

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Програма „Музика”

АВТОРЕФЕРАТ

на Татяна Стоянова Соколова F7239

изпълнителска докторантура на тема

„ Хореографът в театралния контекст”

Научен ръководител проф. Анелия Янева д.изк.

20.07.2012г.

Темата на дисертационната част на тази изпълнителска докторантура е свързана пряко с моята творческа и преподавателска дейност от близо 20 години. Използването на движението в театъра и хореографирането на актьори се оказаха за мен най-приятната и същевременно най-провокативната част в моята танцова и хореографска кариера. Тук е мястото да поясня, че изследванията и описаните методи на работа на разглежданата тема, са почерпени единствено от моя дългогодишен опит в хореографията за театър и практическото обучение на актьори както и от специализирана литература¹, която спомогна за избистрянето на моята позиция и възгледи. Още от самото начало на творческия ми и обучителен опит съм търсила и експериментирала сама повечето начини и методи за формата на присъствие на танца в театралното пространство. По тази причина е възможно някои от дадените от мен определения и мнения да предизвикат дебат, но съм се аргументирала, позовавайки се на непосредствения ми опит и впечатления.

-
1. ¹ Тъфнел, Миранда и Крикмей, Крис. Body, Space, Image. Лондон, 1993, с. 98-180
 2. Chaplin, L. Tarin. The Moment Of Movement: Dance Improvisation, University of Pittsburgh, 1988, с. 247
 3. Jacqueline M. Smith-Autard. Dance Composition: A Practical Guide To Creative Success In Dance Making. A&C Black-London, 5 изд. 2004 г. с. 97-190
 4. Pallant, Sheril. Contact Improvisation: An Introduction to a Visualizing Dance Form 2001 г. с. 217

Основата, върху която се базират тези изследвания, е модерният танц и неговите течения – съвременен и постмодерен танц. Като лексика, философия и естетически послания, модерният танц се оказва най-благодатната техника за тялото на актьора, с която той може да попълни палитрата на изразните си средства. Спирам се на възникването и развитието на модерния танц през последните 30 г.

Модернизъмът като термин е съвкупност от културни тенденции и множество културни движения. Това е знак за сериозни промени в обществото в края на XIX и началото на XX в. Една от характеристиките на модернизма е осъзнаването, което често води до експерименти с формата, както и работа, която обръща внимание на процесите на изработване.

В края на 1950-те и 1960-те години творци с широк кръг от интереси започват да прокарват границите на съвременното изкуство. Групи като „The Living theatre” с Джулиан Бек и Джуди Малина сътрудничат със скулптори и художници за създаване на такава театрална среда, която променя отношението между публика и изпълнители („Paradise Now”). В танцовия център за съвременен танц „Judson” в Ню Йорк танцьори като **Ивон Райнер, Триша Браун, Лусинда Чайлдс, Стив Пакстън**, разработват проекти заедно с артисти като Робърт Уитман, композитора Джон Кейдж, инженери като Били Клювер, галерия „Park Place”, с центъра за музикални изпълнения и композитори на електронна музика – Стив

Райх и Филип Глас. От тези творчески сътрудничества се заражда вид изкуство, което съчетава скулптура, танц, театър, музика или звук, често и с участие на публиката. То се характеризира с пестелива минималистична философия, спонтанна импровизация и експресивност на абстрактния експресионизъм. Зараждането на всяко ново нещо е свързано с отхвърлянето на традиции. Със всичките компоненти като свобода на изразяване, експерименти, радикализъм и примитивизъм, новите творби пренебрегват конвенционалните очаквания. В много форми на изкуството често това означава изумително отчуждаване на публика със странни и непредвидими последици, както и странни и смущаващи комбинации на мотиви в сюрреализма или използването на екстремни дисонанс и атоналност в модерната музика.

Голяма роля за промяната в танцовото изкуство има творчеството на великата **Айседора Дънкан** – новаторката от Новата земя, велика импровизаторка, организатор на десетки школи по танц и движение в Америка и Европа.

Айседора Дънкан издига принципа на общодостъпност на танцовото изкуство, мечтата ѝ е да се открият школи по цял свят, където учениците да опознаят красотата на естествените движения. Танцът на бъдещето тя вижда като *„висок полет, израз на красота и сила, която никоя цивилизация не е познавала.* /Дънкан Айседора.”Моята изповед”автобиография/.

Импровизацията е начин за правене на танцова творба, който Дънкан използва много често и може би е новаторка и в този аспект. Някои от миниатюрите ѝ тя е създавала в момента пред публиката, провокирана от прости и абстрактни компоненти, които витаят около нас.

За родоначалник на професионалния модерен танц се счита **Марта Греъм**. Професионален, защото, обогатявайки традиционните форми на движение и изобретявайки нови, тя систематизира и създава собствена „азбука” на танцуване. Нейните абстрактни и метафорични движения отразяват човешките душевни състояния и дават свободата да се изразяват подсъзнателни импулси. Тя твърди */Хороско, Мариан. Марта Греъм:Еволюция на танцовата теория и обучение/*, че движението е циклично: то се стреми към кулминационен връх, а след това преминава в отпускане и разхлабване, което е толкова важно, колкото и напрежението. Марта Греъм подчертава значението на точката, която определя центъра на тежестта на тялото, от която произтича движението; изобретява множество движения на падащото към земята тяло, както и на неговото изправяне от пода, открива техника на балансирането със свити колене и въвежда въртенето при променящ се център на тежестта.

