

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

МАГИСТЪРСКИ ФАКУЛТЕТ

ДЕПАРТАМЕНТ “МУЗИКА”

„ХОРЕОГРАФЪТ В ТЕАТРАЛНИЯ КОНТЕКСТ”

изпълнителска докторантура

на

Татяна Стоянова Соколова

докторант към департамент „Музика”

FNº 7239

Научен ръководител проф. д.изк. Анелия Янева

16.01.2012 г.

СЪДЪРЖАНИЕ:

Въведение

ГЛАВА I. Теоретични аспекти на модерния танц и връзката му с

- 1. Модерният танц – история на развитието. Естетика*
- 2. Влияние на класическия танц върху модерния танц*
- 3. Влиянието на Изтока в модерния танц*
- 4. Постмодернизъм в модерния танц*

ГЛАВА II. Практически аспект. Присъствието на хореографа в сценични произведения. Модели и методи за работа.

- 1. Мястото на хореографа в театралния продукт*
- 2. Методи за работа с режисьор*
- 3. Методи за работа с актьори*
- 4. Взаимодействия актьор – танцьор и практики на обучение*
- 5. Синтезът движение – слово – мултимедии и техни производни*
- 6. Психология на въздействието и контакти с публиката*
- 7. Заключение*

Въведение

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, а също 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

-
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

методи за формата на присъствие на танца в театралното пространство. По тази причина е възможно някои от дадените от мен определения и мнения да бъдат оспорени от вас, но ще се аргументирам, позовавайки се на непосредствения ми опит и впечатления.

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, както и на влиянието на класическия балет върху него. Съществуват две мнения за това до каква степен е целесъобразно да се поддържа това влияние. 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 изпадат в теоретични разяснения. Първите защитават мнението, че най-важното за всеки модерен танцор е да премине през професионалната подготовка на класическия балет. Обратно е мнението на тези, които смятат, че за да станеш професионален модерен танцор, 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

способи в обучението и в актьорския изказ на артистите, които интерпретират с тяло. Както ще видите, разработвам няколко метода за работа с режисьор в различни жанрове на театъра. Разбира се, спирам се на примерни тренировъчни похвати и упражнения за работа и подготовка на тялото на актьора за работа с хореограф.

Изхождайки от базисната техника на модерния танц, разглеждам предпоставки за възникване и развитието му в последните 30 г., както и връзката му с философията на източната култура.

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.

В моето изследване се спирам и на взаимодействието между движението, словото и мултимедията (като театрално средство).

Развитието на съвременното сценично изкуство днес кара творците да търсят постоянно нови изразни средства и различни взаимодействия между изкуствата в интерпретацията на своите идеи. Съществуват все по-малко забранени теми, недостъпни пространства и остарели идеи за претворяване. В този смисъл разглеждам артиста не само като изпълнител – хореографът режисьор му подсказва как да настрои своите сензори и освободи тялото си от излишна многозначителност и как да възвърне изгубената лекота на осмислените движения. Движението – това са постъпки, действия, пътешествия във времето, когато се развиват образи, и същевременно е самопознавателен акт. Важно е да се създава индивидуален пластически език, който да различава и бележи с уникалност постановчика. Създавайки свой собствен език на „мълчанието”, той гради роли заедно с артистите, разчитайки на движението и воден само от смисъла.

Хореографът не разделя артистите на актьори в танца и драмата. Всеки един от тях е партньор, съвместно с който се прониква и разкрива авторска поетика, търсят се недостъпните за словото пътища. Задълбочавайки се в самата природа на драматургията, хореографът създава пластически партитури, които не илюстрират, а настройват пластическите потоци на непрекъснатото движение.

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 закони².

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

² В тази насока са спектаклите на Роберто Оливан// HomeLand/ и Дейвид Ортега на трупата му „Маюмана”

1. Модерният танц – история на развитието. Естетика

„СЪВРЕМЕННИЯТ ТАНЦ Е РОДЕН ОТ ЕДНО НЕВЕРОЯТНО РАЗМЕСВАНЕ В СВЕТОВЕН МАЩАБ”

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. Той е, така да се каже, акт на бунт срещу ценностите на реализма. Терминът обхваща дейността и продукцията на тези, които не се чувстват пълноценни в „традиционните” форми на изкуството. Една от характеристиките на модернизма е осъзнаването, което често води до експерименти с формата, както и работа, която обръща внимание на процесите на изработване.

Съотнасяйки това с развитието на модерния танц, което е конкретната ми тема, проследяваме как това разместване на пластове в духовното развитие на обществото се отразява и променя това изкуство.

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.

Връзката между потребителите и високите версии на модернистична култура доведе до радикална промяна на смисъла на „модернизъм“. Това предполага, че модернизмът, който се основава

на отхвърлянето на традицията, сам по себе си се превръща в традиция. От друга страна виждаме, че разликата между елитния модернизъм и масовата потребителска култура е загубила своята различимост. За някои модернизъмът става толкова институционализиран, че по-скоро е вече „*пост авангард*”. Това сочи, че е загубил своето качество като революционно движение. Други пък го смятат за трансформация на началната фаза на постмодернизма.

Всички тези характеристики на промяна в изкуството неизменно се отнасят и към танцовото изкуство.

Скъсването с клишетата на академичния балет слага край на условностите, присъщи на XIX в. Музиката на **Дебюси** и **Стравински** е продължение на революцията в жестовете и движенията, от която ще се роди следващото поколение танц. Не можем да не отбележим мимолетното, но гениално творчество на **Вацлав Нижински** – гений, белязал трайно столетието, чиито дири следват днешните танцьори и хореографи. Нижински не е привърженик на балета спектакъл. В неговото творчество личи желанието му да приобщи зрителите към една изначална действителност, към изменчивостта на вътрешния мир. С него свършва епохата на миражите и на изкуството, което копира реалността. Нижински не се бои да изрази чрез понякога несвързани движения и позиции вътрешната борба, която го раздира. Най-

после, след десетилетия в плен на превзетото и парадното, тялото и душата започват да говорят на нов език чрез танца. Със своите хаотични и произволни ритми Нижински разкъсва плавната романтика на танца. Изкуството му оповестява залеза на естетическата романтика. Хореографският му език сваля маските на човешката комедия. Той изисква от танцьорите, с които работи, да надскачат възможностите си, принуждавайки ги да заемат трудни и неестествени досега позиции.

Това изоставяне на традиционната форма, смесено с импресионистичната музика, създава мощна авангардна линия, която предизвиква силни нови чувства. Тя се превръща в предизвикателство за установените от класическия балет форми.

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 първа освобождава стъпалото на танцьора от всякакви танцови пантофи и специални обувки.



Айседора Дънкан със своите ученички в школата си в Грюнвалд (Германия)

Нейните ученички танцуват боси и във всякакви открити пространства. 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/.



Олекотените костюми (понякога само фриволни воали и трика, очертаващи фино телата) олицетворяват необходимостта от свобода: свобода по-скоро на духа, което е по-важно и е признак на философията на новото поколение. 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. Всъщност това е признак, който проследява качеството на таланта и майсторството на хореографа. Да импровизират, подхранват фантазията си, както и умениято да улавят „хвърчащите“ около нас провокативни и

градивни идеи – това са главните качества, които са водещи в професията на хореографа и съответно на постановчика.

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.

