



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА

КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“

ИВАЙЛО ЦВЕТАНОВ АЛЕКСИЕВ

**ТЕНДЕНЦИИ И ПЕРСПЕКТИВИ В ХИП-ХОП ТАНЦОВАТА
КУЛТУРА. ОБУЧЕНИЕ И ХОРЕОГРАФИЯ**

ДИСЕРТАЦИЯ

ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР“

Научен ръководител: ПРОФ. НИКОЛАЙ ЦВЕТКОВ

БЛАГОЕВГРАД

2024

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	4
-------------------	----------

ПЪРВА ГЛАВА.

СЪЩНОСТ И ЕТИМОЛОГИЯ НА ХИП-ХОП КУЛТУРАТА (КАТО КУЛТУРЕН ФЕНОМЕН).....**9**

1.1. Същност на хип-хоп културата.....	9
1.1.1. Определение (Какво е хип-хоп?).....	9
1.1.2. Етимология.....	18
1.2. Елементи на хип-хоп културата.....	19
1.2.1. Диджеинг.....	19
1.2.2. Емсиинг. Рап.....	21
1.2.3. Графити.....	23
1.2.4. Брейкденсинг.....	24
1.3. Второстепенни елементи на хип-хоп културата.....	26
1.3.1. Бийтмейкинг. Продуцентство.....	26
1.3.2. Бийтбокс.....	29
1.3.3. Мода.....	29
1.3.4. Език и цензура.....	31
1.3.5. Други елементи на хип-хоп културата.....	34

ВТОРА ГЛАВА.

ХИП-ХОП КУЛТУРАТА ПО СВЕТА И В БЪЛГАРИЯ. ВЪНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ.....**40**

2.1. Историческо развитие на хип-хопа.....	40
2.1.1. Възникване на хип-хопа през 70-те години на 20-ти век.....	42
2.1.2. Златните години на хип-хопа – 80-те и 90-те години на 20-ти век.....	44
2.1.3. Новата школа на хип-хопа – от 92-ра до 98-ма година на 20-ти век.....	48
2.1.4. Блинг-блинг културата. Комерсиализацията на хип-хопа.....	51
2.1.5. Хип-хопът през 21 век.....	53
2.2. Хип-хоп културата по света.....	58
2.2.1. Хип-хоп културата в Латинска и Южна Америка.....	59
2.2.2. Хип-хоп културата в Европа.....	61
2.2.3. Хип-хоп културата в Азия.....	76
2.2.4. Хип-хоп културата в други части на света.....	87
2.3. Хип-хоп културата в България.....	88

ТРЕТА ГЛАВА.

ГЕНЕЗИС, ЕВОЛЮЦИЯ И СЪЩНОСТ НА ХИП-ХОП ТАНЦИТЕ.....**112**

3.1. Същност на хип-хоп танците.....	112
3.2. Историческа специфика при формиране на хип-хоп танците.....	115
3.3. Хип-хоп танцови стилове.....	116
3.3.1. Брейк танци- Същност. Основни движения.....	116
3.3.2. Фънки стилове.....	121
3.3.3. Бугало и Попинг.....	121
3.3.4. Локинг и Роботинг.....	125
3.3.5. Други фънки стилове.....	127
3.3.6. Производни улични танцови стилове.....	127
3.3.7. Комерсиален/ Ню стайл хип-хоп.....	129

3.3.8. Клубни танци- Хаус танци, Уакинг, Воуг.....	132
3.4. Развитие на хип-хоп танците.....	133
3.4.1. Влияние на хип-хоп танцовите групи върху развитието на хип-хоп танцовата култура.....	133
3.4.2. Влияние на телевизията и филмовата индустрия за еволюцията на хип-хоп танците.....	135
3.4.3. Влияние на социалните танци върху развитието на хип-хоп танцовата култура.....	137
3.4.4. Влияние на националните култури върху развитието на хип-хоп танцовата култура. Еклектика между различните народни танци и хип-хоп танците.....	140

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА.

ТЕОРЕТИЧНИ ОСНОВИ ЗА СТРОЕЖА НА ТАНЦОВИТЕ ДВИЖЕНИЯ И КОНЦЕПТУАЛНИ ОСОБЕНОСТИ В ХИП-ХОП ХОРЕОГРАФИЯТА. КОНЦЕПТУАЛЕН МОДЕЛ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ И РЕАЛИЗИРАНЕ НА ОБУЧЕНИЕ ПО ХИП-ХОП ТАНЦИ.....

4.1. Строеж на танцовите движения в хип-хоп танците.....	145
4.1.1. Основни положения на ръцете, краката, тялото и главата.....	146
4.1.2. Елементи на танцовите движения.....	154
4.1.3. Танцови движения.....	165
4.2. Композиционни особености на хип-хоп хореографията.....	183
4.2.1. Строеж на танцовата форма- мотив, фраза, комбинация, фигура.....	185
4.2.2. Дивертисментни и действени форми в хип-хоп танците.....	188
4.3. Концептуален модел за изграждане и реализиране на обучение по хип-хоп танцови техники.....	196
4.3.1. Компетентност и роля на преподавателя.....	196
4.3.2. Методи и дидактически принципи в обучението по хип-хоп танци.....	201
4.3.3. Цели и компоненти на учебния процес.....	206
4.3.4. Организация на обучението по хип-хоп танци.....	209

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....

228

ЛИТЕРАТУРА.....

237

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ.....

247

ПРИЛОЖЕНИЯ.....

248

УВОД

Съвременното понятие за култура се формира в края на 18-ти и началото на 19-ти век в Западна Европа. Определени автори започват да определят културата като „най-доброто нещо, което е било създадено или казано“ и всичко, което не попада в тази категория се характеризира като хаос и анархия. Това прави културата тясно свързана със социалното развитие, постоянното усъвършенстване и прогреса.

В последните няколко десетилетия човечеството е в глобален период на „акселерирана културна промяна“, предизвикана от глобализационните процеси, появата на Интернет, международната търговия, прираста на населението и много други фактори.

Още от дълбока древност народите създават традиционни култури, които се характеризират с конкретни модели на поведение. В следствие местните култури си взаимодействат и по този начин се развиват и усъвършенстват. В съвременното определени социални групи създават свои субкултури, които от една страна имат свои собствени естетически, социални, религиозни, географски и други фактори, но от друга страна оказват влияние на общото понятие за култура, въвеждайки културни иновации и нови културни модели.

През 70-те години на 20-ти век в градските гета на САЩ се появява именно такова субкултурно явление- хип-хоп. Тази култура на афроамериканските младежи от най-бедните райони на американските градове само за няколко десетилетия успява да завладее целия свят, развивайки се по свои собствени правила и да се превърне в глобална култура на младите по целия свят.

Цялата тази динамика и световна експанзия на хип-хоп културата, ме мотивира да избира за своя труд проблематиката, която проследявам в разписаните по-долу четири глави.

Изследователският проблем

Изследователският проблем е породен от необходимостта от изучаване и анализиране на произхода, еволюцията и разпространението на хип-хоп културата по света и в частност в България. Важно място заема и необходимостта от изучаване и

систематизиране на терминологията в областта на хореографията и методиката на преподаване на хип-хоп танци.

Личният и професионалният ми мотив при избор на темата за дисертационния труд са, че вече от 25 години съм в сферата на сценичното танцово изкуство и съм пряк участник и наблюдател в интерпретирането на хип-хопа в авторски произведения. Интерес представлява и ограниченият брой изследвания по темата в България. Въпреки наличието на ограничен брой изследвания и публикации свързани с хип-хоп културата, в областта на танцовото изкуство теоретичните разработки са все още твърде недостатъчни. Не съществуват научни разработки по темата, а монографичен труд от български автор изцяло липсва.

Актуалност и значимост на темата

Изследването е актуално, защото от една страна за първи път се разглеждат въпросите свързани с хип-хопа като култура и в частност хип-хоп танците като хореографска дисциплина и сценично изкуство, а от друга интересът към хип-хоп културата и хип-хоп танците е значителен и изключително актуален, още повече с приемането на брейка като олимпийска дисциплина.

Най-общо въпросите, които си поставям, и отговорите, които търся, са какви са процесите и причините, довели до световната популярност на хип-хоп културата; какви са спецификите на хип-хоп танцовото изкуство и не на последно място стои въпросът за създаване на първоначална терминология в областта на хип-хоп хореографията и методиката на преподаване на хип-хоп танци.

Целта на настоящето дисертационно изследване е чрез разглеждане и анализиране на хип-хоп културата и хип-хоп танците в частност, да се обобщят причините за световната популярност на хип-хоп културата, да се изясни терминологията в областта на хореографската теория и да се създаде концептуален модел в обучението по хип-хоп танцови техники.

Основни задачи при изследването във връзка с постигането на определената цел са:

- Анализиране и систематизиране на публикациите и научната литература в областта на хип-хоп културата и хип-хоп танците в частност.

- Преглед, обзор и анализ на теоретични понятия и дефиниции, свързани с изследването: теория за строежа на танцовите движения, сценичен танц, танцов език, хореографски текст, композиция и форми на танца, методика в обучението по танцово изкуство.
- Да се извърши необходимата съпоставителна и систематизационна дейност, която да обобщи и прецизира натрупаното знание.
- Да се направи анализ на еволюцията и разпространението на хип-хоп културата в контекста на различните времеви периоди.
- Провеждане на интервюта с автори на хип-хоп танцови произведения и анализ на получената информация.
- Създаване на терминология в областта на хип-хоп хореографията.
- Изграждане на концептуален модел в обучението по хип-хоп танци.

