможности за класифициране и не предизвиква тълкуване, а създава и уплътнява връзки и инфраструктури в тъканта на самото творчество. Потенциалът на тази яснота изтръгва наблюдателя от автоматизма на гледане-

то, изправя го пред стъписване в своя концептуален лаконизъм. Мълчанието изгражда своя естествен дом особено отчетливо на фона на пълнотата на пластическите гласове в произведенията на художника. Тук се основава вътрешната предизвикателност на неговото творчество – неуловимо за привичните процедури на разбиране, несъвместимо с обичайните алгоритми на представяне.

С името на Георги Божилов-Слона се свързват значими трансформационни процеси в българското изобразително изкуство след края на 50-те години. Но и тези процеси стават неподвластни на еднозначно посочване или назоваване, завръщат се към наблюдателя като неразпознаваеми. Така процесите на промени в пластическия език засягат най-напред междужанровите връзки и преминавания (пейзаж, портрет, интериор), само че не заради разколебаването и релативирането на самите жанрови рамки, а заради възможностите за преосмисляне на художествената условност, в която пространството придобива самостоен израз и се превръща в непосредствен обект на изображение. Произведения като „Созопол“ (1960), „Пейзаж (Из Пловдив)“ (1960), „Индустриален пейзаж“ (1964) разполагат удивително количество цветови зони с почти правилни линеарни форми, които при цялата си монокронност и двуизмерност успяват да организират около себе си внушение за дълбочина и обемност – чрез уедряването на рисунъка, чрез плоскостното пренасяне и кореспондиране между различни обеми (например цилиндричните фигури на колоната за афиши или промишлените резервоари се свързват с калканите на сградите или с парковите пространства), чрез използването на различни фактурни единства и тяхното ритмично съчетаване, чрез необичайните и контрастни цветови решения. Този път на преосмисляне е действителната основата на процеса, който българското изкуствознание определя като постъпателно развитие към абстрактната живопис. Друг съществен момент в този период представлява включването на множество фигури в пейзажа и в интериорните композиции. Самостоен живот заживяват разделените на различни пространствени зони стаи, ателиета, мансарди, но също и сегментите-пространства в портретните композиции. Това разбиране за композицията може да се свърже с характерното парцелиране от ранното творчество на художника. Наред с това обаче целостта на картината разпръсва и съвместява, съшива мрежи от тези пространствени сегменти.

Друг тип възможност за художествени трансформации предлага тематичното модулиране, при което същностният облик на темата изплува едва на равнището на композиционното единство на картината и неговия диалог със заглавието. Тук е мястото да се отбележи в колко тежък рецептивен контекст работи Божилов, да се подчертае, че тежестта има тъкмо рецептивен, а не например идеологически характер. Един непомерен, при това привнесен от чужда културна ситуация месианизъм владее развитието на

българското изобразително изкуство в десетилетията след размразяването. В същото време един моден монументализъм настоява на доминирането на прагматичните функции и приложния характер на художествените творби. В този момент преднамереният наивизъм изглежда единствената възможна алтернатива на хипермашабните теми и препълва продукцията на българските творци с фолклорна образност и сюжетика. – След края на 60-те години, когато кандидатите за творческа слава с пълно съзнание за неимоверно повишения залог за присъствието си в художествения елит рисуват разпятия с експресионистично огрубяване на чертите, алегоризират широкомащабните си платна в посока на исторически, митологически и християнски аналогии, изпълняват поръчки по монументални проекти, техните жестове се представят като идеологически желания авангард.

Именно в тази тежка рецептивна ситуация творчеството на Георги Божилов-Слона преосмисля комплексно актуалната традиция. Той успява да отговори на тази тенденция не за да се впише в процеса, който в този момент формира канона, а за да ѝ предаде една потенциална дискусийна перспектива. Тук заслужава да са спрем на произведения като „Пиета“ (Божилов има две произведения с това заглавие, около 1977), „Реквием“ (1984), „Икар“ (1977). Те се отличават с фрагментираната фигуративност, с геометричната стилизация на телата и цялостната деформация на рисунъка, със сюжетния потенциал на заглавията. Тези картини внушават един едновременно дълбок, но и отстранен драматизъм. Особено характерна за напускането на мартирологичните пространства е картината „Реквием“. В това произведение доминира впечатлението за насложени проекции на фрагменти от човешки фигури, с взаимно проникващи се линии и форми, допълнено от общото внушение за колажност.

Георги Божилов е принципно чужд на фолклористичните художествени интерпретации, предприемани от множество български автори, които нямат желание да участват в големите теми на деня. Той е индивидуалност с градска настройка и ако все пак в някои свои творби като „Предание“ (1979) и две произведения със заглавие „Тотем“ от началото на 80-те се включва в темата, то неговият интерес е антропологически и е насочен не към повелите и загадките на етноцентризма, а към самите следи в тъканта на артефактите. Така например „Тотем“ от 1981 г. включва в целостта си стилизация на глаголически букви и тяхното декомпозиране до основните им геометрични елементи. Показателно за средищното значение, които заемат тези и всички други знаци в представите на художника, е подчертаването на вертикалния градеж, привидно нестройното, но внушително натрупване на обеми във височина. В този смисъл тотемът е система от знаци, застроявана сякаш като град. Макар стилово да се различава от „Тотем“, „Предание“ следва сходна концепция: зооморфните фигури от предния план са поставени като на сце-

на от фонови градски застроявания, в чиито основи почива логосът: строги геометрични форми, шрифтови следи.

В перспективата на този колажен драматизъм през 70-те години в неговото творчество се появяват християнски символи като птици и риби – в състояние на почти натюрмортна застиналост и орнаментална изаящност. В „Синьото канапе“ (началото на 70-те) рибите са център в кавалкадата от артифициални дадености: изображения, буквени знаци, стайно растение, статив с картина, стол с декоративно стилизирана облегалка, декоративен парапет, маркиращ границата с външното пространство. За динамичната двойственост на символиката, както и за отношението на художника към монументалната живопис е показателно присъствието на висящата риба в стенописа на Народна библиотека Иван Вазов Пловдив: там тя се разполага в еднозначната комичност на „Чичовци“.

Потенциалните въздействия от чуждестранни произведения, автори и културни контексти върху творчеството на Георги Божилов-Слона е не по-малко съществен проблем. В този план от съществена значимост е разказът за неслучилия се път към емиграция на художника. Имал е уговорка за пътуване до Париж с Христо Явашев, с когото са астрологични близнаци, родени на 13 юни 1935, и състуденти в Художествената академия. За Георги Божилов-Слона Париж изобщо е не просто място на творческата свобода, на артистичната бохема, на големите артисти и легендите за тях. Френската столица е за него лаборатория, която никога не преустановява излъчването на творчески импулси. Това пътуване е осуетено: някой, който е знаел за намеренията на артистите, е уведомил навреме службите и художникът свален непосредствено преди излитането на самолета. Тази връзка на Георги Божилов с Париж е трайна и отвъд всяка баналност. През годините тя продължава например с интереса към френски вестници (продавани само в една будка срещу пловдивската Централна поща, пристигащи веднъж в седмицата). Буквите и шрифтовете от вестниците са необходими за художника точно в този си вид: като донесени отнякъде, като довени от вятъра, в усещането за някаква резистентна упоритост на присъствието си отвъд идеята за някакво послание. Съобщението е предадено вероятно някъде другаде, а до нас са достигнали части от неговите телесни останки. Тези стандартизирани телесни останки на новината бяха погълнали нейния път. Подобно на Радичков, Георги Божилов-Слона се прехласва пред изчистената природа на знака. Но – за разлика от него, е надмогнал вълненията по неговото разчитане (не че не изчита от кора до кора френските вестници). Той гледа на буквата атомарно, като всекидневна наличност, като инфраструктура, като универсално в своята градска неизменна профанност градиво.

Сред любимите му художници са Антъни Тапиес, Пиер Сулаж, Сезан. Най-напред тук следва да се отбележи силно индивидуалното му раз-

работване на абстрактното. Трябва да се добави обаче, че не става дума за възприемане, „внасяне“ на абстрактната живопис половин век след нейната концептуална поява в европейското изкуство. В много по-голяма степен би трябвало да се говори за постъпателно извеждане на принципите и възможностите на абстрактното и осъзнаването на самостоятелното присъствие на художественото произведение по принцип. В този смисъл не може да се мисли, че променената идеологическа конюнктура в хода на 80-те и 90-те години е довела до окончателното напускане на конкретиката и фигуративната разпознаваемост от платната на Георги Божилов. В много по-голяма степен е валидно това, че неговото творческо развитие следва собствената си логика и тя предполага последователното преосмисляне на границите и възможностите на абстрактното.

В същата насока за утвърждаване на самостоятелния статус на визуалното произведение на изкуството функционира и принципът на колажа. При това присъствието на неговата платформа е принципно съизмерима с търсенията на западните авангардни движения. Тук разликите във времето нямат съществено значение, доколкото посланието на творческия жест има един и същ порядък: Материалната повърхност на картината също носи своите значения, които са равноправни и взаимодействащи си с всички останали значения. Тук е моментът да обърнем внимание колко последователно колажността се разполага в системата на новости и трансформации, които Георги Божилов предприема: първо, в концепцията за изграждането на комплексност на творбата чрез ритмизирането на множество пространствени ниши и геометрични плоскости; второ, като рефлекс на фолклористичната обсебеност от материята, само че в творбите на Слона колажираната материя и структура никога не е самодостатъчна, тя е вплетена така, че като кореспондира в композиционните си връзки с останалите материални цялости, се отделя и откроява от тях.

Колажната програма далеч не включва само използването на различни материи. Почти в протекание на цялото му творчество картините на Георги Божилов-Слона колажират в комплексната си цялост фрагменти от писмени текстове и особено единични или произволно съчетани букви, цифри, стрелки, ноти. На пръв поглед нагласата към тази колажност напомня на класическия авангард от времето на футуризма и кубизма. Но при него техническото няма претенции към доминация на логоса, няма дори тежестта на ключ към значенията на творбата. Буквите и цифрите са се разделили с илюзията, че подреждат света, стрелките са се оттеглили от инструменталната си функция да посочват. Присъствието на колажните елементи от знаци има характер на плетеница от следи, в която посоките са загубили своето значение, те въздействат като колекция от маски, която е изтрила следите на техния генезис. – В този план колажните елементи в картините на Георги Божилов

изразяват самата криза на репрезентацията. В тази посока трябва да се разположи и един друг съществен проблем: в последното десетилетие от своето творчество си той почти изцяло се отказва от озаглавяване на творбите си.

Да продължим към присъствието на музиката в творческия свят на Георги Божилов. Един от аспектите на това присъствие е използването на нотните знаци като колажен елемент. Друг аспект избира музиката като модел на изкуство, което разгръща абстракцията в пределна степен в качеството ѝ на водещ визуален принцип. От концептуална гледна точка обаче от особено значение е представата за синтезната природа на визуалните образи, която по традицията на модернистичния проект музиката управлява и насочва. Това е перспектива на комплексно създаване и възприемане на образите – място, в което те зазвучават в своята пълнота на въздействие. Програмно е и присъствието на общата дума, на общия организационен принцип – композиция. Неслучайно особено по-късните си творби художникът озаглавява почти без изключение с това заето от музиката понятие.

Всеки момент носи своите прочити, влага нови значения и перспективи на разбиране за една или друга личност, проблем или специфика в изкуството. Тези бележки обръщат внимание за отговорността пред художественото наследство и са повод да си спомним отново за един голям художник.

ОТ HAND MADE ДО ...

Проф. д-р Мъгърдич Касапян
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Докладът разглежда актуалния въпрос за мястото и влиянието на компютърните технологии в областта на изобразителните изкуства. Факт е, че те оказаха и продължават да оказват своето непредвидено концептуално въздействие върху цялата културна среда. Дигитализацията създаде нов естетически фон за развитието на изкуството в близко и по-далечно необозримо бъдеще. Опасенията ни, че този технологичен инструмент би могъл да се експлоатира ефективно от артисти и неартисти са основание да поставим на нова плоскост понятието изкуство (кое е изкуство и кое не е изкуство) въобще. Подобен въпрос е особено актуален в една образователна академична среда, в която конвенционалния HAND MADE продукт има своето основополагащо фундаментално значение.

Ключови думи: HAND MADE, изобразителни изкуства, компютърни технологии, образователна академична среда

FROM HAND MADE TO ...

Prof. Mugardich Kasapyan, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

Summary: This paper addresses the current issue of the place and impact of computer technology in the area of visual arts. The fact is that they have had, and continue to have, their unforeseen conceptual impact on the whole cultural environment. Digitalization has created a new aesthetic background for the development of art in the near and more distant unforeseeable future. Our fears that this technological tool could be effectively exploited by artists and non-artists alike are grounds for putting the notion of art (what is art and what is not art) on a new plane altogether. Such a question is particularly relevant in an educational academic environment where the conventional HAND MADE product has its fundamental foundational importance.

Keywords: HAND MADE, visual arts, computer technology educational, academic environment

Тази статия е провокирана от надписа HAND MADE върху някои красиви търговски изделия и липсата му върху други.

Присъствието на техническия компонент в историята на човешкото развитие винаги е било многозначително и предизвикателно явление. Менталната способност на *Homo sapiens* да се приспособява или преодолява заобикалящата го среда е движещия фактор, в която и да е по време и обстоятел-

ства, цивилизационна рамка. Всъщност, движението винаги се обуславя от напускане обръча на вече познатото и излизане от клеймото на довременния статус. От първите самобитно изобретени и примитивно изработени оръдия на труда като кремъчни сечива или каменни колела, първите наченки за обработване на метали във вид, пригоден за оръжия, първите произведения на изкуството, направени от дялан камък или изпечена глина до съвременните дигитални технологични продукти са изминали стотици поколения. Надграждането на колективния човешки опит в една относително малка по размери повърхност, наречена Земя със сигурност има своята колосална значимост и надяваме се, достатъчно основателна мотивация (поне в своето начало). Всякакви подобни процеси от тогава до днес можем да квалифицираме с понятието *иновации*. Както се предполага, една иновативна платформа изисква своята солидна подплата от емпирични познания и придобит образователен статус. Днес, повече от всякога изглежда, че нашият потенциал е многопосочен и неизчерпаем. Няма как процесът на иновации да не се случва поради факта, че човекът в своята дълбочинна генетична същност е с непреодолима креативна аномалия. Размерът на тази творческа обреченост може да се обясни само с Божествения съзидателен импулс на неговото изначално естество. Но каква е мотивацията и дали всичко това би могло да бъде толкова безгранично, колкото изглежда? В настоящата статия бихме искали да засегнем една много малка част от евентуалните последствия на тази безусловна творческа идентичност. Казваме безусловна, защото дори и във векове, характеризиращи се с най-мрачна „слава“ отделни личности са успявали да настояват гласно или прикрито за своите тези и аргументи на предана креативност. Кое е задвижвало техния потенциал по този рискован път на откривателство? Със сигурност, не е било забавно премеждие или скрит авантюризм да защитаваш истината за сферичността и движението на Земята с цената на живота си, или да рискуваш всичко, за да полетиш и да докажеш, че митовите за Икар не са лишени от сбъднати мечти. Движението „напред“ и „нагоре“ винаги е придвижвало и ситуирало човека в правилната координатна система, в която векторите хоризонтала и вертикала са формирали неговите динамични посоки. Въпросът днес е, дали в тези си стремления, сам той не среща опозиция от собственото си природно естество и до колко такава съпротива е, макар болезнено, управляема и преодолима. Ако в перспективата на настоящата тема не се разпростираме много надалеч, но се ограничим в обхвата на последните приблизително три столетия, ще открием разглеждания модел в неговата най-чувствителна есенциална форма. Всеизвестен факт е, че просвещенският 18 век е обусловен от триумфа на рационализма. Постепенното, но устойчиво развитие на науката, в нейната практическа формула се увенчава с неимоверен успех и поставя своя траен отпечатък върху бъдещето на цялото човечество. Но и отпорът не закъснява.

Романтиците настояват да завърнат съзнанието към оная първична сила на природата, убеждавайки в очарованието на нейната непредвидима стихия. И тази дуалистична социална враждебност между полезността на иновативното и опазването на първичното, като че ли продължава да задава въпроси за баланса и предела на същинския смисъл. Днес, повече от всякога, се питаме *доколко, докъде и какво* ще ни струва? Кое е това, което ни мотивира? Какво печелим и какво губим от непремения и неистов стремеж към достигане на целите? Като изключим идеализма, те обикновено се заключават в две основни – практико-прагматична и хедонистична. „Изследването на движението на машини и хора, птици и животни става предмет на изучаване както за научни цели, така също и за забавления“ (Камбурова, 2020). Но в опит да рационализираме живеещото си, като че все повече го обезценяваме и затрудняваме. Все по-малко време, все по-малко спокойствие и все повече гласове за прекомерното излишество на настоящия консумативен продукт, който увеличава обема си лавинообразно с всеки изминал ден, месец и година дотолкова, че притиска собственото ни социално пространство. Надпреварата за повече цивилизация обрича развитието ни да заприлича на лентата на Мьобиус, която внушава триизмерност, но всъщност е двуизмерна и плоска. Просто листът е обърнат. Когато иновацията се обърне в самоцел, тя престава да бъде рационална и вече не обслужва адресата, а само създателя си. Но и това, в дългосрочен план, е под съмнение.

Ако ограничим още малко темата на настоящата статия в рамките на изкуството и в частност изобразителното (нали там HAND MADE продуктът е класически традиционен), иновациите свързани с новите дигитални технологии неминуемо имат своето трансформиращо влияние. За съвсем кратко време ни заляха планини от масови изображения с претенцията за атрактивна красота. На никое от тях обаче не върви да се постави надписа HAND MADE. Обяснението, че дигиталната писалка е молив, който когато си иска може да се превърне в друг инструмент (въглен, пастел, креда, туш, а дори и четка) и то във всякакви цветови вариации, или пък дадено изображение може да се формира, деформира или технически да изчезне от изобразителното поле до бяло, така все едно никога не е съществувало, има претенцията да бъде възприето като аналогичен еквивалент на класическите изобразителни модели за творчество. По наши наблюдения, новите поколения дотолкова израстват, възприемайки подобен идеал за образ и изобразяване, че за тях ръчно генерирания обект носи белега на примитивност и инфантилност, граниеща с безполезност. И като че ли аргументите в полза на дигиталните изображения, които се конвертират най-активно са тези за спестяване на излишни усилия и време. Качествата на крайния продукт и ползите от самия процес на създаване остават на по-заден план за сметка на продуктивния комерсиализъм. Натискът на конкурентната среда произвежда

все по-рационализирана ,естетика‘.

От друга гледна точка, този безпределно вариативен дигитален инструментариум води до сравнително достъпна възможност за конструиране на една съвсем нова и различна реалност, наречена виртуална. Оливър Грау, професор по история на изкуството и теория на новите медии е международно признат експерт по медийни изкуства. Той определя виртуалната реалност като „инструмент на 21-ви век“. Но процесът започва още от втората половина на 20-ти век. Творците на подобна „реалност“ се задвижват и изживяват като сценаристи на едно съвсем ново бъдещо битие. Може би не случайно първият автор, който генерира компютърно графично изображение е филмов аниматор. Джон Уитни е роден през 1917 г. в Калифорния. През Втората световна война той обслужва компютърна военна машина за прицелване и обстрел. Тогава му хрумва идеята да използва технологията за обозначаване на траекториите на снаряди за изработване на артистично художествено изображение. Съвсем скоро след това Уитни успява да конструира своята „cam machine“ с цел постигане на “motion control“ (автоматизация на движението) и да го използва в анимацията на филми. Това е съвсем нова концепция в тази дейност, която на практика я превръща в киноиндустрия. До 60-те години на миналия век той успява по компютърен път да създаде множество графични изображения за филми и видеопрезентации. През 80-те години и до края на живота си се съсредоточава в изработването на аудио-визуални произведения и постоянно експериментира в тази област.

След излизането на „духът от бутилката“, мнозина автори започват да използват компютърните технологии, за да създават своите иновативни творчески проекти. Такива са Джордж Нис (един от първите създатели на генеративното изкуство), Кенет Ноултън, който заедно с Леон Хармън представят т. нар. фотомозайка. Те сканират фотоизображение и го преобразуват чрез растер, състоящ се от числа и символи с осем графични полутоновы стойности на плътност. Постепенно, подбора на растерни елементи се обогатява чрез използването на многообразни форми и материали – от малки цветни камъчета и миди до части от домино, букви или дори цели мини-фотографии с различна цветова плътност. Много известни произведения на Ноултън, между които и „Мозаечни портрети“ са изработени по този иновативен изобразителен способ. През 1968 година той участва в изложба под наименование „Кибернетична случайност“, заедно с Брус Лейсли, който изработва своите роботизирани механични устройства като реквизити за филми. Чрез специално конструиран математически алгоритъм, въведен в компютър, художникът Фридер Наке интерпретира картина на Пол Клее в цифров вариант. В края на 60-те години на 20-ти век двама художници се обединяват в общ технологичен проект с двама инженери. Раушенбърг и Уитмън основават арт група (EAT) с цел съвместно експериментиране възможната връзка

между изкуство и технологии. Процесите от 60-те и 70-те години продължават и водят след себе си до още различни по своето многообразие дигитални открития, които до края на миналия век променят облика на изобразителното изкуство въобще. Идеите за такава промяна са толкова много, че трудно могат да се класифицират в строго дефинирани технически понятия. Атанас Марков изброява някои от медиите на този вид нова реалност – видео инсталация, видео пърформанс, компютърно изкуство, компютърна графика, компютърна анимация, интерактивен CD-ROM, мрежово изкуство, интернет изкуство, дигитално изкуство, гейм арт, виртуална реалност, софтуерно изкуство, алгоритъм, математическо изкуство и мн. др. (Марков, 2015). Обемът на настоящата статия не позволява да анализираме всяко едно от тях, но общия компонент помежду им е дигитализацията на генерираното изображение. Причината да се появи терминът „дигитално изкуство“ е художника Харолд Кoen, който през 80-те години на 20-ти век изобретява програма за дигитално рисуване с черен контур, наречена Aagon. След няколко години той успява да създаде и цветна модификация на същата.