В своите хореографии Греъм залага силно на костюма и декорите, които за нея са съществен елемент от цялостното внушение. Музикалните партитури за много от танците ѝ пише композиторът Луис Хорст, който е европейски възпитаник, силно повлиян от идеите на немския експресионизъм. Това, заедно с влиянието на

немския свободен изразен танц, възприема и Марта Греъм. Като философска и естетическа концепция, експресионизмът отбелязва нов етап в развитието на немския свободен изразен танц (своеобразен културен феномен на ХХ 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.

Творбите и дейността на Марта Греъм носят в себе си вечен живот и духа на американския стил на танц, който оказва влияние върху поколения творци и продължава да завладява публиката. Танцовият речник за съвременен танц, който тя създава, завинаги променя обхвата на тази форма на изкуство и създава трайна алтернатива на традиционната хореография и балетна традиция. Техниката на Марта Греъм представлява база за израстване на много водещи танцьори и хореографи от ХХ и ХХІ в., включително Мърс Кънингам, Хосе Лимон, Ерик Хокинс, Пол Тейлър и др. През 1998 г. „Тайм” я обявява за „Танцьор на века” и за една от най-важните личности на ХХ в.

В България техниката на Марта Греъм се изучава в Националното училище за танцово изкуство от 1976 г., благодарение на Маргарита

Градечлиева³. Днес в нашата страна повечето хореографи на съвременен танц са преминали в своето професионално обучение през техниката на Марта Греъм.

³ Маргарита Градечлиева - танцьор, хореограф на съвременен танц, теоретик, възпитаник на немската школа за съвременен танц.

2. Влиянието на класическия танц върху модерния

Съвременният танц се развива в началото на XX-ти век и възниква като реакция срещу нормите и философията на класическия балет. Явява се естествено продължение на класическия танц, но представен под една нова, различна форма, която олицетворява свободата на движението, духа и тялото.

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 танцьорите. Той остава *майчин* език за професионалните танцьори. Почти всички известни съвременни танцови компании поддържат формата на танцьорите си с регулярни класически екзерсиси, които равномерно се редуват с модерни техники. Разбира се, има и такива, които предпочитат и смятат по-правилно за тялото да се занимават с класически танц например 3 г., след което да го *забравят*. Все едно, това са различни педагогически похвати на хореографи и менажери. Важното е, че не може да се отрече: класическият танц е алфата и омегата на всяко професионално обучение за танцьорите и поради това има привилегирована позиция в танцовото развитие.

През 30-те години на XX 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 „plié” 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 „plié”. 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.)⁴ 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 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./*

⁴ Виден руски хореограф и балетист от миналия век.

3. Влиянието на Изтока в модерния танц

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.

Разместването на естетическите пластове в танца започва от това, че от социална гледна точка се налага премахването на неговата елитарност (навсякъде в народните танци първото движение е подаването на ръка). Танцът на съвременното е начин за социално, политическо и религиозно общуване и публиката участва в тази магия. Той разчупва рамки и приема ритъма на страстите и вътрешния импулс. Целта не е да се изрази някакво кодирано свръхсимволично послание, а искреността на вътрешния порив.

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.

Още в началото на ХХ в. американската хореографка **Рут Сент Денис** (1879–1968г.) показва в своето творчество влияние от източните култури на Япония, Египет, Индия. На тази база тя формулира основа на техника за танц и драма за начално обучение, която включва философски четения, сциентология и история на древните култури⁵.

Нарастващото значение на традиционните африкански или азиатски танци се дължи до голяма степен на емигрантите от тези континенти; днес един американец или европеец, живеещ в Ню Йорк, Лос Анжелис, Париж или Лондон, вече няма нужда да пътува, за да гледа автентични спектакли на африканското или азиатското танцово изкуство, защото все повече артисти на Запад търсят в традиционните култури допълнение, дори заместител на западните техники, които очевидно се отразяват върху творчеството им. В тази връзка ще отбележа творчеството и личността на белгийския хореограф **Морис Бежар**, основател и ръководител на „*Балета на ХХ в.*“. Номад по произход, Бежар се е чувствал навсякъде у дома си. Нововъведенията, които прави той в областта на модерното танцуване⁶, са силно повлияни от източни дисциплини като „*дзен*“, *кабуки*“ и източни бойни изкуства. От философията на „*дзен*“ например, той приема отношението на

⁵ Произведението „О-Мика“ е свързано с японските културни традиции и е в духа на тази тема. Танцовата миниатюра „Соло танца „Рада“, изграден на базата на индийската култура и митология.

⁶ Застиване и вглъбяване по време на самия танц, „церемония“ на споделяне.

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).

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

ност 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.

Днес, в ХХІ в., техниката и високият професионализъм на танцьорите 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. 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. Това откриване не е нито създаване, нито изразяване, ала чрез него се извършва съзнателно ново овладяване на тялото, а след това вече идва ред на изразителността.

4. Постмодернизъм в модерния танц

С институционализирането на термина „висок модернизъм“ в средата на XX в. и превръщането на всичко в „стока“, произведенията на изкуствата, идеалите на художествения авангард, отделно мейнстрийм културата, стават все по-остарели.

Постмодернизмът във всички аспекти на изкуството се заражда като противопоставяне на чистотата на формата. До това не може да се стигне, без да има деструкция на вече съществуващи постулати и закони на използваните изразни средства. Разрушаването на каквото и да било обаче е свързано с неговото разбиране и практическо използване.

Отличителна характеристика на постмодерните произведения на изкуството е разпадането на традиционните категории, както и развиването на хибридни форми. Те са свързани с възникването на мултимедийни пърформанси и термина „**концептуално изкуство**“, който обозначава изкуството на ума и окото. Отличителна черта на постмодерната литература например, особено на първото поколение от постмодернисти, е това, че тя нарушава конвенциите на традиционното повествование. Такива са творбите на някои британски и американски писатели като Кърт Вонегът, Джон Барт, Томас Пинчън. Друга отличителна черта като цяло е ерозията на

границите между „високо”, сериозно изкуство, и „ниско”, популярно изкуство или развлечение. Сериозни литературни произведения, които в миналото се е смятало, че принадлежат към популярната култура, днес вече се гледат от различен аспект. В тази връзка феномен е развитието на множество хибридни жанрове между литература и журналистика, литература и биография и литература и история.

Постмодерното движение в танца следва развитието на модерния танц, което започва в началото на ХХ в. в Америка. Поне в големите западни градове то отразява пъстротата на мултикултурното общество, от което се е развил. До 1950 г. танцът е стъпил върху традициите на балета и разработването на нови стилове в духа на модернизма.

Най-известни пионери в тази насока са **Анна Халприн**, **Робърт Дън** (който смята, че процесът на изграждане да дадена творба е по-важен от крайния продукт) и **Мърс Кънингъм** (който експериментира с връзката между музиката и танца).

През 1960-1970 г. постмодерното танцово движение, подобно на други културни феномени, типични за времето, се характеризира с бунт срещу традиционните идеи, поставя под съмнение установените параметри в танца, което довежда до издигане на това изкуството до нови нива. 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 „*Джъдсън 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. Джъдсън-танцьорите също подкрепят съчетаването на танца с други видове изкуства – кино, фотография, живопис, драма.