Обект и предмет на изследването

Обект на изследване е хип-хоп културата и нейните основни (танци, рапиране, диджейинг и графити) и допълнителни елементи (бийтбокс, продуцентство, мода, език, театри и др.). Особен акцент се поставя върху хип-хоп танците като елемент от хип-хоп културата. Хип-хоп танцовите стилове са разделени на основни- брейк попинг и локинг, производни и клубни.

Предметът на настоящото изследване от една страна е разпространението и еволюцията на хип-хоп културата по света и в България. От друга страна предмет на настоящото изследване е терминологията в областта на хип-хоп танците, както и методиката на обучението по хип-хоп танци.

Танцовият език представлява съвкупност от изразни средства – елементи и движения, които се срещат както в българския фолклор, така и в класическите танци. В настоящата дисертация ще бъдат разгледани съществуващите термини и как те могат да бъдат приложени към хип-хоп танцовата терминология. Тъй като такава липсва целта е са се създаде терминология в областта на хип-хоп танците, на базата на съществуващата, която да бъде актуализирана и обогатена.

Настоящата дисертация, предвид всеобхватността и мащабността на изследваният обект- хип-хоп културата, трябва и е **ограничена** по няколко начина:

- По отношение на елементите на хип-хоп културата са разгледани подробно само основните – танци, рапиране, диджейинг и графити, а на допълнителните не се отделя голямо внимание;
- По отношение на историческото развитие са разгледани периодите общо главно в САЩ, без да се отделя внимание на различните периоди в отделните държави;
- По отношение на разпространението на хип-хопа по света се поставя акцент върху разпространението в Европа с цел да бъде разгледано навлизането и развитието на културата в България;
- По отношение на същността и еволюцията на хип-хоп танците, акцентът е поставен върху основните хип-хоп танцови стилове- брейк попинг и локинг, а останалите са разгледани частично.

Авторова теза и хипотеза

Основната изследователска теза е, че хип-хопът е културно явление и включва всички елементи на областта култура. Хип-хоп културата е надрастнала локалното си субкултурно проявление и се е превърнала в глобална култура на младите хора по света. Танците са основното сценично проявление на хип-хоп културата и като такива те трябва да бъдат разглеждани като културен продукт, а не като спорт.

Съществуващата терминология в областта на танцовото изкуство може да бъде адаптирана за нуждите на преподаването на хип-хоп танцови техники. Необходимо е тя да бъде актуализирана и обогатена, поради спецификата на хип-хоп танците.

Преподаването на хип-хоп танци се реализира по модел подобен на преподаването на другите танцови стилове. Основна роля в процесът играе хореограф-педагогът с неговите личностни качества, знания, умения и възможности за интерпретация. Обучението по хип-хоп танци е двустранен процес и зависи също от нагласата, таланта и възможностите на обучаващия се.

Методология на изследването

Спецификата на изследването предполага използването на структурен, сравнително-аналитичен, емпиричен и исторически метод. Историко-стилистичният метод е свързан с проследяване в исторически план на развитието на хип-хоп културата, както и на еволюцията на хип-хоп танцовите стилове. Методът на

сравнителния анализ се прилага на няколко места в изследването. На първо място се прави сравнение между разпространението и развитието на хип-хоп културата в различните страни по света. На второ място се сравняват хип-хоп танцовите стилове, като се търсят прилики и различия между тях. На трето място се прави сравнение между танцовата терминология в различните танцови стилове. Емпиричната група методи включва проучване на видео, аудио и текстови източници с информация, наблюдение и неструктурирани интервюта с хип-хоп хореографи, както и със специалисти в областта на сценичното танцово изкуство.

Първа глава: Ще бъдат изяснени същността и етимологията на понятието хип-хоп; ще бъдат разгледани областите на понятието култура и това как хип-хопът се вписва в това понятие; ще бъдат разгледани основните и второстепенните елементи на хип-хоп културата.

Втора глава: Ще бъде проследено възникването и развитието на хип-хоп културата в Америка; ще бъде разгледано разпространението на хип-хоп културата по света в различните континенти, като ще бъде поставен акцент върху навлизането и развитието на хип-хопа в Европа с цел да се проследи подробно навлизането и развитието на хип-хоп културата в България.

Трета глава: Ще бъдат разгледани хип-хоп танцовите стилове; ще бъде проследена тяхната еволюция; ще бъдат разгледани факторите, оказващи влияние за развитието на хип-хоп танцовите стилове.

Четвърта глава: Ще бъдат представени теоретични основи за строежа на танцовите движения и концептуални особености в хип-хоп хореографията; ще бъде представен концептуален модел за изграждане и реализиране на обучението по хип-хоп танци.

ПЪРВА ГЛАВА.

СЪЩНОСТ И ЕТИМОЛОГИЯ НА ХИП-ХОП КУЛТУРАТА (КАТО КУЛТУРЕН ФЕНОМЕН)

Първа глава на настоящата докторска дисертация разглежда основни понятия и представя определения за това, какво е хип-хоп култура, каква е етимологията на наименованието и кои са основните елементи на културата. Главата е разделена на три основни части.

В първата част е представено определение на понятието хип-хоп култура, като се разглеждат съществуващите дефиниции за култура и основните области на културата като цяло. От там са направени аналогии за хип-хопа и как това явление се вписва в понятията за култура.

Втората част на първа глава разглежда основните елементи на хип-хоп културата.

Третата част разглежда второстепенните елементи на хип-хоп културата.

Първа глава разглежда всички елементи на хип-хоп културата, без да се отделя особено внимание на хип-хоп танците, които ще бъдат разгледани в трета глава.

1.1. Същност на хип-хоп културата

1.1.1. Определение (Какво е хип-хоп?)

Хип-хопът се заражда в Бронкс, Ню Йорк в средата на 70-те години на 20-ти век. Първоначалната идея е да се даде гласност на проблемите на афроамериканците, чрез организирането на шумни партита в общежитията и междублоковите пространства на градското гето на Ню Йорк. За основатели на хип-хопа се смятат организаторите на тези партита- дуетът Клайв Кембъл, по-известен с псевдонима DJ Kool Herc и неговата сестра Синди Кембъл, които през 1973 г. са домакини на смятаното за първо хип-хоп парти, проведено на Sedgwick Avenue в Бронкс. Подобни партита се организират и от афроамериканската група Black Spades (Черната пика). По същото време по улиците на Ню Йорк се появяват и първите графити надписи, целящи изразяване на идеите на афроамериканците и несъгласието със социалното им положение. Надписите са подписвани с псевдоними, съдържащи името на автора и

номера на улицата, на която са направени (напр. Таки 183). През 1974г. роденият в Пуерто Рико Lee Quinones, започва да създава огромни графити картини в системата на нюйоркското метро, като само за две години техният брой достига 125 картини. През 1976 г. DJ- ите Coke La Rock и Clark Kent започват да се „провикват” по микрофона, до като пускат музика. Тези подвиквания целят да подканят танцуващите и да повишат емоцията на аудиторията по време на партитата. Този начин на говорене става традиционен за хип-хоп партитата, а говорещите по микрофона са наречени MC (Master of ceremonies). С течение на времето от този начин на говорене се ражда рапирането. През същата година DJ Grand Wizard Theodore разработва нов метод за диджеинг, като започва да движи грамофонната плоча с ръка по време на изпълнението, като или забързва или забавя нейното въртене и по този начин се получава надраскване (scratching) на записа под грамофонната игла. През 1977 г. брейк танцьорите Jimmy Dee и Jimmy Lee създават в Бронкс първата брейк група Rock Steady Crew. Хип-хопът се разпространява във всички квартали на Ню Йорк. В Манхатън брейкърите Crazy Legs и B-Boy Fresh създават лейбъл на брейк групата. По този начин в края на 70- те години са формирани четирите основни елемента на хип-хоп културата- DJing, MCing, Breakdancing (B-boying) и Graffiti. Afrika Bambaataa- американски DJ, MC, продуцент и основател на хип-хоп групата Zulu Nation, пръв описва тези основни стълбове на хип-хоп културата, използвайки термините- „Rapping“ (наричан още MCing или рапиране), представляващо ритмичен вокален стил на римуване, DJing (Disco Joker), представляващо правене на музика със звукозаписни плейъри и DJ миксери, B-boying/b-girling/breakdancing, представляващо танцуване и графити, представляващи улично изобразително изкуство. Други елементи на хип-хоп движението извън основните четири, според Afrika Bambaataa са- хип-хоп култура и исторически познания за движението (интелектуално/философско), бийтбокс, улично предприемачество, хип-хоп език и хип-хоп мода и стил (Kugelberg 2007 :17).

През 80- те хип-хопа се разпространява както в градските, така и в крайградските райони в Съединените щати, като набира все повече популярност. През 90- те години, благодарение на комерсиализацията, тези четири елемента се разпространяват и по другите континенти, развиват се значително и се адаптират, като се сливат с местните стилове. През следващите години хип-хоп движението продължава да се разраства в световен мащаб, като се развиват още много елементи, включително хип-хоп театър, хип-хоп филми, хип-хоп мода, галерии, музеи, хип-хоп фестивали, базирани отново на

основните четири елемента. От култура, целяща изразяване на чернокожите в САЩ хип-хопа се превръща в световен феномен, в култура, спечелила умовете и сърцата на милиони души в целия свят, независимо от цвета на кожата. Естествено, има и немалко хора, които не харесват тази култура главно поради несъгласие или неразбиране на нейната същност. В доста от случаите не харесването граничи с тотално отричане на хип-хопа, а харесването до фанатично възхваляване и подражание на някой от крайните форми на хип-хопа. Може да се каже, че и двете крайности са неконструктивни и са породени от незнание.