Дигиталните технологии съвсем естествено навлизат и в сферата на фотографията. Автори като Томас Руф и Андреас Гурски (и двамата от Германия) през 90-те години успяват да „променят“ до неузнаваемост реални обекти чрез дигитална обработка (монтаж или демонтаж) на съответните им първични фотографски изображения. Само малко по-късно дигиталната фотография и дигиталното рисуване стават основа за анимиране на действително заснети и компютърно манипулирани обекти. Художникът Джеф Вол (Канада) заснема реални личности и ги преобразява в анимационни герои.

Не закъсняват да се появят и 3D технологиите за създаване на обемен дигитален образ. Чрез откритието на 3D принтери се работи не само в областта на пластичните изкуства, но се прилагат софтуерни програми, за да може от база двуизмерно изображение да се получи триизмерен продукт. Така например Омар Акил интерпретира известни кубистични картини на Пабло Пикасо, които „оживяват“ в обемен вариант. Излишно е да кажем, че подобна технология става особено популярна в съвременния тип анимация, както и във видео и компютърните игри. Много голямо приложение 3D технологиите намират също и в архитектурата и в проектиране на интериорния битов дизайн, витрината и сцената. Външното и вътрешно оформление на сгради и пространства вече се симулира и онагледява съвсем реалистично.

Постепенно, подобни дигитални технологии стават толкова достъпни за приложение, че те вече са инструмент не само в ръцете на обучени специалисти, но успешно кореспондират с почти всеки, който притежава малко по-скъп смартфон. Така тази иновативна за времето си технология донякъде профанизира собствения си продукт. Майкъл Нол коментира проблема по следния начин: „Този вид участие в творческото и естетично преживяване

може да бъде изживяно от артист и неартист еднакво. Заради голямата техническа и творческа мощ на компютъра, и артиста и неартиста са освободени от нуждата за висока техническа компетенция в използването на различна среда. „Идеите“ на артиста, а не неговите технически способности в обработването на средата биха могли да са важния фактор в определянето на артистичното качество. Възможно е да се появи форма на „гражданин-артист“, както пророкува Алон Шоенер (Allon Schoener). Взаимодействащото естетично преживяване с компютри би могло да допълни съществена част от това велико развлечение, предсказано за човека от бъдещето.“ (Noll, 1967).

Истината е, че се появи ново, несъществуващо до сега изобразително пространство, в което всеки обучен или не индивид е „допуснат“ да функционира успешно, при това, без особени изобразителни умения. Производството на образи достигна до такова свръхпроизводство, което от една страна обезцени стойностното въздействие на самия образ, а от друга – го видоизмени до фантастична, понякога болезнено психическа аномалия. Вече всяка въображаема мисъл би могла да се проектира като имитирана реалност. Нещо повече. Появи се и техническата възможност един обект да се превърне в събитийна среда, а тази среда – в пърформанс, в който би могъл да влезе и участва дистанционно всеки и на всякаква възраст. При малко повече техническа грамотност вече е възможно да провокираш свое собствено виртуално поле, в което да изживяваш себе си и околните в желаната от теб самия роля. Всички ние сме наясно, че в една незряла психика, такава възможност може да предизвика множество нежелани ефекти. Не изпитваме никакви съмнения относно ползите от подобна иновация, но залогът в необозримото бъдеще е твърде голям и вниманието ни би следвало да бъде обострено и отговорно. Като че ли се изгуби онзи цивилизационен контрол над собствената ни цивилизация и култура, който да е способен да регулира в обхвата си тези непрекъснато прогресиращи процеси. Каква е реакцията? Все по-загълхваща. Възможна ли е? Едва ли, след като вече и на личните си документи се подписваме дигитално, а не типичното само до преди едно десетилетие HAND MADE. Реалността видоизмени своя облик и ни направи част от някаква глобална и модерна машина. Още през далечната 1936 година гениалният Чаплин създаде своя филмов шедевър на нямото кино „Модерни времена“, без да подозира, че само след шестдесет години те ще бъдат далеч по-модерни. Безотказната машина на времето произвежда своя собствен продукт – своите създатели. И ако поколенията на прехода от 20-ти към 21-ви век все още успяват донякъде да се ориентират в лабиринта от нови „реалности“, то следващите поколения израстват с вяра в глобалната подмяна на видимия хабитат, в който живеят с виртуално фантазен. Ако до преди 20, 30 или 50 години истинската реалност е имала и разчитала на едни изконно валидни и устойчиви абсолюти, „стъпили на земята“, то днешната

координатна система е преобладаващо безпосочна.

Каква е ситуацията в образователната среда на различни нива? Приливът на DG-методите, на DG-монтажа, на DG-корекцията, на DG-вкуса, на DG-визията и т. н. все повече лишава учащите се в областта на изобразителните изкуства от аналитичната полемика на HAND MADE продукта, който очакваме да се случи в процеса на обучение. Игнорирането на проблема никога не води до решаването му, а напротив – той все повече се задълбочава и вкоренява. Идеята, че иновацията на всяка цена трябва да подмени една добре работеща система в никакъв случай не е гравивна. Ценностната ориентация на нашата образователна система, като че ли отстъпва на това машинно-компютърно нашествие в изкуството. Разбира се, както по-горе казахме, никой не би отрекъл ползите (ако се прилагат с мярка и на място), но вярвам – и никой не би следвало да си затваря очите пред негативите на подобни иновативни подходи. Сега, в настоящия момент този въпрос вече е глобален. За съжаление това подменя и концептуалната същност на изкуствата, а и на понятието изкуство въобще (какво е изкуство и какво не е изкуство). Но аз помня в годините на обучението ми в НХА – София (1984-90 г. тогава ВИИИ „Н. Павлович“) имахме в един от курсовете студентка от тогавашна Чехословакия. Баща ѝ, макар на много висока ръководна позиция в средите на изкуството там, я бе изпратил да учи в България. На въпроса, защо след като е имал неограничените възможности да избере Академии из цяла Европа като в Париж, Рим и пр. е предпочел Академията в София, тя отговори, че според него, в България съществува една уникална школа, остров, съчетаващ по своеобразен начин две противоположни култури – абстракционизма на Запада и натурализма на Изтока. Този човек със сигурност е имал достатъчно информация, наблюдения и основания да го твърди. Дали сме запазили тази уникалност и дали бихме могли да кажем същото и днес? Едва ли. Глобалните влияния от доста години са толкова заливащи, че островите вече почти изчезнаха.

Не можем да не споменем и предизвикателните въздействия от последните две години на затворената пандемична ситуация в световен мащаб. Те мощно катализираха трансдисциплинарната употребата на дигиталните технологии във всички сфери на живота. И отново, за съжаление, образованието не прави изключение. Напротив, то е едно от най-уязвимите функции на социума, защото работи с формирането на културата и интелекта на обучаваните, податливи на всякакви „сезонни“ промени. Не закъсняха и реакциите на обществото. За добро, и родители и преподаватели все още са обикновени хора, а не дигитализирани производни роботи на научната технологична мисъл. Настоятелните и нееднократни опити да се „преодолее“ субективния фактор по хоризонталата преподавател – студент (ученик) и да се премине изцяло в дигитализирани образователни процедури за щастие

все още остават без успех. Считаме, че в сферата на обучението в конвенционалните изкуства, в частност изобразителните, това би било с необратими последици относно ролята на субективния интелектуален компонент за създаване на творчески продукт.

В потвърждение на тази констатация ще завършим темата с изненадващото изказване на един от пионерите на дигитално генерираното изкуство, когото споменахме по-горе. През 1971 година в списание Page (към Общество за компютърни изкуства) е публикувана кратка статия, написана от Кенет Ноултън с неочакваното заглавие „*Не трябва да има компютърно изкуство*“. Това определено шокира зараждащото се през тези години ново „технологично“ арт-общество и предизвиква противоречиви реакции в техните среди. В началото, позицията на Ноултън е чисто морална, свързана с употребата на цифрови технологии във военната индустрия, както и социална, поради заместването на човека с машината и задаващата се глобална безработица. Но по-късно протестът му поема и трайна естетическа посока, свързана с уникалността и непредвидимостта на креативните процеси. През 1974 г. той написва книгата „Естетиката като обработка на информация“, в която открито говори за автоматизиране на обществото (или новото общество като функция на технологиите), при което неизбежно естетическите визии се калкулират от някакъв вид изкуствен интелект. В това той съзира опасността от създаване на тотална дигитална естетика – достъпно реализуема и лесно разпространяваща се форма на технологичен ефект. Заплахата от обсебване на социалното пространство от цифровите технологии за него е абсолютно реална и той перманентно защитава тази своя теза в стотици на брой интервюта и публикации, включително и в първото десетилетие на настоящия, още по-цифровизиран, медиен век. „Алгоритмичната революция“, за която говори Ноултън, според него е явна заплаха за човешките общества по отношение на връзката между наука и естетика.

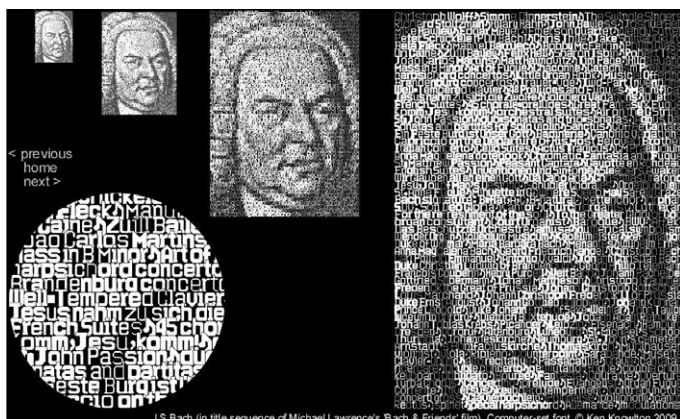
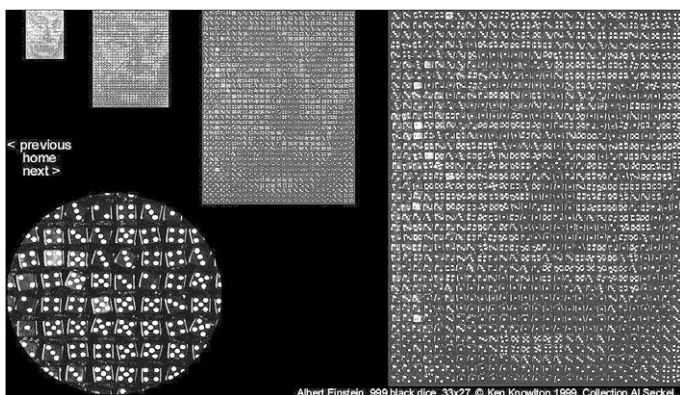
За щастие, подобна критична позиция излиза от средите на един от нейните първи създатели и то в самото начинание на явлението. В допълнение на тези опасения ще добавим и фактора „манипулирана „реалност“, при която реалната реалност придобива изцяло субективни измерения. Несъмнено, вече са мнозина социалните експерти, мислещи, анализиращи и заключаващи по тези важни теми. И нашият актуален въпрос днес е доколко ние, наследниците на подобен алгоритмично програмиран интелект ще съумеем да съхраним онзи уникален HAND MADE артефакт, плод на непредсказуемата и свръхсензитивна творческа човешка енергия.

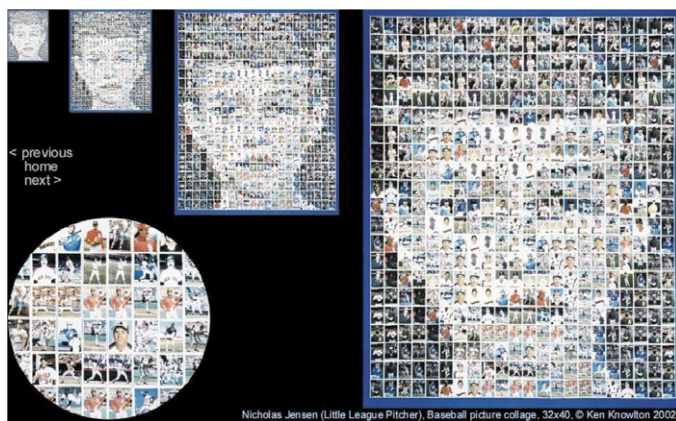
Използвана литература

1. **Камбурова, Мариана**, Призрачни моменти. Сборник доклади Пролетни научни четения, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, Изд. „Диагон 88“ ЕООД, Пловдив, 2020
2. **Марков, Атанас**, Класификация на техники и стилове във визуалните изкуства, създадени със средствата на компютърните технологии, Сборник МНК От сестивното към визуалното – изследователски аспекти, 2014, УИ Св. Св. Кирил и Методий, В. Търново, 2015
3. **Noll, Michael**, IEEE Spectrum, Vol 4, No 10, October 1967, стр. 89-95.
4. <http://art.blog.libvar.bg/digitalno-izkustvo/>
5. <http://www.knowltonmosaics.com/index.htm>
6. <http://conference-pf.shu.bg/files/2020/doktoranti/p-d-stefanov.pdf>
7. https://gate.cas.bg/full_news.php?id=533
8. <https://www.wikiwand.com/bg/>
9. https://nha.bg/uploads/ckeditor/Avtoreferat_-_Bilyana_Dobрева.pdf
10. [http://www.da-fest.bg/DADict/index.php?title_\(WHITNEY,_John\)](http://www.da-fest.bg/DADict/index.php?title_(WHITNEY,_John))
11. <https://bg.wikididi.com/976604-ken-knowlton-YOGTCM>
12. <http://ps.alos.bg/art-history/xx-ii>
13. <https://impressio.dir.bg/design/portreti-na-pikaso-se-prevarnaha-v-udivitelni-3d-skulpturi>
14. <http://notabene-bg.org/read.php?id=287>



Джеф Уол в студното си





Кенет Ноултън, Мозаечни портрети



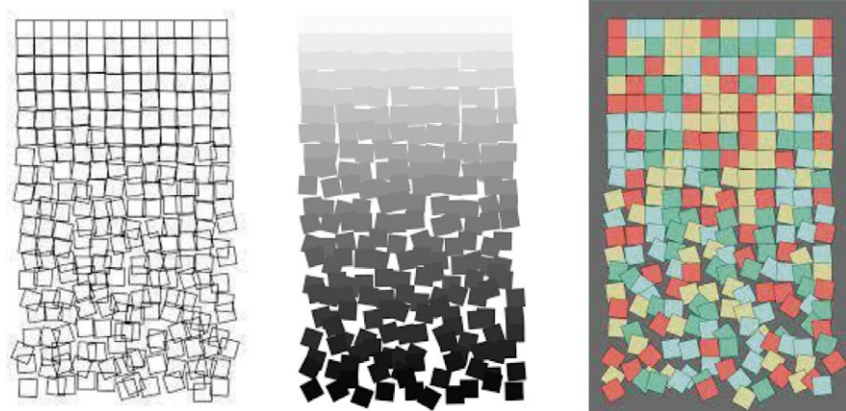
Томас Руф



Андреас Гурски – “Рейн“ (преди) и “Рейн II“



Омар Акил



Джордж Нис „Schotter (Gravel)“, 1968

СРЕЩАТА НА ЕВРИН ПИСКАТОР И БЕРТОЛТ БРЕХТ В „ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА ДОБРИЯ ВОЙНИК ШВЕЙК“¹

Доц. д-р Борис Минков
НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“;
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“

Анотация: Статията наблюдава постановения от Ервин Пискатор през 1928 г. в Театъра на Нолендорфплац в Берлин спектакъл „Приключенията на добрия войник Швейк“ като значим момент за създаването на представата за епически театър, както и за изграждането на театралните концепции на Бертолт Брехт, който участва в екипа на представлението. Целите на разработката са свързани с възможностите за трансформация между представите за епическо разказване в романовото повествование и епическото на сцената. Наред с това концепцията за епически театър е наблюдавана в процеса на своето формиране като единство от различни концепции, идеи, въздействия.

Ключови думи: Ервин Пискатор, Бертолт Брехт, Ярослав Хашек, роман, епически театър

THE MEETING OF ERWIN PISCATOR AND BERTOLT BRECHT IN THE SPECTACLE „THE ADVENTURES OF THE GOOD SOLDIER ŠVEJK“

Prof. Assoc. Boris Minkov
National Academy of Theater and Film Arts „Krastyo Sarafov“;
AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

Annotation: The article observes the spectacle “The Adventures of the Good Soldier Švejk” staged by Erwin Piscator in 1928 at the Theater am Nollendorfplatz in Berlin as a significant moment for the creation of the idea of epic theater, as well as for the construction of theatrical concepts of Bertolt Brecht, who participated in the team of the performance. The goals of the development are related to the possibilities for transformation between the notions of epic narration in the novel and the epic on the theater stage. In addition, the concept of epic theater is observed in the process of its formation as a unity of different concepts, ideas, influences.

¹ Статията е създадена въз основа на проучванията, направени в Германския литературен архив (DLA) в Марбах на Некар по време на изследователски престой през юли 2021 г. (DLA-Stipendium).

Keywords: Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Yaroslav Hašek, epic novel, epic theater

Проблемът за театралното поставяне на „Приключенията на добрия войник Швейк“ през 1928 г. в Берлин – заедно с цялостния контекст на тази постановка и неговото развитие, довело в крайна сметка до създаване на Брехтовия текст „Швейк във Втората световна война“ (1943), е възлов за концепцията и практиката на епическия театър. Но докато приносът на Брехт като носител на идеята за епически театър е видим и широкоизвестен, в последните десетилетия присъствието на Ервин Пискатор остава не толкова ясно изведено. Най-често то се наблюдава през техническите нововъведения, които режисьорът предприема на сцената, и по-рядко – към политическия ангажимент на неговите постановки. С настоящия текст намеренията ми са да подчертая самия възел и неговото постепенно развитие във времето не заради личността и фигурата на единия или другия автор (в специализираната литература и двамата са напълно проучени, като продължават да се изследват), а за да търся опита на взаимодействие и трансформиране, на превеждане, на съотнасяне между представите за епическото в литературния текст, в драматургичния текст и в сценичната интерпретация.

Ярослав Хашек умира в самото начало на 1923 г., без да завърши своя роман за приключенията на добрия войник Швейк – произведение, което изглежда принципно безкрайно в своя замисъл. С него Хашек встъпва в традициите на сатиричния роман, които предполагат иронично преобръщане на всичко сериозно, на всички институционални устои, изобщо на всички властови основания. Както е известно, Швейк парализира системата на военизираната машина и я пречупва, като изпълнява буквално нейните разпореждания с неудачен ентузиазъм и с неуместна готовност. Но наред с действията си Швейк е отличителен с още нещо: свръхизобилното си говорене, в което навързва истории – анекдоти, небивалици, спомени, умозаклучения, „доклади“, обяснения. Неудържимото говорене пренася героя в своеобразно сомнамбулно състояние, при което цялостната жестикуляция на поведението му предполага инстинктивно презареждане на историите, припалването на винаги една нова история от хода на предишната. Не е трудно да видим в това поведение повествователния модел на Шехерезада: говоренето задържа говорещия в живота, а замлъкването му би означавало смърт. Със своята характерна настройка в устната реч романът приема чертите на сказово повествование, при което центърът се пренася от сюжета върху самите сказови похвати – речеви, мимически, жестикуляционни и др. [ср. E]henbaum 2002]. С плътността на своите натрупвания, чрез комбинирането на универсални мигриращи мотиви и разпознаваеми топоси на времето повествованието на-

белязва основанията на една специфична сказова култура.

Още в структурата на своето създаване романът на Ярослав Хашек се развива „в ход“: без изобщо да носят в себе си рефлексите на някакво романо-ново съзнание, историите около Швейк излизат с нестройна периодичност в подлистници в особено кризисното за Средна Европа време на Световната война. Макар обаче войната да е естествената среда и тяга на повествованието, Хашек разказва своите истории за Швейк още от преди нейното начало, от 1912 година („Dobry voják Švejk a jiné podivné historky“¹).

След смъртта на писателя един друг пражанин Макс Брод – писател и литературен агент, известен с изпълнението на завещанието на Франц Кафка за унищожаването на непубликуваните му творби (или по-скоро с неизпълнението на това завещание, открило може би най-отчетливия митологичен разказ за модерния творец), държи правата за публикация на историите за Швейк във всякакъв вид. При това Макс Брод настоява, че той е открил изобщо романа за света още за първото му чешко издание, след като приживе обкръжението на Хашек е възприемало историите около Швейк като бръщолевене на местен чешит – нещо, което не противоречи на действителното положение на нещата, но, разбира се, далеч не изчерпва същността на произведението. Извън личните заслуги променената рецептивна ситуация след Първата световна война изиграва съществена роля за откриването на „Швейк“: естетическата доминанта, която остава в сила при първата модернистична вълна от последните десетилетия на XIX век независимо от програмно проведените преобръщания (Бодлер, Уайлд, Хофманстал), вече не е в сила. Творческите импулси в Европа сега са подчинени на един характерен редукционизъм, който провежда последователно въпроса без какво още може да съществува произведението на изкуството. В общата понесеност на художествеността към процеса и изпълнението, към непосредственото въздействие върху възприемателя „Приключения на добрия войник Швейк“ е не просто произведение, отказало се от възможността чрез завършек да постигне впечатлението за цялостност и есенциалност. Наред с останалите системи на предустановен порядък „Швейк“ взривява изобщо представите за цялостност, целенасоченост, последователност.

Макс Брод посредничи за превода на романа на немски на Грете Райнер (1926/27). Паралелно с това той подготвя заедно с Ханс Райман драматизирана версия, която предлага на берлинските театри. Брод не се отличава с революционни или с авангардни възгледи за изкуството, но има добър нюх и интуиция, формирани в дългата му литературска практика, така че дава предимство на Пискатор – режисьор, който вече е известен със своите технически нововъведения, както и с настояването на необходимостта от поли-

1 „Добрият войник Швейк и други чудни истории“.