Зараждането и развитието на немския свободен изразен танц в Германия в нач. на 20-те г., оказва голямо влияние върху

творчеството на Марта Греъм. Като философска и естетическа концепция, експресионизмът отбелязва нов етап в развитието на немския свободен изразен танц (своеобразен културен феномен на XX в.), който от своя страна е в основата на модерния танц във всичките му разновидности и направления. Модерният танц в Америка започва да се оформя към края на 20-те и началото на 30-те години, когато немският изразен танц вече е в своя апогей на развитие.

В България техниката на Марта Греъм се изучава в Националното училище за танцово изкуство от 1976 г., благодарение на Маргарита Градечлиева². Днес в нашата страна повечето хореографи на съвременен танц са преминали в своето професионално обучение през техниката на Марта Греъм.

Във **ГЛАВА 2** се спирам на взаимодействието между класическият и модерния танц.

Съществуват две мнения за това до каква степен е целесъобразно да се поддържа влиянието на класическия танц върху модерния. Както в България, така и в световен мащаб привърженици на тези два противоположни естетически вкуса творят и защитават своите убеждения чрез прекрасни хореографски платна, без да оспорват качествата им. Първите защитават мнението, че най-важното за всеки модерен танцьор е да премине през професионалната

² Маргарита Градечлиева - танцьор, хореограф на съвременен танц, теоретик, възпитаник на немската школа за съвременен танц.

подготовка на класическия балет. Обратно е мнението на тези, които смятат, че за да станеш професионален модерен танцьор, не е задължителна класическата подготовка (дори я смятат за вредна). Аз лично защитавам в своята работа тезата на тези хореографи, които не включват класическия екзерсис и способности в обучението и в актьорския изказ на артистите, които интерпретират с тяло.

Още преди Първата световна война възниква спор между привърженици на традиционните класически танци и защитниците на новопоявилите се „*безплатни*“, природни танци, на които първосъздател е Айседора Дънкан. Практикуването на „*свободните танци*“ по това време не са регламентирани от класическите корифеи и критиката, но не са и забранени. Днес нещата вече обръщат своята посока в полза на съвременните форми на движение. Защитниците на свободния танц и на тези на отдавна установени модерни танци обсъждат с много малко ентузиазъм остарелите произведения на класическия балет. Разбира се, предпочитанията за един или друг стил танц са напълно субективни. Винаги ще има публика, която ще има различни гледни точки и спонтанни настроения, която ще избира от какво имат нужда в даден момент в ежедневието си. Ясно е, че в класическия танц няма случайност и спонтанност на изразяването. Всичко е подчинено на строго определените правила на супер техника, придружена с приповдигнато, пресилено актьорско майсторство.

Наред с това едва ли може да се отрече значението на модерния танц и това, че неговата лексика също е подчинена на строги правила. Трябва да бъде ясно: на класическия танц абсолютно и неоспоримо принадлежи превъзходството, най-малко в обучението на професионалните танцьори.

През 30-те години на ХХ в. двама от най-важните хореографи на това време попълват речника на класическия танц с допълнителни позиции и движения. Те се изразяват най-вече с геометрични разширявания на досегашните позиции. **Джордж Баланчин** и **Серж Лифар** са „виновниците“ за създаването на неокласическия стил на танцуване. В книгата си „*Traite de la Danse akademique*” **Серж Лифар** посочва някои новости в класическия практик, отнесени най-вече в позициите на краката / Лифар, Серж, А.Станишевски Джордж, Спомени на „Икар” Биография&Автобиография/. Той твърди, че петте позиции на краката в поза „*plie*” направо са неестетични. От тази констатация реформата на Лифар е създаването и прилагането на шеста и седма позиция на краката. Тези нови позиции са с успоредни крака и не позволяват отварянето на колената в „*plie*”. От тази успоредна позиция танцьорите лесно могат да стигат до пръсти на „*палци*”. Седмата позиция е също успоредна, но краката не са един до друг, а разминати напред и назад с разлика едно стъпало. Освен в тези позиции, новости са приложени и в класическата поза „*арабеск*”, в която Лифар започва

да *навежда* корпуса на танцьора в успоредна линия на работещия крак.

На друга географска дължина – Америка, **Баланчин** също нанася своите щрихи към неокласическия танц. Той въвежда друг вид танцуване, с изненадващи прекъсвания на линията, стопове и прекъсване на танцовата комбинация, което води до непрекъснатост на движението. Без да пренебрегва законите на класиката, Баланчин разширява възможностите на класическия танц, което дава на хореографите по-голяма възможност за творческа фантазия.

Много убедително звучи това, което **Рудолф Нуреев** (1983–1993г.)³ казва в признаването на двата стила:

„Налице е постоянен поток за обмен между класическия и модерния танц днес. Тези две танцови течения ще се движат много по-близо и в бъдеще, но същевременно ще оцеляват и отделно един от друг. В края на краищата, ние живеем в епоха на толерантност – най-малко по отношение на танца. Съществува реципрочна връзка между класическия и модерния балет. За мен знанието от движенията в модерния танц е от съществено значение за разбирането на класическата традиция и, разбира се, обратното също е вярно. Но класиката все още е основа за мен, форма, от която никога няма да се откажа, защото съм напълно

³ Виден руски хореограф и балетист от миналия век.