Един от ярките пионери в тази група базисни постмодернисти в танца е **Триша Браун**, която за първи път експериментира с тежестта на човешкото тяло в пространството (с помощта на колани танцьорите й „летят”, „ходят“ по стени). Хореографиите й благоприятстват използването на алтернативни пространства – покриви, необичайни контексти за човешкото тяло и непредсказуеми движения. По-късно Браун участва в създаването

на танцова компания „Гранд съюз”. По време на първата част от кариерата си тя отхвърля конвенционалните изпълнения, в които участват музика, осветление и костюми, също така избягва създаването на хореография, която разказва истории. Вместо това, експериментира с геометрични форми, създадени от движещите се тела, както и с движения, които са взаймствани от всекидневния живот (ходене, тичане, търкаляне, падане на пода). Философията на Браун се състои в отхвърлянето на балетната и модерна естетика в полза на колективното създаване и импровизация.

Ивон Райнер е друг виден представител на ранното постмодерно течение. Тя е ключова фигура в историята на американския авангард по отношение на практика и теория в танца. Освен като хореограф и изпълнител, тя се изявява като режисьор на танцови филми и мултимедийни спектакли, които тя нарича „заснети хореографски упражнения”. Райнер е централна фигура в новата дейност в „Джъдсън Данс Тиътър” точно с филмовите си експерименти, свързани с танца.

В хореографски план Ивон Райнер е характерна с развитието на анти-драматичния начин на изразяване, като отправя предизвикателство към традиционната преднамереност в изпълнението на танцора, предлагайки му ролята на „неутрален извършител”. По този начин създава напрежение между хореографското съдържание и начина на изпълнение. Интересът на

Райнер към отношението между съдържание, представяне, зрелище и зрител продължава и в киното.

Творбите ѝ са характерни с използване на движения „тялото всеки ден”, а не „тялото на сцена”, като по този начин отправя предизвикателство към традиционните идеи чрез свеждане до минимум на драматичната страна на танца.

Виден представител на тази първа група постмодернисти е **Стив Пакстън** – основател на „*контакт-импровизацията*” (форма на танц, характеризираща се с движение на двама или повече танцьори в почти постоянен, спонтанен контакт). Експериментирането с тази форма го довежда до създаването на екзерсисни упражнения, които да обслужват такъв вид хореография, а също и разработване на соло импровизации. Пакстън е член на компанията на **Хосе Лимон** – 1960 г., и танцува за **Мърс Кънингам** – 1961-1964 г. През 1964 г. той също е член на „*Джъдсън Данс Тиътър*”. Подобно на своите съвременници на постмодерния танц, той поставя под въпрос установените параметри в танца и движението като ходене, тичане, което дотогава не е било считано за част от танцовия речник. През 1970-те и 1980-те години Пакстън работи със своята труппа на свободна практика. След 1980 г. той се появява на сцена само с импровизирани сола. Активна е дейността му с танцьори – инвалиди и незрящи. И до днес Стив Пакстън продължава да организира семинари и спектакли по цял свят.

Първата група на „*Джъдсън Данс Тиътър*” се разпада през 1964 г., със създаването на втората група – „*Гранд Съюз*” включваща хореографите **Туайла Тарп, Руди Мендес, Мередит Монк**. Тя се състои от девет хореографи, чийто творчество обхваща периода от 1970-1976 г. Най-често те използват спонтанните реакции, импровизациите на групата, жестове, глас мълчание като технически прийоми на груповите си експерименти. Поради това спектаклите им са уникални и непредсказуеми. За разлика от традиционните танцови компании, всеки член на този съюз се редува като лидер през определен период.

Пренасяйки се в Европа, ще се спра 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 танцьори⁷.

Когато говорим за развитието на постмодерния танц в Европа, трябва да започнем с „поклон” пред *кralицата* на **Танцовия театър, г-жа Пина Бауш**. Каквото и да кажем днес за тази забележителна личност в областта на танца, ще бъде изпълнено с възхищение, суперлативи и преклонение.

⁷ 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.



Пина Бауш

Ученичка на великия **Курт Йоос**, продължила танцовото си образование в САЩ (танцьор в Метрополитън опера), Бауш започва кариерата си като хореограф през 1968 г. с миниатюрата „Фрагменти“, следвана от „Във вятъра на времето“. През 1972 г. тя е предложена за директор на Театъра за опера и балет във Вупертал, което Бауш приема с условието да привлече танцьори от „Фолкванг танцстудио“, където работи дълго време след завръщането си от САЩ. Не дълго след заемането на този пост, компанията се превръща във „Вупертал Танцтиътър“, а по-късно е преименувана на „Танцтиътър Вупертал Пина Бауш“. Това място се превръща в изследователски и експериментален център за танц и 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.

Друг фактор, който е изключително важен за развитието на постмодерното сценично изкуство, е формацията от Обединеното кралство **„DV8 Физически театър”**. Не мога да скрия моя пристрастен афинитет към творчеството на тази трупа. 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. В биографията ѝ има 16 танцови спектакъла⁸, четири от които са и във филмов вариант с много награди за филм в телевизията. 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 съвременното. 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”**, което

⁸ „Въвеждането на Ахил”, „Странна риба”, „Моно хромни мъже”, „Само за шоу”, „Човешкото тяло - вашето тяло”

впоследствие довежда до създаването на танцови трупи в Европа само с такива изпълнители.

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. Други актуални постмодерни проблеми са клонирането, евтаназията, смъртното наказание, изкуственото оплождане, донорството на органи и експерименти с човешки тъкани.

В крайна сметка постмодернизмът засяга и въпроси, свързани с организацията на знанието. В модерното общество знанието е било добро само по себе си, образованието се е придобивало с цел образованост – това е бил идеалът на миналото. В постмодерното общество знанието става функционално, приложимо и човек научава неща не за да ги знае, а за да ги използва.

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. Всичко това може би има смисъл за Америка, но не и за Европа. Вярно е, че **Мърс Кънингам** оказва голямо влияние във Франция след 60-те години и вдъхновява редица млади хореографи. Но както във Франция, така и в останалите европейски страни през последните 20 г. влиянието на **Пина Бауш** е най-осезаемо.

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. Днес вече има все повече постановки, които не се придържат към един-единствен хореографски код (например техниката на **Марта Греъм** или **Хосе Лимон**), и редица други, в които майсторството на общоприетите танцови движения не са определящи. 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 развият своя потенциал за в бъдеще⁹.

⁹ Емблематични творци в тази насока:

Вим Вандекейбус – директор на „*Ултима Вес*“, хореограф и мултидисциплинарен художник

Ролан Пти (Франция) - хореограф и автор на танцови филми и музикални ревюта.

Ян Фабр (Белгия) - мултидисциплинарен хореограф и режисьор, експериментите му са свързани с изкуството и производителността.

Дана Гинграс и Ноам Гагنون (Канада) - хореографи на екстремни танци и музика, изследване на човешката издръжливост и „чупливост“, движението и неговата точка на изчерпване.

Акрам Хан (Обединено кралство) - хореограф на съвременен „катак“, творбите му са характерни с плавност, суровост, силно изразена сексуалност.

5. Мястото на хореографа в театралния продукт

В тази глава на моя труд няма да се спирам на основните принципи и закони на режисьорската професия, които хореографът е длъжен да усвои добре, за да работи пълноценно за театъра, а по-скоро на изначалния опит на трансформация на образи, тяхното изразяване в миналото и препратките им днес.