тически театър с откровено левичарски уклон. В този момент (1927-1928) Пискатор разполага със собствена сцена – огромната сграда на Театъра на Нолендорфплац, и току-що е направил там „Хопла – ето че живеем“ от Ернст Толер – известен и в България на първо място благодарение на културното посредничество на Гео Милев. В този момент основно търсене на Пискатор са многоетажните сцени – тяхното присъствие е свързано с опита да се внуши тотална симултанност – една от водещите черти на експресионистичната поезика, израз на усещането за съвременност. Друго съществено търсене в Театъра на Нолендорфплац са вставени в сценичното действие прожекции на документални кадри.

Пискатор обаче не е доволен от предоставената му драматизация на Брод и Райман, която – според него, е направила от яркия сатиричен роман безобидна „псевдокомична ординарска бурлеска“ [Piscator 1968: 188]¹. В опит да поправи нещата той формира пъстър екип, избран сякаш да представи този съставен от парчета и разпадащ се на парчета свят на Швейковата Австроунгария, който да се заеме с пренаписването на драматизацията. И така наред с Пискатор за тази цел работят драматургът Феликс Газбара (италиано-германец)², Лео Лания – журналист и писател от руско-австрийски произход, отявлен левичар³ и Бертолт Брехт – все още не е особено известен, макар вече да е лауреат на Наградата на името на Клайст за пиесата си „Баал“. Брехт обаче вече има ясно изявен интерес към типа сатирична поезика, който „Швейк“ предполага. Тъкмо в 1927 г., когато екипът работи по драматизацията, е публикувано за първи път в поетически сборник стихотворението му „Легенда за мъртвия войник“⁴. Това означава, че пътят на Брехт в разработването на епическото драматургично разказване все пак не тръгва от поставянето на „Швейк“. Заедно с екипа за спектакъла работи и художникът Георг Грос. Той създава за постановката марионетки, които присъстват на сцената като образи на масово присъствие (например пътуващите във влака към фронта), като заедно с това прави и триста рисунки⁵. Йохан Александер Хюблер-Кала свързва тези рисунки в анимационен филм, който в избрани моменти се прожектира на платна в задния план на сценичното пространство. Независимо от съществените промени, които правят, имената

1 „ein pseudo-komischer Offiziersburschen-Schwank“. Преводът на немскоезичните издания тук и надолу, ако не е посочено друго, е мой – Б. М.

2 Бащата на Газбара е професионален италиански политик, майка му – германска актриса.

3 Пет години по-рано Лео Лания обаче е успял да се внедри в обкръжението на Хитлер и да направи едно от първите интервюта с него изобщо (1923).

4 В сборника „Домашен проповедник“ („Hauspostille“).

5 По-късно през същата 1928 година издателят Виланд Херцфелде публикува 17 от рисунките за представлението. И автор, и издател са обвинени за богохулство и са осъдени на два месеца затвор и 2000 марки глоба. Една от – според обвинението – подстрекателските рисунки представлява Исус на разпятието с противогаз на лицето.

на хората от екипа не присъстват в афиша като автори – преработената от тях сценична версия се води като дело на Брод и Райман.

Любопитно е, че постановъчната версия на Макс Брод, от която екипът на Пискатор е тръгнал, така и никога не е публикувана. До началото на 70-те години се е смятало, че е изгубена, когато изследователи установяват пътя ѝ: била е в архива на издателство „Die Schmiede“, което е специализирано в публикуването на драматургични текстове, но издателството е фалирало тъкмо в края на 20-те години. Архивът на „Die Schmiede“ обаче е откупен от издателство „Паул Жолнай“, което съществува и до днес (макар под глобализираната шапка на издателство „Ханзер“). Версията е частично представена в тексткритическото издание, съставено от Херберт Кнуст [Knust 1974: 12-18]. Макс Брод е въвел интрига, която да пронизва случващото се и да създава цялост там, където я няма. От емблематичното женкарство на поручик Лукаш създава любовна история, в която и Швейк навлиза най-напред по служебна задълженост, а след това и поради сърдечно съучастие, поделено между приятелско-любовно-омразното чувство към началника и привличането от дъщерята на военния фабрикант¹.

Версията на екипа на Пискатор, съхранявана в Бертолт-Брехт-архива в Академията на науките в Берлин, е публикувана в тексткритическото издание от 1974 г. Тя действително е коренно различна, като е адекватна на епическото разгръщане с характерното речево изобилие, което има подривна и деструктивна роля наред с едно приемане на всичко с лека ръка. Както знаем, Швейк отговаря винаги уставно (на административно задължителния немски) с „Jawohl“ и „Ich melde gehorsamst“ и тъкмо преекспонираната му изрядност го плъзга към разглобяването на правилата и излагането на показ на авторитетите и властите, като преобръща с главата надолу всяка сериозност на извънредната ситуация в празник на спонтанно завихрилата се глупост. Глупостта създава, води, осмисля, окрилява света – това послание, идващо като оформено в крайната си фаза от Реформацията, е изключително прецизно прокарано в романа и е основателно разчетено и използвано и от екипа на Пискатор. Основен принцип на изграждане на романа е сказовото отместване на тежестта на света като основа на всяко случване от фабулната сума на приключенията. Изобщо в основата на романа стои концептуалното деструктиране на самата романова тъкан, а приключенското и изобщо учестено събитийното има ролята на примамка, на лост на трагедийното преобръщане.

Наред с това се налага съкращаване и отчетливо фрагментиране, за каквото текстът на Хашек е по принцип добре пригоден. В това отноше-

1 Типът на бащата на любимата на Лукаш е допълнително разработен спрямо романа на Хашек – съществено в своята целенасоченост отклонение е взривяването на фабриката му от Швейк.

ние значение има и историческия контекст. В традицията на така наречената „народна сцена“ в Германия от това време¹, която пролетарски настроените режисьори опитват да реформират „отвътре“, се развива жанровата специфика на ревюто – представления от последователно монтирани сцени, игра ни отчасти от непрофесионални актьори в работнически общности. Още за предишни свои постановки Пискатор откроява значението на ревюто като симптоматично съвпадащо с момента на драматургична криза в театъра: „Ревюто не познава единство на действието. То черпи въздействието си от всички области, които изобщо могат да имат връзка с театъра, разкрепостено е по структура и същевременно притежава нещо неимоверно наивно в прямотата на интерпретацията си“ [Пискатор 1976: 64]. Без по никакъв начин да представлява само по себе си „ревю“, повествованието на „Швейк“ носи подобен потенциал на разделяне и свързване между отделни моменти, както и възможностите на жанрова и смислова мимикрия.

Неслучайно десетилетието след Първата световна война събира няколко големи – подчертано средноевропейски – литературни проекти, които остават незавършени редом до романа на Хашек: „Последните дни на човечеството“ на Карл Краус, „Процесът“, „Замъкът“ и особено „Америка“ на Франц Кафка, „Човекът без свойства“ на Роберт Музил. – Всички те имат сетива за изразите на симултанната виртуална вседостъпност, своеобразна подръчност на света в съчетание с неговото радикално, рязко отчуждаващо фрагментиране. Това е светоусещането, което води екипа на Пискатор към създаване на знаменит спектакъл, чиято премиера е на 8 януари 1928 г. в Театъра на Пискатор на Нолендорфплац. Този път във фокуса на техническите сценични изобретения е въвеждането на две поточни ленти, по които се движат Швейк и останалите персонажи. По движещите се сред сцената поточни линии обаче се движат също и реквизити – макети, инвалиден стол, маси, продоволствия, дървета, указателни табелки, километрични камъни.

До този момент Пискатор е вече обвиняван, че търси да внесе чисто физически в театралната зала духа на времето, вместо да постави неговите характерни апории. И по-късно, например като прави „Берлинският търговец“ по пиесата на Валтер Меринг, критиката го иронизира, че всичкото това техническо движение цели да замая напълно главата на публиката и да я дезориентира². В поставянето на „Швейк“ обаче изглежда намерено оптималното сечение между визуален изказ и структура на драматургичния разказ. Режи-

1 По-подробно очертаване на тази традиция може да се проследи в книгата на Камелия Николова „Режисьорите в европейския театър“ [Nikolova 2021: 122].

2 „Сцената се върти, потъва, изплъзва се. Над сцената прелита някакъв надпис. Филм в двойно проектиране – върху завеса от тюл и върху втори екран зад нея. Блажено успокоение на око то настъпва, когато за няколко минути по поточна линия преминават няколко фигури. Но ако случайно погледнеш нагоре, оттам вече се спускат заплашителен железен скелет, колосален призракен мост, зонална гара Метрополис“ [Ossietzky 1929: 437-438].

сьорът споделя, че това е може би най-опростената и изчистена сцена, която е създавал, но наред с това и една от най-податливите на сценични трансформации [Пискатор 1968: 194]. Освен поточните линии на сцената присъстват поставени само няколко прожекционни екрана. В книгата си „Политически театър“, в която излага своя театрален подход, Пискатор пише: „Благодарение на транспортната лента формата на декора придоби епичен характер, стана описателна, вследствие на което атмосферата, мильото на романа, можеше да бъде обхваната правдиво. По този начин постановката в буквалния смисъл на думата попадна в един епичен поток: поточната, движещата се лента се превърна в своего рода драматургичен Ниагарски водопад“ [Piscator 1976: 333-334].

Пискатор използва понятието за епически театър за първи път още във връзка с постановката си на „Знамената“ от Алфонс Паке през 1924 г.¹. Епическият разказ в „Швейк“ обаче има друга основа: не основата на документалната мащабност и нейното транспониране в актуалността на настоящето (в това число чрез мултимедийни внушения), както е в „Знамената“ – история за манипулирания процес срещу стачници в Чикаго от 80-те години на XIX век, а основата на постъпателното подриване на мащабното и героическото, на парадоксалното сплитане между пасивност и активност. Сякаш неограничените възможности в романа на Хашек за завихряне на истории, анекдотични опаковки и небивалици, вклиняващи се в действието етюдни шлейфове, чрез които се създава внушение, че случването и изобщо съществуването е винаги някъде другаде, подлежат на редуциране или дори на унищожаване при непосредствен пренос в драматургическото действие. Решението с поточните линии – и то в тяхната своеобразна диалектическа динамика, представлява, според Пискатор, намиране на „творческото агрегатно състояние на повествователния материал“ [Piscator 1968: 190].

Като цяло и критическите отзиви за този спектакъл са по-ласкави в сравнение с други постановки на Пискатор. Въпреки това някои рецензенти предупреждават, че колкото повече се разгръща техническата доминация в този театър, толкова по-бързо ще се обуржоази неговата сцена. Във връзка с това във възприемането на този технически обогатен театър се прокрадва усъмняване, че той вместо да работи за снемането на илюзията, както е настоявал и във връзка с общественополитическия си ангажимент, допълнително монотизира сетивата на зрителя: „Бедната илюзия!“, пише Артур Ельосер в „Ди Велтбюне“, „Вчера беше буржоазна, днес е пролетарска!“ [Eloesser 1928: 183].

На това място изследователите провеждат разграничение между кон-

1 Виж повече за разбирането на епическото в широк смисъл като опит „да [се] разшири социално-икономическия контекст на действието“ във връзка с този спектакъл: Nikolova 2021: 124-125.

цепциите на Пискатор и Брехт за епически театър. Мариане Шулер наблюдава непосредственото въздействие на този театър, апелиращо към вживяване ако не във фабулното заплитане и персонажните отношения, то поне в представената картина, и задава въпроса за това „дали става дума за технически монтаж на илюзионизъм или за демонтаж на театралната илюзия“ [Schuller 1978: 249]. Клаус Глебер настоява, че още с цялостния си естествено деструктивен типаж, който с поведението си успява да напусне социалните категории, Швейк е по-близък на Брехт отколкото на Пискатор [Gleber 1979: 169-170]. Тук обаче е налице още едно значимо обстоятелство, което отново преминава през възможностите на епическото превеждане от романовото към драматургичното: търсенето на осезаемост в превръщането на епохата като герой чрез набелязване на масовото възприятие. Вицовите „въдици“, които е готов да хвърли във всеки един момент Швейк, са насочени към създаване на представа за аудитория с масови характеристики и рефлексии. Присъствието на фигура като Швейк – самата тя смесител на „нечистокръвни“ странстващи мотиви (подобно на кучетата, с които търгува Швейк в Прага), се обуславя от наличието на вградени „уши“ в публичната среда. Общата акустична среда, инфраструктурно свързана и подчертана от срещуположните поточни линии, не само споява хората, но и ги прави вездесъщи, доколкото поне веднъж са участвали или биха могли да участват в ситуация на разказване. Чрез технически изградената инфраструктура се стапят следите на агенти, посредници и слушатели – персонажи, маски, марионетки, реквизит. Светът около Швейк на сцената вече не е познатият свят на трикстера – едновременно отблъскващ и желан, в който персонажът трябва да се вгнезди. Светът на сцената е съшит от транзиторни места (локал, арест, заседателна зала на военна комисия, преносим параклис, влак) – този свят може да бъде единствено обитаван и прекосяват, без при това някой да може да бъде у дома си и без да може да се завърне другаде освен в общностното всеприсъствие. В това присъствие се открива друг парадокс: на едновременното присъствие на персонажа в неподправената ангажираност и в асоциалното поведение. Тоест в случая с „Швейк“ става дума за комплексен израз на социокултурния момент, към който различни творчески индивидуалности имат поделен интерес и във връзка с това своето въздействие. Става дума за един общ интерес към едновременното поделено присъствие на човека в различни машини (или по-добре автомати), които се конкурират за неговото владение: общностни, административни, вербални. По-детайлното внимание върху този фокус би разгърнал темата и извън фигурите на Пискатор и Брехт, например в посока на възприетото и вложеното от Георг Грос в този комплекс.

Както беше вече споменато, особено невралгичен е проблемът за края на „Приключенията“. Тъкмо в общата си работа по този проблем екипът на

Пискатор проявява усет и рефлекс спрямо комплексното присъствие на случая Швейк – с неговото изваждане от привлекателен със своята (поне привидна) неподправеност образ. Времето от втората половина на 20-те години е момент на мощно реформиране на театралното представление и изобщо на концепциите за театър. И този момент е вероятно толкова по-отчетлив и видим точно защото голям кръг писатели, критици, историци, любители продължават да носят очакване за композиционната чистота и изрядност на Ибсен и Чехов. Ето например самият Макс Брод, който е вкарал в усилено и широко литературно обращение писателската фигура на Кафка, след като се чувства уязвен от пренебрежението към своята работа по „Швейк“, влиза в открито противодействие с Пискатор, като при това мимоходом дава израз на подчертано консервативни възгледи [Brod 1929]. Литературният посредник говори с уважение към работата на режисьора и адмираира удачното му решение с поточните ленти, но обръща особено внимание на необходимостта от въвеждане на край. При самия Брод като край фигурира една сцена с годежа на Лукаш, при който Швейк измолва да бъде кръстник на бъдещия наследник: „За нас с Райман още от началото ни беше ясно, че произведение без край е лошо изкуство“ [Brod 1929: 845]. За представлението на Пискатор краят е решен след продуктивен разговор в екипа: в интонацията на своята гротескна интерпретация Георг Грос предлага цялата сценична картина да бъде решена чрез струпване на руини, а персонажите да излизат като скелети с мъртвешки маски и да пият. Лания предлага сцена след края на войната, в която Швейк очаква Водичка според знаменитата уговорка, но идва Бретшнаyder и отново го арестува, така че всичко да започне отначало. В крайна сметка общото решение, наречено „Недъгавите пред Бог“ („Krüppel vor Gott“), е играно само веднъж, при това само за абонати на театъра. Но точно този финал е ключът, който Брехт носи със себе си през годините и решава да го измъкне и развие в своята версия от 1943 г., пренасяща сценичното действие във Втората световна война. Тази нова страница от историята на мотива наистина няма особени последици за историята на театъра – версията, подписана единствено от Брехт, така и не достига до сцена приживе на драматурга, но въпреки това тя трайно разделя творците.

Подобно на другите свръхамбициозни проекти на театъра на Пискатор, и спектакълът „Приключенията на добрия войник Швейк“ не се играе продължително. Нещо повече – само два месеца след премиерата над Театърът на Нолендорфплац е изправен пред фалит. Но независимо от приключенията на живота, от спирките на емиграция и от развитието на театралната практика, оттук нататък този спектакъл ще бъде основополагащ момент в пътя и на Пискатор, и на Брехт (а впрочем и в творчеството на Георг Грос) – творците ще се връщат често в плановите си към героя на подвижната лента.

Използвана литература

1. **Brod 1929:** Brod, Max. Piscator und Schweyk. In: Die Weltbühne: Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft. – 25. II. 1929, S. 844-846.
2. **Gleber 1979:** Gleber, Klaus. Theater- und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Erwin Piscator 1920-1966. Fr. am M., Bern, Las Vegas: Peter Lang, 1979.
3. **Ejhenbaum 2002:** Ejhenbaum, Boris. Как е направен „Shinel“ на Gogol. V: Razkazat „Shinel“ на Gogol – Satvoren! Napraven? Sashit?? Ed. Nikola Georgiev. Sofia: Ariadna, 2002. (Ейхенбаум, Борис. Как е направен „Шинел“ на Гогол. В: Разказът „Шинел“ на Н. В. Гогол – Сътворен! Направен? Съшит?? Съст. Никола Георгиев. С.: Ариадна, 2002.)
4. **Eloesser 1928:** Eloesser, Arthur. Schweyk. In: Die Weltbühne, Nr. 5, 31.01. 1928, S. 182-185.
5. **Knust 1974:** Herbert Knust (Hrsg.): Materialien zu Bertolt Brechts Schweyk im Zweiten Weltkrieg: Vorlagen (Bearbeitungen), Varianten, Fragmente, Skizzen, Brief- u. Tagebuchnotizen (= edition suhrkamp. 604). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
6. **Nikolova 2021:** Nikolova, Kamelija. Rezhisjorite v evropejskija teatar. Plovdiv: Literaturna kashta, 2001 (Николова, Камелия. Режисьорите в европейския театър. П.: Литературна къща, 2021).
7. **Ossietzky 1929:** Ossietzky, Carl von. Die Kaufläute von Berlin. In: Die Weltbühne, Nr. 38, 17.09. 1929, S. 437-443.
8. **Piscator 1968:** Piscator, Erwin. Das politische Theater. Faksimiledruck der Erstfassung [1929]. Berlin: Henschel, 1968.
9. **Piscator 1976:** Piscator, Erwin. Politicheski teatar. Prevod: Georgi Ganев. Sofia: Nauka i izkustvo, 1976 (Пискатор, Ервин. Политически театър. Превод: Георги Ганев. С.: Наука и изкуство, 1976).
10. **Schuller 1978:** Schuller, Marianne. Politisches Theater oder theatralische Politik? Thesen zu Piscators Theaterkonzept in den zwanziger Jahren. In: Alternative: Zeitschrift für Literatur und Diskussion. Hrsg. von Reimar Lenz. 21 (1978). S. 248-251.

ОТ ГАРДЕРОБА НА МАРИНЕТИ

доц. д-р Димитър Воденичаров
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Текстът разглежда първите авангардни заявки за концептуални форми на дрехата от началото на XX век, свързани с естетическото течение на футуризма в Италия и Русия.

Ключови думи: футуризм, конструктивизъм, концептуална мода.

FROM THE MARINET'S WARDROBE

Assoc. Prof. Dr. Dimitar Vodenicharov, PhD
AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

Summary: The current paper examines the first avant-garde trends in conceptual fashion at the beginning of the 20th century, related to the aesthetic trend of futurism in Russia and Italy.

Keywords: futurism, constructivism, conceptual fashion.

Обща тенденция в теоретичния коментар на модния дизайн е да разбере езика на костюма като система, която осигурява единството на функционалната му полезност и неговия общ и субективен културен смисъл. Концептуалната мода е продукт на системата отдала предпочитание на теоретичния пред практическия опит. Това изместване на акцента към теорията на модата е оказало значително влияние върху съвременните дизайнери, предизвиквайки още по-голям интерес към концептуалното и абстрактното.

Причината за влечението на дизайнерите към концептуални форми на творчество може да се проследи от опита да се идентифицират, до мисленето за изкуството през 60-те и 70-те години, когато в отговор на пренасищането с „картини“ в областта на визуалните изкуства, художниците декларират идеята, като основна ценност. Идеята се превръща в машина, която създава изкуство. Така концептуализмът във визуалните изкуства се разкрива като реакция срещу фетишизацията на художествения факт, комерсиализацията, доминирането на рекламата. Концептуалният дизайн се проявява по подобен начин в полемиката с елементите на модната система: сакрална марка, скъпа модна продукция, консуматорство и др.

Особена стойност на концептуалния дизайн е обмисления процес от създаване на костюма, представянето му и по нататъшното позициониране

на облеклото на пазара в контекста на игра. Иронията и интелектуалната игра правят произведенията на концептуалните дизайнери многопластови и непредсказуеми. Именно този критерий за мода е свързан с естетическата функция на костюма. Наличието на стойност на игра в структурата на модата отчасти обяснява широко разпространеното тълкуване на модата като естетическо явление. Често демонстрациите на концепции нямат за цел да покажат костюма, а по-скоро да ангажират зрителя в определена игра или театрален ритуал.

Вниманието към костюма като артефакт, обект на пространствени, пластични и динамични форми на изкуство води до факта, че през XX век концептуалният костюм получава специалното внимание на художествен обект. Постоянна концептуална линия в дизайна се откроява особено от втората половина на XX век. в ерата на постмодернизма. Но подготовката и формирането на тези процеси продължава през целия XIX – XX век. Следователно е невъзможно да се пренебрегнат концептуалните търсения в художествения костюм на У. Морис, „естетическата дреха“ на прерафаелитите, експерименталните проекти на футуристите от двете вълни, конструктивистите В. Татлин и В. Степанова, иновативните идеи за създаване на костюм като арт обект на Е. Скиапарели.