погълнат от нея. В нея намирам пълната хармония, с която да изразя тялото и душата си. Въпреки това, ние трябва да се занимаваме с модерна техника, така че да ни стане втора природа. За мен това начало бе работата ми с Марта Греъм.”

/НИЖИНСКИ - БИТКАТА МЕЖДУ ЖИВОТА И СМЪРТТА": СП. КУРИЕР НА ЮНЕСКО., АВТОР: МАРТИН ЛЕКА, 1996/2Г./

В **ГЛАВА 3**, изхождайки от базисната техника на модерния танц, разглеждам предпоставки за развитието му, както и връзката му с философията на източната култура.

Човекът е подчинен на ритми, които направляват всекидневния му живот и които танцът се опитва да предаде: работа и почивка, поглъщане и изхвърляне, разцъфване и смърт. Той е неделима част от този универсален ред и танцът би трябвало да обозначава този факт. Все по-големият брой начини, по които модерният западен танц се слива с неевропейските танцови и театрални форми, би могъл да създаде впечатлението, че западният стил се налага върху театъра на останалите култури като един вид съвременна форма на културен колониализъм. Не бива да се подминава фактът, че влиянието е взаимно и че в същата степен и неевропейските театрални и танцови стилове оказват въздействие върху западните.

В тази връзка ще отбележа творчеството и личността на белгийския хореограф **Морис Бежар**, основател и ръководител на „*Балета на*

XX в.”. Номад по произход, Бежар се е чувствал навсякъде у дома си. Нововъведенията, които прави той в областта на модерното танцуване⁴, са силно повлияни от източни дисциплини като „дзен”, „кабуки” и източни бойни изкуства. От философията на „дзен” например, той приема отношението на тялото към пространството и го кара да осмисли празнотата като нещо благотворно. Бойните изкуства пък му предлагат начини за връщане тялото към Космоса (става въпрос за самодисциплина, която да обуздае вътрешната ни енергия). Самият Морис Бежар казва за своята работа в тази посока: *„ Всички ние сме изтъкани от различни култури. Стремя се чрез танца да дам на разкъсвания, раздирания, разделения западен човек ведрина и единство.”* /Бежар, Морис. Интервю - " Танцът - свещеният огън": сп. Куриер на Юнеско/. Животът и дейността на **Марта Греъм** също е пример за това влияние – тя прекарва важен и ползотворен период от своя живот на Изток. Влиянието на източната култура върху танцовата система, която тя създава, е изключително видимо: модерният екзерсис, който Марта Греъм дава на света, е създаден на основа на дишане и връзка със земята (екзерсисът на техниката Марта Греъм започва на пода с комплекс от 9–10 основни позиции и редуващи се разтягащи – дълги с малки кръгови движения).

⁴ Застиване и вглъбяване по време на самия танц, „церемония” на споделяне.

Възникнал през 1960 г.в Япония, танцът на „*усмиреното тяло*” – **БУТО** се стреми да изгради нова танцова форма не само като противопоставяне на западните танци, но и като реакция на традиционните японски, защото и двата вида са част от градската аристократична култура. „*Буто е тяло, което се държи на краката с огромна опасност за живота*”, твърди създателят на БУТО **Тацуми Хиджиката** / Кан, Катсура:Интервю „*Буто- възходът на кладенеца*”, Екатеринбург,2010г./ . Ако човекът отхвърли всички обичайни движения, запечатани в тялото му, ще бъде трудно да се държи на краката си, и все пак той трябва да се изправи, а след това да стои изправен. Само така тялото му ще успее да открие нови възможности. Ужасяващо неграциозно, пълна противоположност на изтънчеността, *буто-тялото* разкрива метаморфозите на съвременната култура и отдалечаването ѝ от корените на свободно движещ се човек. Докато изящните тела са плод и жертва на тази култура, грозните и несръчни тела на БУТО разрушават втълпените ни представи – и за тях, и за самата култура. Докато западният танцьор прави движения, на които обикновеният човек е неспособен, изпълнителят на *буто* става същество, намиращо се на ръба на всекидневния живот. Западният танцьор е преди всичко специалист на движението, като се обучава, за да придобие голяма виртуозност.

При танцьорите на Изток забелязваме опростяване и същевременно окрупняване на техническите средства за сметка на духовното израстване на тялото. Това дава възможност например *буто-танцьорът* да извади на повърхността тяло, намирало се в латентно състояние (тоест да се върнем в началото, да си спомним от къде сме тръгнали, да вкусим пак от миговете, в които не се прави нищо). Някои тенденции в източната философия провокират промяна в използването и значимостта на „паузата” (нищоправенето) по време на хореографската композиция. Други компоненти, взимствани от източното изкуство и традиции, съсредоточавайки се върху онези части от тялото, които човек обикновено не забелязва: съзнателно изпълнение на движения, които се извършват машинално: постоянно вслушване през целия този процес в онова, което казва тялото.

От друга страна днес, в ХХІv., техниката и високият професионализъм на западните танцьори стига такова ниво, че никой вече не обръща внимание на това – то е просто необходима даденост, без която хореографът или режисьорът не може да изрази пълноценно себе си. В този смисъл оптималният вариант за синхронизиране на форма и духовна подплатеност на представяното е когато виждаме безупречно красиви тела да изпълняват виртуозни танцови фигури в безобразна динамика,

въртят се и прескачат препятствия в кристално изработени композиции, с идея, която да докосва сърцата и духа на гледащия.