Съществуват различни представи за това, какво е хип-хоп. Според едни хип-хопът е културно и арт движение, създадено от афроамериканци, латиноамериканци и карибски американци. Друго широко- разпространеното разбиране е, че хип-хопът е субкултура¹.

Marie- Agnes Beau дава следното определение за хип-хопа: *„Най-доброто определение за хип-хоп е културата на градското гето. Това е начинът на живот на младите хора, живеещи на улицата, насърчаващ себеизразяване чрез музика, танци, графични изкуства и модно облекло - децата първоначално носят големи, широки панталони, за да могат да пораснат, без да се налага да купуват нови. Това е и социална нагласа, при която членуването в банда или група, е мястото, където всеки е взаимозависим и всеки член има своя собствена роля.”*(Beau 1996)

В песента The way we live, KRS- One казва: *„Rap е това, което правим, хип-хоп е начинът, по който живеем”*.

Afrika Bambaataa казва: *„Много пъти, когато хората използват термина хип-хоп, те не знаят за какво наистина говорят. Повечето от тях имат предвид само рапърите. Когато използваме понятието- хип-хоп, трябва да имаме предвид цялата култура и движение. Трябва да се възприема цялата култура, такава каквато е... Начинът, по който действаш, ходиш, гледаш и говориш, всичко е част от хип-хоп културата.”*(Bambaataa)

През 1990 г. Ronald „Bee-Stinger“ Savage, бивш член на Zulu Nation, въвежда термина „Шест елемента от движението хип-хоп“, вдъхновен от записите на Public Enemy. "Шестте елемента" са: съзнание, осъзнаване на гражданските права, осъзнаване

¹ група от хора с култура, която се различава от по-голямата култура, към която принадлежат или систематична опозиция на доминантната култура, тя може да бъде описана като контра-култура

на активизма, справедливост, политическа информираност и информираност на общността в музиката. (Savage 2017).

Сред широката общественост съществуват и доста погрешни схващания. Терминът хип-хоп често се използва за обозначаване само на хип-хоп музика (като се има предвид рап), но това е погрешно схващане, тъй като хип-хопа се характеризира с девет елемента, от които само четири се считат за съществени за разбирането на хип-хопа музикално. Освен че, хип-хоп и рап са едно и също, други погрешни представи са, че хип-хопърите са гангстери, графитите са вандализъм, рапът е само говорене, а не музика, рапърите използват само цинизми, а брейкът не е истински танц. Привържениците на тези представи имат някакви основания, които обаче са породени главно от непознаване и повърхностно разглеждане на хип-хоп културата и нейната философия. Ако представата, че хип-хоп и рап са едно и също се дължи на непознаване в детайли на хип-хоп културата, тъй като това е едно сравнително ново културно явление, което не е изследвано в дълбочина и тепърва предстои да се превърне в предмет на академични изследвания, то разбирането че хип-хопърите са гангстери и рапърите използват само цинизми е изградено на база на изключителната популярност, която гангстерският рап придобива през 90-те години. Циничните, призоваващи към насилие, расово и полово противопоставяне текстове, както и клиповете към песните, обаче, са само една малка част от историческото развитие на хип-хопа и в частност рапа. А когато този период се разгледа в дълбочина, става ясно, че песните целят да представят несъвършенствата на американското общество и да дадат гласност на проблемите на афроамериканците. Схващането, че графитите са вандализъм, също има своето основание и то е изградено на базата на начинът на поява и разпространение на графитите като улично изобразително изкуство. Още с появата си през 70-те години графитите предизвикват възмущение, тъй като първоначално са били доста обикновени и са представлявали драсканици, най-често изобразявани върху общинско или държавно имущество. В Ню Йорк графити артистите са подлагани на гонения, често са арестувани, съдени и глобявани за повреждане на общинска собственост. В този случай, обаче отново можем да приемем, че рисунките или драсканиците са форма на изразяване, породена от липсата на пространства и акт на несъгласие и бунт срещу съществуващата система. Това е и причината много от графити артистите да крият своята самоличност и да се подписват с псевдоними. Съществуват и схващания, че рапът е само говорене, а не музика, а брейкът не е истински танц. Причината за тези

погрешни разбирания е следната- хип-хопът възниква като субкултура или контракултура. Хип-хопърите се противопоставят на съществуващите форми на изкуството, като за целта в брейк танците преобладават движения от бойните изкуства и движенията на различни животни, които са резки, груби, агресивни, а не плавни и изчистени, като при балета например. В рап музиката не е водеща мелодичността, а вокалното римуване, като причината е същата както и при танците. Бързото и агресивно говорене не цели създаване на хармония и мелодия, а цели да провокира, да представи максимален брой послания за минимално време, което показва и нетърпеливостта и непримиримостта на младите хора и желанието им за бърза и незабавна промяна.

Въпреки всичко казано до тук рап музиката, брейк танците, графитите и другите произведения на хип-хоп културата се развиват по определени правила и норми, а не се създават хаотично и безразборно.

За да се изясни дали хип-хопът е културно явление и да се изработи едно цялостно определение за това какво е хип-хоп е необходимо да бъдат разгледани различните дефиниции на понятието култура и изкуство.

Съществуват много нееднозначни дефиниции, определящи понятието култура, което поради свята многостранност и многопластовост се подлага трудно на единно определение. През 1952 Алфред Крѐбер и Клайд Клъкхон съставят списък с над 200 различни дефиниции на култура, (Kroeber, Kluckhohn 1952) като трите основни значения са:

- Изтънчен вкус в областта на изящните изкуства и хуманитарните науки, още известна като висока култура;
- Цялостен модел на човешкото познание, вярвания и поведение, зависещ от способността за символно мислене и социално образование;
- Комплект от споделени ценности, цели, поведения и практики, който е характерен за дадена организация или група.

ЮНЕСКО дава своята дефиниция на култура по следния начин:

„Култура е множеството от отличителни духовни, материални, интелектуални и емоционални черти на дадено общество или обществена група, тя обхваща освен

изкуството и литературата, начина на живот, формите на съжителство, ценностните системи, традициите и вярванията“ (ЮНЕСКО 2003 : 2).

В книгата си „Ерос и Култура“ Зигмунд Фройд дефинира понятието така:

„...думата култура характеризира цялата сума от успехи и начинания, с които човешкия род се е отдалечил от животинските ни предшественици, и която служи на две цели: за защита на хората от природата и за регулиране на човешките взаимоотношения.“ (Фройд 2015).

Етимологията на съвременния термин култура има класически произход. Основава се на термин, използван от Цицерон в неговите спорове, където той пише за „култивиране на духа“ (cultura animi). По този начин с помощта на земеделска метафора, авторът описва развитието на философската душа, като най-високият възможен идеал за развитието на човека. Тази метафора се съдържа в съвременния контекст на понятието. Много съвременни учени смятат, че културата се отнася до начина, по който човешките същества преодоляват своето оригинално, вродено варварство, и чрез различни дейности стават истински пълноценни хора.

Според една от теориите думата култура произлиза от латинския корен colere (обитавам, култивирам или почитам и означава възпитание, образование, развитие).

Терминът и концепцията за култура за първи път се появяват през 18 век в Европа и означават процес на усъвършенстване. През 19 век значението се променя на подобряването на личността и поведението на един индивид, особено чрез неговото образование. Съществуват и други значения. През 20 век думата култура става централна идея на антропологията и означава еволюиралата човешка способност за класификация и представяне на опита чрез символи и проявяването на творчески наклонности, за които се изисква въображение.

През 1943 г. в своята книга „Теория на човешката мотивация“ Ейбрахам Маслоу представя пирамидата на потребностите, на върхът на която стоят самоусъвършенстването, духовните постижения и ученето или имено културата, като човешка дейност (Маслоу 1943).

Обичайно е думата култура да се употребява и за означаване на общественото разслоение. Тя често се използва по отношение на предмети и дейности, предназначени

за елитарна употреба, като изискана кухня, изкуство и музика, което се нарича висока култура и се различава от масовата култура.

Различните дефиниции на културата отразяват различни разбирания или критерии за оценяване на човешката дейност.

В основни линии под култура се разбира човешка дейност в различните нейни проявления, включително всички форми и способности на човешкото самоизразяване, самопознание и натрупване на навици и умения. Културата е набор от правила, които предписват на човека определено поведение с присъщите преживявания и мисли.

Изкуството е компонент на културата и отразява разбирането за икономическите и социални основи на обществото, както и предаването на идеи и ценности, присъщо на всяка човешка култура в пространството и времето. То включва разнообразна гама от човешки дейности и произведения, създадени с естетична и комуникативна цел, чрез визуални, слухови или изпълнителни материали, изобразяващи въображаемите и технически умения на автора, предназначени да бъдат оценени заради тяхната красота и емоционален заряд (Oxford dictionary).

В таблица 1 е представен обхватът и съдържанието на културните области, разделени по видове изкуство.