Маркери за концептуалната дреха са, че тя не е самодостатъчен материален обект и прехвърля внимание от утилитарната функция на облеклото към художествено-естетическата. Дизайните са изградени, като визуални знаци или текстове, като винаги се позовават на това, което се намира извън материалната форма; на авторските интерпретации, на анализа на функционирането на модните институции и не на последно място, въпроса за разбирането на модната система като цяло.

Горните признаци са особено отчетливи в естетическите и технологични практики на авангардните течения от началото на XX век. Условията дадени от авангардните стратегии са ползотворни за това функциите на облеклото в социокултурната среда да се променят. Тези промени водят до това костюмът да загуби традиционните си утилитарни качества.

Футуризмът е най-радикалното явление в европейския авангард – направление отрекло културните ценности на миналото и открило възможностите за обновление във войнстващ културен и социален нихилизъм. Терминът футуризм (от лат. *futurum* – бъдеще), като обозначение на определена художествена насока е обявен преди появата на материалната художествена форма, която трябва да означаи. Показателно определение за стратегията на течението дава Маринети Filippo Tommaso Marinetti (20.02.1909г., *Le Figaro*) „*Футуризмът е художествено – политическо движение на обновлението и ускорението.*“ (Маринети,1909) В първия манифест, той декларира художествената философия; *...любов към опасността, възхвала на енергията и*

дързостта,...агресията на движението, трескавото безсъние,...смъртоносния скок, юмрука и плесника, ...войната – единствената хигиена за света...(Маринети,1909)

Но освен собствената си доктрина не предлага нищо което да докаже движението като единна стилистична тенденция. Полемичният апетит на Маринети привлича съмишленици в течение на множество публикации в пресата, лекции, беседи и обикновени физически свади с противници на радикалния антитрадиционализъм. Носталгично увлечените са наречени *passatisti* – ревнивци по отживялото. „Футуризацията“ привлича и представители на други видове изкуства; художници, музиканти, архитекти. По сценария от манифеста от 1909 година, първо се съчинява програма, следват високопарни речи за творби, които не се различават с нищо от европейския авангард от периода и чак след това се търсят подходящите нови художествени средства. Разлома между желаното и действителността в работата на футуристите е изключително значим фактор, който определя самата същност на течението. Основната цел на футуристичното въображение е да се овладее бъдещето, когато реалността загуби своето значение под въздействие на машината, подчинена на човешка воля. Единствения начин да се изразят естетическите им стремежи е не толкова художествения език, колкото литературния, който има механизмите да формулира намерение, да го конкретизира в пространство и време и помести в историята.

Футуризмът съществува, като повече или по-малко категорична концепция от 1910г. до 1944г., годината на смъртта на Маринети и хронологично се дели на „първи“ – до Първата световна война и „втори“ период включващ предвоенното десетилетие на Втората световна. Развива се паралелно и независимо в Италия и Русия, като естетическите принципи отчитат културните традиции на двете държави.

Освен времево периодите се фиксират и от смяната на основните действащи лица. След като подписва „Манифеста на художниците футуристи“ през 1914г., Карло Кара постепенно се оттегля и в 1919 г. издава „*Pittura metafisica*“, а вече в 1923г. е част от движението на неокласицизма.

Умберто Бочони и Антонио Сант Елиа, онагледяват основната максима в манифеста от 1909г. – „Войната е единствената хигиена за света“ и за да потвърдят тезата си, загиват в окопите на Първата световна война.

Идеологическата позиция в стратегията на футуристите да обявят войната за съзидателен, животворен порив у човека, отстоявана с агресивен национализъм, родее със зараждащата се в страната фашистка доктрина. Началните воинствени настроения в основата на течението, може да бъдат разчетени, като революционни, и в същност отразяват воинстващата тенденция, доколкото новото изкуство отхвърля статуквото. Футуристите открито заявяват, че съществуващите отношения са поставени върху гнили основи и

тяхна задача е да взривят тези основи, за да освободят творческия потенциал на хората. Заявявайки артистичния призив срещу застоя и инерцията в изкуството го превръщат и в политически манифест. Не само старото изкуство но и всички проявления на старото общество трябва да бъдат разрушени. Ако до 1914 година италианския футуризм носи някаква сурова енергия и революционен заряд, то след Мусолини, губи неподчинението си превръщайки се в послушен съмишленик на държавата, губейки художествена инерция, но не и обхвата на интересите си.

В 1914 г. Джакомо Бала (Giacomo Balla 1871 – 1958) пише „Футуристичен манифест на мъжкото облекло“ последван от „Антинеутралното облекло“. Бала сравнява облеклото с „мощен таран“, който ще помогне на идеите на футуризма да проникнат в ежедневието на обикновените хора. Модата, като платформа за реализиране на техните идеи, привлича и други авангардни художници, както и политически експериментатори, защото дава възможност да се достигне до онези, които не четат футуристичните манифести и не купуват картините им.

Според Д.Бала костюмите, които обикновено се носят от мъже, изразяват „срамежливост, меланхолия и робство“ и „отричат живота на мускулите“ – всичко това е неприемливо според футуристите. Д. Бала отхвърля симетрията на кройката, традиционните „прилични“ дизайни на каре и райе, „погребалните“ цветове, статичните линии, твърдите яки и маншети от „борда на модерността“. Антинеутралният костюм трябва да бъде ярък и пъстър, с динамични линии като кръгове, спирали, тригълници. Тези дрехи не трябва да ограничават движенията и да потискат емоциите, те трябва да са лесни за обличане и събличане.



Жилетките на Фортунато Деперо (Fortunato Depero 1892г. – 1960г.) отговарят точно на концепцията за антинеутралното облекло: контрастни ярки цветове, асиметричен динамичен орнамент, привличащи мотиви като голе-

ми змии, екзотични растения или риби. Но тези провокативни елементи са вградени в напълно традиционен ансамбъл. Има снимки, на които Деперо и други футуристи показват как точно да се носи такава жилетка – в комбинация с напълно приличен тъмен буржоазен костюм, папийонка и шапка. Така се ражда модерен персонаж, който в същото време е изцяло вписан в обичайната реалност и в същото време недвусмислено декларира неконвенционалните си възгледи. Този проект не е компромисна версия на футуристичната концепция а партизанска стратегия за нейното прилагане.

Най-радикалният проект е реализиран в 1919 година от Таят и Рам (Ernesto Michahelles – Thayaht 1893 – 1959, Ruggero Alfredo Michahelles – Ram 1898 – 1976), които първи материализират футуристичната стратегия в „ТуТа“ (*tuta* неологизъм – от италиански *tutta* – *всичко* или *изцяло*) авангарден костюм за двата пола, дреха на утопичното бъдеще, когато модата няма да съществува.



Първата версия на тази дреха е мъжки гащеризон с дълги ръкави и четири джоба. Самият гащеризон, още от XIX век, е приет негласно за работна униформа за механици, пилоти, шофьори и художници. Но проектът ТуТа предполага разширяване на влиянието от чисто индустриално облекло до универсално, в което хора с различни професии и икономически статус могат да работят и почиват. В много случаи революционните тенденции изобщо не са в измислянето на нова форма като такава, а в предефиниране на границите на нейното използване.

Таят демонстрира няколко начина за носене на гащеризона: без долни дрехи, с колан и обувки на бос крак; с контрастен бял колан, долна блуза с широка отложна яка и къси чорапи, с официална риза и вратовръзка. Предвидена е и женска версия – рокля, както и комплект яке и панталон.

През 1920г. Винченцо Фани – Volt, пише „Манифест на футуристич-

ната дамска мода“ (Fani, Crali, 1920) илюстриран от Тулио Крали, 1932г. Ернесто и Руджеро Микаелис, издават „Манифест за промяна на мъжката мода“, Маринети, Прампolini и група футуристи от втората вълна издават „Футуристичен манифест: италианската шапка“, а през 1933г. Игнацио Скурто и Ренато ди Босо завършват цикъла с „Футуристичен манифест: италианската вратовръзка“, всички без реализиран материален резултат. Естествено не може да се очакват последствия от манифеста на Скурто и Босо – непрактично и неудобно е мъжете да свалят вратовръзките си с отварачка за консерви. Поради критичната им позиция по отношение на конвенционалната мода и от желанието да се реформира радикално отношението на хората към облеклото, подобни проекти често се сравняват с униформите от „Утопия“ на Томас Мор. Но това опростяване не е много справедливо. Не всички новатори са мечтали да облекат хората в еднакви костюми, да ги ограничат в разнообразието или да ги лишат от радостта да изразяват себе си чрез облеклото. И не всички авангардисти се надяват да премахнат постоянно променящите се модни цикли. Същите италиански футуристи например смятат този оборот не за зло, а за благословия, която помага да се стимулира креативността, натоварва индустрията и дава на потребителя живи емоции.

...

Въпреки, че руският футуризм се появява паралелно и независимо от италианския, пътуването на Маринети до Санкт Петербург оказва особено влияние. Руският футуризм се развива основно в поезията и пластическите изкуства, заявява стратегии за театър, кино и други културни области, в които проявленията не са толкова радикални. Практиките в значителна степен се свързват с направленията его-футуризм в поезията и кубофутуризм, явление обединило пластичните принципи на кубизма и футуристичните идеи за развитието на обект във времето.

За Русия това е първото явление направило опит за напускане на рамките на традиционното художествено произведение. Жестовите демонстрации и поведенчески актове онагледяват скандалния манифест от 1912 г. „Шамар в лицето на обществения вкус“. Манифестът е последван от грандиозни изпълнения на поети футуристи шокирали публиката с поведението си. През 1913-14 г. основната група футуристи Владимир Маяковски, Давид Бурлюк, Василий Каменски, Велимир Хлебников и др. предприема пропагандно турне (Большое всероссийское турне) из Русия с цел да изведат изкуството на улицата. За да онагледят значимостта на турнето, Бурлюк добавя към личния си багаж и две чугунени пудовки, знак за концептуалната тежест на новата естетика. Широката публика става свидетел на пародийни прояви, нелепо облекло и изрисуваните им лица.

Не само девиантно поведение на всяка цена, но и възмутителният

външен вид стават стратегия в публичните представления на артистичните „леви“. Футуристичното движение в Русия е запознато и вдъхновено от скандалите, свързани с артистичното поведение на италианските си съидейници и става ревностен техен последовател. Една от първите акции на футуристична мода (Париж 1911г., където Умберто Бочони и Джино Северини се срещат с Пабло Пикасо) е повече от скромна, Бочони и Северин просто излизат на улицата обути в различни чорапи и цветни жилетки.

Руските им последователи са много по-радикални, шокиращия външен вид освен за въздействие върху публиката, е и тяхна художествена програма. За съжаление оригиналните костюми на Давид Бурлюк, Михаил Ларионов и Владимир Маяковски не са оцелели. Информация за тях може да бъде получена от дневници и мемоари на съвременници, няколко снимки, публикации в пресата, включително хумористични и сатирични.



А. Шемшурин, Д. Бурлюк, В. Маяковски

Характерен е набора от аксесоари с които Бурлюк предизвиква публичния интерес. Различни пародийни жилетки в ярко жълто, златен бродат, ярко зелено кадифе от мебелна тапицерия, асиметрични с черни и жълти ивици и т.н. На ухото почти винаги виси голяма обича, В бутониерата – дървена лъжица или връзка репички. Костюмите на Бурлюк и името му стават най-добрата реклама на новата естетика и бързо се превръщат в знак и в това си качество са широко използвани от създателите на литературни и графични пародии на футуризма. (Деменюк, 2000)

Бурлюк е *определен, като най-непредсказуем и арогантен автор на „футуристичната мода“* (Деменюк, 2020), пародията в облеклото му е насочена както към редовата публика, така и най-вече към представителите

на предишната столична интелигенция. Дървените лъжици в бутониерата, връзките репички и моркови напомняли за *ярко жълтия слънчоглед в бутониерата на Оскар Уайлд или зелените карамфили* (6) – сред участниците в английското естетическо движение. Иронията е насочена особено към петербургските сноби с тяхната мания по идеалите на британския естетизъм, включително и неприкритата хомосексуалност. Закачката със сексуалната принадлежност включвала освен външния вид и поведението на основните представители на футуристите: изключително едрият Бурлюк, високият Маяковски, умишлено грубите им маниери в публични прояви – пререкания, пьянства, скандали, сбивания и т.н. Иронията е насочена и към модните предпочитания на паркетните „поети – денди“, специално папийонката, приета за атрибут от облеклото на петербургските символисти и в частност Александър Блок.



А. Блок

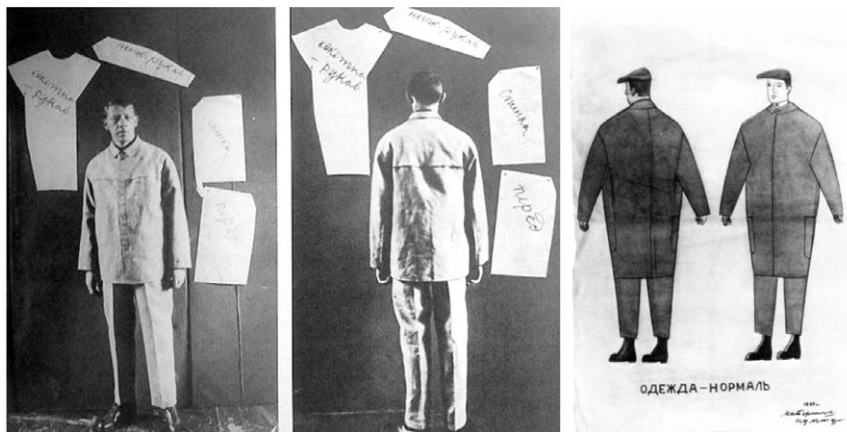


В. Маяковски

Жълтата рубашка всеки път предизвиквала силен скандал, така че през 1913г. московската полиция забранява на Маяковски да се явява в нея на обществени места. „Желтая кофта“ бързо се превръща в нарицателно и самият Маяковски иска да нарече така първата си поетична книга през 1913 г. от издателство „Нов сатирикон“, която така и не излиза от печат. „Кофта фата“ той нарича стихотворение, което публикува година по-късно в „Първия вестник на руските футуристи *„Я сошью себе черные штаны из бархата голоса моего. Желтую кофту из трех аршин заката.“* (Маяковский, 2017)

Необичайния цвят на дрехата, твърде ярък за мъжкия гардероб, предизвиква възмущение, подигравки, но и демонстрира неуважение към правилата на благоприличието и традициите. *Жълтият цвят, който поражда сар-*

кастични отзиви в пресата, се свързва със същото естетическо движение (8) и второ, през 1913 г. – 1914 г. жълтото е най-модерния цвят в дамския гардероб.



Проектът „Нормаль-одежда“ на Владимир Татлин притежава функционалността и универсалността на ТуТа на Таят, като е адаптиран за северния климат на Санкт Петербург. Подобно на всички експериментални проекти, подкрепя идеята за активно движение, обръща внимание на удобната височина на джобовете, има водоустойчива горна част върху раменете и стеснени маншети задържащи топлия въздух около тялото. Естествено проекта е съобразен и със следреволюционния дефицит в Русия.

От началото XX век концептуалната дреха добива признание, идеите за артистично облекло започват да се разпространяват масово и вече не се считат за авангардни форми на костюм. Практиката на проектиране на авангардни облекла е утвърдена от футуристите, предложили концептуални идеи за създаване на костюми от нетрадиционни материали и тъкани с ярки цветове и контрастни текстури. Затвърждават интердисциплинарните връзки между изкуството и модния костюм и обръщат внимание на възможностите за производство. *Изследването на движението на машини и хора, става предмет на изучаване освен с научни цели, така и за забавления.* (Камбурова, 2020) Конструктивистите продължават да развиват идеи за съчетаване на социален ред, естетически идеи и производствени изисквания.

Във връзка с промените в социокултурната среда, довели до появата на нова култура на постмодернизма и появата на концептуални форми на творчество в изкуството, през периода на 2-рата половина. XX век посоката на идейния дизайн на костюма се откроява в отделна тенденция. Вниманието на дизайнерите започва да се привлича към създаването на модно облекло за

масово производство, където художествените концепции на автора трябва да бъдат адаптирани към изискванията на индустриалните възможности. През този период две тенденции започват да се развиват паралелно в посока на концептуалния костюмен дизайн: дизайнът на концептуално готово облекло и създаването на костюм от висша мода или облекла предмети на изкуството.

Използвана литература

1. **Маринети, Ф. Т.** Манифест на футуризма. Милано. 1909. Marinetti, F.T. The Futurist Manifesto, 1909.
2. Пак там.
3. **Fani, V. Crali, T.** Manifesto della moda femminile futurista. 1920.
4. <https://trama-e-ordito.blogspot.com/2011/03/manifesto-della-moda-femminile.html>
5. **Деменюк Е. Л.** Как Маяковский вышел из пальто Бурлюка . Молодая гвардия, 2000.
6. **Деменюк Е. Л.** Давид Бурлюк: Инстинкт эстетического самосохранения. Молодая гвардия, 2020.
7. На премиерата на „Ветрилото на лейди Уиндърмитъ“ 1892 година, Оскар Уайлд се появява на сцената на театър „Сент-Джеймс“ със зелен карамфил в бутоньерката си. Неговото обкръжение носи същите химически оцветени цветя, което кара публиката да възприеме цветето като знак на тайно (хомосексуално) общество. Прочетен 11.09.2021, <https://arzamas.academy/materials/452>
8. **Маяковский, В.** Государственный музей В.В. Маяковского . 2017. ISBN 9785902087311
9. След първото издание на Yellow Book, жълтия цвят се асоциира с незензурна литература с апокрифни френски романи. Прочетен 14.09.2021. https://wikichi.ru/wiki/The_Yellow_Book
10. **Камбурова, М.** Призрачни моменти, Сборник доклади, Пролетни научни четения, АМТИИ, 2020, ISSN 1314-7005
11. **Бурлюк, Д.** Фрагментъ из воспоминаний футуриста. Писма. Стихотворения. Пушкинский фонд. Санкт-Петербург. 1994.
12. **Бар, К.** Политическая история брюк. Новое литературное обозрение. 2013. ISBN 978-5-4448-0059-1
13. **Васильченко, А. В.** Мода и фашизм 1933-1945. Елегантная диктатура. М. 2009.
14. **Даниэль, С. М.** Авангард и девиантно поведение. Статии разных лет. Санкт-Петербург. Европейского ун-та, 2013. Прочетен 14.09.2021. <http://artguide.com/posts/436-sierghiei-daniel-stat-i-raznykh-liet-spb-izdatiel-stvoievropieiskogho-universitieta-2013>

ИНОВАЦИЯ В ОБЛАСТТА НА МОДНИЯ МАРКЕТИНГ ИЛИ ДУХОВНА ЕВОЛЮЦИЯ

Доц. д-р Динка Якимова-Касабова
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив
dinka.kasabova@artacademyplovdiv.com

Резюме: Докладът разглежда новите методи за реклама и представяне на модни колекции. Отбелязват се въпроси, засягащи социални проблеми в обичуването и интеграцията на хора с физически увреждания. Разглеждат се социално-психологическите особености в процеса на възприемане на красивото, както и естетическите норми за красиво в света на модата.

Ключови думи: моден маркетинг, модни колекции, иновации, естетически норми

INNOVATION IN THE FIELD OF FASHION MARKETING OR SPIRITUAL EVOLUTION

Assoc. Prof. Dinka Yakimova-Kasabova, PhD
AMDEA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

Summary: The report examines new methods for advertising and presenting fashion collections. Issues concerning social problems in the communication and integration of people with physical disabilities are noted. The socio-psychological peculiarities in the process of perception of beauty are considered, as well as the aesthetic norms for beauty in the world of fashion.

Keywords: fashion marketing, fashion collections, innovation, aesthetic norms

„Издигането на красотата на пиедестал като върховна ценност се поставя под въпрос за разлика от истината и добротата.“ /Денкова, 2019, с. 34./

Идеалът за красота се е променял през вековете, но дори и в един и същ исторически период възприемането на красотата остава твърде субективно и се различава при различните народи. Симетрията винаги е част от критериите за красота, защото предполага липса на дефекти. В Древен Египет, например, идеалът за женска красота се възплъщава в красивото лице и стройната фигура. Египтяните отделят специално внимание на дрехите, прическата и аксесоарите. Те изрисуват физическата красота и скулптират дрехата, създавайки своя критерий за съвършенство.



Египетски костюм ,700 г. пр. н. е.



**„Дамата с хермелина“,
автор-Леонардо да Винчи,1880
Краковски музей на Чарторийски**

Древните гърци се прекланят пред съвършенството на формите и пропорциите, изчислени с математическа точност. Те издигат в култ красотата на идеалните съответствия. Статуите на богинята на красотата и любовта Афродита са образец за спазване на изискванията за строги пропорции .

В епохата на Възраждането каноните за красота изискват бледо лице, червени устни и дълги копринени вълнисти коси. Към тях се добавят издължената грациозна шия и високото чело.

Двадесети век се характеризира с „освобождаването“ на жената. Тя става уверена и независима. През 20-те години на 20-век естетическите норми за красива женска фигура изцяло поемат в нова посока. Издълженият силует с андрогинна визия налага съвсем нови правила за създаване на облеклото. Тези години бележат историята на модата с еволюционни промени в общоприетите закони за красота и елегантност.



**Луис Брукс, актриса и модна икона от
20-те години на миналия век**



Модна визия от 20-те години

През 30-те години блестящият стил на холивудската „фабрика за мечти“ става пример за подражание във всички социални слоеве на обществото. Модни икони като Грета Гарбо и Марлене Дитрих (а малко по-късно и Грейс Кели) стават символ на изящност и елегантност в модния свят.