Философията и традицията на **БУТО**-танца в Япония създава потенциал за навлизането в постмодерния свят.

ГЛАВА 4 разглежда постмодерното движение в танца, последващо модерния танц.

През 1962 г. в САЩ се формира ядро от няколко танцьори и хореографи, привърженици на революционните идеи в танца. Те практикуват своите танцови експерименти в „*Олд Джъдсън*“ (църква в Ню Йорк), което за кратко време се преименува в „*Джъсън Данс Театър*“. Тази група се превърна в основател на постмодерното движение за танц, която приема идеите, че танцът може да бъде всичко – движенията от ежедневието, да се извършва навсякъде, това че всеки може да бъде танцьор, не само тези, които преминават през професионалните изисквания за обучение, а и тези, които имат само желание да танцуват. Те вярват, че всички движения на тялото представляват танц, ако са поставени в правилния контекст. Тези експериментатори в танца се фокусират повече върху интелектуалния процес на създаване на танц, отколкото върху крайния резултат. Пионери в тази група базисни постмодернисти в танца е **Триша Браун**. Философията на Браун се състои в отхвърлянето на балетната и модерна естетика в полза на колективното създаване и импровизация; отхвърля

конвенционалните изпълнения, в които участват музика, осветление и костюми; избягва създаването на хореография, която разказва истории; експериментира с геометрични форми, създадени от движещите се тела, както и с движения, които са взимствани от всекидневния живот (ходене, тичане, търкаляне, падане на пода).

Други основни пионери в зараждащия се постмодернизъм в танца са **Ивон Райнер** / освен като хореограф и изпълнител, тя се изявява като режисьор на танцови филми и мултимедийни спектакли, които тя нарича „*заснети хореографски упражнения*”/, и **Стив Пакстън** – основател на „*контакт-импровизацията*” (форма на танц, характеризираща се с движение на двама или повече танцьори в почти постоянен, спонтанен контакт).

Пренасяйки се в Европа, се спирам на няколко творци от близкото минало и настояще, които за мен бележат историята на танца и постмодерния танц с индивидуалност. На първо място бих отбелязала развитието му в Германия, чието влияние има най-голям отпечатък върху българските хореографи и танцьори⁵.

Името на **Пина Бауш** е вече легенда в средите на съвременното изкуство – „*кralицата на „Танцовия театър*”. Създания от нея театър през 1972г. „*Танцтиътър Вупертал Пина Бауш*”, се превръща в изследователски и експериментален център за танц и

⁵ Зараждането на модерния танц в България е свързан с творчеството на Мария Димова, Лидия Вълкова, Анастас Петров, които са възпитаници на немския свободен изразен танц.

театър, в който млади хора под ръководството на Пина Бауш търсят нови територии за изразяване, нови теми, развиват идеи, откриват нови начини за хореографиране в група. Към края на 1970 г. терминът „*Танцов театър*” започва да се използва, за да се разграничи работата на хореографи, споделящи тези идеи. Работата на Пина Бауш поставя начало на нова ера в танца, отличаваща се с потресаващи изображения и силна драма.

Не мога да скрия моя пристрастен афинитет към творчеството на „*DV8 Физически театър*”. Създадена през 1986 г. от независим колектив от танцьори, формацията се ръководи от **Лойд Нюсън** и е със средище *Artsadmin* в Лондон. Трупата е многонационална и за всеки нов проект се избират различни артисти, които най-добре се включват в драматургичната идея.

Най-общите идеи в представяните творби са усилията да се премахнат пречките и рязкото разграничаване между танц, театър, политически и лични пристрастия в областта на най-наболелите граждански и обществени проблеми на съвремието. От няколко години Лойд Нюсън разширява своя творчески интерес и включва в своята творба „*Разходите за живот*” (2004 г.) танцьори с увреждания и физически проблеми. Така се въвежда в глобален мащаб понятието „*Физически интегриран танц*”,

Най-често засяганите теми, които характеризират постмодернистичния почерк, имат в повечето случаи негативен

привкус: „*копие без оригинал*“ - заблуди, привидности, фантоми на съзнанието като думата, речта, печатът, изкуството, дрехата, дори отделните хора понякога се превръщат в знакови и напомнят познати идеи. Негативизмът намира израз в третирането на проблеми като хомосексуализъм, педофилия, наркомания, самоубийството, недоверие в авторитетите и безразличие към властта, проблемът, че човек не вярва в ничия непогрешимост.

Едно от най-точните за мен определения на постмодерния танц дава преди две десетилетия хореографът **Алвин Айли**: „*Постмодерен балет? Много просто: това е танцът след Кънингам*” / Воън, Дейвид.”*Мърс Кънингам: петдесет години*”/.

Така на пръв поглед се поставя само една преграда във времето, но всъщност терминът описва позицията на не едно, а на няколко поколения хореографи по отношение на този американски гений на танца от втората половина на века. Те или са поели по стъпките му, или напротив – опълчили са се срещу неговия стил и естетика.

Има толкова аспекти на съвременния танц, които понятието постмодернизъм не е в състояние да покрие. В действителност съвременният танц е толкова богат и разнообразен, че бъдещите му насоки не могат да се предвидят. Същевременно той дава основание за надеждата, че дори когато една или друга негова форма започва да се *задъхва*, развитието му няма да замре. Каквото и да стане, свободата, извоювана от двете големи фигури на танца през

последните десетилетия Мърс Кънингам и Пина Бауш, е трайна придобивка, която ще бъде определяща за бъдещето на танцовия театър. При Кънингам тя се изразява в премахването на едноизмерната перспектива и заменянето ѝ с откритото пространство, което в известен смисъл отговаря на възгледите на съвременната физика. Бауш от своя страна доказва, че човешкото движение, дори и най-обикновеното, може да бъде театър и танц.