Театърът разчита на потока на въображението. Знаците в представлението образуват мрежа от системи, които са в процес на непрекъснато изграждане. Причина за това е действието. Действието е свързващото звено между различните знакови системи и между производството и възприемането на смисли на сцената. Образът пък е свързващото звено между действието и свещенодействието, а то пък е в основата на зараждането на театъра като феномен.

И така, образът е във фокуса на творческия процес и може да играе ролята на трансформатор в метаморфозата живот-смърт. Това показват изображенията, които са били създадени във времето, когато картината все още не е станала художествена творба. Древността ни е дарила статуетки, маски, религиозни символи и свещени реликви. Те съдържат една ранна интерпретация на божественото, направени от глина или камък от архаичните

култури. Трансформацията в един образ служи за извършване на ритуали, които всъщност пораждаат театър, но не като *изкуство*, а като *свещенодействие*.

Чрез своите ритуални практики, древните общества първи улавят силите дремещите във всяка форма. Сили, които не могат да изникнат от съзерцанието на самите форми, но се явяват при магическо отъждествяване с техните образи. Това означава, че свещеното действие при *отъждествяване* с образа, формата или фигурата изгражда генетичния код на театъра. Ценно е хореографът, който има претенции да работи в театър, да се замисли за тези древни превъплъщения, за да може да изгради идеалния изпълнител – онзи, който най-успешно може да изрази *„СИЛИТЕ, ДРЕМЕЩИ В НЕГО“*.

Големия театрален реформатор на модерния театър **Антонен Арто** ни приканва *„да се върнем към природата, сиреч да преоткрием живота...“* Човешкото тяло е мястото, където се сливат два потока – този на мисълта и другия на действието. То е място за сливане на идея и форма, на изкуство и природа. Човешкото тяло е механизъм за трансформации, то е 24-часова трансформационна кутия. В него се смесват абстракцията и предметът, свръхестественото и природата. В срещата на тези два потока се случва смесване, свързване, събиране, синтез между всеки един от елементите на съществуващото – мисленото и намисленото.

Тялото генерира и пренася мисли. Можем да го тълкуваме като преобразовател и преносител.

Тялото може да разбира, употребява и да реагира на всичко. То е картината на това, как ние виждаме самите себе си / Арто, Антонен. „Театърът и неговият двойник.”/.

Поставен в театрална ситуация, хореографът изгражда система за работа (екзерсисни модели), от класически, модерни техники в различни стилове и жанрове. Тези екзерсисни планове развиват танцова култура, умение за изразяване чрез движение, запознават артиста със стилови и етносни танци и развиват неговите физически качества:

- изграждане на мускулатура
- развиване гъвкавостта на тялото
- развиване пластичност на движенията

Наред с физическото усъвършенстване, постановчикът трябва да състави набор от упражнения, развиващи въображението. Похвати като импровизация, превъплъщаване в различни образи, търсене на индивидуален стил на изразяване, спомагат за това.

В посока на това, че театърът е колективно изкуство, основно е изграждане на уменията за работа в екип. Такива са упражненията за:

- 1) партньорство
- 2) работа с партньор в група
- 3) поддръжки
- 4) основни правила и хватове при поддръжки
- 5) дуетни или масови поддръжки, акробатика

Както виждаме, информираност, познания, разностранни практически умения са качества, необходими на хореографа, за да обхване и систематизира методически такава педагогическа дейност. Други качества, които времето днес изисква от хореографа за да бъде актуален и значим, са способността за съчиняването на образен свят, изпълнен с втори реалности. Хореографските платна са израз на личността на режисьора-хореограф, продукт на синхронизиращи отношения между фантазия и действителност.

6. Методи за работа с режисьор

Използването езика на тялото наред с вербалността като начин на изразяване, все повече се обединява като една равностойна въздействаща форма в съвременното театрално пространство. Преплетените с мярка и вкус танцови игрови етюди с драматичността на разказваната история въздейства с пъти по-мощно върху сетивата на публиката, развива фантазията и в същото време „забранява” приемането на повърхностни лесносмилаеми теми и идеи. Все повече театрални режисьори (**Робърт Уилсън, Карлос Саура, Явор Гърдев, Маргарита Младенова и Иван Добчев** и др.) се обръщат за сътрудничество към хореографи, търсейки художествено внушение извън битовите, психологически средства. Мястото на движещото се тяло не може да бъде заместено от никаква друга форма или прием. Тук не става дума дори за стила „*Танцов театър*”, а за присъствието на „*говорещото*” тяло и умелото му използване за крайно въздействие на желаната материя. 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.

Както вече споменах в предишните глави, нуждата от освобождаване от строгите канони е водеща духовна настройка за

възникването на модерния танц. В случая възможността за възприятие на сценичните преживявания е твърде ограничена и не спомага за съпреживяване с публиката. Мястото на човека с неговите физически дадености е строго определено, а това до голяма степен се отразява на вербалния изказ на дадено драматургично произведение. Същото се е случвало и в класическия танц, където актьорското майсторство в балетните постановки е било твърде еднозначно („Лебедово езеро”, „Жизел”).

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. Естествено първи дават знак за това съвременните писатели и драматурзи (**Камю, Йонеско, Стринберг, Виан и др.**)

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 двоякото му съдържание, гротеската и самоиронията, изразена с неиллюстративните средства на движението и др.

Ще се спра в това изследване на няколко метода на творческо сътрудничество между хореограф и режисьор на сценичен продукт, които можем да определим като основни. Като база, естествено, стои идеята на драматургичния материал, неговите творчески препратки и не на последно място фантазията на режисьорското виждане.

Много интересни и благодатни са личностите и събитията, които са забулени в тайнственост. Те изискват разяснения и художествено претворяване, защото ясното, откритото се обяснява от само себе си, а загадката стимулира творческото въображение. Може ясно да се докаже колко различно двама или повече творци могат да претворяват едно и също събитие, което са възприемали по едно и също време. Човешката природа трудно може да противостои на изкушението, когато възникне спор между двама души, между две идеи, между два светогледа, да вземе страна, като даде право на единия и отхвърли другия. Истинското сътрудничество между хореограф и режисьор настъпва, когато всеки един от тях защити и обоснове своите идеи, подплатявайки ги с най-подходящите изразни средства.

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, ще

разгледам 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.

Пример – образът на Мария Стюард.

Давам този пример, тъй като работата върху сложни, противоречиви художествени образи налага на режисьорите да търсят всякакви различни средства, за да разкрият най-добре богатите, многопластови характери. Средствата на движението, жеста, експресивните стопове, активни паузи, прогресивното и регресивно развитие на простото движение – всичките тези прийоми дообогатяват и дават друг смисъл на образното претворяване на ролята и на целия спектакъл. Това е работата на хореографа и зависи от неговото усещане за мярка и в използването на всеки похват поотделно.

В почти всички британски източници Мария Стюард е убийца, а в шотландските – тя е неопетнена жертва на долно клеветничество. Затова творецът има творческата свобода да „вземе страна” и да придаде моменти от тази история според своя мироглед, интелигентност и художествена чувствителност. Спирайки се на същността на характера на Мария Стюард, постановчиците трябва да изберат пътя, формата и ритъма, по който да предадат тази рязко извита нагоре и после стръмно спускаща се надолу линия и замайващата неповторимост на живота на Мария Стюард. В рамките на един изминал живот между външните и вътрешните изживявания равенството по време е само привидно; всъщност единствено пълнотата на изживяванията може да служи за мярка на една съдба, тя по друг начин измерва вътрешно течението на времето. Кипяща от различни усещания, тя успява в съвсем малък срок да изпита истинска пълнота и след това, лишена от всякаква страст, да живее в празнота дълги години като сянка. Затова в историята на един живот имат такова значение напрегнатите, решителни моменти и тя може да бъде правилно разказана в и чрез тях.