Туйги – Британски модел през 60-те години на XX век

Бурните социални, политически и културни промени на 60-те неизменно се отразяват върху концепцията за модерно. Британската манекенка Туйги поставя нови стандарти за красота със своето изключително крехко тяло. Така стройната фигура се налага като критерий за красота не само на модния подиум, а и като общ еталон за красива жена. През 70-те, 80-те и 90-те години се изгражда образът на силната жена, която се стреми към собствена кариера. През този период идеали за красота са Синди Крауфорд, Наоми Кембъл и Клаудия Шифър, които спазват стриктно изискванията за стройна визия.

Човек сам изгражда идеала си за красота и той постоянно се променя в процеса на личностното израстване. Дали обаче естетическата визия на манекените от луксозните витрини отговаря на реалния образ и на силуета на жената извън тези рамки? Доколко жените успяват реално да се вметят в нормите и има ли нужда да го правят?

На модния подиум и по кориците на модните списания неусетно се утвърди нова естетическа концепция за женска красота. Тя наложи представата за необичайните, характерни лица и за добре оформеното женско тяло с мощни, пластични обеми.

Умишлено търсена иновация в сферата на рекламния маркетинг или естествена еволюция в естетическите търсения на съвременния човек е оформящият се нов критерий за красота? Има ли задкулисни интереси в появата на новия еталон за естетично или е дошло времето да уважим автентич-

ния образ, който е част от живота на днешното общество?

Кои са преимуществата на новата идея за красиво и има ли тя недостатъци?

Възприемането на красотата е нещо субективно, но въпреки това векове наред хората се изкушават да я поставят в определена рамка, за да могат лесно да категоризират другите. Създавайки „законодавателство за красотата“, обществото поставя във фокуса на модната сцена на 20 век един определен типаж човешка фигура: здраво, спортно, изваяно тяло.

Но още през 2014 година откриваме един феномен на модния подиум.

Смята се, че кариерата на повечето международни модели е приключила, когато навършат 21 години. Въпреки това, един 28-годишен модел постига огромна популярност след дебюта си в Нюйоркската седмица на модата. Лорън Уосър, която прекарва четири години, възстановявайки се от синдрома на токсичен шок, дефилира на модния подиум на Ню Йоркската седмица на модата в елегантна рокля и с протеза на десния крак.



Лорън Уосър-фотомодел

Компанията Кромат има традиция да представя своите колекции, общувайки различните хора. Те са ангажирани да участват в дефилетата на модната марка като модели. Виктория Модеста, един от моделите, демонстриращи колекцията спортни облекла на Кромат за есента 2018 на спортни облекла, също носи протеза. Това не е първият път, когато Бека Маккарън-Тран – модният дизайнер на Кромат – представя модел с нестандартна визия. Още през февруари 2016 г. Лорън Уосър, която загубва крака си, излиза на подиума на компанията в рокля и със златна протеза. Този акт на съпричастност и подкрепа сам по себе си е израз на силна емпатия към различните хора. Това е нещо необичайно в света на модата, където властват лукс, суета и безпощадни закони, които налагат на бляскавата сцена безкомпромисни изисквания за красота. Дали обаче зад тази силна подкрепа не се крие маркетингова стратегия за създаване на неочаквани, изненадващи събития и персонажи, които се позовават на максимата: „По-добре да бъдеш

на страниците на пресата, отколкото да останеш зад кулисите.“

Много световни дизайнери и марки, които са успешни от дълги години, подкрепят хора с увреждания, давайки им възможност да преоткрият възможностите си. Тази съпричастност създава дискретна красота. Водещите модни компании нямат нужда да бъдат забелязани, защото вече властват на световния пазар. Те използват своята популярност, за да афишират една нова философия: идеята за емпатия между хората, независимо от физическата им характеристика.

Те насочват към дебат проблема с трудното приобщаване на „различните“. Може би, защото вярват, че човечеството е достатъчно помъдряло и готово за една по-висша любов между хората, че обществото е на прага на значителни промени в традиционните междуличностни отношения.

Английската актриса и модел Ема Уотсън споделя своята нестандартна представа за красота: *„Повярвайте, красотата не е дълга коса, слаби крака, кожа със слънчев тен и прекрасни бели зъби. Красотата е лице, което е плакало, но после се е усмихнало.“* (<http://www.missbloom.bg/beauty/savetendencii/nay-dobroto-opredelenie-za-krasotata/>)

„Хора с увреждания“ е озаглавена статия на Бритиш Кансъл, в която подробно се засягат проблемите на „различните“, разкриват се тяхната дистанцираност и изолация от света и от обществения живот. Текстът ясно определя различните модели на поведение и отношение към хората с увреждания. Така нареченият „медицински подход“ определя човека с увреждане като пациент, „инвалид“ в буквалния смисъл на думата. Този модел се ръководи от схващането, че невъзможността на хората с увреждания да участват пълноценно в обществения живот се дължи на техния „недъг“, а не на враждебната социална, културна и архитектурна среда.

Характерното за медицинския подход е, че се фокусира върху дефицитите на тялото, а не върху основните способности на човека.

„Комбинираните интерпретации синтезират индивидуалното и социалното влияние и застъпват тезата, че хората с увреждания са обект на предразсъдъци, въздействащи върху тях“. (Ройдева, 2021)

Според концепцията на Бритиш Кансъл социалният подход се изразява в насочването на вниманието не към увреждането, а към ресурсите на човека – какво той умее, знае и може да прави. Отвъд чисто морални, тук има и икономически аргументи – по-изгодно е да се инвестира в потенциала, като се компенсират ограниченията, вместо те да бъдат финансирани.

Красивият модел Уини Хароу, известна още като Шантел Уини, е израснала в Торонто, Канада. Тя придобива популярност благодарение на американското предаване за модели America's Next Top Model. Още на 4-годишна възраст проявява симптоми на витилиго – заболяване, при което по кожата се появяват бели петна, резултат от неспособността на организма да произ-

вежда пигмента меланин. Заради своя различен външен вид, който няма как да остане скрит, Уини става обект на обиди и сериозен тормоз в училище. Издателствата на съучениците ѝ оставят трайни следи върху нейната психика. Много скоро обаче красотата ѝ бива забелязана от известен журналист, който предлага на Уини уникалния шанс да изгради кариера на световноизвестен модел. Следват професионални изяви. Не след дълго самата Тайра Банкс, водеща на *America's Next Top Model*, я забелязва и я кани на кастинг. Уини Хароу се превръща в еталон за естествената, неподправена красота. Проблемът с пигментацията на кожата ѝ вече се възприема като белег на „различното красиво“



Уини Хароу, модел

В съвременното ни модния подиум все по-често се превръща в трибуна, от която се отправят провокации и послания във връзка с наболели обществени проблеми.

Световната италианска модна компания Бенетон следва своя собствена рекламна стратегия, която се фокусира върху проблемите и предизвикателствата пред различните хора. Още през деветдесетте тя предостави своя колекция, за да бъде заснета фотосесия с пострадали от СПИН хора. Не веднъж модните каталози на Бенетон събират модели от различна етническа принадлежност и раса. Оливиеро Тоскани стои зад впечатляващи фото кадри. Той е създател на някои от най-противоречивите рекламни кампании, които стават емблема на италианската марка през 80-те и 90-те години. Срещу мафията, срещу етническите конфликти, срещу религиозните войни и всички форми на расизъм – често само изображенията, които той създава, провокират сериозни въпроси за различните хора в обществото. Скандалните снимки предизвикват дебат в съдебната зала на Германския върховен съд, който постановява, че Бенетон използва заклеияването на страдащите от вируса на ХИВ, за да увеличи печалбите си. Съдът постанови, че кампания-

та накарнава достойнството на заразените с вируса. Компанията за облекло, известна със своята противоречива рекламна кампания „Текущи събития“, твърди точно обратното. Техен представител настоява, че чрез изображенията модният лейбъл иска да подчертае опасностите от заклеяването на определени социални групи и техния начин на живот. Върховният съд на Германия се съгласява с аргументите на критиците през 1995 г. и забранява кампанията. Пет години по-късно, през декември 2000 г., германският конституционен съд отменя решението. Конституционният съд постановява, че снимките не нарушават законите за лоялна конкуренция, както решава върховният съд, и че кампанията си заслужава, тъй като насочва вниманието към несправедливостите в ежедневието на пострадалите от СПИН хора.

Рекламна кампания на Benetton



Ейми Мълинс – Американска спортистка, актриса

Тези факти показват, че „шоковата реклама“ със сигурност подкопава традиционните предразсъдъци в обществото. Тя изиграва своята роля, независимо дали ще спечели почитатели или някои клиенти ще отминат витрините на компаниите, рекламиращи шоково. Засага към тази новост обществото показва негласно разбиране. Щом потребителите на съответната марка остават с нея и продължават да пазаруват, те вероятно се съгласяват

с тези силно въздействащи актове. Със сигурност всяка модна марка, следваща стратегията на шокиращата модна реклама или на неочакваните изненади по време на дефиле, ще става все по-популярна и този феномен ще предизвика широк обществен дебат за „приемливото“ красиво.

Има ли право модният свят да поставя естетически норми и трябва ли тези норми да бъдат константни? Модният дизайн е пряко свързан с нашия бит, в центъра на фокуса му стои човекът с неговите физически и духовни потребности. Ако оставим развитието му да следва своя естествен път, то неминуемо постулатите ще станат променливи величини.

Ще се превърнат ли естетическите норми за човешката визия в сериозно препятствие пред модния дизайн и бизнес, ако са променлива величина? Реалната красота е в заобикалящата ни природа, която е уникална с многообразието си. Време е да приемем разноликата красота във всичките ѝ аспекти, дори ако нейното физическо проявление не съответства на законите за свършената симетрия. Изправянето на обществото пред открит диалог за ежедневните предизвикателства, с които различните хора се справят, би вдъхновило създаването на иновации в сферата на модния дизайн.

В обществото от край време се създава подправена, специално аранжирана красота. Може би обикновеният човек е уморен от правилата на модната диктатура, които ограничават личния порив за припознаване в даден моден стил. Фактът, че различните хора вече са под светлините на модния подиум и по страниците на модните каталози, бележи само по себе си начало на еволюция. Дали компаниите имат икономически придобивки от въвеждането на тези иновативни подходи за популяризиране на модни колекции? Защо не, щом те са полезни и за самите хора на подиума.

Тома Аквински смята, че: *„Красотата и доброта в крайна сметка са едно, те са своеобразни начини, по които една единствена позитивна действителност се възприема рационално.“* (Денкова, 2019, с. 34)

Красота, която не винаги е приемлива, но е естествена и неподправена, може да бъде постижение, а това би трябвало да е основна причина за съществуването ѝ.

От пространство, което в продължение на десетилетия предлага на хората предимно естетическа наслада, днес модният подиум е и сцена, от която можеш да предизвикваш, да задаваш въпроси и да отправяш послания – точно както чистата форма на изкуство ни променя чрез красотата. Но в бъдеще това ще бъде може би не онази, позната от векове, пропорционална, свършена грациозност, а другата, еманципираната и самоуверена красота, която се усмихва, след като е плакала.

„Разбира се, съдим за приятните неща: в реда на нещата е да се наслаждаваме на някои неща, но е погрешно да се наслаждаваме на други. Обаче тези съждения се концентрират върху състоянието на ума на субек-

кта, а не върху качеството на обекта.“ (Денкова, 2019, с. 36)

Съзнателно или не, повечето от нас се стремят към хармония в мислите и чувствата и точно затова избираме познатото красиво – това, което е признато като норма за красота и с което сме изградили своя естетически критерий. Трудно ще се намерят примери в изкуството или модния дизайн преди 21 век, които да акцентират върху идеята, че протезата на крака не накърнява красотата на човешкото тяло и че вътрешната красота е по-съществена човешка характеристика отколкото несиметричната фигура.

Важно е някой да направлява общественото мнение към търсене на духовната и различната красота. Дизайнери като Александър Маккуин и модни марки като Кромат са визионери в тази кауза. Те ни помагат да свикнем с различното, да приемем необичайната визия на тялото.

Макар все още съществуващи, традиционните социални предразсъдъци и стереотипи в живота на съвременния човек скоро ще избледнеят. Щом има кой да разкаже и покаже другата история за красивото, то неизменно ще има и кой да я чуе.

„Разграничаването от общоприетото означава, че е необходимо да се осмелим да навлезем в новото и неизвестното“. (Ройдева, 2021)

Според Шалда:

„Новата красота и новото изкуство винаги възникват по такъв начин, че въпреки съпротивата на историците или на теоретиците, отсъдили, че не може да се роди нищо ново, тъй като цялата красота и цялото изкуство вече са минало, че те са се изчерпали и затворили в граници, отвъд които не може да се прекрачи, въпреки всички опити за разколебаване се появява велико и смело творческо сърце, което напук на всичко успява да постигне наглед невъзможното.“

„Най-безпогрешно се разпознават новото изкуство и новата красота по това, че те са лишени от всякакво лукавство, не се натрапват и не търсят ничия благосклонност.“

Всяка нова красота и всяко ново изкуство притежават завоевателски добродетели: самоувереност, почтеност, нетърпимост, борбеност и изключителност. Те се втурват в света не за да си издействат топло местенце редом със старото изкуство и старата красота, а за да покорят целия живот – не от суетност и високомерие, а защото са дълбоко и непоколебимо убедени, че са носители на истината за живота и за бъдещето и че ще накарат света да приеме и проумее тази истина, която той или не е познавал досега, или пък я е занемарил: без тази съкровена вяра не може да има ново изкуство.“ (Константинов, 2005). А според Плотин, *„Красивото ни вънлува само през светлината на Доброто“.* (Денкова, 2019, с. 8)

Използвана литература

1. **Денкова, Лидия.** Философска естетика: Въпроси и отговори за красивото в 14 теми към курсовете GENB029 Естетика и теория на изкуството и OOK005. София, НБУ, 2019. 135 с.
2. **Константинов, Венцеслав.** „Новата красота“ през погледа на Франтишек Ксавер Шалда. LiterNet, 11.04.2005
<https://litenet.bg/publish3/vkonstantinov/tvorchestvoto/shalda1.htm>
3. **СЪВЕТИ & ТЕНДЕНЦИИ** „Най-доброто определение за красотата... споделено от жена. 2018 <http://www.missbloom.bg/beauty/saveti-tendencii/nay-dobroto-opredelenie-za-krasotata/>
4. **Ройдева, Анна.** Личността в контекста на социалната ситуация, дефинирана като „увреждане“. https://ardusbg.com/lichnost-uvrejdane-2/?fbclid=IwAR1oMrHNf1SaBcsg29RZN1ewRoyE3T_HmIzNLILDsV18qm0gBap2S4bSei8

НОВИЯТ СВЯТ ИЛИ КОЛКО Е НЕОБХОДИМО СЦЕНИЧНИТЕ ИЗКУСТВА ДА СЕ ПРОМЕНЯТ

д-р Александър Калинов

**Национална академия за театрално и филмово изкуство
„Кръстьо Сарафов“**

Резюме: С настъпването на световната пандемия от COVID-19 светът рязко се промени – философски, социално, но най-вече икономически. Финансовите и икономически кризи в модерната история не са нещо ново. Само в последния половин век сме свидетели на множество кризи на международно ниво (глобалната рецесия от 1982 година, пропадането на световната стокова борса от 1987, финансовата криза в САЩ и Европа от 2007 и други) (Roy E. Allen, 2016). Въпреки това, кризата появила се вследствие от разпространението на COVID-19, предизвиква изменение не само във финансовите структури и механизми, а започна една много по-значителна промяна в начина, по който ние възприемаме реалността и съществуваме в нея. В този доклад обръщаме поглед към възможностите и рисковете за сценичните изкуства в новата епоха на несигурност, ограничения и променяща се среда. Целта е да се предложат теоретична рамка за евентуалното развитие и необходимите инструменти и умения, които ще трябва да бъдат развити в сферата, за да се отговори на новите нужди в световен мащаб. Разглежда се теоретична литература за съществуващите проблеми на сектора още от преди кризата и как те могат да бъдат решени в бъдеще. Целта на работата е да представи теоретични основи, които в по-късен етап да бъдат подложени на емпирични изследвания.

Ключови думи: сценични изкуства, дигитализация, криза, новото нормално

THE NEW WORLD OR HOW MUCH THE PERFORMING ARTS NEED TO CHANGE

Alexander Kalinov, PhD

National Academy of Theater and Film Arts „Krastyo Sarafov“

Summary: With the onset of the global COVID-19 pandemic, the world has changed dramatically – philosophically, socially, but mostly economically. Financial and economic crises are not new in modern history. In the last half century alone, we have witnessed many crises internationally (the global recession of 1982, the collapse of the global commodity exchange in 1987, the financial crisis in the United States and Europe in 2007, and others) (Roy E. Allen, 2016). However, the crisis caused by the spread of COVID-19 caused a change not only in the financial structures and mechanisms, but a much more significant change in the way we perceive reality and exist in it. In this report, we look at the

opportunities and risks for the performing arts in the new era of uncertainty, constraints and a changing environment. The aim is to offer a theoretical framework for possible developments and the necessary tools and skills that will need to be developed in the field to meet the new needs worldwide. Theoretical literature on the existing problems of the sector since before the crisis and how they can be solved in the future is considered. The aim of the paper is to present theoretical foundations, which will be subjected to empirical research at a later stage.

Keywords: performing arts, digitalization, crisis, the new normal

В този доклад обръщаме поглед към възможностите и рисковете за сценичните изкуства в новата епоха на несигурност, ограничения и непрестанно променяща се среда. Целта е да се предложи теоретична рамка за евентуалното развитие и необходимите инструменти и умения, които ще трябва да бъдат разработени в сферата, за да се отговори на новите нужди в световен мащаб. Разглеждат се теоретични публикации за съществуващите проблеми на сектора още от преди кризата и как те могат да бъдат решени в бъдеще.

„Всяка епоха започва и свършва под призива на оцеляването“ (Божилова-Андонова, 2014 стр. 4). С настъпването на световната пандемия от COVID-19 светът рязко се промени – философски, социално, но най-вече икономически. Финансовите и икономически кризи в модерната история не са нещо ново. Само в последния половин век сме свидетели на множество кризи на международно ниво (глобалната рецесия от 1982 година, пропадането на световната стокова борса от 1987, финансовата криза в САЩ и Европа от 2007 и други) (Roy E. Allen, 2016). Въпреки това, кризата появила се вследствие от разпространението на COVID-19, предизвиква изменение не само във финансовите структури и механизми, а започна една много по-значителна промяна в начина, по който ние възприемаме реалността и съществуваме в нея. В различна степен, в зависимост от географското разположение и региона на житие, нашата представа за света, който ни заобикаля, се измени корено. До преди няколко години в интернет можеха да бъдат открити снимки на хора носещи маски с различни забавни надписи като: „Добре, разбрахме, че сте доктори! Няма нужда да парадирате с това“. В контекста на днешния ден, хора които са разпространявали тези снимки сами се иронизират, дори с някаква степен на страх. Особено в определени държави в Западния свят хората започват да развиват страх от това да посещават публични места. Най-осезаемо това може да се забележи при посещенията на театралните салони и културните мероприятия. Посещенията на киносалоните в Обединеното кралство, например, за 2018 и 2019 год. имат рекордно висок брой за последните двайсетина години, който е около 176-177 млн. зрители. За 2020 година, броят на посетителите е едва около 44 млн. (José

Gabriel Navarro, 2021). Разбира се, трябва да отбележим, че през значителна част от годината кината в Обединеното кралство бяха затворени поради ограниченията в региона, но въпреки това наличните данни са доста притеснителни. Все пак продуцентите и особено по-големите международни студия започнаха бързо да взимат мерки, опитвайки се да се борят с идващата криза. Те насочиха вниманието си към дигиталните платформи като Netflix, Hulu, Amazon Prime. А някои от тях дори започнаха още по-ожесточено да развиват собствените си такива като Дисни с Disney+. Мерките, макар и критикувани от определени автори, имаха някакъв успех. Бързата реакция към ситуацията се дължи на няколко фактора, но основата може да се търси в това, че киното има определено предимство пред останалите изкуства, тъй като не малко внимание на новите технологии. Това е така, защото самото кино е резултат от иновации още от преди повече от век.

Но какво се случва със сценичните изкуства като театър, музика, танц, опера? Сценичните сектори са най-силно засегнати от мерките за социална дистанция. През март 2020 година започва поетапно затваряне на отделни зали, театри и други места за изкуство. Започвайки от Бродуей, които обявяват затварянето още на 12 март 2020, последвани от театрите в Обединеното кралство на 16 март 2020 (Smith, 2021). Това затваряне на места продължи до 18 месеца, нанасяйки сериозни финансови поражения върху сцените и творците (News, 2021). Рязкото спадане на приходите излага на риск финансова устойчивост на културните сектори и е довело до намаляване на печалбите и съкращения, с последици и за техните доставчици, както от творчески, така и от другите сектори (Travkina & Sacco, 2020). Някои специалисти дори прогнозираят, че проблемите пред секторите и последиците от тях ще бъдат по-дългосрочни от пандемията, което се дължи на комбинация от различни фактори. В средносрочни времеви рамки, проекциите са за сериозен спад на продукцията на културно съдържание, което е обвързано с очакваното ниско ниво на вътрешен и международен туризъм, намаляването на публичното и частното финансиране на сектора, както и ниската покупателна способност на отделните общности (Travkina & Sacco, 2020). Очакванията са, че това ще доведе до по-сериозни проблеми за в бъдеще. Също така трябва да обърнем внимание и на това, че много от потребителите започват да подхождат с несигурност, когато става въпрос да прекарат часове сред непознати в затворено пространство. Промоцията и рекламата на спектакли също е затруднена поради несигурността от нови мерки, които могат да бъдат въведени от днес за днес. Много от сцените подхождат внимателно, когато въвеждат спектакли в програмите си, просто защото не знаят какво ще се случи в утрешният ден и как могат да предпазят публиката си (News, 2021).