Постмодерният танц е трамплин към откриването на други артистични начинания: театрални събития с участието на танц и движение, сценични експерименти, реализирани чрез свободно структурирани комбинации от събития, възникване на интердисциплинарни форми на изкуство. В случая не се интересуваме от това дали водните спектакли в плувни басейни или въздушните пърформанси, в които артистите се катерят и слизат от стени са с високи естетически стойности. Важното е, че те съществуват и са налице всички изгледи да процъфтяват и развиват своя потенциал в бъдеще.

Следващите **5 ГЛАВИ** от този научен труд засягат практически аспекти за работата на хореографа. Разработките в тях са всъщност основния научен принос на моята работа.

В **ГЛАВА 6** съм разработила няколко метода за съвместна работа на режисьор и хореограф в различни сценични жанрове.

Навлизайки в новото столетие, с развитието на човешките възможности и хилядите технологични подобрения в бита и интелектуалните хоризонти на мисълта, сценичните „показвания“ на човека разширяват своята изразна азбука. Промяната на човешката философия, а оттам и духовните ценности, които налага времето като история, провокира и нови по-освободени и смели нововъведения като боси стъпала, олекотени, почти разголващи тялото костюми, импровизации, минималистични етюди подхранващи текста и двойкото му съдържание, гротеската и самоиронията, изразена с неиллюстративните средства на движението и др. Театралната игра между движението на тялото и вербалното изразяване помага за изграждането на съкратена по време въздействаща форма, която реално постига бита и психологията посредством философски обобщения. Тук не става дума дори за стила *„Танцов театър“*, а за присъствието на *„говорецото“* тяло и умелото му използване за крайно въздействие на желаната материя.

На базата на моя личен опит на театралната сцена и на наблюдения и изследвания на българския театрален вкус, опитите на българските режисьори и някои примери от европейската сцена, разглеждам четири метода в организацията на творческото сътрудничество между хореограф и режисьор.

Модел 1.

Режисьорът дава пълна свобода на хореографа, възлагайки му смислово и движенческо решение на определена част от драматургичния материал. Съобразява се с неговите образни нюанси изразени чрез жестове и танцови елементи, които подсилват дълбочината на драматичния герой. Работи върху текста и актьорското присъствие на артиста на базата на вече създадената движенческа партитура.

Модел 2.

Режисьорът има строго определена и ясна концепция за спектакъла, както и за движенческите и танцови моменти в него. Той има строго определени изисквания за жанр, динамика и пластичност на героите в работата на хореографа. В този случай хореографът трябва изцяло да се подчини на постановчика и да вникне в неговата философска разработка и естетически инвенции.

*Пример - проектът „**BOLLYWUUD**” на НБУ. Режисьор Боян Иванов и хореография Татяна Соколова.*

Модел 3.

*Работа в жанра „**Мюзикъл**”.*

Жанрът „Мюзикъл“ е сложен жанр, който изисква богата фантазия,

запазва традиционната форма, внушение и емоционални препратки към зрителите. Простата, донякъде малодраматичната фабула е елемент, който разграничава мюзикъла от другите жанрове.

Предлагам модел за работа в този жанр, в който хореографът; **изисква** от режисьора много подробна разработка на динамичното развитие на персонажите спрямо неговото цялостно виждане на сюжета; **разработва** своите танцови сцени, които могат да присъстват като фон на ария, песен или да водят действието в драматургията; **позволява си** да дава пластични предложения и за моменти в постановката, в които по първоначални уговорки няма такива или отсъстват в драматургията.

Модел 4.

Работа над абстрактно представление. „Театър на абсурда“.

Този вид творческо сътрудничество изисква способ на работа, който наричаме „театрална игра“. Методът реализира динамиката от конкретното към поетическото и неуловимото в отделните миниатюри. Тук е най-показателно репетициите да преминават игрово-двупланово, в който да бъде включен момент от най-простия театър, в който един човек играе, преправя се на друг, а също и момент, в който съдбата си играе с човека като с марионетка. Театралната игра като способ помага за извеждането на философските обобщения от плавното, разлято реално постигане

посредством бит и психология, към съкратена по време и определена, осезаема, въздействаща форма.

Важен компонент за изработване на идея чрез театрална игра е *импровизацията* - структурна и контакт-импровизация. Репетиционният процес преминава във вид на ателиета, в които протича изследване върху драматургията, търсене на движенческо уплътняване на образи и понякога импровизиране върху текстова задача.

ГЛАВА 7. обхваща разработване на примерни тренировъчни похвати и упражнения за работа и подготовка на тялото на актьора за работа с хореограф.

Думата „*движение*” изглежда на пръв поглед проста и елементарна. Необходимо е да се помисли какво се свързва с тази дума – било то като обикновен човек, било то като изпълнител. Дейността на тялото, действията, които изпълняваме, които извършваме ежедневно – във всичко доминира физическото действие.

Една от основните задачи на хореографа педагог в работата си с актьори е да създаде такова разбиране за „*движението*” в тях, че отсъствието му да стане невъзможно в репетиционния и подготвителния етап на артиста в неговото отношение към професията.