Таблица 1

Обхват и съдържание на понятието / областта КУЛТУРА

ВИЗУАЛНИ ИЗКУСТВА	Изобразителни изкуства- живопис, скулптура, графика, рисунка, илюстрация, фотография; Инсталации, видео- изкуство и други съвременни форми на изразяване; Художествени занаяти; Дизайн; Архитектура; Техническа наука и изкуство; Фестивали, пленери, биеналета и други форуми на изкуството.
--------------------------	---

СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА	<p>Театър;</p> <p>Музика;</p> <p>Танц;</p> <p>Театрални, музикални и танцови фестивали.</p>
АУДИОВИЗИЯ/МУЛТИМЕДИЯ	<p>Филмова индустрия;</p> <p>Телевизия;</p> <p>Радио;</p> <p>Мултимедия;</p> <p>Филмови фестивали.</p>
КНИГИ, ЧЕТЕНЕ, БИБЛИОТЕКИ	<p>Научна (изследователска) литература;</p> <p>Художествена литература;</p> <p>Популярна/развлекателна литература;</p> <p>Фестивали на книгата;</p> <p>Популяризиране на четенето;</p> <p>Библиотеки.</p>
КУЛТУРНО НАСЛЕДСТВО	<p>Нематериално културно наследство;</p> <p>Недвижимо културно наследство;</p> <p>Движимо културно наследство;</p> <p>Музеи, художествени галерии, обществени колекции;</p> <p>Фестивали (фолклорни, на традиционните занаяти и др.).</p>
КУЛТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ	<p>Професионално образование в областта на културата;</p> <p>Неформално образование/любителско форми- школи по изкуствата;</p> <p>Продължаващо обучение/ образование през целия живот.</p>

Както вече беше споменато хип-хопът се състои от четири основни елемента-графити, диджеинг, емсиинг, брейкденсинг, които могат да бъдат причислени съответно към визуалните и сценичните изкуства. С останалите си елементи хип-хопът присъства във всички други области на културата представени в таблица 1. Съществуват изцяло хип-хоп игрални и документални филми, хип-хоп телевизии и радиа, част от аудиовизуалната сфера на културата; хип-хоп литература, част от сферата на книгите и четенето; музеи на хип-хопа, като част от материалното културно наследство; правят се опити и за представянето на хип-хопа като нематериално културно наследство (Например филмът „Музика от крайните квартали“); хилядите школи по хип-хоп танци, рап, диджеинг и графити са част от областта култура и образование, а през последното десетилетие хип-хопът е академична дисциплина в много световни университети. Всички елементи на хип-хопа като част от областите на културата ще бъдат разгледани подробно във втората част на първа глава.

Освен, че хип-хоп културата се е разпространила във всички области на изкуството, тя се е разпространила по целия свят и отдавна не служи само за представяне на идеите и несъгласието на афроамериканците и хората от най-ниските социални слоеве в Америка. Културата е изключително динамична и се развива като от „старите“ афроамерикански и латиноамерикански музикални жанрове като блус, джаз, фънк, салса и диско се взимат идеи, ритъм, бас линии и се употребяват в нов контекст, за да отговорят на потребностите и нагласите на съвременната публика по целия свят. Хип-хопът отдавна не е субкултура на американското гето, а е надминала локалните, национални и расови измерения и днес има емсита, диджеи, брейк танцьори, графити артисти във всяка страна по света, от всякаква национална, етническа и расова принадлежност.²

Не на последно място хип-хопът днес не може да бъде определян като улично изкуство. В последните години хип-хопът се институционализира. В почти всяка страна по света, както и на наднационално ниво съществуват федерации, асоциации и други форми на обединения на хип-хоп групи и артисти, създават специални пространства за графити представяния, хип-хоп танци, хип-хоп музика с помощта на държавите и общините, хип-хопът е академична дисциплина в много университети по целия свят,

² Историческото развитие и разпространението на хип-хоп културата в света ще бъдат разгледани подробно във втора глава

създадени са множество частни, общински и държавни школи, предлагащи обучение в различните елементи на хип-хоп културата.

1.1.2.Етимология

Днес двете думички „хип“ и „хоп“ се използват заедно, изписват се с дефис (малко тире) и служат за обозначаване на културното явление хип-хоп. Терминът се употребява с почти всеки елемент от културата- например хип-хоп музика, хип-хоп танци, хип-хоп мода и др. Освен полу-слято е възможно изписване на термина и разделено- „хип хоп“, но според българските правописни норми все пак е възприето изписването с дефис.

Преди да даде наименование на цяла култура, която ще завладее целия свят, терминът хип-хоп се появява като игра на думи. С въвеждането му се свързва Keith "Cowboy" Wiggins, член на Grandmaster Flash и Furious Five, който през 1978 г., за да дразни свой приятел, току-що постъпил в американската армия, рапира с измислените думи “хип / хоп / хип / хоп” по начин, имитиращ ритъма на маршируващи войници (Jay Quan 2006). През следващите години “Cowboy” използва термина и на сцена, поради което останалите диско изпълнители започват пренебрежително да наричат него и групата му с подигравателното название „хип-хопъри“.

През 1979 г. триото The Sugarhill Gang издава песента "Rapper`s Delight", която започва с фразата *“I said a hip, hop, the hippie, the hippie, to the hip-hip hop, ah you don’t stop to rock it to the bang bang boogie, Say up jump the boogie, to the rhythm of the boogie, the beat!”*, което все още представлява ритмична игра на думи.

През 1981 г. Lovebug Starski - диджей от Бронкс, пуска сингъл, наречен „The Positive Life“. Тази песен е определяна за „първата рап песен“ от продуцента Bill Alder, а DJ Hollywood я дава като пример за появата на нова диско рап музика и я нарича „хип-хоп“. Лидерът на хип-хоп обществото в Южен Бронкс и определян за баща на хип-хопа Afrika Bambaataa също посочва Lovebug Starski като първият, който използва термина „хип-хоп“, в контекста на културата. Bambaataa, също прави много за по-нататъшното популяризиране на термина, като в много свои интервюта разказва за появата му и за причините поради, които са избрани именно думите „хип-хоп“ за обозначаване на цялата култура и общество. Първите употреби на термина в пресата са в интервютата на Afrika Bambaataa от януари 1982 г. с Michael Holman в East Village

Eye (Lawrence 2016: 21) и през септември същата година със Stiven Hager в The Village Voice (Bucano).

Съществува теория, според която двете части на думата „хип-хоп“ имат своето значение, представляващо съчетание от два жаргонни термина. „Хип“ в буквален превод означава „в знанието“ и е част от афроамериканския народен език от края на деветнадесети век. „Хоп“ в преносен смисъл представлява „скачането“ в музиката от хип-хоп изпълнителите или съответно в танца от хип-хоп танцьорите.

През 1984г. Afrika Bambaataa и James Brown записват в дует песента “Unity”. Част от текстът- „Peace, love, unity and having fun”, се превръща в мото на групата Zulu Nation, а в последствие и в основен принцип на хип-хоп обществото в целият свят.

1.2.Основни елементи на хип-хоп културата

Както вече беше отбелязано, хип-хоп културата се състои основно от четири елемента, разработени от афроамериканските общности, за да дадат възможност на хората да се изявят, независимо дали политически или емоционално и да участват в социални дейности. В предстоящия раздел ще бъдат разгледани подробно всеки от четирите основни елемента и ще кажем по няколко думи за другите елементи на хип-хоп културата- език, мода, бийтбокс и др.

1.2.1.DJing (Диджейинг)

DJing се наричат техники за обработка на звуци и създаване на музика и ритъм с помощта на два или повече грамофона (или други източници на звук, като аудио-ленти, CD или цифрови аудио файлове) и DJ миксер, които са включени в обща озвучителна система.

Най- често една озвучителна система се състои от два грамофона, DJ миксер, усилвател, високоговорители и различни електронни музикални устройства, като микрофон и устройства за ефекти. DJ-ите използват два грамофона едновременно, като подбират определени части от песента и редуват едната плоча с другата. Тази техника е най- широко разпространена и се нарича смесване или миксиране. Посредством нея се постигат два ефекта. На първо място се създава нов, уникален запис, получен от комбинацията на две отделни песни в една. На второ място се удължава времето на инструментала, където са по отчетливи звуците на бас, барабани, струнни инструменти,

което оказва въздействие и много се харесва на танцуващите. Тези моменти, в които няма вокал, а само инструментал, се наричат break (пауза), от където идва наименованието и на танцьорите в хип-хоп културата- брейк танцьори.

Един от първите хип-хоп диджеи е DJ Kool Herc. До като пуска музика, той следи настроението на тълпата и забелязва, че танцьорите танцуват повече на инструментала. Може да се каже, че именно Kool Herc създава миксирането, като акцентира върху най-„горещите“ (пикови) моменти от песента, без да я оставя да звучи до край, а я сменява или смесва с песента от другия грамофон.

В допълнение към разработените от DJ Kool Herc техники, DJ-и като Grandmaster Flowers, Grandmaster Flash, Grand Wizzard Theodore и Grandmaster Caz правят иновации с въвеждането на scratching (драскане), което се превръща в един от ключовите звуци, свързани с хип-хоп музиката. Драскането представлява задвижване на плочата с ръка от диджея или задържането ѝ, което създава специфичен звук от надраскването на игличката на грамофона и плочата.