Когато има вече една създадена експресивна, богата по своето внушение, следваща свое вътрешно развитие движенческа партитура на този силен исторически образ, режисьорът разработва словесния потенциал на ролята и вплита всички събития на

представяната ни история във вълнуващо преживяване. Така се стига до едно много ползотворно сътрудничество между професионалисти в различна област на сценичния продукт, което наричаме „*екипна работа*“. Хореографът и режисьорът би трябвало да са съмишленици, които „*зареждат*“ един на друг творческите си идеи, успяват да провокират новаторски дух.

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.

Това е един авторски спектакъл на Боян Иванов и Татяна Соколова, в който режисьорът има много ясна визуална картина за това, което трябва да въздейства и носи сценичната му идея. Жанрът и съответно изразните средства са точно определени. Това са средствата на танцовия театър, от една страна, и на психологическия театър, изразени чрез четири монологични партии, умело вплетени в естетическата абстракция на ежедневно

физическо поведение. Всичко това налага съобразяване на метода на работа както с избора на сценичната форма, така и със съдържанието на главния замисъл. Сцените се редуват без строга последователност на действието, нищо не е окончателно, всичко е променливо и се явява като една от многото възможности. Началото и краят на творбата не са ограничителни рамки за развитието на характерите.

Основното е драматургията на отделните сцени. Групира се комплекси от мотиви, раздробяват се сценично и се осветляват от различни гледни точки. Третирането на проблемите се основава на принципа за свободата на картините и асоциациите. Всичко това налага съобразяване на метода на работа както във формата, така и в съдържанието на замислена идея. Изпълнителското превъплъщение насърчава за открояване на различни варианти на възприемане на постановката.

След усилена работа върху образите, режисьорът и хореографът достигат до по-концентрирани решения и задачи, за да се изгради словесният материал на героя. С действени предложения и избор на конкретни ситуации от живота се стигна до по-голяма яснота за характера и личната позиция на героя.

Хореографът трябваше да открие перспективен път към сценичната условност и гротескна форма чрез подробни ситуативни

взаимодействия между героите. Този метод произлиза от детайлизиран действителен анализ, който заедно с това дава възможност да се обострят пределно предполагаемите обстоятелства. Правят се скокове в обстоятелства – метафори, формира се стил на танцова и актьорска игра, които мотивират избрания способ.

Всичко това скъсява дистанцията между артистите и публиката и способства партньорството между самите изпълнители. Беше необходимо да има ясен критерий за съдържателност на *приемането*, който е свързан непосредствено и тясно с образа и възникналата художествена идея. Това позволи на изпълнителите за кратко време кардинално да променят образния си изглед от предишните сцени. Тези художествени ключове бяха необходими, за да се разгърнат идеите на екипа. От методическа гледна точка, мисля, че студентите преминаха един изключително вдъхновяващ нов етап от своето обучение, а именно: вътрешният импулс, който вдъхновява движенията и връзката му със словото.

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.

От началото на XX в. мюзикълът е определен като музикална пиеса с песни и танци, които напълно са интегрирани в добре направена история със сериозни драматични цели, която е в състояние да предизвика истински емоции, различни от драма и смях. Трите основни компонента на мюзикъла са музиката, текстът и танцът. Музиката и текстът заедно формират резултата на мюзикъла. Тълкуването на тези два компонента от творческия екип силно влияе върху начина, по който е представен спектакълът. Особено важно в производството на мюзикъл е използването на техническите елементи като сценография, костюм, осветление и звук.

Друга характерна особеност за този жанр е връзката между музикалните и драматични моменти в произведението. Обикновено много по-малко думи се пеят в една петминутна песен, отколкото се говори в петминутен диалог. Поради това е по-кратко времето, в което се развива драмата в мюзикъла, отколкото в права игра на еквивалентна дължина, тъй като тук се отделя повече време за музиката, отколкото за диалога. Сюжетният материал в мюзикъла може да бъде оригинален или пък адаптиран роман („*Човекът от Ла Манча*”, „*Хелоу Доли*”), класически легенди („*Камелот*”), исторически събития („*Евита*”). Също така много успешни музикални произведения за театър са адаптирани за музикални

филми като „Уестсайдска история“, „Моята прекрасна лейди“, „Чикаго“.

Драматичният материал е максимално опростен, ясен, изпъстрен от ярки, вълнуващи образи, но представян с голямо техническо майсторство. Който и пример да фокусираме от световната сцена, ще забележим тези прости, но много ефективни и финансово доходоносни правила. Всички знаем, че и до днес мюзикълът по цял свят е популярно забавление на широката публика. Затова в изработването му се влагат изключително много финансови средства, които се връщат след премиерата стократно. Има произведения, които се играят с десетилетия и интересът към тях не спада с години.

Трябва да отбележа, че ако говорим за един издържан във всяко отношение добър спектакъл в този жанр, най-важният компонент са перфектно подготвените изпълнители в танцово, вокално и актьорско отношение. С развитието на модерния танц през годините се променят и професионалните умения на изпълнителите, за които днес почти вече няма никакви ограничения в стилъв аспект. Те владеят всичките най-нови течения в съвременния танц и театър, акробатика, уличните танцови стилове – брейк, капоейра, хип-хоп, акробатика, паркур. Такова майсторство вече е изисквана даденост, която впечатлява сама по себе си. Хореографът, заел се да поставя мюзикъл, има много по-трудна и отговорна задача. Имайки

предвид всички тези движенчески компоненти, той трябва да ги владее и познава много добре, за да може да вплете и съчетае по най-подходящия начин специфичността на избрания танцов стил в едно произведение. Режисьорът има също нелеката задача пък да обедини всички сценични компоненти – осветление, музика, драматургична фабула, танцови разработки и всякакви технически особености на спектакъла. В този сценичен жанр работата на хореографа се преплита с постановъчната, изисква и режисьорски умения. Няма да е пресилено да се каже, че всъщност хореографът има водещата роля в изготвянето на един мюзикъл, а режисьорът е обединяващата концептуално всички компоненти личност.

Като се има предвид изложеното досега, бих предложила 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. Хореографът може да си позволи да дава пластични предложения и за моменти в постановката, в които по първоначални уговорки няма такива или отсъстват в драматургията, например: соло изпълнения (музикално-драматични моменти), ремарки в сценария, случайно хванати движения или реакции на актьорите от репетиционни моменти, които да са в контекста на спектакъла. Това действие на

хореографа дава един съвременен живот на претворяването на произведението. Той се чувства като *съавтор* особено ако музикълът е с дълга история, поставян многократно.

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. Чрез поставяне на точни и ясни задачи на базата на главната

идея, артистите развиват и придават индивидуалност на характерите и образите със своите движенчески и актьорски опити. Така умело водени от хореограф и режисьор, актьорите на пръв поглед сами изграждат своите роли. Те ситуират образа с неговия вербален профил в едно изключително условно пространство, изразявайки го с танцовия език.