Прилагането на движенчески техники за работа с актьорите би трябвало да се основава на доказаното единство на човешкия организъм и да следва естествения ритъм в човешкото тяло, който съществува в сетивата и мотивира нервните вериги. Задачата, най-общо казано, е да можем да отключим с упражнения, сетивните и мотивиращи нервни вериги и как те да действат заедно без излишно напрежение.

Описвам един премерен рамков набор от упражнения, които могат да служат като основна базова структура, за изработване на индивидуален екзерсисен клас за подготовка на тялото.

1. Усещане дължината на гръбначния стълб със серия от упражнения на пода.
2. Работа върху тазобедрените кости за усещането на основен център на тежестта.
3. Разширяване и стесняване на гръдните и гръбни мускули.
4. Кръгови движения около центъра на тялото с различни части на торса.
5. Работа за бедрената и тазобедрената става.
6. Издължаване и „навиване” на гръбначния стълб. Освобождаване на главата.
7. Баланс на тялото. Прехвърляне на тежестта между крайниците (ръце и крака).
8. Усещане за ширина и дължина на тялото.

9. Упражнения за усещане и осмисляне на пространството.

10. Работа с партньор.

11. Отдаване и приемане на енергия с партньор.

12. Работа с партньор при физически контакт. Огледални упражнения. Упражнения за периферно внимание.

Импровизацията е първата стъпка – прелюдия към идеята и хореографията. С техниката на *Импровизацията* може да се подходи в работата с актьорите, когато са проведени във вид на „екзерсис“. В търсене на движенчески материал, 90% от него обикновено се изхвърля. Колкото повече импровизираме – толкова повече имаме шанс за оригиналност. Тялото има начин за откриване на много свежи неща, които интелектът никога не би могъл да измисли. Импровизацията е агент за нашата движенческа чувствителност. Тази чувствителност е възможна само, когато се концентрираме напълно в настоящия момент на импровизирането и сме напълно „във“ (т.е. когато нашата умствена и телесна функция не са в един момент) него. Многократните опити на търсене и постоянното „нехаресване“ на достигнатото я превръща в твърде трудоемък начин на работа. Когато освободим ума и сетивата си и просто *допуснем* импровизирането да ни завладее, артистът се чувства наистина свободен, а също има усещането, че не съществуват никакви правила и закони, с които трябва да се съобразява. При импровизацията се оставяме на чувства, интуиция

и спомени може би защото, мислейки напред, интелектуално убиваме спонтанността на действието.

Един хореограф и педагог не може да даде напълно и изцяло познание за каквото и да било, а още по-малко да даде единствения „ключ”. Само истински желаещият може да разпознае истината и да я направи „своя”. За мен смисълът на преподаването и работата в екип, независимо с актьори или танцьори, е преди всичко да предизвика, провокира това, което всеки носи като индивидуалност в себе си, без да го знае.

Един съвет за хореографи и артисти, който аз считам за много основен при практикуване на тези професии:

„Преди да заучите даден елемент, опитайте се да разберете ЗАЩО ви харесва. Опитайте се да вникнете в ПРИНЦИПИТЕ, които се намират в основата на изпълнението, и се запитайте дали владееете техническата база за това”.

В **ГЛАВА 8**, за да поставя хореографската професия в театрален контекст, изследвам връзката ѝ с професията на режисьора като „занаят”. Теоретичните закони в двете за мен са сходни и това налага задълбочени познания на танцьора хореограф, вземайки участие в екип на театрална постановка. По-точно – предлагайки пластични решения като средство за изразяване на актьора, хореографът би трябвало да борави добре с ритъм, динамика на

отделните сцени и развитието на драматичните образи, също така и с основните компоненти на сценично произведение: завръзка, развитие, кулминация и развързка. Тези компоненти са, така да се каже, гръбнакът, върху който се градят пластични и вербални картини.

Заставам зад едно изказване на **Антонен Арто** за езика на сцената: *„Не става дума на премахнем речта, а да дадем на думите почти това значение, което имат в сънищата. Освен това трябва да се намерят нови средства за записване на този език, било като уподобяване на музикална транскрипция, било като си послужим с нещо като шифрован език или езика на тялото.“* / Арто, Антонен. *Театърът и неговият двойник*./

Всяко изследване за ролята на хореографията в театъра би трябвало да започне с идентифициране на означаващите принципи на възприятие. В театъра те са зрителни и слухови. Излизайки от рамките на литературната концепция на театъра и приемайки го като драматизирана литература, текстове или само думи, ще видим, че от всички изкуства театърът мобилизира най-голям брой осигурява възприятие. В тази графика на осигуряващите фактори влизат музикалното присъствие, вербалният компонент, движението и реално времевата прогресия на дадено произведение.

Съвременният танц приема също множество различни изкуства, които са означаващи в поведението си. Затова като вътрешна

конструкция той преминава в областта на театъра. Това твърдение и живото присъствие на изпълнителя определят до голяма степен и естетиката в театъра. Разположението му по отношение на пространството и обратното – подреждане на пространството по отношение на артиста, така че да се приеме нужното значение, също доказват динамичната връзка между театъра и танца.

Съществуват три вида пространства, в които се случва театърът:

1. Психологическото пространство на изпълнителя.
2. Външното, „истинско” място, което той споделя с публиката.
3. По-голямо, космическо пространство.