В България, въпреки някои спорни решения на правителството в началото на кризата, артистите имаха възможността да продължат работата си

до някаква степен. За разлика от останалите държави в Европейския съюз, залите в България останаха отворени, дори и само на 30-50% от капацитета им. Също така се появиха определени програми, които да спомогнат за оцеляването на сектора по време на кризата, като Едногодишният грант на Национален фонд „Култура“ за частни културни организации, активни оператори на събития и културно съдържание. Въпреки това, предприятиите мерки изглеждат недостатъчни. Начинът, по който реагират държавните институции, е рефлексивен към променящата се среда. Сякаш липсва идеята за превенция на потенциални опасности и рискове. Дори миналата година, когато трябваше да се действа бързо, за да може хората, заети в креативните индустрии да оцелеят, на правителството отне между 3 и 6 месеца, за да може да въведе механизми за помощ. И дори тези механизми имаха своите сериозни проблеми. По време на цялата първа сесия за подпомагане на творци не беше ясно какви точно за изискванията за допустимост при кандидатстване по програмата. Във втора и трета сесия на същата програма, този проблем беше изчистен, като ясно беше обявено, че само самоосигуряващи се лица имат право на тази помощ. Кое то на свой ред доведе до нови проблеми. Оказа се, че повечето независими артисти, работещи в сферата на сценичните изкуства, не са самоосигуряващите. Мнозинството от тях имат това, което Американците наричат „day job“, за да могат да си плащат сметките. Поради това, артистите не бяха сметнали за необходимо да се регистрират като самоосигуряващи се на свободна професия, само за да могат да плащат по-високи данъци без да виждат ясна възвръщаемост от това. Това не е проблем единствено на българската реалност. Много от мерките, които бяха предложени за справяне с икономическите последствия на кризата в множество национални или местни държавни институции, не отговаряха на спецификата на секторите на културата и творческите индустрии (Travkina & Sacco, 2020). Също като българските си колеги, артистите в световен мащаб имат много по-различен статут от тези, заети в други икономически сектори. Работещи като артисти на свободна практика или работейки почасово, за да могат да продължават творческите си дейности, мерките предприети в световен мащаб не отговаряха на техните нужди.

Освен това, сектора пострада и от допълнителни фактори като промените в социалните и политическите среди. Както вече споменахме, психологическото отражение върху социума е осезаемо и до днес, страхът от масови мероприятия и събития продължава. Това обаче, даде възможност на артистите и арт мениджърите да докажат, че заетите в сектора имат по-добро разбиране за проблемите и нуждите на общността. Още с началното затваряне на сцените и преустановяването на масовите мероприятия много обществени и частни организации предоставиха голям брой съдържание на зрителите онлайн, за безплатно гледане (Travkina & Sacco, 2020). По този начин, опит-

вайки се да предоставят достъп до култура дори в най-трудните първични моменти на кризата на масовата публика. Не можем да твърдим, че свободно разпространение на съдържание в дигитална среда е устойчив бизнес модел, който може да помогне за оцеляването на културните организации в тези времена на несигурност. Също така, не трябва да приемаме, че дигиталния достъп до сценично изкуство носи същото значение и сила, както това да бъдеш в залата и да съпреживяваш с група непознати това, което се случва на сцената. Въпреки всичко, потреблението на предоставените постановки и представления онлайн доказва две неща – публиката има нужда от културно съдържание, особено в моменти на криза и тя е готова да направи компромис, приемайки дигитален вариант на сценичното съдържание. Постановките на Болшой театър, Нидерландския танцов театър, Кралската опера, както и на местни театри като българският Възраждане, бяха гледани от хиляди и стотици хиляди в краткия период, в който бяха достъпни онлайн.

Това дава възможност да се замислим за бъдещето на сценичните изкуства и мястото им в света. Преди това е важно да отбележим, че културата и особено сценичното изкуство не е само бизнес, нито е само култура. Това е една сложна система от културни ценности и особености, пазари, механизми за инклузивност и взаимопомощ, която е тясно обвързана със социалното, икономическото, политическото, религиозното и първично човешкото същество. Самата система се влияе от всяка промяна, в която и да е от частите на човешкото битие, като тя самата е отговорна за някои от тези промени. Вече с години наблюдаваме дигитализацията на света. Новите технологии се имплементират успешно в много бизнеси от различни сектори за постигането на по-висок коефициент на полезно действие, намаляване на разходите или дори цялостно преформатиране на отделни сектори. Пример за това е начинът, по който днешния западен човек приема новинарската информация в своето всекидневие. В началото на новия век вестниците представляват начин за бърз и лесен достъп до информация. С развитието на новите дигитални технологии и по-специално с масовото разпространение на интернет и достъпа до него обаче се създава нов по-ефикасен и по-достъпен път. Информацията, свободно достъпна само на един клик разстояние, става привлекателна опция за читателите, които търсят такава (Bryan et al., 2013). През 2019 година изследване на център „Пю“ показва, че вече 90% от възрастните потребители използват интернет (Pew Research Center, 2021). Докато циркулацията на вестници достига до рекордно ниски нива, които са се наблюдавали за последен път през 1940 година (Barthel, 2019). Това води до промяна за журналистите, които пишат за печатни медии, защото те трябва да се адаптират към новите технологии (Deuze, 2005). С тях се откриват нови възможности за въвеждане на аудиторията, които включват, но не са ограничени до: включването на видео материал/и към статията, създаването

на интерактивно за потребителя съдържание, използване на хиперлинкове към информация, която може да бъде намерена другаде в мрежата (Deuze, 2001). Все по-често се появяват проекти с трансмедийен характер (Kalinov, 2017). Това изисква промяна в досегашния метод на работа на печатните издания, както при отразяването на събития, така и при ръководството им. В контекста на новия пазар фирмите, занимаващи се с печатни издания, имат нужда от по-широкообхватни специалисти, както и от това да инвестират в развитието на материалната си база, за да могат да бъдат конкурентноспособни на новия пазар (Bryan et al., 2013).

В същия контекст, сценичните изкуства показаха, че съществува един пазар за тях, пространство в новия дигитален свят, което е все още не достатъчно изследвано и разработено. Дебата за дигитализирането на изкуството не е нещо ново. Той следва дискусии за това дали изкуството не е останало релевантно само на теория, дали достъпността до изкуството не го е убило, които са предхождани от въпроса за културните индустрии и диалектиката на просвещението (Adorno & Horkheimer, 1944) и мястото на изкуството в епохата на техническото възпроизводство (Benjamin, 2007, 2019). Този въпрос се заражда под някаква форма още през 1934 год., когато Пол Валери коментира в едно от своите есета: „Както водата, газта и електричеството идват отдалеч в нашето жилище с помощта на почти незабележимо движение на ръката, за да ни обслужат, така ще бъдем снабдявани с картини или с поредици от тонове, които ще се появяват с помощта на едно леко движение, почти знак, и също тъй ще ни напускат“ (Valery, 1934). Тъй като настоящата статия застава зад идеята, че към настоящия момент сценичните изкуства могат само да спечелят, ако се ориентират към адаптирането на дигиталните технологии за подобряване на достъпността на публиката и достигането до по-широка потенциална аудитория, ще направим кратък обзор и коментар на основните идеи в защита на вече установената традиция. Дискурсът, който извеждаме на преден план, ще разгледа аргументите за придържане към традиционните похвати и ще представи аргументи само като основа за по-нататъшни дебати. Това се дължи на два фактора. Първият е по отношение на аргументите за традицията при представянето на произведения на изкуството. Дебата не е нов за академичните среди и авторите на основните тези са добре известни, както и техните разработки по темата. Поради това, можем да допуснем, че заинтересованите от този дискурс са вече поне до някъде запознати с тях. Вторият фактор се отнася до коментарите. В една толкова кратка форма, като научна статия, не можем да допуснем, че може да се навлезе в дълбочина в представената проблематика. Статията цели да даде отправни точки за по-нататъшни дебати и изследвания, като отличи някои основни акценти за използването на модерни технологии при представянето и разпространението на сценичните културни продукти.

Хоркхаймер и Адорно (1944) говорят за популярната култура като средство за поддържането на обществото в пасивно състояние. През годините обаче, не малко автори правят критични бележки върху идеите изложени вътре. Дори авторите в едно от по-късните издания на книгата пишат: „Ние не заставаме зад всичко, което беше казано в книгата в оригиналното ѝ издание“ (Horkheimer & Adorno, 2002). Най-добрата критика, която съществува към днешна дата на идеята е направена от Бернард Мийдж (1989). Той подчертава недостатъците на идеята за културните индустрии и нейните ограничения. Например пренебрежението към технологичните открития и тяхното влияние върху практиките в сферата; по-големият фокус върху пазара, отколкото върху феномена култура, като индустрия и неговата проблематика; анализирането през призмата на един общ процес, пренебрегвайки идеята, че той в същността си е сложно смесено поле на множество индустрии, които обаче се борят на един общ пазар за потребители; работна ръка, време, и други (Miege, 1989). „Културни индустрии“ не е само термин, който се използва за сектор на продукцията, той е едно обобщение към цялостен подход при създаването на културна продукция, базиран на тези и други принципи (Hesmondhalgh, 2008).

Бенямин (2007, 2019) говори за автентичността и „мястото и времето на художественото произведение – неговото неповторимо битие на територията, на която то се намира“. Според автора, в епохата на техническата възпроизводимост се загубва така наречената от него „аура“. Това се дължи на нарастващото значение на масите. Бенямин е прав за това, че едно произведение на изкуството е изключително сложен феномен, който е обвързан с една цяла система. Не случайно с напредване на времето начинът, по който ние възприемаме и/или разбираме дадено произведение на изкуството се променя. Например, дълго време „Мона Лиза“ е просто една от картините на Леонардо Да Винчи. След като в началото на миналия век тя е открадната от Лувъра, картината се превръща в едно от най-интересните произведения на изобразителното изкуство. Повече от половин век по-късно, Дан Браун пише „Шифърът на Леонардо“ и картината придобива една нова мистификация за масите. Възприятието на обществото за дадено произведение на изкуството се променя спрямо различни събития. Въпреки това, в контекста на глобалния пазар, който днес е значително по-отворен спрямо преди почти години, въпросът за техническата възпроизводимост придобива нови измерения. Не можем да спорим, че един спектакъл или концерт, или каквото и да било друго произведение на изкуството, особено сценичното, има собствена аура и живот. Въпреки това, дигиталният свят създава възможности, които до преди не са съществували – за достигането до по-широки кръгове публика, за повишаването на достъпа до култура, за цялостно издигане на социалното културно ниво, както и за опазване на една култура, която като съдържание

е мимолетна. Самата публика осъзнава това, тя търси различното, масата в епохата на дигиталните технологии не е същата, която е живяла преди век. След всички кризи и революции, както икономически и политически, така и социални, и технологични, масата вече има един различен поглед към света. Това предизвиква и самите творци да са променят. „Класическият прочит на произведенията за драматичната сцена се заменят от необичайно субективно интерпретиране, а идеите се заместват от частните случаи“ (Божилова-Андонова, 2016). Публиката много по-ясно започва да осъзнава какво се случва пред очите ѝ и какво липсва. Всеки, дори бегло запознат с магията на сценичните изкуства, може да оцени липсата на тази вълшебност, която е физическото присъствие в дадено пространство, съпреживявайки случващото се на сцената. Въпреки това, както вече споменахме, това изкуство, тази магия е мимолетна, един спектакъл, едно концертно турне, има живот, който трае не повече от няколко години. Много рядко има изключения. Твърде много велики произведения на танца, театъра, музиката са останали във времето само с думи, отзвuci от това, което са всъщност. От танца на Саломе, през спектаклите на Уилям Шекспир, концерти на великите композитори като Бах и Моцарт, танцовите спектакли на Айседора Дънкан и Пина Бауш и до театралните спектакли на Крикор Азарян са останали някъде там в историята, в думите и легендите. Днешната дигитална среда създава един нов вид медиум, където историята може да бъде запазена. Да, никои от публиката никога няма да преживее това да бъде гост на Ирод Антипа за рождения му ден, но ако имаме запис на този иконичен танц на Саломе, всеки любител на танца и всеки танцьор, хореограф и професионалист би направил всичко, за да го види, да се докосне до безкрайността.

В днешно време ситуацията е още по-трудна. За всеки любител на изкуството има изключително много сценични събития, на които би искал да присъства и които тепърва може да открие. Но как можеш едновременно да бъдеш на „О“ на Цирк дю солей в Лас Вегас, на „Мъглата“ на Нидерландския танцов театър в Амстердам и на представлението на Токийската филхармония и „Нов национален театър“ – „Лебедово езеро“ в Токио? В забързаното ежедневие, в тази икономическа несигурност, в която е изпаднал света, дигиталното възпроизводство дава възможност на всеки, независимо в коя географска точка на света се намира, стига да има достъп до интернет, да може да достигне до световните сцени и култура. Да, през стъклена преграда, като в зоологическа градина, но все пак поне малко да докосне това вълшебство на сцената.

Тук е важно да отбележим, че също така съществува една друга публика, която не трябва да бъде пренебрегвана. Така наречените „милениали“ и „поколение Z“. Децата на новия век, които са родени по средата на дигиталната революция и още не проходили са взели мобилния телефон в ръка.

Тази публика изгражда усещанията си за света основно през призмата на дигиталния свят, чрез мобилните си телефони и компютри. Тези деца и млади хора ще се превърнат в потребители на култура. Въпросът е дали авторите, творците, изпълнителите и арт мениджърите ще им предоставят възможност да бъдат потребители и на техните произведения. При липсата на възможност за достъп до високо културно съдържание тези хора ще се превърнат в консуматори на по-достъпно такова. Кое то ще доведе до един затворен кръг. Консуматорът няма потребност от това да консумира нещо различно от това, което му се предлага. Той е по-склонен да се поддаде на водещите послания на консумативното общество (Гешев, 2016), защото потребителската култура на консуматора е пряко обвързана с материалистичната и комерсиалната култура. Потребителят консуматор купува това, което е или смята, че е (Гешев, 2016). И когато той няма достъп до различно съдържание той се затваря сам в собствения си свят, без да има възможност да го разшири или надскочи. Нещо повече, този свят може да се превърне в средата, която чрез влияние по периферен път формира нагласите на този индивид (Калинов, 2012).

Можем да спорим, че има начини да достигнем до информация за различни културни продукти, особено в епохата на дигиталните технологии. Можем да твърдим, че зависи от потребителя да намери нужната информация. Въпреки това, наблюдаваме една закъсняла рефлексивност от страна на културните индустрии. Нововъведенията често влизат със закъснение, опитват се да поддържат една вътрешна морална линия, която често се базира на ярвания по-скоро, отколкото на факти и се търси начин да се запази тази „традиция“, която никой не иска да унищожи. Посещенията на театрални салони, концертни зали и други сценични изяви няма да изчезнат, защото това е култура, традиция и дори ритуал. Но потенциалната публика трябва да бъде развита, привлечена, чрез предаване на послания, използвайки правилните канали за комуникация. И тук е важно да отбележим, че публиката не е длъжна да бъде грамотна и запозната с културните индустрии и течения. Задължение на авторите е да популяризират своите творения. Артист, във всеки смисъл на думата – музикант, актьор, режисьор и т.н. е не просто човек, който може да създава произведения на изкуство. Всеки човек пише, рисува, свири на някакъв инструмент, пее или снима. Артистът има свръх задача да бъде както автор, така и учител. Да спомага за развитието на обществото. Бягството от това задължение би довело само и единствено до много по-сериозни кризи в бъдеще.

По-младите и не страхуващи се творци вече се обръщат към бъдещето. Вследствие на пандемията от COVID-19 културният и творческият сектор могат да спечелят. Към настоящия момент има не малко възможности за дигитализация с шанс за достигане до по-широка местна, национална и дори международна публика (Travkina & Sacco, 2020). Говори се за интегрирането

на механизми за разпространение на културно съдържание дигитално, чрез прилагането на различни нови технологии за предоставяне на съдържание, включително виртуална реалност. Изкуствата имат възможността да напомнят за ролята си в обществото, не само като опазване на култури и традиции, но също така като средство за образование, икономически сектор за подпомагане на местни икономики, като и за спомагателни механизми при опазване на психическото здраве и общественото благо. Но това може да стане само и единствено, ако по-голяма част от творците и арт мениджърите се обединят около идеята сценичните изкуства да навлязат в новото дигитално пространство.

Настоящата статия е част от проекта „КоМ: Инсист“, който е финансиран от Фонд „Научни изследвания“ към МОН с договор №КП-06-М25/3 от 14 декември 2018 год.

Използвана литература

1. **Adorno, T., & Horkheimer, M. (1944).** The culture industry: Enlightenment as mass deception, dialectic of enlightenment. New York: Continuum. Originally Published as Dialektik Der Aufklärung, 1944.
2. **Barthel, M. (2019).** 5 key takeaways about the state of the news media in 2018.
3. **Benjamin, W. (2007).** The work of art in the age of mechanical reproduction. In Stardom and celebrity: A reader. <https://doi.org/10.4135/9781446269534.n3>
4. **Benjamin, W. (2019).** Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In Anthologie Kulturpolitik. <https://doi.org/10.14361/9783839437322-042>
5. **Bryan, B., Zimmerman, M. H., & Sharon, H. (2013).** Turning the page with newspapers. Routledge Handbook of Sport Communication, 1(1), 544.
6. **Deuze, M. (2001).** Online journalism: Modelling the first generation of news media on the World Wide Web. First Monday, 6(10). <https://doi.org/10.5210/fm.v6i10.893>
7. **Deuze, M. (2005).** What is journalism? Journalism, 6(4), 442–464. <https://doi.org/10.1177/1464884905056815>
8. **Hesmondhalgh, D. (2008).** Cultural and creative industries. In The SAGE Handbook of Cultural Analysis. <https://doi.org/10.4135/9781848608443.n26>
9. **Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (2002).** Dialectic of Enlightenment (G. Noer (ed.)). Stanford University Press.
10. **José Gabriel Navarro. (2021).** Cinema admissions in the United Kingdom (UK) from 2001 to 2020.
11. **Kalinov, K. (2017).** Transmedia Narratives: Definition and Social Transformations in the Consumption of Media Content in the Globalized World. Postmodernism Problems, 7(1), 60–68. http://ppm.swu.bg/media/45765/kalinov_k_transmedia_narratives.pdf
12. **Miege, B. (1989).** The Capitalization of Cultural Production. International General.
13. **News, B. (2021).** Covid: Theatres wary despite first capacity audience since pandemic.
14. **Pew Research Center. (2021).** Internet/Broadband Fact Sheet.

15. **Roy E. Allen. (2016).** Financial Crises and Recession in the Global Economy, Fourth Edition.
16. **Smith, A. (2021).** Timeline: Theatre and Covid-19.
17. **Travkina, E., & Sacco, P. L. (2020).** Culture Shock: COVID-19 and the Cultural and Creative Sectors. Oecd.
18. **Valery, P. (1934).** Pièces sur l'art.
19. **Божилова-Андонова, М. (2014).** Актьорското тяло – книга вдъхновена от философията.
20. **Божилова-Андонова, М. (2016).** Сценичният език на театъра на движението.
21. **Гешев, Л. (2016).** Потребителското общество – от Homo Oeconomicus до Homo Consumericus. Медии и Обществени Комуникации., 28.
22. **Калинов, К. (2012).** Субурбанизацията, „Американската мечта“, селебрити културата и пагубният им ефект върху „обикновения човек“. Newmedia21. Eu. Медиите На 21 Век: Онлайн Издание За Изследвания, Анализи, Критика. <https://www.newmedia21.eu/atelier/suburbanizatsiyata-amerikanskata-mechta-selebriiti-kulturata-i-pagubniyat-im-efekt-va-rhu-obiknoveniya-chovek/>

ТИПАЖИ И МАСКИ ОТ КОМЕДИЯ ДЕЛ'АРТЕ И ПРОФЕСИЯТА МЕДИЦИНСКИ КЛОУН

Ива Лапатова¹

*Докторант, катедра „Хореография“,
ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград*

Резюме: Италианската народна комедия на маските или още наричана Комедия дел'арте дава начало на много образи и типажки, чиито проблеми остават актуални до ден днешен. Маската изгражда типажки и образи на подражание, които в последствие се използват като модел в медицинската клоунада. Движението, жестът и мимиката са основните средства на актьора, занимавайки се с изкуството на Комедия дел'арте и медицинска клоунада.

Ключови думи: Комедия дел'арте, медицинска клоунада

TYPES AND MASKS FROM COMEDY DEL'ARTE AND THE PROFESSION MEDICAL CLOWN

Iva Lapatova

*PhD student, Department of Choreography,
SWU „Neofit Rilski“, Blagoevgrad*

Summary: The Italian folk comedy of masks or also called Comedy del'arte gives rise to many images and characters whose problems remain relevant to this day. The mask builds characters and images of imitation, which are later used as a model in medical clowning. Movement, gesture and facial expressions are the main means of the actor, dealing with the art of Comedy del'arte and medical clowning.

Keywords: Comedy del'arte, medical clowning

Нуждата да изследвам невербалната комуникация² – жестът, маската и експресията на тялото, ме водят до онова забравено италианско изкуство Комедия дел'арте.

1 Ива Лапатова завършва НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“, специалност „Театър на движението – Пантомима“ (София, 2016), защитава магистърска степен „Хореографска режисура“, ЮЗУ „Неофит Рилски“ (Благоевград, 2017), в момента е докторант специалност „Хореография“.

2 Споменавайки невербалната комуникация, виждам всички онези безмълвни изкуства за достигане на диалог между публика и артисти

В епохата на ранното Средновековие пантомимата престанала да съществува като самостоятелно изкуство. Но елементи от пантомимата са се запазили и пренесли в италианската народна комедия на маските, влязла в историята под названието Комедия дел'арте. Италианската народна комедия на маските функционира още в Ранния Ренесанс като площадно изкуство, но се избистря като жанр в средата на XVI век, съчетавайки елементи на народния панаирджийски фарс, майсторството на пътуващите артисти и любителския фарс.¹ Способността на театралната форма да се интегрира и да се развива директно от ситуациите инициирани от публиката, я прави достъпна за всеки.