DJ-ите често са запалени колекционери на звукозаписи, които издирват в малки и непопулярни магазини непознати соул записи и записи на фънк. Те притежават огромни колекции от плочи и по този начин успяват да създават собствена, уникална и неповторима музика. В ранните години на хип-хопа диджеите са истинските звезди на сцената, тъй като създават нова музика и се конкурират със звукозаписните компании. Тогавашните диджеи носят „златна“ корона на главата си и през цялото парти, с викове и повелителни възклицания те подканват публиката да танцува или да пее под звуците на повтарящи се откъси от въртящата се плоча.

Развитието на DJing- а е повлияно от появата на новите техники, като барабанните машини и новите миксери, които имат прецизно управление с пулт и бутони и вече не е необходимо да са задвижват плочите ръчно. Появяват се и новите техники в диджеинга- cutting (рязане), mastering, dropping и др. Диджеите могат лесно да променят темпото на музиката, за да забавят момента на най- силният удар в песента (drop), като удължават звука преди това, да наслагват много и различни ритми един върху друг и по този начин да продължават да създават уникална музика.

В следствие електроните технологии и компютърните програми изключително улесняват работата на диджеите, като освен познатите звуци от музикални инструменти

вече могат да се генерират и изцяло непознати- изкуствено създадени звуци от самия компютър или компютърна програма.

Някои от най- известните диджеи в света са Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, Mr. Magic, DJ Jazzy Jeff, DJ Charlie Chase, DJ Disco Wiz, DJ Scratch от EPMD, DJ Premier от Gang Starr, DJ Scott La Rock от Boogie Down Productions, DJ Pete Rock of Pete Rock & CL Smooth, DJ Muggs от Cypress Hill, Jam Master Jay от Run-DMC, Eric B., DJ Screw from the Screwed Up Click, Funkmaster Flex, Tony Touch, DJ Clue, Mix Master Mike, Touch-Chill-Out, DJ Red Alert и DJ Q-Bert.

Може де се каже, че диджеинга е първият и основополагащ елемент на хип-хоп културата. В началото диджеите са били всичко. Създавайки музика в реално време те от една страна са били бийтмейкъри, от друга страна, също диджеите са подвиквали и са подканяли аудиторията да танцува и да се забавлява, която роля в последствие се изземва от МСи-тата и се развива до рап песните.

DJ-инга продължава да се използват в хип-хоп музиката и до сега, но ролята на водещ постепенно се изземва от МС (Master of Ceremony), благодарение на иновативните, креативни МС-та като Kurtis Blow и Melle Mel от екипа на Grandmaster Flash, The Furious Five, които развиват силни умения за рапиране и създават втория елемент на хип-хоп културата- Емсинг или Рап.

1.2.2. MCing (Емсийнг)/RAP (Рап)

РАП-ът е вокален стил, основан на речитативи в стихове и рима, обикновено съпровождани от инструментален или синтетичен бийт, но понякога изпълнявани и А капела. Музикалният размер, почти винаги е 4/4, но може да бъде и в 2/4. Текстът на речитатива може да е предварително подготвен или импровизиран, като може да включва както фрази от известни песни, познати сентенции, цитати от известни личности, а също така могат да бъдат включени и измислени думи, които да оформят римата.

Корените на РАП-а могат да бъдат открити много назад във времето- още в афроамериканската музика, а чрез нея и в африканската музика. Гриотите в Западна Африка са пътуващи певци и поети, и техният вокален стил е сходен с този на изпълнителите на рап (Campbell 2005). Елементи от традицията на гриотите се запазват и сред негрите в Америка, като в началото на 20 век намират проявление в джаз

поезията и музикално- комедийните импровизации на изпълнители като Руди Рей Мур или Блоуфлай през втората половина на 20 век. По същото време в Ню Йорк разговорна поезия и музика, подобна на тази на гриотите, изпълняват Ласт Поетс, Гил Скот-Херън и Джалал Мансур Нуриддин (Середа 2004).

През 70-те думата РАП все още не съществува, а е популярно понятието emceeing (емсийнг), произлизащо от съкращението MC – Master of Ceremony (майсторът или водещият на церемонията). Това обикновено е Диджеят, който носи златна корона на главата си и се провиква с различни римувани изречения за да подканва публиката. „*Yo this is Kool Herc in the joint-ski, saying my mellow-ski Marky D is in the house!*” – подобни провиквания използват първите диджеи като DJ Kool Herc за представяне на гостите или „*Let me see your hands*” и „*Everybody jump, jump, jump*” за подканване на танцуващите.

Постепенно към тези провиквания се прибавят термини от уличния и училищния жаргон, младежкия сленг, а в последствие започват да се използват техники от поезията и стихоплетството за да се създаде текст, който изразява младежките настроения, несъгласието със съществуващата система, противопоставянето на расовата и класова дискриминация. По този начин ритмичното представяне на рими се налага като централен елемент в хип-хоп културата. R.A.P представлява акроним на фразата Rhythm and Poetry (ритъм и поезия) или Rhythmically Applied Poetry (израз описващ бърза и жаргонна реч).

От централна роля, диджеят вече има за задача само да акомпанира и предоставя музикалния фон на MC-тата, които от своя страна са натоварени със задължението, но и призиванието да съчетават енергичност, позитивност, развлекателност, но и се превръщат в изразители на идеите на хип-хоп културата.

Както беше споменато РАП-ът може да бъде предварително подготвен и записан или импровизационен. Днес съществуват множество изпълнители, които издават музикални албуми по целия свят, но от друга страна съществуват и рап багълите, по време на които РАП изпълнители импровизират за определено време и на определени теми за да покажат кой е по- добър.

Сред първите успешни РАП изпълнители са The Herculoids, Spoonie G, Melle Mel, Coke La Rock, Clak Kent, Kurtis Blow. Постепенно се появяват и първите MC-

групи - The Soulsonic Force, The Furious Five, Funky Four + One, Treacherous Three, Whodini, Cold Crush Brothers.

В края на 70-те години се появяват и първите записи и албуми с РАП музика, като с годините се оформя и цял отделен музикален стил, който се разпространява по целия свят.³

1.2.3.Graffiti (Графити)

Графитите (рисунките, стрийт арт-а) са един от най- противоречивите елементи от хип-хоп културата. От една страна може да се каже, че това е визуалното проявление на хип-хоп културата, но от друга страна са противоречията както за това дали графитите са част от хип-хопа, така и за това дали не са само вандалска проява или служат за изразяване на младежките несъгласия към съществуващата система.

Графитите се появяват като подписи през 60-те и 70-те години. Те са служели за маркиране на територия, както и за представяне и за заявяване на позиция в подземния свят и обществото на гетото. Подписването започва във Филадельфия и Ню Йорк и постепенно се разпространява по целия свят.

Няма данни за точния произход на графитите, както и от кога датират те. Още преди появата на хип-хопа, графитите се използват като форма на изразяване от политически активисти. Някои банди като Savage Skulls, La Familia Michoacana и Savage Nomads използват графитите за маркиране на територия. JULIO 204 е автор на пуерторикански графити, един от първите автори на графити в Ню Йорк. Той е член на бандата Savage Skulls и започва да се подписва в квартала си още през 1968 г. През 1969 година настъпва промяна- графитите започват да служат като кодове, сборни пунктове, жаргон (slang) и естетически стандарти за стотици младежи. Подписът (tag, 'таг') обозначава името на „артиста“, който го изписвал (най-често нощем) с маркер бързо, дори само при небрежното преминаване покрай хубава гладка и чиста повърхност. Трудно е да бъде открит авторът на подписа, защото те крият своите псевдоними, които са разпознаваеми само в собствените им среди, тъй като боядисването със спрей на публична собственост или собственост на други хора без тяхното съгласие може да се счита за вандализъм, а tag-ъра може да бъде арестуван или преследван за престъпното деяние.

³ Историческото развитие на хип-хопа ще бъде разгледано във втора глава.

Независимо дали е законно или не, културата на хип-хопа счита маркирането на сгради, влакове, мостове и други структури като визуално изкуство и счита tag-овете за част от сложна символна система със собствени социални кодове и правила за субкултура. С течение на времето анонимните подписи развиват облик (style-композиции от преплетени и въртящи се линии и bombing техника); прерастват в пъстри спрей- картини, разказващи за случки, мечти и реалности. Заформят се съревноваващи се групи или самостоятелни творци като най-често ги съблазняват цели от рода на подземни паркинги, стените на градския канал и най-вече гари и вагони на влакове. Първоначално „мехурените“ букви се появяват сред графити артистите от Бронкс, но появяват се в Бруклин сложен стил- „Грасу 168“, наречен „див стил“ дава нов облик и създава рамката (първоначалният модел) на графити изкуството.

Сред най- ранните създатели на графити през 70-те са художници като Dondi, Futura 2000, Daze, Blade, Lee, Fab Five Freddy, Zephyr, Rammellzee, Crash, Kel, NOC 167 и Lady Pink.

Стенописите обаче никак не били виждани като изкуство, затова още през 1977 година властите предприемат масова акция за почистване с нефтен хидроокис на градския фон от тези „драсканици“, като изхарчват над 400 000 долара. Така биват обезкуражени доста от младежите, запалени по графитите, които престават да търсят изява чрез този род изкуство.

Все пак, графитите добиват статут на изкуство и получават известна степен на легализация благодарение на множество изложби и демонстрации през следващите десетилетия. Днес в много щати на САЩ, графитите са защитени със закон, а изтриването им се счита за престъпление.