В този контекст на „пространство”, движението на субективност към обективност и свързването по смислен начин на изпълнителите с тези три пространства за споделяне на опит с публиката е в основата на хореографията в театъра. Психическото състояние, в което артистът изпълнява различни пози, просто ходене, жестове и, разбира се, професионална движенческа култура на тялото, е основата за адекватно и въздействащо поведение на сцената. Това е и ключът към отваряне на вътрешни пространства за изпълнителя, които пък водят до свобода за импровизация. Майсторството в правенето на танц в театъра е точно това – как творецът съумява да преплете всичките си познания в областта на театъра със смислени и несамоцелни хрумвания с инструмента – ТЯЛЮ.

Какво е взаимодействието и имали такова между танцьор и актьор?

В моята творческа работа винаги съм давала за пример на артистите, с които работя, противостоенето на тези различни професии (актьор и танцьор). Стремехът на противоположността да опита *„непознатото и невъзможното“*, да навлезе в другата категория на възможностите на човешкото тяло, променя, изпълва, обогатява възприятието на *„гледация“*. Така представяният образ придобива гъвкава структура от материално и функционално естество. Затова на театралната сцена всеки предмет, форма, тяло, фигура, образ, жест не отговаря на въпроса – какво *Съм*, а какво *Означавам*.

Провокиращ е методът на работа, който стартира с поставянето на танцьор и актьор един срещу друг. С поставянето на задачи, предназначени за актьор на танцьор (и обратното), се забелязват много интересни разработки и различни ракурси на изграждане на дадения образ. Артистите разкриват изненадващи за самите себе си умения да се изразяват по неклиширан начин, откриват необятни *„девствени“* нива на мислене и изразяване. Този метод почти във всички случаи води до *харесване* от страна на различното умение и възбужда интерес към трудността на *„това което не умея добре, но е нужно да положя усилие да го овладя“*.

В **ГЛАВА 9** на моето изследване се спирам и на взаимодействието между движението, словото и мултимедията като театрално средство.

Тенденциите в развитието на сценичните изкуства днес показват една положителна еднопосочност. Това несъмнено е размиването на границите между отделните изкуства и мултидисциплинарното им взаимодействие. Майсторството и уникалността на режисьора и хореографа постановчик се обуславя от това как и какви средства ще съчетае, за да изрази идеята си. От пластични изкуства през движение, циркови елементи, улични танци, слово, глас, опера, мултимедия, документалистика, фотография – всичко това представлява богата палитра средства, за взаимодействието, за които няма определени граници и закони.

Едно от събирателните понятия, които поставят под общ знаменател някои от тенденциите в театъра, в целокупното движение към модерност е *„Театърът на новите форми“* – така **Мейерхолд** нарича своя и сродни на неговия театър форми. Заслуга за въвеждането на този термин има изцяло Мейерхолд, който в книгата си *„За театъра“* го употребява с намерението да опише театър, нямащ за цел да повтаря реалността, който не е фактографско възпроизвеждане на природата, а театър, който въвежда законите на своята собствена (театрална) природа: театър даващ предимство на личното изживяване, личното убеждение и на

лично-автентичното. Театър, който създава свой условен свят със своите собствени причинно-следствени закони, без да е необходимо те да са част от познатата ни реалност. Условен свят, който дава свобода в избора на различни видове арт-взаимодействия.

Такава естетическа характеристика съдържа мултимедийното изкуство. Когато говорим за *мултимедия*, никога не си представяме просто само музика, театър, изобразително изкуство, танц, театрални или документални филми, а сбор и комбинации. В този смисъл съвременните жанрове са интересни, защото те са все по-често комбинирани, интерактивни. Голямото предизвикателство на днешното време е как да изградим връзка и да направим така, че взаимодействието между театъра, танца, изобразителното изкуство, перформанса, филма, Live Art, видеоинсталациите да бъде естествено и взаимодопълващо. Работата в тази посока води до оформяне на модел за ново, синтетично театрално пространство, което представя перформанс, акцион арт и други перформативни форми, обединени тематично в система от пространства. В тази комплексна форма на театралната репрезентация на преден план излиза една драматургия на мястото, един калейдоскопичен сценарий, отворен към всички страни за общуване с различни театрални и извънхудожествени дискурси. Резултатът е комплексна, силно субективизирана театрална комуникация. Все по-сложни форми на синтез са предвидени в калейдоскопични проекти, които

демонстрират това, което представлява театърът извън театралната репрезентация – неговото пърформансно начало.

Задълбочавайки се в самата природа на драматургията, хореографът създава пластически партитури, които не илюстрират, а настройват пластическите потоци на непрекъснатото движение.

Бих нарекла този процес *„Колабориране без граници“*. Неговото психологическо въздействие върху публиката разглеждам в **ГЛАВА10** - последната глава от писмената ми работа.

С развитието и прогреса на човешкото общество се развиват и усложняват и посланията, които се влагат във всяко едно сценично произведение. Тези послания са резултат от промяната в потребностите, зависещи от динамичното развитие на обществото.

Като всяко изкуство, танцът, както и театърът представлява покана за разговор – част от един безкраен диалог. Най-важният елемент при тях като че ли остава идеята, целта, посланието – това е неговата мисия. В театралното представление пък основата на драматичното действие стои конфликт, чието разрешение или неразрешение провокира размисъл. И когато е налице ясна идея и послание, подготовката и реализацията се случват с лекота в рамките на една стройна система.