Както пантомимата, така и Комедия дел'арте са част от театрално-зрелищните игри, които са изградени в синтез между песен, танц, акробатика, клоунада и жест. Артистите от Комедия дел'арте умело боравят с изобразителните възможности на тялото и жеста. В много случаи жестът и пластика-та съпровождат словото, допълват го и поясняват.

Един от основните показатели, които характеризират жанра Комедия дел'арте е използването на маска. Чрез нея актьорът представя определен типаж – дядо, младеж, девойка и т.н.; определен характер (влюбен, сребролюбив, гневен) и социален статус (богат, беден, пазител на закона, гонен от закона и т.н.).

„Маската е не само изображение, което мимиращият надява на лицето си. Тя е едновременно: Акт на унифициране и типизация; Буке-т от тенденциозно подобрани черти; Стандартен, узнаваем от всички персонаж; Апсихологичен модел на универсалния герой“.²

Маските се използват и в Китайската опера³, но и в съвременното изкуство – като средство за отделяне на реално и нереално, митично, метафорично.

Надявайки маска на лицето си, актьорът добива нова самоличност, която трябва да преведе на езика на телесното подражание.

Всеки персонаж на Комедия дел'арте спазва стриктно своята линия. Типът на героя може да бъде: благороден, героичен, комичен, антипатичен, лиричен, драматичен, атрактивен и т.н. Този герой органично включва средствата, които изграждат персонажа – заекване, купане, падания, салта и др. Именно тази характеристика на отделния герой го отличава от останалите и го превръща в типаж.

Слуга и Господар са двата основни типа маски. *Дзанни* са слугите и слугините, чиито движения са бързи, с подчертаване на определени телесни

1 Инджев, В. 1977. Изкуството на пантомимата. София. Наука и изкуство. 247 с.

2 Илиев, Ал. 1997. Обща теория и практика на пантомимата. том I. Ощуване и израз. София. СОНИТА. 143 с.

3 Katritzky, M.A. 2006. The Art of Commedia. NY: Rodopi.

качества – пъргавина, сила, телосложение и др. Те са най-подвижните действащи лица и моторът на интригата. Групата на Маньифико или Господарят има три подразделения: *Аморози* – влюбени; *Анциани* или *Векки* – старци; *Капитани* – капитани, завоеватели.¹

Най-отличителните и запомнящи се маски от Комедия дел' арте са *Панталоне* и *Докторът*, *Арлекин* и *Бригела*. Маските на Панталоне и Докторът спадат към групата на старците. Костюмите са обемисти, с много атрибути и реквизит в ръцете, бавни и тромави движения на тялото. Арлекин и Бригела принадлежат към групата на слугите. Тяхното облекло е леко и удобно за игра, а движенията на тялото им са бързи и пъргави.

Най-често срещаната драматургична схема е – двама влюбени, които се стремят да се оженят, скъперници и глупави старци им пречат, а слугите заплитат интригата до краен предел, за да доведат всичко до добра развързка, разбра се, не без изгода за себе си. Действието се развива динамично, изпълнено е с гонитби и сбивания. Играта на актьорите е изобретателна, експресивна и заразяваща, именно заради пластичните похвати които използват – акробатика, танц, импровизация, сценичен бой и др..

Общо изискване към всички герои е да не правят нарочно смях, а да следват посоката, която е зададена от самото начало на представлението. Смяхът възниква при сблъсък на основните драматургични линии и създаването на неадекватни ситуации. Сблъсъкът е неотменим предвид характеристиките на героите и разнопосочните цели, които те са си поставили. Всеки персонаж следва своята поставена цел, съобразявайки се със спецификите на костюма си, на начина на движение, съответно при контакт с друг персонаж, сблъсъкът се подчертава, първо, от различните пластични действия на героите (някои се движат бързо, експресивно, други бавно и тромаво), второ от целта на персонажа (слугите винаги задвижват интригите в драматургията). Контрастът е принцип и път за изграждане на спектакъла. Спрямо действието на актьора и съответно неговата маска контрастът изглежда така: високо – ниско; бързо – бавно; остро – плавно; групово – индивидуално и др.²

Клоунадата сама по себе си е цирков жанр, която се изпълнява от клоун и представлява комични сценки. Целта на клоуна, като персонаж, е да разкрие нашите смешни слабости, чрез клоунски сценки (трикове, гегове), каскади, жестове и мимика. Клоунадата, като направление, включва голямо многообразие от сценични похвати. Клоунът, било то на циркова арена или театрална сцена, владее акробатика, ясна мимика, пантомимна техника, словесни и музикални похвати (пеене, дикция, диалект), танцови техники и др..

1 Илиев, Ал. 1997. Обща теория и практика на пантомимата. том I. Ощуване и израз. София. СОНИТА. 143 с.

2 Soback, J.M. 2007. Arlecchino's Journey: Crossing Boundaries Through La Commedia Dell'Arte. Brigham Young University: Department of Theatre and Media Arts

Клоунадата се изгражда основно на принципа на импровизацията.

Комедия дел'арте и клоунадата са две различни изкуства, но и двете са базирани на принципа на импровизацията. В наши дни, продължение или сходни виждания за Комедия дел'арте наблюдаваме в пантомимата и балета. Общото при всички тези форми на изкуство е умениято на артиста да владее своето тяло.

Някои от похватите в Комедия дел'арте и клоунадата се използват и в *медицинската клоунада*, която набира все повече популярност по цял свят. Основните прилики са в импровизационния принцип и в изграждането на определени типажки, които винаги следват своята линия. Актьорите играят телесно, използват жестове и похвати от пантомимата и клоунадата.

Медицинската клоунада третира една определена тема, с множество вариации – визитиции на актьорите във всяка една болнична стая и разигравани там миниатюри. Целта е чрез средствата на театъра, клоунадата и пантомимата да се премахва стреса и страха при хоспитализираните деца и пациенти; да се помага на медицинския персонал при извършване на болезнени процедури (поставяне на абокат, премахване на конци, превързване на рани и др.).

Медицинската клоунада предполага импровизация и игра. Медицинските клоуни са актьори, които имат добра движенческа култура и владеят невербалната комуникация. Изисква се клоунът да бъде внимателен, да изслушва, да наблюдава, да реагира чрез движение.

Както Комедия дел'арте създава образи-типажи – винаги еднакви и със силно подчертани маски, така и *медицинската клоунада* създава свои образи-типажи – на клоуни-доктори¹, които винаги имат ясно отличима маска – червеният нос.

Червеният клоунски нос може да се третира като вид миниатюрна маска, която едновременно предпазва и в същото време разкрива характера на героя. Тя създава разграничаването от обичайния свят и помага на актьора да влезе в алтернативната реалност, или по-конкретно в болничната обстановка. Носът изглежда абсурдно и повишава чувството да бъдеш абсурден.²

Маската от Комедия дел'арте, поставена в нетрадиционна за нея среда (улицата, в дома, в обществото), може да бъде скандална, да предизвика хаос и да покаже абсурдността на нашия живот и поведение. *Медицинският клоун*, влизайки в някоя болнична стая, „превърща“ диагнозата на пациента в нещо различно, абсурдно, но и показва как тази абсурдност може да се преодолее. Понякога, *медицинските клоуни* помагат да се погледне реалността с

1 Под термина „Клоун-доктор“ визирам актьор, който се е облякъл като клоун, и вече чрез придобитите характеристики на клоуна той практикува професията лекар.

2 Нил, Левин, Левин, П. Дж, Е. Дж. С.К. Принципи и практики в експресивната арт терапия. Център за психична подкрепа. Практики. Серия. www.cpss.info

друг поглед – по-спокоен, по-оптимистичен и по-забавен.

Точно това е целта и на Комедия дел'арте, и на **медицинската клоунада** – поглед отстрани като публиката се припознае в някой образ и направи изводи за начина на съществуване. Целта е да се промени мисленето, отношението към живота; да подготви зрителя (болния) за неприятна следваща случка. Разликата между публиката в Комедия дел'арте и тази при **медицинската клоунада** е, че при втората пациентите са и публика и преки участници.

Създадените от актьорите образи-типажи на медицинската клоунада не са описани в книгите, тъй като това направление тепърва се развива и набира скорост. Ще се опитам да систематизирам процеса по изграждане на образ или типаж, който да се превърне в **клоун-доктор**. На първо място винаги поставяме маската, онзи малък червен нос, който ни вдъхновява и пренася в друга реалност.

Образите, които може да се видят в болничната стая са Глупавият клоун-доктор, Всезнаещият, Страхливият, Пеещият, Нахалният, Магьосникът и др. Всички персонажи са създадени и вдъхновени от артиста след няколко „визитации“ и срещи с пациента или по предварително намислен образ. Глупавият клоун – доктор никога нищо не знае, винаги е объркан, прави некоординирани и абсурдни движения, премятания, подскоци, превръща всички предмети в нещо друго, но не и в правилното им предназначение. Всезнаещият доктор е Професор на всички науки, стойката и походката му е спокойна, движенията плавни и бавни. Страхливият доктор се страхува от всички медицински процедури, неговото спасения са пациентите, които го убеждават, че няма нищо страшно. Магьосникът доктор е Доктор на магиите. Той лекува, чрез своите магични трикове.

Всички Клоуни – доктори не знаят с кой им предстои среща в болничната стая. Предварително артистите имат структурирани теми и сценарии, на които се базира тяхната игра, но основното средство, както при Комедия дел'арте и Клоундата е импровизацията.

Невербалните форми и направления на изкуството продължават да се развиват все повече. Някои неща могат да се разкрият по-лесно чрез тялото, отколкото със слово. Оскар Уайлд е казал: „Маската скрива лицето за да разкрие душата“.

Използвана литература

1. **Инджев, В. 1977.** Изкуството на пантомимата. София. Наука и изкуство. 247 с.
2. **Илиев, Ал. 1997.** Обща теория и практика на пантомимата. том I. Ощуване и израз. София. СОНИТА. 143 с.
3. **Katritzky, M. A. 2006.** The Art of Commedia. NY: Rodopi

4. **Sobeck, J. M. 2007.** Arlecchino's Journey: Crossing Boundaries Through La Commedia Dell'Arte. Brigham Young University: Department of Theatre and Media Arts
5. **Нил, Левин, Левин, П. Дж, Е. Дж. С.К.** Принципи и практики в експресивната арт терапия. Център за психична подкрепа. Практики. Серия. **www.cpss.info**
6. **Loh, M. H. 2004.** New and Improved: Repetition as Originality In Italian Baroque Practice and Theory. College Art Association. **<http://www.jstor.org/stable/4134443>**
7. **Fido, F. 1995.** Dario Fo e la Commedia dell'Arte. American Association of Teachers of Italian. Italica. **<http://www.jstor.org/stable/479720>**
8. **Демирев, Й. 1988.** Циркът през вековете. София. Отечество
9. **Moody. C. 1978.** Vsevolod Meyerhold and the "Commedia dell'arte". The Modern Language Review. **<https://www.jstor.org/stable/3727599?origin=JSTOR.pdf>**

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЗЛАТЮ БОЯДЖИЕВ – СВЯТ НА СИМВОЛИ И АЛЕГОРИИ

Таньо Д. Павлов
АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Трудът проучва използваните символи и алегории в творчеството на Златю Бояджиев в периода му след 1951 година. Чрез наблюдение на определени творби на художника ще бъдат открити и анализирани различните видове символи, предадени чрез изобразителните елементи – композиция, форма и структура, живописно изграждане и вътрешна динамика на произведенията. Тълкуването на знаковите елементи и алегории цели да постигне едно по-добро осмисляне на съдържанието и замисъла на художествените произведения, отвъд техните визуални свойства и характеристики.

Ключови думи: Златю Бояджиев, живопис, символи, алегории

THE WORK OF ZLATYU BOYADZHIEV – A WORLD OF SYMBOLS AND ALLEGORIES

Tanyo D. Pavlov
AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

Abstract: The work examines the symbols and allegories used in the work of Zlatyu Boyadzhiev in his period after 1951. By observing certain works of the artist will be found and analyzed different types of symbolism, transmitted through the pictorial elements – composition, form and structure, picturesque tonality and inner dynamics of artworks. The interpretation of symbolic elements and allegories aims to achieve a better understanding of the content and idea of works of art, beyond their visual features and characteristics.

Keywords: Zlatyu Boyadzhiev, painting, symbols, allegories

Въпросът за символните и алегорични аспекти на художествените произведения е от изключителна важност, тогава когато желаем да вникнем и разберем дадено визуалното изкуство. Както в словото зад всеки знак или дума е вложен определен смисъл, и ако ние не съумеем да вникнем в този смисъл, то за нас речта остава неясна и нелогична, така и зад изобразителните и живописни решения, често стоят определени символи и аналогии, които разкриват замисъла им. Умението на художника да обедини структурата, съдържанието и идеята в едно общо тяло, е това което изгражда духовното измерение на една живописна творба. Това са онези характеристики, които издигат изкуството по стойност до обективните и разумни начала в

света. В творчеството на Златю Бояджиев се срещат множество такива характеристики, които на пръв поглед изглеждат неясни и неразбираеми, но при един по-внимателен прочит, бихме могли да забележим подсъзнателните или може би трябва да кажем „свръхсъзнателните“ внушения на автора. Тогава можем да видим, че пропитите с богато символно и алегорично значение произведения се дължат на едно дълбоко познание за разумният свят и за живата природа, които художникът притежава. Почудата, граничеща с удивлението ни от съприкосновението с този свръхестествен, но и същевременно реален свят, често поставя нас, като зрители пред едно явно противоречие. Стремешът на този труд е да бъде разкрита и обяснена една малка част от тези внушения, които остават необяснени и пораждат именно това неразбиране.

Интерпретирането на алегорите и символите се разгръща в няколко основни елемента и посоки на развитие от творчеството на Златю Бояджиев и те могат да се обединят, според изразните средства, най-условно в следните раздели от символи и алегии:

- Формални и структурни;
- Композиционни;
- Живописни и светлосяньни;
- Динамически и пространствени;

Формалните и структурни алегии се проявяват най-вече чрез фигурите и обектите, които художникът изобразява. В делничните и наглед обикновени образи, той улавя необикновеното и същественото. „Някога, на времето си, когато се появили една след друга битовите картини на френският живописец Жан-Франсоа Миле (1814 – 1875), буржоазната критика се възмущавала от това, че художникът така възторжено възхвалял и възпял селския живот и селския труд, и че дал на изобразените селянки осанки на богини. Също така възторжено и с любов Златю Бояджиев изписва своите селяни; в пишно, тържествено пурпурно сияние почива след тежък труд измореният копач или в златният блясък на зората орачите порят плодородния чернозем. Не като обикновени делнични дни, а като празници рисува художникът трудовите дни на косачи, орачи, овчари и дървари, работещи из Брезовският кър.“ [Ц. Лавренов, 1958, с. 41]. Структурните и образни символи намират място в множество творби на художника, като една от тях е “Моето детство“ от 1965 година. Тук Златю Бояджиев изобразява спомен от своето детство. Възкачен на магаре заедно със своя братовчед, той е запечатал един символ на волност, свобода и благосъстояние на духа. Магарето като означение има особена връзка с житейският път на Златю Бояджиев. То в социума е останало с упоритият си нрав и твърдостта на своя характер. Именно с тези качества може да се отъждестви Златю Бояджиев, защото на-

чинът по който той преодолява препятствията в своят живот, тогава когато е трябвало да намери воля и да се изправи и продължи да върви по своят път, може да се уподоби на магарешки нрав. Така както магарето в произведението е без едно ухо, но с гордо вдигната глава, също толкова категорично Златю Бояджиев изправя своята глава след инсульта и въпреки, че му е отнета способността да управлява сетивните възприятия на дясната половина на тялото си, той по подобие на магарето наостря другото си ухо и с още по-страшна сила и категоричност съумява да счупи оковите на физическото ограничение и да прояви своят дух, като използва условията за да подчини своята привидно неумела лява ръка на още по-силната си воля и въображение. „Първите му картини бяха мрачни, тежки, безнадеждни, без лъч на радост и светлина, като че ли рисуваше мрака в своята душа. Но той работеше и упорстваше. Парализата беше заличила много нещо у него, обаче страстта към рисуването и вярата, че ще може, заживяха отново у него. И не след много работите му започнаха да се обострят и се появиха първите хубави картини.“ [К. Деспотов, 1981, с.168-169]. Цялото произведение ни навежда към твърдостта и жилавостта на човешкият дух, както бихме могли да забележим от тази възрастна жена прегънатата на две, и крепяща се с бастун, носеща сноп на гърба си и вървейки редом до стъпките на магарето. Това е бабата на Златю Бояджиев, Злата на която той е кръстен и следователно носител на нейният характер и ген.

Друго едно формално иносказание намираме в образът на „Говедар“ от 1961 година, където цялостната символика отново е белязана от волята, твърдостта и устойчивостта на изобразеният персонаж, но същевременно и от неговата човечност. Говедарят е изобразен на полето с обичайните си атрибути – пастирска тояга, торбичка за храна, а зад него са кравите и верните му кучета. Суровият му външен вид – загрубели ръце, скулеста физиономия, брулена от ветровете и прегоряла от палещото слънце, белязана от ежедневен селски труд, създават впечатление за една жилава натура, чиято основна добродетел е саможертвата на дейтелността. Благодостното на персонажите на Златю Бояджиев не се състои в красивите им външни форми, а в човещината, която се чете в техните очи и отрудени ръце. „Погледът гледа някъде далеч, отвъд зрението – там където съжителстват в едно цяло апокалиптични видения с труда на хората и плодовете на земята, там, където фантастичното препуска върху реалността, овчарите са видени като пророци, историята като ежедневие, ежедневието – като легенда. Там, където обикновеното е извисено до мистичното и лицемерната святост е превърната в комичен карнавал“. [С. Русев, 1981г. с. 133]

Структурните алегии намират място още в произведението „Слепите“ от 1967 година. В него са изобразени двойка незрящи хора, навярно заедно с техните деца. В центъра на композицията е показано високо дърво

издигащо се между двойката слепци. То създава аналогия с дървото на живота, като символика. Но какво е отношението между него и незрящите хора? Дървото на живота, като символ се появява в почти всички древни култури. Свързва се с цикличността в природата и живота (раждане, зрялост, смърт), с кръговрата на годишните сезони – пролет се обличва, а през есента листата му опахват. От друга страна то се асоциира с семейството и рода. Неслучайно родословието се изобразява под формата на дърво, водещо началото си от един ствол, разклоняващ се в различни посоки, като всеки клон символизира ново начало. Тук именно е връзката между незрящите и дървото на живота. Кармически те са ошетени чрез слепотата си, но чрез тяхното взаимосвързване, смирение и обич, те стават проводници на тези две млади същества, които биват клон на новото начало и на освобождението от физиологическото ограничение и недъг на техните родители.

Композиционните похвати, като средство за алегорично въздействие намират широка употреба в произведенията на Златю Бояджиев. Това можем да забележим в платното „В ръжта (Майка му и баща му)“. Двата му родители видимо изморени след жътвата, си почиват наред полето опрели гърбовете си един към друг. Тук символиката е в композиционната симетрия и в баланса на фигурите. Това са две същества, които се допълват и крепят взаимно в своят общ житейски път. В алегоричен смисъл произведението се разбира като обединение хармония на двата принципа посредством образите – мъжкият и женският, които взаимно се допълват. Твърдостта, волята, разумността се допълват от приемането, всеотдайността, грижата, мекотата. Фонът зад тях също има отношение към двата образа. Острият връх пред бащата на художника символизира мъжкият принцип – директното, праволинейното действие, дързостта и устрема нагоре, които се противопоставят на срещуположният овален хълм, символ на женският принцип – представен от плавните, овални форми, и спираловидно движение.

Друго едно произведение, в което се крие алегоричен смисъл в композиционната постройка на фигурите е „Клане на прасе“ от 1962 година. Тук цялостният символ на творбата е сходен, а именно единството, сродството и хармонията в отношенията. Златю Бояджиев е изобразил своето семейство и себе си като част от него. Групата от хора застанали близо един до друг образуват единно цяло, свързани като нишките на черга. Самата композиция е подчертано пирамидална или стъпаловидна. Над всички неслучайно стои родната къща на Златю, като общ символ на целокупният живот в семейството. Единението се подчертава от споделянето и изобилието – както може да се забележи от вторият ред, където жените си подават помежду си купички с гозби, а някои от тях държат бакърчета и буренца с вино. Тук той представя иначе покъртителният сюжет какъвто е клането на прасе като един семе-

ен празник, защото той е именно такъв. Закланото току що прасе, на което кръвта все още изтича не тревожи зрителя, защото драмата е изместена от спокойните изображения на семейните членове и от стабилната композиционна постройка.

Бихме могли да причислим към този раздел творбата „Хоро“ от 1968г., която съдържа кръгът като основен символ, повтарящ се ритмически на няколко места в произведението, създавайки хармонична композиционна структура. Той съставлява формата на хорото, на слънчевият диск, а също така и на стволът на вековното чинар дърво. Кръгът се асоциира с целостта, единството и цикличността в природата. Именно това е искал да ни внуши Златю Бояджиев – чрез българското хоро, което резонира в едно с космичните вибрации. Бидейки част от него ние влизаме в една общност, като елементи на цялото. Изравняваме се, забравяме за междуособиците, лидерството и йерархичните структури. Всеки смирено започва да работи в служба на общото добро.