1.2.4. Breakdancing (Брейк танци)

Брейкът, наричан още B-boying / B-girling или breakdancing, е динамичен, ритмичен стил на танцуване, който се развива като един от основните елементи на хип-хоп културата. Както и останалите елементи на хип-хоп културата, брейк танците са силно повлияни от много култури, най-вече от уличните танци от ерата от 30-те години на миналия век, бразилски и азиатски бойни изкуства, африкански народни танци и други. През годините танца се повлиява от движения на Джеймс Браун,

Майкъл Джексън, Кларк Кембъл и калифорнийския фънк, като се появяват и други танцови стилове- попинг и локинг.

Първоначално брейкът е импровизационен стил и служи за себеизразяване, доказване и представяне на индивида в хип-хоп обществото. Танцьорите участват в танцови битки (battle) по между си за да влязат в определена група, да заявят положение в обществото или да отвоюват определена територия в квартала. Брейк батъла се превръща в основна характеристика на брейк танците и се запазва и до днес, когато се организират батъли на регионално, национално и международно ниво.

Другата основна характеристика на брейк танците е участието в група (crew). Индивидуалните танцьори са рядкост и участието в група създава идентичност, уникалност и самочувствие на танцьорите. Брейк групите развиват стила, като създават свои собствени танцови движения, подпомагат танцьорите в тяхното развитие, съхраняват и популяризират цялата философия на хип-хоп културата. Сред първите брейк групи са The Rock Steady Crew, The Air Force Crew, The Rock City Crew, NYC Breakers и др.

Както и графити артистите, в началото, полицията преследва и брейк групите за вандализъм. В последствие брейк танците се легитимират и навлизат в танцовите зали по целия свят.

Брейкът се оформя като стил в Южен Бронкс през 70-те години наред с другите елементи на хип-хопа. Обикновено се изпълнява в акомпанимент на хип-хоп музика, а понякога на улицата, за да създават ритъм, са се използвали всякакви неща, които могат да създават ритмичен шум- например въжета за скачане, тенекии и др.

В документалния филм от 2002 г. „Най-свежите деца: История на В-Boу“, DJ Kool Herc казва, че „В“ в В-boy и съкращение от брейк, което по онова време е сленг, означаващ „слизане“. Въпреки това, в началото танца е известен също и като "boing" (звукът, който издава пружината). Според друга теория терминът break идва от т.нар. почивки в песните (удължаването на инструментала), които диджеите умишлено създават за да могат танцьорите да танцуват по- дълго.

В началото съществуват само В-boy (брейк момчета), като чак до 90-те години присъствието на момичета (В-girl) е ограничено. Това се дължи на факта, че момичетата са малцинство в хип-хопа и хип-хоп сцената се доминирана от мъжете,

както и поради липса на представителство или насърчаване на жените да участват в хип-хопа изобщо. През 90-те, благодарение на няколко брейк момичета, които са част от различни брейк групи, броят на участващите момичета постепенно се увеличава.

Брейка е документиран във филма *Style Wars* на режисьора Тони Силвър през 1983г., а по-късно се появяват и филми като *Wild Style* и *Beat Street*, които не са документални, а художествени.

Брейк танците и останалите хип-хоп танцови стилове ще бъдат разгледани подробно в трета глава на настоящия труд.

1.3. Второстепенни елементи на хип-хопа

1.3.1. Beatmaking (Производство на ритъм). Продуцентство

Въпреки че, не е сред основните, създаването на музика е друг важен елемент, който е част от хип-хоп културата. Понятията бийтмейкър и продуцент в хип-хопа много често се приемат заедно, тъй като става въпрос за създаване на музика и много често всички функции се изпълняват от един човек. Трябва да се отбележи, че бийтмейкърът не е композитор. В хип-хопа става въпрос за създаване на ритъм и продуциране, а самата мелодия се създава от диджеите и емситата.

В музиката продуцентите на звукозаписи играят ролята на режисьорите при създаването на филм. Продуцентът набира и подбира изпълнители (РАП-ъри, MCs, DJ-и, бийтбоксъри и т.н.), планира визията на записа, обучава изпълнителите, избира технически екип, определя бюджет и ръководи целия проект. Точните роли на един продуцент зависят от всеки отделен човек, но някои продуценти работят с DJ-и и програмисти на барабанни машини, за да създават ритми, обучава DJ-ите в избора на пробни бас-линии, рифове и „ловят“ фрази, дават съвети на РАП-ъри, вокалисти, MC-та и други артисти, дават предложения на изпълнителите как да подобрят визията и звученето си и да развият уникален личен стил. Продуцентът може самостоятелно да разработи „концепцията“ или визията за проект или албум, или да я разработи в сътрудничество с артистите и изпълнителите. Има много примери, в които продуцентът е едновременно и DJ или MC.

Бийтмейкърите са хората, които работят в студиото, зад кулисите, за да създадат ритъма, върху който MC-тата да рапират. Те могат да намерят бит, който харесват, на

стар запис на фънк, соул или диско. След това изолират ритъма и го превръщат в контур, който в последствие служи за основа на нова песен. Друг вариант е бийтмейкърите да създадат бийт с барабанна машина или да наемат изпълнители на ударни инструменти, които да свирят на акустични барабани. Бийтмейкърът може дори да смесва различни методи, като например да комбинира дисков барабанен брейк с ритъм, създаден на барабанна машина и някои живи, наскоро записани ударни инструменти или жив електрически бас плейър. Бийт, създаден от хип-хоп продуцента, може да включва и други части, освен барабанен ритъм, като мелодия от фънк или диско песен, диалог от запис или филм или ритмично "драскане" и "удари", създадени от DJ.

Един от първите бийтмейкъри е продуцентът Kurtis Blow, който печели продуцент на годината през 1983, 1984 и 1985 г. Blow често е наричан Quincy Jones на ранния хип-хоп⁴. Друг сред най-влиятелните производители на бийт е J. Dilla, продуцент от Детройт, който нарязва откъси от специфични удари и ги комбинира заедно, за да създаде уникален звук.

Процесът на създаване на ритми включва различни техники като- вземане на откъси, „рязане“, съединяване, редуване на ударите или мелодията, запис, смесване и мастеринг.

„Рязането“ е разчленяване на песента, като се отделя частта или частите, било то баслайн, ритъмна част на китара, удари на барабан или друга музика, която искате да използвате в ритъма. Повечето удари в хип-хопа се вземат от откъс от вече съществуващ запис. Това означава, че продуцентът взема част или "проба" от песен и я използва отново като инструментална секция, бийт или част от новосъздаденото си произведение. Например - откъси от песента "Footsteps in the Dark Pts. 1 and 2" на The Isley Brothers, се вземат от продуцента за да се направи "Today Was a Good Day" на Ice Cube. Друг пример е "Try a Little Tenderness" на Otis Redding, откъс от която се използва за създаване на песента „Otis“ на Kanye West и Jay-Z, издадена през 2011.

Друга използвана техника е- „Looping“, при която мелодична или ударна последователност, се повтаря за определен период от време, така че бийтмейкъра прави фрази, разделени на четен брой удари (например, четири или осем), след което фразата

⁴ Препратка към плодотворния афроамерикански продуцент, диригент, аранжор, композитор, музикант и ръководител на групи

се повтаря или се редува с друга фаза и по този начин се създава цялата дължина на песента. Тези фрази осигуряват възможност на MC- то да рапира.

В края на 70-те години за създаване на ритми е било необходимо притежанието на изключително голям брой устройства- музикални жанрови записи, грамофонни плочи, DJ миксери, аудио конзоли и сравнително евтини устройства за запис на мултитрак в стил Portastudio. През 80-те и 90-те години бийтмейкърите и продуцентите започват да използват нови електронни и дигитални инструменти, като самплъри (албуми с мостри), секвенсери, барабани и синтезатори. От 70-те до 2010-те различни бийтмейкъри и продуценти използват инструменти на живо, като барабанен комплект или електрически бас на някои песни. В края на процеса, за да запишат готовите ритми или бит песни, бийтмейкърите и продуцентите използват разнообразни звукозаписни устройства, най-често MTR- multi track recorder.

През 2010 започват да се използват цифровите аудио станции, известни още като DAW- Digital Audio Workstations. Някои от най-използваните DAW са FL Studio, Ableton Live и Pro Tools. DAW правят възможно повече хора да могат да правят ритми в собственото си домашно студио, без да ходят в звукозаписно студио. Бийтмейкърите, които притежават DAW, не трябва да купуват целия хардуер, от звукозаписното студио както е било необходимо през 80-те години (огромни 72-канални аудио конзоли, многостъпкови рекордери, стелажи с ефективни стойности), защото цифровите аудио станции след 2010 г. имат всичко необходимо, за да правят бийт на качествен, бърз лаптоп или компютър.

Ритмите са толкова съществена част от рап музиката, че много продуценти са успели да издадат инструментални микстейпове или албуми, които въпреки че нямат рапиране, се харесват на слушателите и те се наслаждават на начините, по които продуцентът смесва различни битове, проби и инструментални мелодии. Примери за това са "Tutenkhamen" на 9th Wonder's и "Donuts" на J Dilla. Някои хип-хоп записи се предлагат в две версии: бийт с рапиране върху него и инструментален само с ритъма. Инструменталният в този случай е създаден така, че DJ-ите могат да изолират паузи, битове и да миксират с друга музика за да създават нови песни.