Въвеждането на терминът *„Театърът на новите форми“* от Мейерхолд, внася своеобразни промени на търсенията на човека в

поемането и предаването на сценична реалност и изискват постоянна адекватност и от двете страни. Измислянето на нови методи за въздействие на зрителя чрез различни внушения към дълбините на емоционалното разкриване на човешкия характер, добиват задъхващо темпо.

През 60-70 г. на миналия век все повече режисьори и хореографи чувстват необходимост да премахнат рампата, границата между изпълнителя и зрителя. Правят се спектакли, дълги по времетраене (3-4 ч.), в нетрадиционни пространства, обхващащи няколко сценични и преходни пространства. Тези „театрални маратони“ имат за цел да потопят публиката в представяната епоха, психологически ситуации и актьорски превъплъщения още по-реалистично, да приобщят зрителя в представянето и да потърсят от него мигновена емоционална реакция. Днес с динамичното развитие на обществото и повсеместно навлизане на интернет пространството, форматът на сценичните представления коренно се промени. Това естествено развитие на информационно-технологическата страна на човешкия мозък, неминуемо води до промяна на възприятието и усещането във всички сфери от изкуството.

През 60-70 г. на миналия век все повече режисьори и хореографи чувстват необходимост да премахнат рампата, границата между изпълнителя и зрителя. Правят се спектакли, дълги по времетраене

(3-4 ч.), в нетрадиционни пространства, обхващащи няколко сценични и преходни пространства. Тези „театрални маратони“ имат за цел да потопят публиката в представяната епоха, психологически ситуации и актьорски превъплъщения още по-реалистично, да приобщят зрителя в представянето и да потърсят от него мигновена емоционална реакция. Днес с динамичното развитие на обществото и повсеместно навлизане на интернет пространството, форматът на сценичните представления коренно се промени. Това естествено развитие на информационно-технологическата страна на човешкия мозък, неминуемо води до промяна на възприятието и усещането във всички сфери от изкуството.

В такава обществена ситуация творецът днес е длъжен постоянно да се стреми да бъде „авангарден“, да търси своите провокации в динамизиращото човешко развитие, като естествено да бъде и крачка напред, за да се вмести в основното предназначение и философия на изкуството – да „предусеща“ бъдещето и да бъде своеобразен гид на човешката душа в нейния път.

В заключителната част на моята работа, ще се спра на приносите, които се надявам да имат моите изледвания и разработки. В съдържанието на **Глава II** - „*Практически аспект. Присъствието на хореографа в сценични произведения. Модели и методи за работа*“, са изложени мои авторски разработки за

практическата работа на хореографа за театър. Те са насочени към специализираната аудитория и засягат следните аспекти:

- Защо точно *съвременният танц* е техническата база за хореографията в театъра.
- Методи и модели на работа: *режисьор – хореограф*.
- Методи на работа: *хореограф – актьор*.

Дългогодишните ми специализации в различни видове съвременни техники /техниките на Марта Греъм, Мърс Кънингъм, „Рилийс“, „Тялото моят център“, „Музикалност на движението“, „Контакт-импровизация“, „Глас и движение“, „Джаз-танц“/, ми дадоха свободата и възможност да развия хореографския си талант и на театралната сцена. Съвременният танц днес обединява много стилове като: джаз-танц, всякакви видове улични танци, степ, акробатика, етно-танци от цял свят. Цялата тази палитра от движения го прави по-богат, по-вълнуващ, и позволява на повече хора да се свържат с това което правиш. За мен опитите да се дефинира съвременният танц представлява красив парадокс. Във всяко определение може да се намери неточна, както и правилна във същото време формулировка в тълкуването му, което е стилистично и концептуално отворено. „Съвременно“ като термин, не изключва и традицията, а по-скоро се добавя към нея – то е в

момента, но разбира своята история. **„Съвременно“** е мястото **където сте в даден момент в хореографския си живот.**

Изхождайки от моят опит мисля, че между хореография за танц и хореография за театър трябва да се прави разграничение. Не трябва да мислим, че всеки добър танцов хореограф може също така успешно да работи за театрално представление. Освен придобиването на по-богата техническа база, театралния хореограф съобразява своята работа с драматургичните условности на текста, различни режисьорски похвати и най-вече разнообразното ниво движенчески умения на артистите с които работи. Лично мен това винаги ме е провокирало, защото такъв вид работа води до разширяване на творческия процес като структура.

Ако трябва да обобщя изследванията в този докторски труд на тема *„движение“*, то ще изглежда последния начин: Използването на движението в най-общия смисъл е тенденция в сценичното пространство, което дава възможност за изява на тези хореографи, които имат наистина какво да кажат в своите творби, а не композират движение заради самото движение.

Това са интересни и обширни теми за изследване. Надявам се все повече млади творци да фокусират своето творчество в тази посока. Да разработват процеси, изпълнени с креативност, и да изградят своя индивидуалност в сценичното пространство.

Искрено се надявам този текст да бъде полезен по някакъв начин на хора, работещи в тази област на изкуството – било то практически или предизвиквайки дебат.

Вярвам и се ръководя в работата си от хора, чиито мисли звучат по следния начин:

- Изкуството не се нуждае от резултати.**

- Изкуството не се нуждае да бъде харесвано.**

- Няма обективност в определянето на добро или лошо изкуство.**

- Изкуството може да промени културата и обществото, поставяйки под въпрос ценностите и традициите.**