Живописните, тонални и светлосяньчни символи имат основната функция да създават емоционално въздействие върху зрителя. Посредством светлосяньчни похвати и цветни хармонии се предават определени символни внушения. Подобен пример е творбата „Гилотина“ – от 1964 година. Тя представя нощен пейзаж от Париж и тълпа от хора събрали се около човека осъден на смърт чрез обезглавяване. Множеството очаква изпълнението на присъдата, а огромната катедрала Нотр Дам стои като свидетел на деянието. Две противоположни послания са вплетени в това произведение, предадени, чрез светлина и цвят. От едната страна е нощта със своите сенки тегнещи във душата и отчаянието от безизходицата, а от другата страна е лъчът на надеждата и вярата. За човекът цялото това множество е тъмнината в душата, то е светското, от друга страна лъчът на надеждата е от другата страна на гилотината. В една от свещените книги се казваше, че тесен е пътят към царството небесно, а просторен е пътят, който води към погибел, и много са онези, които минават по него. Именно това представлява отворът на гилотината, там умишлено е подсилена светлината, сякаш за да покаже тесният път към спасението на душата. Метафорично казано, човек трябва да бъде готов всякога да пожертва тленното в себе си за своите висши духовни идеали и принципи, които са неизменни величини.

Багрениите внушения и алегии можем да забележим добре в произведението „Козички край Бачково“ от 1959 година, където основният символ-носител е живописната атмосфера. Централно място в творбата заемат две огромни дървета, вероятно чинари, чийто корони са окъпани в светлина с нюанси от неаполитанско жълто до тъмно кехлибарено. По клоните им висят къщички за птици, а в короната им има множество гнезда. Старите

дървета често се появяват в композициите на Златю Бояджиев. Те биват превъплъщавания на връзката между земята и небето, между духа и материята. Символизират дълговечност, устойчивост и мъдрост. Конкретно при това дърво огряната от слънце корона обяна в светлина и ефирност, извиква асоциация за досег с невидимите светове, което се подсилва от светлият сноп от светлина падащ върху земята, докато тъмните им стебла и дървесина, въплъщават противоположното – твърдата и гъста материя, тленността и земният елемент устремен надолу към недрата на земята. Просветлението тук и яркочълните тонове биват превъплъщение на мъдростта и разума, като символи.

Живописната символика прониква особено силно в произведението „Брезовски биволи“ от 1959 година. В цялостното възприятие на творбата е усещането за началото на един топъл летен ден, в който стадата от така наречените „Брези биволи“, дали името на село Брезово, биват изведени на паша. Композицията най-общо е подведена в зелено-жълта тоналност. Зеленият цвят, който е доминиращ, се отъждествява с растежа, обновлението и благоденствието, като природни принципи. Слънцето като знак се появява на много места в композициите на Златю Бояджиев. Яркото слънце, разпръскващо лъчи навред по земята тук отново бива символ на мъдростта, просветлението и идейният свят. Биволът като концептуален образ допълва безусловно по смисъл живописната алегория. В митологията на някои древни народи биволът, или по-точно бикът означава мъжкото начало в природата, соларната сила и плодородието. Така се получава взаимно допълване чрез обединяване на две сходни послания, посредством различните източници на символи подведени в една посока.

Алегорията и символните внушения, предадени посредством динамика и развиване на действието в пространствен план, са особено характерни аналогии в творчество на Златю Бояджиев. Те имат функцията да разгръщат картинното действие напред в бъдещето и да провокират зрителя сам да доразвие сюжета във въображението си. Такива алегии се срещат в произведението „Спомен (Овчарници)“ от 1957 година. Идеята на произведението е разгърната чрез вътрешната динамика и движението в кръгова и спираловидна посока – то се повтаря на много места – върволицата от овце, която се извира по склоновете на баира, дърветата описвайки полуокръжност около хълма разположен горе в централно на платното. Също така овчарниците в долината са така организирани, че описват полуокръжност, която подсилва усещането. Дори дребните детайли показват намерението му, като например кучето отдясно на преден план, извило така главата си назад, че да наподобява цялостното полусферично усещане. Какво е искал да ни каже Златю Бояджиев чрез тези раздвижени спираловидни линии? От древ-

ни времена хората са използвали символът на спиралата, означаващ вечното движение в природата и цикличността на живота, смъртта и възраждане. Минало, настояще и бъдеще се обединяват във едно неразривно цяло. Можем да кажем, че именно такова е послание е закодирано в тази творба. Земните монохромни есенни тонове вещаят идването на зимата, действат меланхолично и до известна степен потискащо, но спираловидното движение, пропито в множество елементи на творбата не внушава безизходица и обреченост, а напротив дава надеждата, че след зимата, природата отново ще се възроди и ще има обновление, растеж и пролет за душата.

Спиралата като символ на движение и вечна промяна се появя още в произведението „Пързалка“ от 1961 година. Тук авторът изобразява зимна сцена от Пловдив представяща детска игра, на спускане с шейни по едно от местните тепета. За разлика от меланхоличната обстановка и емоция от предходното произведение, тук настроението е приповдигнато и жизнерадостно. Спонтанното забавление и детска енергичност струят от платното и провокират зрителя да проследи движението и сам да доразвие във въображението си картината, като отворен в бъдещето сюжет. Създава се впечатление за един непрестанен динамичен поток идващ от един център и продължаващ до безконечност. Именно този вечен кръговрат, както и снежно белият цвят, символ на чистота и обновление в природата биват алегория на надеждата и вярата в доброто. Вълнообразните линии, като мотив се повтарят чрез извитите голи клони на дърветата и действат подкрепящо на цялостното въздействие.

Движението във фигуралните композиции на Златю Бояджиев бива особено разпространен негов похват за внушаване на определени идеи. Така например в произведението „Към паша“ от 1959 година централният мотив са потока от овце изливащи се от кошарите, обединяващи се в един общ строй, поведени от овчаря на паша. Излизащите овце тръгват от три различни посоки и се пресичат в една обща точка, която прераства в същинска процесия. Така полученото се пресичане на две линии – хоризонтална и вертикална образува кръст. Кръстът като символ е използван още от доисторически времена и извиква различни аналогии – една от тях е съприкосновението между духовният (небесен) и материалният (земен) свят, в контекста на пресичането на вертикалната и хоризонтална линия. Друга една сходна символика която се вмести като послание е обединението на четирите елемента – земя, въздух, огън, вода, но в случая може би най-главната алегория е християнската в която едни от най- разпространените символи са кръста и агнеца. Кръстът там се употребява като означение на страданието и саможертвата, а агнеца като символ на кротост, благост и смирение. Овчарят в произведението, язdec магарето, би могъл да се тълкува като алегория на Исус, възседнал ослицата и повел като добър пастир своето стадо към пра-

вият път и вечната паша.

В завършек на този преглед можем да направим следните изводи. В произведенията на Златю Бояджиев и най-вече тези след инсулта и парализата му през 1951 година се откриват множество символи и алегории, които възпитават у зрителя, високи духовни и морални ценности. Непреходните принципи и основите на разумният живот и на живата природа са втъкани, като нишки в цялостното естество на неговите произведения. Често срещани символи, като мъдрост, единство, хармония, свобода, воля, добродетел, правда, обновление, вяра, благоденствие биват стълбове на изобразителната му идеология и придават на живописиста му качеството на постижение на човешкият дух, като един своеобразен триумф над несъвършенствата на материалният свят.

Използвана литература

1. **Лавренов, Цанко.** Златю Бояджиев, изд. Български художник, София, 1958, стр. 41
2. **Стефанова, Невена.** Книга за Златю Бояджиев. Деспотов, Кирил. Христо Г. Данов, София, 1981, стр. 168-169
3. **Стефанова, Невена.** Книга за Златю Бояджиев. Русев, Светлин., Христо Г. Данов, София, 1981, стр. 133
4. **Аврамов, Димитър.** Златю Бояджиев, Стефан Добрев, София 2013г.
5. **Аврамов Димитър.** Летопис на едно драматично десетилетие, Наука и изкуство, София 1994г.
6. **Станев Стефан.** Имена от града на художниците, Нова Тимкомпакт, Пловдив 1999г.
7. **Мутафов Енчо.** Художници, Народна младеж, София 1988г.

СЪДЪРЖАНИЕ

Панел 2 – МУЗИКАЛНО И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

3

ЗА ПРИНЦИПИТЕ НА ПОДБОР И СТРУКТУРИРАНЕ НА РЕПЕРТОАРА В СБОРНИЦИТЕ ОТ СОЛОВИ НАРОДНИ ПЕСНИ СЪС СЪПРОВОД НА ПИАНО Доц. д-р Галя Г. Петрова-Киркова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	4
<i>ON THE PRINCIPLES OF SELECTION AND STRUCTURING OF THE REPERTOIRE IN THE COLLECTIONS OF SOLO FOLK SONGS ACCOMPANIED BY PIANO</i> Assoc. Prof. Galya G. Petrova-Kirkova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
СПЕЦИФИКА НА ГРАОВСКИЯ ФОЛКЛОРНО-ПЕВЧЕСКИ МАНИЕР. ОСОБЕНОСТИ В СЪВРЕМЕННАТА МУ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ (МЕТОДИЧЕСКИ БЕЛЕЖКИ) Доц. д-р Данка Й. Цветкова, Катедра „Музикален фолклор“, факултет „Музикален фолклор и хореография“, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	11
<i>SPECIFICS OF THE GRAOV FOLKLORE-SINGING MANNER. FEATURES IN ITS CONTEMPORARY INTERPRETATION (METHODOLOGICAL NOTES)</i> Assoc. Prof. Danka J. Tsvetkova, PhD, Department of Musical Folklore, Faculty of Musical Folklore and Choreography, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
БАЛКАНСКИ ТАМБУРАШКИ ПАРАЛЕЛИ В НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК Доц. д-р Владимир Владимиров, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив	19
<i>BALKAN TAMBURA PARALLELS AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY</i> Assoc. Prof. Vladimir Vladimirov, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
ПРИЛОЖЕНИЕ НА ИНТЕРАКТИВНИ МЕТОДИ В ЧАСА ПО МУЗИКА д-р Мария Стоименова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	27
<i>APPLICATION OF INTERACTIVE METHODS IN MUSIC CLASS</i> Maria Stoimenova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
ОБЩОТО И РАЗЛИЧНОТО В МЕТОДИТЕ ЗА НАЧАЛНО ОБУЧЕНИЕ ПО КЛАСИЧЕСКА КИТАРА ОТ БЪЛГАРСКИ КОМПОЗИТОРИ Йоана С. Тихолова, НУМТИ „Добрин Петков“ – Пловдив	38
<i>THE GENERAL AND THE DIFFERENT IN THE METHODS FOR INITIAL TRAINING IN CLASSICAL GUITAR BY BULGARIAN COMPOSERS</i> Joanna S. Tikholova, National School of Music and Dance „Dobrin Petkov“ – Plovdiv	
СИНТЕЗЪТ МЕЖДУ ПОЕЗИЯ И МУЗИКА В „ТРИПТИХ ЗА ДЕТСКИ ХОР И ПИАНО“ ПО СТИХОВЕ НА ЙОРДАН СТУБЕЛ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ИВАН СПАСОВ ас. д-р Алия Хансе, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив	48
<i>THE SYNTHESIS BETWEEN POETRY AND MUSIC IN „TRIPTYCH FOR CHILDREN'S CHOIR AND PIANO“ ACCORDING TO VERSES BY YORDAN STUBEL IN THE WORKS OF IVAN SPASOV</i> Asst. Alia Hanse, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv	
ФРАНЬО КУХАЧ – ПЪРВИ ОПИТИ ЗА СЪЗДАВАНЕ НА ЖАНРА „БЪЛГАРСКА НАРОДНА ПЕСЕН С КЛАВИРЕН СЪПРОВОД“ Надежда Симеонова Петрова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, Катедра „Музикален фолклор“	56

FRANJO KUHAČ – FIRST ATTEMPTS TO CREATE THE GENRE „BULGARIAN FOLK SONG WITH PIANO ACCOMPANIMENT“
Nadezhda Simeonova Petrova, AMDFA „Prof. Asen Diamandiev“ – Plovdiv, Department „Music folklore“

В АЛГОРИТЪМА НА ТАНЦА. ПРОФЕСОР ПЕТЪР ЛУКАНОВ НА 90 ГОДИНИ 65
Доц. д-р Рослана Моравенова-Станева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, катедра „Хореография“

IN THE ALGORITHM OF DANCE. PROFESSOR P. LUKANOV AT THE AGE OF 90
Ass. Prof. Roslana Moravenova – Staneva, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

КОТЛЕНСКАТА СВАТБЕНА ПЕСЕН 73
Гл. ас. д-р София Р. Русева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

THE KOTLEN WEDDING SONG
Chief Ass. Sofia Ruseva, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

ЕТАПИ НА ОБУЧЕНИЕТО ПО БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ТАНЦИ.
СТЪПКА ПО СТЪПКА КЪМ СПЕЦИАЛИЗИРАНО ОБРАЗОВАНИЕ 84
Гл. ас. д-р Благовеста Б. Калчева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, катедра „Хореография“

STAGES OF TRAINING IN BULGARIAN FOLK DANCES. STEP BY STEP TO SPECIALIZED EDUCATION
Chief Ass. Blagovesta B. Kalcheva, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

ПРАКТИКИ В СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА НАРОДНА ХОРЕОГРАФИЯ И ВЪЗМОЖНИТЕ КОЛАБОРАЦИИ
С ДРУГИ ТАНЦОВИ СТИЛОВЕ 94
Драгомир Валентинов Йорданов, докторант при АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

PRACTICES IN CONTEMPORARY BULGARIAN FOLK CHOREOGRAPHY AND POSSIBLE COLLABORATIONS
WITH OTHER DANCE STYLES
Dragomir V. Yordanov, PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev“ – Plovdiv

ОБУЧЕНИЕТО ПО „МОДЕРЕН ТАНЦ“ В СИСТЕМАТА НА СРЕДНОТО ОБРАЗОВАНИЕ – ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТ 101
Ас. Теодора М. Станева, Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“

MODERN DANCE IN THE SECONDARY EDUCATION SYSTEM – HISTORICAL ASPECT
Teodora M. Staneva, Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

МОДЕЛ НА ДУАЛНОТО ОБРАЗОВАНИЕ КАТО ПЕРСПЕКТИВА ЗА РАЗВИТИЕ НА СПЕЦИАЛНОСТ
„БЪЛГАРСКИ ТАНЦИ“ В УЧИЛИЩАТА ПО ИЗКУСТВА 112
Доц. д-р Ивайло П. Иванов, Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“

MODEL OF DUAL EDUCATION AS A PERSPECTIVE FOR THE DEVELOPMENT OF A BULGARIAN DANCE SPECIALTY
IN ART SCHOOLS
Ass. Prof. Ivaylo P. Ivanov, PhD, Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

КОНТАКТНАТА ИМПРОВИЗАЦИЯ. ПОЯВА И СТРУКТУРИРАНЕ 121
ас. д-р Силвина Владова, Специалност „Хореография“

CONTACT IMPROVISATION. APPEARANCE AND STRUCTURING
Ass. Silvina Vladova, PhD, Specialty „Choreography“

ХОРЕОГРАФСКАТА ШКОЛА НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ – ТЕОРЕТИЧНИ РЕФЛЕКСИИ И ДИСКУРСИ
НА ТАНЦОВОТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА ХОРЕОГРАФИЯ 128
Борис Р. Генчев, Хореограф, преподавател в Младежки дом, гр. Пещера

В ТЪРСЕНЕ НА ЕДИН ТАНЦ – ХОРОТО ТРИТЕ ПЪТИ	138
--	-----

Диляна Курдова, Докторант, Катедра „Хореография“, ЮЗУ „Неофит Рилски“ – Благоевград

IN SEARCH OF A DANCE – THE TRITE PATI HORO

Dilyana Kurdova, PhD Candidate, Department of Choreography, South-West University “Neofit Rilski”, Blagoevgrad

ПОЛИТИЧЕСКИ АСПЕКТИ В ТАНЦОВИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПО СПИРАЛАТА ЧИЛИ-ГЕРМАНИЯ-БЪЛГАРИЯ	146
--	-----

Захари Нанков, Докторант, Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград

POLITICAL ASPECTS IN DANCE INTERACTIONS IN THE CHILE-GERMANY-BULGARIA SPIRAL

Zahari Nankov, PhD student, Department of Choreography, SWU “Neofit Rilski” – Blagoevgrad

МЕСТНИ СЕМЕЙНИ ОБИЧАИ ОТ ОБЛАСТ АРГИТЕЯ В АГРАФА, ГЪРЦИЯ	155
--	-----

Панайота Зафириу, Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, Пловдив

LOCAL FAMILY CUSTOMS FROM ARGITEYA REGION IN AGRAFA, GREECE

Panayota Zafiriou, PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

РЕПЕРТОАРЪТ НА КОЛЕКТИВИТЕ ЗА СЦЕНИЧНА ТАНЦОВА ДЕЙНОСТ НА ФОЛКЛОРНА ОСНОВА	166
--	-----

Марио Егов

THE REPERTORY OF GROUPS FOR FOLKLORE-BASED STAGE DANCE ACTIVITIES

Mario Egov

ПРЕДШЕСТВЕНИЦИ НА ТАНЦА САЛСА. ОТЛИЧИТЕЛНИ ОСОБЕНОСТИ	178
---	-----

Димитър Шопов, Докторант, Специалност „Хореография“

ANCESTORS OF SALSA DANCE. DISTINCTIVE FEATURES

Dimitar Shopov, PhD student, Specialty „Choreography“

ТАНЦОВА ШКОЛА „СТЕФАН ЖЕЛЯЗКОВ“ – ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ	185
--	-----

Дилян Златков Галев, Варненски Свободен Университет „Черноризец Храбър“

„STEFAN ZHELYAZKOV“ DANCE SCHOOL – TRADITIONS AND PERSPECTIVES

Dilyan Zlatkov Galev, Varna Free University „Chernorizets Hrabar“

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ДИСТАНЦИОННО ОБУЧЕНИЕ ПО НАРОДНИ ТАНЦИ ПО ВРЕМЕ НА ПАНДЕМИЯ	196
--	-----

Петър С. Стефанов, Докторант, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, ЦПЛР – ОДК – Пловдив

OPPORTUNITIES FOR DISTANCE LEARNING OF FOLK DANCES DURING A PANDEMIC

Peter S. Stefanov, PhD Student, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

Панел 3 – ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО	209
---	------------

ЗА ПРИСЪСТВИЕТО НА ГЕОРГИ БОЖИЛОВ – СЛОНА В БЪЛГАРСКАТА ВИЗУАЛНА КУЛТУРА	210
--	-----

Проф. д-р Галина Лардева, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

THE PRESENCE OF GEORGI BOZHILOV – SLONA IN BULGARIAN VISUAL CULTURE

Prof. PhD Galina Lardeva, AMDFA „Prof. Assen Diamandiev” – Plovdiv

ОТ HAND MADE ДО ...	217
---------------------	-----

Проф. д-р Мъгърдич Касапян, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

FROM HAND MADE TO . . .

Prof. Mugardich Kasapyan, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

СРЕЩАТА НА ЕВРИН ПИСКАТОР И БЕРТОЛТ БРЕХТ В „ПРИКЛЮЧЕНИЯТА НА ДОБРИЯ ВОЙНИК ШВЕЙК“ 229
Доц. д-р Борис Минков, НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“; АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“

THE MEETING OF ERWIN PISCATOR AND BERTOLT BRECHT IN THE SPECTACLE „THE ADVENTURES OF THE GOOD SOLDIER ŠVEJK“

Prof. Assoc. Boris Minkov, National Academy of Theater and Film Arts „Krstyo Sarafov“;
AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

ОТ ГАРДЕРОБА НА МАРИНЕТИ 239

доц. д-р Димитър Воденичаров, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

FROM THE MARINET'S WARDROBE

Assoc. Prof. Dr. Dimitar Vodenicharov, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

ИНОВАЦИЯ В ОБЛАСТТА НА МОДНИЯ МАРКЕТИНГ ИЛИ ДУХОВНА ЕВОЛЮЦИЯ 249

Доц. д-р Динка Якимова-Касабова, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

INNOVATION IN THE FIELD OF FASHION MARKETING OR SPIRITUAL EVOLUTION

Assoc. Prof. Dinka Yakimova-Kasabova, PhD, AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv

НОВИЯТ СВЯТ ИЛИ КОЛКО Е НЕОБХОДИМО СЦЕНИЧНИТЕ ИЗКУСТВА ДА СЕ ПРОМЕНЯТ 259

д-р Александър Калинов, Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“

THE NEW WORLD OR HOW MUCH THE PERFORMING ARTS NEED TO CHANGE

Alexander Kalinov, PhD, National Academy of Theater and Film Arts „Krstyo Sarafov“

ТИПАЖИ И МАСКИ ОТ КОМЕДИЯ ДЕЛ`АРТЕ И ПРОФЕСИЯТА МЕДИЦИНСКИ КЛОУН 270

Ива Лапатова, Докторант, катедра „Хореография“, ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград

TYPES AND MASKS FROM COMEDY DEL`ARTE AND THE PROFESSION MEDICAL CLOWN

Iva Lapatova, PhD student, Department of Choreography, SWU „Neofit Rilski“, Blagoevgrad

ТВОРЧЕСТВОТО НА ЗЛАТЮ БОЯДЖИЕВ – СВЯТ НА СИМВОЛИ И АЛЕГОРИИ 276

Таньо Д. Павлов, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив

THE WORK OF ZLATYU BOYADZHIEV – A WORLD OF SYMBOLS AND ALLEGORIES

Tanyo D. Pavlov, AMDFA „Prof. Assen Diamadiev“ – Plovdiv



Конференцията се осъществява
с финансовата подкрепа на проект по
Договор № КП-06-МНФ/17 от 13.09.2021 г.
с ръководител проф. д-р Тони Шекерджиева-Новак,
към Фонд „Научни изследвания“ към Министерството
на науката и образованието.
Координатор: доц. д-р Весела Казашка

The conference is founded by the project
Contract № КП-06-МНФ/17 - 13.09.2021
project manager PhD Toni Shekerdjieva-Novak,
by Bulgarian Science Fund, Ministry of Education and Science
Coordinator: PhD Vesela Kazashka