Тези хореографски похвати в условността се постигат с енергията на експресията. Експресията в посоката на модерното мислене представлява всъщност освобождаване от пластове на реалността. Тук има всичко – текст, танц, взаимовръзка между двете, драматургична свързаност на средствата за изразяване, абсурдност на ситуацията, актьорско и танцово майсторство. Режисьорът е постановчик заедно с хореографа. Те извършват с артистите многопосочна активна дейност, в която са включени: психология, сатирични моменти, драматично съпричастие, „естрадни” провокации, граждански обръщения, философски размисли, чисто акробатични моменти. Както виждаме, диапазонът на възможности е голям. Затова тук е много трудно да се подберат тези изразни средства, които ще превъплътят идеята най-пълноценно. Според личния вкус и възглед за театър на постановчиците, може да се допусне дори смесване на жанровете в едно представление: комичното с трагичното, словото и движението. Аз лично споделям идеята за синтетичния характер на сценичната работа.

Възможностите да отрази живия човек с целия сложен комплекс на неговото поведение – психологическо, подсъзнателно, словесно, физическо, изисква натрупване и постъпателно развитие. Въздействието на асоциативните обобщения върху публиката поддържат будна бдителността ѝ да вникне зад историята, която се разиграва на сцената, зад нормалното действие, което се извършва реално, да търси връзката с проблемите на своя свят, да търси тайните на апокрифни идеи.

Говорейки за работата на постановъчния екип, трябва да обърнем внимание на неговия „инструмент“ – актьора. Подготовката на мислещи, интелигентни, с висок личностен критерий артисти, зависи от обучението им в специализираните институти. Това трябва да включва: владенето на съвременни танцови и импровизационни техники, танцови форми на различни етноси, теоретично и практическо опознаване на материите в процеса на непрекъснато развитие на световната сцена, и най-важното – личното убеждение на самите преподаватели, че това е правилната посока в днешния динамичен свят на изкуството. Наред с актьорското майсторство, младият артист е задължен да владее тялото си до съвършенството на танцьор¹⁰, тогава той може да се чувства реално конкурентно способен на световната сцена.

¹⁰ Френският артист Венсан Касел е майстор по Капоейра и йога.

Световните тенденции към размиване на традиционните сценични жанрове е факт. Животът на такива творби несъмнено има решаващо влияние върху вкуса на зрителя.

7. Методи за работа с актьори

Подготвителната работа на актьорите не предполага само репетициите или избора на театрална форма, но и цялостната култура на актьора. Според **Еуженио Барба** „актьорът осъществява семиотичния проект на културата, замислен като съхраняване на минала информация в паметта и пораждането на бъдеща информация. В този смисъл културата е винаги способност за приспособяване към средата и нейното модифициране, начин за организиране и размен на множество индивидуални и колективни дейности, способност да се предава колективна „мъдрост“, резултат от най-различни опити и технически експертни знания”/ Барба, Еуженио. Антропология на театъра: Първи Хипотези/. 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.

Актьорът трябва да подготви тялото си за репетиция или представление не чрез силово физическо натоварване, а чрез лека процедура на свързване на дишането и движението. Това ще загрее тялото му, довеждайки го до пригодност за действие. Целта е да се отворят ставите и освободи мускулатурата чрез поредица от специфични разтягания, съкращения на мускулите и ставите, като всичко това е строго ритмизирано с дихателни упражнения.

От дълги години йогите, майстори на *вътрешната* наука, твърдят, че дишането е основната връзка между тялото и ума. То зарежда *финото тяло* с енергия, която свързва физическите и психическите аспекти на човешкото същество. Значението на дишането може да се оцени най-добре чрез наблюдаването на някои от свойствата на ума. Уникална е физиологическата функция на дишането. Сигналите на обратна връзка от белите дробове и от кислорода и въглеродния диоксид в кръвта се отразява върху скоростта и дълбочината на дишане. В зависимост от уменията на човек да борави с дишането, дълбочината и скоростта могат да се променят. Целта на тези факти е да се предостави теоретично познание за дишането по такъв начин, че то да може да се приложи като инструмент за индивидуално развитие.

В тази връзка давам 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. Освобождение 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. Интерактивна работа с партньор.
11. Отдаване и приемане на енергия с партньор.
12. Работа с партньор при физически контакт. Огледални упражнения. Упражнения за периферно внимание.

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.

Театралното преживяване е преходно и живо. Рисковете, които поема актьорът с всяко представление, са тези, които правят преживяването вълнуващо за публиката. Тъй като физическото тяло е инструментът на артиста за изразяване, жизнено важно е то да бъде настроено и изпълнителят да опознае максимално телесните си възможности.

Както индивидуалната, така и груповата работа с актьорите помага за разбирането на неговите физически навици и стимулира съзнанието му за това, как може да пренасочи своята енергия към себепознаването и познаването на героя, който претворява.

Прилагам някои примерни принципи, на които може да се подчини една практическа упражнителна схема в работа с актьори:

1. Самостоятелна координация на отделни части на тялото: съкращаване и издължаване на мускулите: баланс на основната тежест, работа с гръбначния стълб.

2. Трениране на двигателна памет, самоконтрол, развиване умения за концентрация в частното и общото.
3. Усъвършенстване контрола на човешко поведение чрез принципите на предпазване и ненамеса.
4. Динамика и работа с различен ритъм на действието – спиране, пауза, действени стопове, избягване на клишета и стари навици.
5. Използване на пространството – пространствена динамика.
6. Целенасоченост и концентрация – упражнения за групова, индивидуална концентрация.

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“ по-горе споменатите седем практически тематични примери. Сега вече актьорът е готов на първоначално ниво да използва тялото си достатъчно свободно и индивидуално и да го подчини на импровизационни етюди, свързани с конкретната идея на цялото.

Има два вида импровизация – *структурна и свободна*. В ограничената, структурна импровизация можем да бъдем по-близо до оригинала и да разглеждаме нещо в дълбочина, докато в свободната импровизация можем само да прегледаме нещо набързо по повърхността. Импровизацията обслужва много лични нужди. Оpozнаването на самите нас е един от най-съществените функции

на импровизацията. 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.

В началото импровизацията може да съдържа клишета, динамична неясност, очевидност. 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.

Смисълът на практикуването на тези методи на работа с актьорите е да се преживеят собствените движения, като се обърне внимание на импулсите, които насочват действието в драматургичната ни цел.

В заключение бих казала, че 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 владеее техниките”.

8. Взаимодействие актьор – танцьор. Практики на обучение

Задачата на модерния танцьор и актьор е да изграждат пластични форми в пространството. Следователно актьорското и танцово изкуство е способността да си служиш правилно с експресивния потенциал на тялото. Това означава, че пътят към образа и чувството трябва да започне не от преживяването, не от търсене на смисъла на ролята, не и от опита да се асимилира психологическата същност на феномените, накратко казано не „*отвътре*”, а „*отвън*”; той трябва да започне с развиване и усъвършенстване на телесните си възможности. Движението на един отлично трениран актьор включва качества като свободна рефлекторна възбудимост, чувство за музикален ритъм и развити естествени способности от систематичен тренинг.

След всекидневно усъвършенстване на своите умения, артистът превръща тази необходима физическа работа в навик, без който не би могло да се продължи развитието на същинската дейност в работата над драматургията или изработване на образ или абстрактна танцова форма. 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 „гледащия”.

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*.

Много забавен и същевременно 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 овладея*”.