1.3.2. Beatboxing/ Бийтбокс

Бийтбоксингът е техника на устата, при която певец имитира барабани и други ударни инструменти с устни, устната кухина или с гласа си. Може също така да се нарече умение за създаване на ритми, използвайки човешката уста. Тъй като това е начин за създаване на хип-хоп музика, той може да бъде категоризиран както като част от beatmaking, също така и като част от рап, защото понякога включва рапиране, съпроводено със създадения от човека бит, а също така и като част от DJing, тъй като понякога осигурява музикален фон или основа за MC да рапират.

Терминът beatboxing е използван за първи път от Doug E. Fresh и произлиза от наименованието на първото поколение барабанни машини, известни като beatboxes.

Бийтбоксерите могат да създават своите бийтове съвсем естествено, но много от бийтбоксинг ефектите се подобряват чрез използване на микрофон, включен в озвучителната система. Това помага на бийтбоксерът да направи бийтбоксинга достатъчно силен, за да бъде чул заедно с рапър, MC, DJ и други хип-хоп изпълнители.

Бийтбоксингът е много популярен през 80-те години с изтъкнати артисти като Darren "Buffy, the Human Beat Box" Robinson от Fat Bois crew и Biz Markie, които демонстрират своите умения в телевизията. Популарността му намалява заедно с понижаването на интереса към b-boying-a в края на 80-те, но претърпява възобновяване от края на 90-те години, благодарение на излизането на албума „Make the Music 2000“ на Ragzel от групата The Roots.

Както и в брейк танците и рапа, така и в бийтбоксинга също са характерни батълите, които към днешна дата се организират по целия свят, а някои от батълите имат статут на национални, европейски и световни шампионати.

1.3.3. Хип-хоп мода

Начинът на обличане, прическата и други аксесоари са от изключително значение за хип-хоп културата, тъй като дават възможност на членовете на хип-хоп обществото да се отличават, себеизразяват и да показват принадлежността си към културата или към отделните хип-хоп групи. Въпреки че, модните стилове са се променяли през десетилетията, отличителното градско облекло и външният вид още от 70-те години на миналия век са основен елемент от хип-хоп културата.

Като ранни проявления на хип-хоп модата могат да се посочат- носенето на широки панталони, представящи идеята, че детето от улицата може да ги носи и когато порасне, множеството бижута използвани от представителите на гангстерския рап, носенето на обратно на панталони и якета- наречено крис- крос, което е широко популярно сред хип-хоп средите през 90-те, а също така и кърпите на главите (бандани), бейзболните и баскетболните шапки.

Към ранните модни артикули можем да добавим и някои предпочитани от хип-хопърите световно известни марки, като например носенето на “Adidas” от Run-DMC или на “Clarks Wallabees” от Wu-Tang Clan.

След комерсиалния връх на хип-хопа от средата на 90-те години, хип-хоп модата става влиятелна, след като е представена от някои големи дизайнери и се появява на модната сцена. Марки като “Ralph Lauren”, “Calvin Klein” и “Tommy Hilfiger” са сред първите, които се включват в хип-хоп културата, започвайки да създават отделни хип-хоп модни линии. Tommy Hilfiger е един от първите дизайнери, които активно ухажват РАП-ърите за популяризиране на уличното си облекло, което е типичен пример за съвместна дейност между хип-хопа и модата (Elam, Kennell 2005 : 329). В замяна на това да даде на артистите безплатни сценични и ежедневни облекла, Hilfiger рекламира името си, което се споменава както в текстовете на някои рап песни, така и в текстовете МС-тата, които благодарят на приятели и спонсори за тяхната подкрепа, по време на различни партита. Успехът на “Tommy Hilfiger” убеждава и други големи американски компании за моден дизайн, като “Ralph Lauren” и “Calvin Klein”, да адаптират модни линии към доходния пазар на хип-хоп артисти и фенове (Berry 2022).

Постепенно хип-хопърите и модните корпорации обединяват усилията си и успяват да се възползват от взаимните си ресурси. Хип-хоп артистите са създатели на тенденции и създатели на вкус, поради множеството си фенове, които варират от малцинствените групи, които напълно се идентифицират с тяхната идеология, до групите от мнозинството, които не могат истински да се свържат с хип-хоп културата, но обичат да „консумират фантазията, да живеят по-мъжествен живот“. Рапърите показват кое е “готино”, докато корпорациите отговарят за продукта, рекламата и финансовите активи.

В началото, следвайки характерните облекла, хип-хоп модата се състои предимно от широки ризи, дънки и потници, както и традиционните за хип-хоп културата аксесоари- шапки, бандани, бижута. Постепенно в хип-хопа се наблюдава промяна в средствата, чрез които неговите артисти изразяват своята мъжественост, от насилие и

сплашване до парадирание на богатството и предприемачеството, съвсем естествено се появяват и първите рапърски марки. Имена като Pharrell и Jay-Z започват свои собствени линии за облекло, а други като Kanye West се свързват с дизайнери като Louis Vuitton и дрехите стават по-тесни, по-класически, модерни и скъпи.

Съвременният хип-хоп изпълнител не се ограничава само с музиката, като единствено занимание или източник на доходи. Те вече използват модните марки като средство за допълнителен доход към музиката си или създават и разширяват собствените си модни марки, които стават техният основен източник на доходи.

1.3.4. Език и цензура

Както всяка субкултура и хип-хопът притежава свой специфичен език. Хип-хоп жаргонът е известен и с алтернативни имена, като „Черен английски“ или „Ебоник“⁵. Изследователите предполагат, че неговото развитие се дължи на противопоставянето на „белият“ английски език като висша форма на образована реч.

Развитието на лингвистиката на хип-хопа е сложно. Думите и изразите произлизат от говорът на робите, пристигащи в новия свят, ямайската музика, оплакванията на джаз и блус певците, разкрасеният лондонски сленг и се обогатяват от диджеите, използвайки рими, когато рапират.

Съществуват много думи, които традиционно се използват в хип-хоп обществото. Самата дума hip има афроамерикански произход, думата break също се използва не в буквален смисъл. Хип-хоп групите са особено чувствителни и използват за себе си думата crew или банда, а не група или отбор. Думите DJ, MC, bounce, groove, и още много други са типични за хип-хоп езика.

Поради комерсиалния успех на хип-хопа в края на 90-те и началото на 2000-те, много от тези думи стават част от няколко различни диалекта в Америка и по света и се използват дори от хора, които не са хип-хопъри. Думата diss например, която произхожда от ямайски или афроамерикански и е означавала неуважение, днес е широко-разпространена. Има и редица думи, които предхождат хип-хопа, но често са свързани с културата, като homie (съкратено от homeboy и означава приятелче).

⁵ Ебоник- думата произлиза от абанос и фонетика и се използва за език използван от афроамериканците

Много текстовете на хип-хоп песните съдържат нецензурни изрази. По-специално, думата „кучка“ присъства в безброй песни, от „A Bitch Iz a bitch“ на N.W.A до „She a Bitch“ на Missy Elliot. Често се използва в отрицателен смисъл за жена, която е повърхностна или „златотърсачка“. В следствие, някои изпълнители се опитват да възродят думата и да я използват като термин за овластяване (властна жена).

Не само конкретните думи, но и изборът на кой език да се рапира е широко дискутирана тема в международната хип-хоп общност. В Канада използването на нестандартни варианти на френски, като Franglais, смесица от френски и английски, има мощни последици за канадците по отношение на езиковата политика и дебати относно канадската идентичност. В Съединените щати рапърите избират да рапират на английски или испански, в зависимост от собствения си опит и от желаната аудитория. В редица европейски и азиатски държави рапърите рапират както на английски, така и на собствения си език, а по някога дори смесват двата езика.

Влиянието на хип-хоп езика и текстовете на хип-хоп песните е изключително голямо и дори става предмет на изследване в академичните среди. Изследвания на хип-хоп лингвистиката вече се правят в институции като Университета в Торонто, където писателят George Eliot Clarke преподава лекции на тема „Потенциалната сила на хип-хоп музиката за насърчаване на социалните промени“ (Stylo 2006: 10). Greg Thomas от Университета в Маями преподава курсове както на бакалавърско, така и на магистърско ниво, изучавайки феминистката и асертивната природа на текстовете на Lil' Kim (Thomas 2009). Учените Ernest Morrell и Jeffrey Duncan-Andrade, пишат в своята научна разработка "Насърчаване на академичната грамотност с градската младеж чрез ангажиране на културата на хип-хопа" следното:

„Текстовете на хип-хопа са богати на образност и метафори и могат да се използват за преподаване на ирония, тон, дикция и гледна точка. Хип-хоп текстовете могат да бъдат анализирани по отношение на тема, мотив, сюжет и развитие на героите.“ (Morrell 2003: 10)

Езикът на хип-хопа е най- дискутираният елемент от хип-хоп културата. Много от текстовете в песните са критикувани заради агресивните и понякога подканящи към насилие послания. Също така много от клиповете съдържат сцени на насилие и сексуални сцени. Всичко това довежда до цензуриране на хип-хопа от страна на радиото и телевизията. Радио-станциите и телевизии като MTV променят текстовете,

като обидният език е променен или заличен с пегели. Стига се до там, че някои от текстовете са до такава степен променени, че стават неразбираеми за публиката. Понякога се налага изпълнителите да заснемат втори клип (цензурирана версия) или да имат нов текст, които да бъдат излъчени по телевизията и радио- станциите.

Рап музиката има най- много противници сред белите кръгове в Америка, където много хора смятат, че текстовете са анти- бели, анти- женски, пропагандиращи насилие и омраза. Стига се дори до там, че в някои щати и окръзи на САЩ се забранява продажбата на рап албуми заради нецензурно и вулгарно съдържание в текстовете. През 90- те години се водят и съдебни дела, при които съдът трябва да реши дали да разреши продажбата на албум или да го забрани.