Зоната на театралното е игра на прикриване и разкриване. Игра на Този, който прикрива, и на Този, което разкрива. А основният игрови елемент е образът. Много често един образ, една алегория или просто фигура, прикриващи това, което бихме искали да разкриват, имат за духа по-голямо значение от казаното в прав текст.

Практики на обучение

Бих започнала тази част от докторския труд с 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 оси на възприятие. В тази графика на осите влизат музикалното присъствие, вербалният компонент, движението и реално времевата прогресия на дадено произведение.

Има две радикални позиции по въпроса за танца и театъра. Едната е „пуристки“ настроена, а другата е за разрушаване на границите между жанровете и видовете. За пуристите изкуството е строго в основите си. Опонентите им твърдят, че то е всеобхватно и

базисните различия в жанровете взаимно се обогатяват и зареждат един от друг. Както вече споменах, размиването на границите в изкуствата е показателно за етимологията на постмодерното изкуство. Така че за динамичното развитие на театъра и танца няма място за никакъв радикализъм. В театъра другите заети компоненти (музика, пластични изкуства, движение) като цяло присъстват като означаващи. Всеки един от тях играе ролята на текст или иска да създаде смисъла, характерен за него. Всеки компонент се превръща в инструмент на изразяване на словото или физическия образ.

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 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.

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 – ТЯЛО.

Периодът на *Театъра на новите форми* в началото на ХХ-ти век се характеризира с голям брой експерименти и вероятно още повече ефекти от тях. Това творчество се базира на интереса към разработването и познанието на антиподите:

- абсолютно – относително
- обект – субект
- модерност – модернизация

Също и към трите елемента на модерното изкуство:

- Фрагмент
- Колаж
- Монтаж

Още и на трите елемента на *Модерния театър*:

- Нарушаване нормата за триединство (време, място, действие)

- Нарация и флашбек
- Мултимедийност на театралния текст

Работата по отделно с тези антиподи, тяхното противопоставяне и „игра с разместване” генерира, композира сценична материалност. Тя е сбор от изравняване позициите на актьора на сцената и, от друга страна, предизвиква взаимоотношения чрез традиционните си функции: *персонажна, обозначаваща време и място и игрова.*

9. Синтезът: движение – слово - мултимедии и техни производни

Новият ХХ-ти век и развитието на „нов“ модерен театър дава предпоставка за твърде радикални промени в литературата и изобразителните изкуства, инициирани от своя страна от духовните, идеологически, социални и технически иновации (телеграф, автомобил, железница, самолет и др.), които напълно променят отношението към времето и скоростта. Откриването на фотографията и киното, новата визия и динамика, които те предлагат, също така забързват ритъма на театралното представление и съкращават времетраенето му.

Още в самото начало на своето развитие киноизкуството отваря врати на един нов филмов „жанр“, наречен „сниман“ театър, в който заснетите театрални представления се прожектират като филми. От тази ситуация се обогатява както филмът, развивайки своите естетически критерии с помощта на класически текстове с висока литературна стойност, така и театърът заради масовостта и съответно популярността, която придобиват екранизираните спектакли. Така се стига до създаване на особена естетика под въздействие на това преплитане. Естетиката, за която говоря, включва съкращаване на репликите и изобщо смаляване на театралната реторика, ускоряване на текста и ритъма на акцията,

опити за фрагментарно водене на действието, както и опити за паралелно развиване на действието. Както предлага **Ф. Т. Маринети**, „новият театър трябва да бъде забързан, директен, да експлодира, да бъде наситен с акция”.

За разлика от останалите области в изкуството, чийто експеримент е личен, авторски израз на отделната личност, то в театъра – като колективно изкуство, тези промени изискват повече време. 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, пърформанса, филма, Live Art, видеоинсталациите да бъде естествено и взаимодопълващо. Работата в тази посока води да оформяне на модел за ново, синтетично театрално пространство, което представя пърформанс, акцион арт и други пърформативни 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. Театралното време и място се доближават все повече до медийните. И тук, както при дигиталните медии, изборът на зрителя е по родство – синхрон, избираемост, произволно, а не предопределено превключване от канал на канал, времето за възприятие не е ограничено. Все по-сложни форми на синтез са предвидени в калейдоскопични проекти, които демонстрират това, което представлява театърът извън театралната репрезентация – неговото пърформансно начало.

10. Психология на въздействие върху публиката

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. Дали танцът ще съществува самостоятелно или като част от театрална постановка, филм, концертно изпълнение, видеоклип или реклама, може да бъде постигнат различен ефект като резултат на краен продукт, създаден според съответната потребност или задача. Според **Марта Греъм** езикът на тялото е скритият език на душата. Затова въздействието, което един танц може да има върху публиката, би могло да бъде дълбоко, разтърсващо и незабележимо да остави силно влияние върху човека.

В съвременното динамично общество танцът задържа високи позиции на популярност сред все по-голяма част от обществото. Като социален феномен, той събира хората в общности по интереси, социализира, изразява социални послания. До голяма степен това се дължи на свободата на танца – той е променлив, адаптивен, няма строги правила, има големи възможности за импровизация и не се нуждае от специална подготовка, за да бъде разбран. Днес възможността за пренос и разпространение на тези послания се

увеличава многократно от електронните медии – телевизията, интернет.

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.

Промените в изкуството в края на XIX-ти век и в началото на XX-ти век, предизвикват нови аспекти на живота и творчеството, а с това и убеждението, че театърът и драмата могат да се превърнат в сериозна *обществена рефлексия*, предизвиквайки особен художествен „култ към истината“. Те като че ли се натоварват с мисията да възвърнат облика на „*истинския театър*“, използвайки модели за невербална комуникация, на визуални и пластични изразни средства отвъд психологията и словото.

Танцът и театърът също преминава през своите метаморфози в целокупното движение към модерност. По отношение на танца, по това време се заражда немския експресионизъм в лицето на видните представители на немския свободен изразен танц **Мери Вигман**,

Курт Йоос и др. Терминът – „*Театърът на новите форми*”, въвежда **Мейерхолд**, употребявайки го, за да опише театър нямащ за цел да повтаря реалността, който не е фактографско възпроизвеждане на природата, а театър, който въвежда законите на своята собствена природа, театър даващ предимство на личното изживяване и убеждение. Театър, който създава свой условен свят – собствени закони без да е необходимо те да са част от познатата ни реалност. Тези нови форми променят 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. Ще дам за пример с техниката на „**флашбека**“ (взаимствана от кинематографията).

Флашбек е техника за водене на игра, при която в течение на основното повествование се случват отигравания от миналото на персонажите. Флашбек е психологически феномен, в който дадена личност си припомня действия и факти от миналото. Той е ментална сензация от изненадващото повторение на по-ранни събития. Често флашбекът е резултат от посттравматични стресови заболявания, последица от сексуални травми или от злоупотреба с наркотици. „Внезапният кадър” се установява в изкуството с помощта на киното и се налага като типично филмово понятие и ще

означава отклонение в повествованието в посока „минало”. Сюжетната линия се прекъсва и зрителят наблюдава действия, произхождащи от по-рано. Често това е с цел да се обяснят постъпките и действията на героя, да се разкрият неговите мисли или мотиви. В киното, телевизията, театъра, флашбекът (също наричан *аналепсис*) е прекъсване в наративния поток, връщане във времето, спрямо настоящия момент, който историята е достигнала. В противоположната посока е ориентиран терминът **Флашфоруърд** (flash-forward) или пролепсис, разкриващ събития случващи се в бъдещето. Тези техники се използват за създаване на съспенс в историята или за оформяне и развитие на персонажа. Така публиката, връщана в миналото или водена в бъдещето, е предизвикана да участва емоционално, съпричастно, съпоставяйки своите автобиографични усещания в представяната история.

Когато днес говорим за сближение на всички сценични изкуства, за изработване интердисциплинарен инструментариум, ние разбираме, че се появява нов тип артист, който владее невероятна концентрация и умения. Той се потапя в ролята си както психологически, така и пластически, почти акробатически, тъй като съвременната сценична площадка – това е една сложна конструкция, която се върти, движи, разтваря и обръща.

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 приобщат 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 втората половина на XX в., с откриването на фотографията и киното, и по-конкретно новата визия и динамика, които те предлагат, създава предпоставки за промяна в структурирането на сценичната творба (ритмичност и времетраене). Сценичните представления скъсяват времетраенето си, тъй като днес като че ли „времето тече по-бързо, човекът живее по-бързо.“ Интернет пространството ни дава бърза информация за всичко, което ни интересува. Можем от вкъщи, без да осъществяваме социален контакт, да навлезем във всякаква област на човешкото развитие. За да се задържи пълноценно вниманието на „гледащия“, режисьорите

и хореографите скъсяват своите творби до 50-70 мин., като това довежда до търсене на нови естетически способности за разгръщане на идеите си и това, което искат да кажат професионално и същевременно да бъдат оценени и разбрани максимално от зрителя. Много режисьори и хореографи експериментират с взаимодействието артист – зрител, като организират под формата на „танцово шоу“ тъй наречените *обединяващи етапи* между танцьорите и тези, които ги гледат¹¹. Това не означава, че този акт е свързан непременно с понятието „танц“.

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.

От всичко казано до тук по тази тема можем да обобщим, че свободата на сценичното изразяване се предопределя от необходимостта да преосмислим времето, в което живеем. Така ще имаме възможност да засилим енергията, изпращана към зрителя, и да го поставим отвъд себе си, към по-космическо преживяване.

¹¹ Терминът „*етап танц*“ е танцово шоу, което е свързано с танцуване на непрофесионалисти, или танц за танцьори от зрителите. Кой стил на движение и танцуване е избран, няма значение.

Заклучение

ТАНЦЪТ В ТЕАТЪРА И ТЕАТЪРЪТ В ТАНЦА

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”, 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 обобща 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.

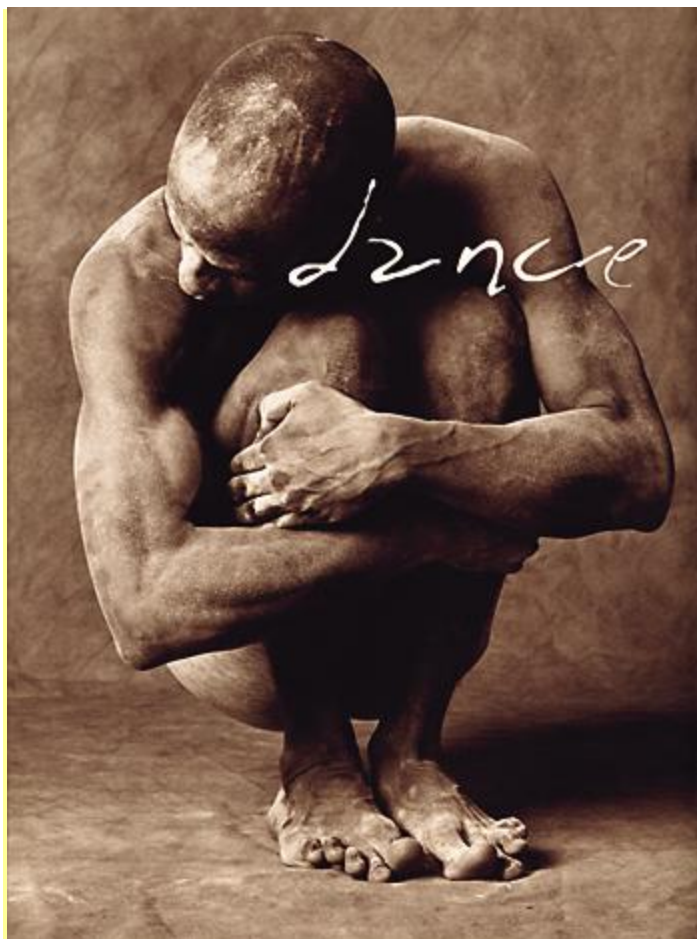
Вярвам и се ръководя в работата си от хора, чиито мисли звучат по следния начин:

- 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.**



„Става въпрос за истинността на емоциите, докато правим движения, а други ни гледат. Като изпълнители (показващи се), ние трябва да сме в състояние да предизвикаме отговор от нашата публика, който да излиза от рамките на „вълнението“. Накарайте ги да мислят. Накарайте ги да плачат и да се смеят. Накарайте ги да се ядосат. Спрете да търсите одобрение от публиката и започнете да изпращате съобщения!“

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги

1. Лифар, Серж, А. Станишевски Джордж, „Спомени на „Икар“: - Биография&Автобиография, 2007г.
2. Хороско, Мариан. Марта Греъм:Еволюция на танцовата теория и обучени, 2002г.с. 205
3. Кортенска, Мирослава. Културен компас. Д-р Иван Богоров, 2006, с.62-70
4. Якимова–Фурнаджиева, Аделаида. Физическа подготовка на актьора за работа; Алтернативни принципи и техники. Русе, Авангард принт, 2006,с.89-130
5. Дънкан, Айседора /автобиография Моята изповед/.Хр.Г.Данов, 1992
6. Арго, Антонен. Театърът и неговият двойник. С., Наука и изкуство, 1999, с.48-79
7. Тъфнел, Миранда и Крикмей, Крис. Body, Space, Image.Лондон,1993,с. 98-180
8. Chaplin,L.Tarin. The Moment Of Movement: Dance Improvsation,University of Pittsburg,1988s. 247
9. Jacqueline M.Smith-Autard. Dance Composition: A Practical Guide To Creative Successs In Dance Making. A&C Black-Loondon,5изд.2004г.с97-190
10. Pallant, Sheril. Contact Improvisation: An Introduction to a Vizualizng Dance Form 2001g.s.217

СПИСАНИЯ И СТАТИИ

1. Градечлиева, Маргарита."Всяко поколение има своя танц - Догатки и факти за развитието на съвременното танцово изкуство на запад". вс-к Народна Култура, 1985г бр. 49
2. Кан, Катсура.Интервю :”Буто- възходът на кладенеца”, Екатеринбург,2010г
3. Барба,Еуженио. Антропология на театъра: Първи Хипотези.– Театрален бюлетин1981, № 2, 56-84,
4. Бежар,Морис. Интервю- "Танцът-свещеният огън": сп. Куриер на Юнеско,1996/2г.
5. Лека, Мартин. « Нижински - битката между живота и смъртта»: сп. Куриер на Юнеско , 1996г.бр.2
6. Зарили, Филип. За работата на актьора. – Homo Ludens, 2009, № 14,с.35-45.
7. Крейн, Дебра.”Мърс Кънингам данс компани’сп.”Таймс"2007,09.
8. Воън, Дейвид.”Мърс Кънингам:петдесет години”, Апертура 1997г.