Най- критикуван и обсъждан е поджанра на хип-хопа- gangsta rap. N.W.A е групата, която най-често се свързва с основаването на gangsta rap. Техните текстове са насилствени, открито конфронтационни и понякога доста шокиращи. Тези текстове са в съпровод на груби удари от рок китара, допринасяйки за усещането на музиката като хард рок. Първият gangsta rap албум е “Straight Outta Compton” на N.W.A, издаден през 1988 г. Точно той предизвиква и първата голяма полемика по отношение на текстовете на хип-хопа, когато песента „Fuck tha Police“ получава критика лично от помощник-директора на ФБР Milt Alerich, който ясно изразява негодуванието на органите на реда към песента (Ritchie 2007).

Подобен е и случаят със спорът около песента на „Cop Killer“ на Ice-T от албума Body Count. Песента представя гледната точка на престъпник, който си отмъщава на полицаите за расистко отношение. Това вбесява правителствените служители и различни полицейски асоциации, в резултат на което Time Warner Music отказва да издаде предстоящия албум на Ice-T Home Invasion заради полемиката около „Cop Killer“. Ice-T заявява, че дискусиите около песента са пресилени и в интервю пред журналиста Philips казва следното: „... те приемат да се правят филми за убийци на медицински сестри, убийци на учители и убийци на ученици. Актьорът Арнолд Шварценегер убива десетки ченгета като Терминатор, но не чувам някой да се оплаква от това.”(Philips 1992) Ice-T казва още, че неразбирането на „Cop Killer” и опитите за цензурирането му поражда расова дискриминация: „Върховният съд казва, че е наред бял човек да изгори кръст на публично място. Но никой не иска чернокож човек да направи песен за убиец на ченге.” (Philips 1992)

Администрациите на Белия дом, както на Джордж Буш старши, така и на Бил Клинтън също разкритикуват жанра. „Причината, поради която рапът е атакуван, е, че той разкрива всички противоречия на американската култура ... Това, което започна като подземна форма на изкуството, се превърна в средство за излагане на много критични въпроси, които обикновено не се обсъждат в американската политика. Проблемът тук е, че Белият дом и Бил Клинтън представляват политическа система, която никога не възнамерява да се справи с вътрешния градски хаос.” казва американската изпълнителка Sister Souljah пред The Times (Philips 1992).

1.3.5. Други елементи на хип-хоп културата

През последните десетилетия се развиват и още няколко други елемента на хип-хоп културата, като постепенно хип-хопът покрива всички познати области на културата, като **образование в областта на културата, кино, театър, литература, музеи и фестивали.**

В областта на **неформалното образование** хип-хопът започва да се развива още от годините на своето появяване. Първоначално самите кръ-та са своеобразни школи за преподаване и развитие на хип-хоп културата. Към днешна дата по целия свят има хип-хоп школи, в които се преподават основните елементи на хип-хоп културата-брейкденс, графити, рапиране и диджейинг.

Въпреки че, много от текстовете и видео-клиповете на хип-хоп песните съдържат насилие, употреба на наркотици, вандализъм и нецензурни думи, учените твърдят, че хип-хопът може да има ефект върху младите хора, поради голямата си популярност и също така поради съдържащите се положителни теми за самоувереност, устойчивост и самочувствие. Тези послания могат да бъдат вдъхновяващи за младеж, живеещ в бедност. Социалните работници в Америка са използвали хип-хопа, за да изградят връзка с младежи в риск и да развият по-дълбока връзка с деца с девиантно поведение (Travis, Deepak 2011: 203).

Забелязвайки потенциала на хип-хоп културата, много частни организации и дори университети започват да се интересуват от хип-хоп културата, като някои текстове дори се дават за пример за изучаване на литературни средства като метафора, образи, ирония, тон, тема, мотив, сюжет и гледна точка. KRS-ONE, например, преподава лекции по хип-хоп в Харвардския университет. Хип-хоп продуцентът 9th Wonder и

бившият рапър-актьор Christopher "Play" Martin от хип-хоп групата Kid-n-Play преподават уроци по история на хип-хопа в Централния университет на Северна Каролина (North Carolina Central University), а 9th Wonder също е преподавал „Hip Hop Sampling Soul” клас в университета Дюк (Duke University). Много други университети по целия свят също изучават различни факултативни дисциплини свързани с хип-хопа.

Организация с нестопанска цел от Ню Йорк, наречена Hip Hop 4 Life, се стреми да образова младежите, особено тези с ниски доходи, относно социалните и политическите проблеми в техните общности, използвайки хип-хопа (www.hiphop4lifeinc.org).

Хип-хопа заема своето място и в **киното** още от 80-те години на миналия век. През годините се появяват както документални филми- описващи същността, идеите, посланията и историята на хип-хопа, така и чисто художествени филми, които достигат широка популярност и носят големи приходи на продуцентите си. Сред най- известните филми са Wild style (1983), Beat street (1984), Breakin` (1984), Breakin` 2: Electric Boogaloo (1983), Rappin` (1985), 8 mile (2002), Save the last dance (2001), you got served (2004), Step up (2006), Step up 2: The streets (2008), Step up 3D (2010), Step up Revolution (2012), Step up: All in (2014), Street dance 3D (2010), Street dance 2 (2012) и др.

Хип-хоп театърът е форма на театър, която представя съвременни истории чрез използването на един или повече от четирите основни елемента на хип-хоп културата. Хип-хоп театралното представление може да бъде моноспектакъл, репертоарен спектакъл или спектакъл подготвен за участие в турнета и фестивали.

За съжаление, въпреки успеха на хип-хоп културата в киното, по телевизията, в модата, в музиката и в танцовата индустрия, тя не успява да се наложи като театрален жанр. Сценичните продукции са малко на брой и не добиват широка популярност, като се смята, че за първи път хип-хоп е включен в театрално представление още през 1990г.

Терминът „хип-хоп театър“ е използван за първи път от английския танцьор и водещ Jonzi D, който се опитва да опише стил на сценично изпълнение, съчетаващ хип-хоп танц и театър. В последствие терминът започва да се използва и в Америка. След участието на групи като Rock Steady Crew, Magnificent Force, и The Rhythm Technicians в сценични постановки през 1995 и 1996 г., стилът хип-хоп театър започва да се

обособява като отделен, като започват да се използват и другите елементи на хип-хопа – рапиране и диджеинг. В края на 90-те се появяват и първите хип-хоп театрални компании, като "Rennie" Harris' Puremovement (RHPM), The Groovaloos и RUBBERBAN Dance Group (RBDG) в Америка и Compagnie Käfig в Европа. Първият хип-хоп театрален фестивал е организиран през 1996 г. във Франция, а след 2000 година се появяват и първите хип-хоп театрални фестивали в Америка.

Хип-хоп литературата (литературата за хип-хопа) се появява в средата на 80-те години. Тя включва документални книги описващи появата, историята и философията на хип-хоп културата, множество биографични книги за живота на различни хип-хоп артисти и не на последно място голяма част художествена литература. В анотацията на книгата „Енциклопедия на хип-хоп литературата” (2008), авторката Tarshia L. Stanley, казва следното: *“Хип-хоп литературата, известна още като градска фикция или улична литература, е вид писане, представящо суровата реалност на живота в центъра на града. Започвайки с основополагащите творби на писатели като Donald Goines и Iceberg Slim и достигайки кулминацията си в съвременна фантастика, автобиографична литература и поезия, хип-хоп литературата упражнява същия вид влияние като хип-хоп музиката, модата и културата.”* (Stanley 2008)

Сред първите автори на хип-хоп литература се открояват имена като Nelson George, Greg Tate, Jeff Chang, Dan Charnas, David Toop. Известни книги от 80-те и 90-те са – Can't stop, won't stop, The Rap attack: African jive to New York hip hop, The big playback и др. През 90-те са появяват и първите биографични и автобиографични книги описващи живота и творчеството на групи и изпълнители като Wu tang clan, Dr. Dre, Jay-Z, LL Cool J и много други. След 2000 година се появяват и много сборници като Енциклопедия на хип-хоп литературата, Антология на РАП-а, История на РАП-а, Музикална лаборатория: История на хип-хоп и РАП и много други, както и голямо количество художествена литература.

През 1992г., изпълнителния продуцент и голям ценител на хип-хопа James 'JT' Thompson, създава в Ню Йорк „The Hip Hop Hall of Fame”. Идеята е да се учредят годишни награди в областта на хип-хопа и **музей**. Световната премиера на проекта е през 1995г. и на нея присъстват някои от най-големите имена в хип-хопа по онова време- DJ Kool Herc, Grandmaster Caz, PebbleePoo, DLB от Fearless Four, DJ Tony Tone, LA Sunshine от Treacherous Three, Mr. Magic, DJ Red Alert, DJ Lord Yoda X, Easy AD от

Cold Crush Brothers, Pee Wee Dance и много други. Първоначалната идея е Залата на славата на хип-хопа и музея да се финансират главно от спонсори и реклами в телевизионни предавания. За съжаление лошият имидж на хип-хопа по онова време и смъртта на изпълнителите Tupac Shakur и Notorious B.I.G., довеждат до оттегляне на всички спонсори и идеята остава неосъществена. През 1997 г. се прави повторен опит за стартиране на проекта, но наградите се появяват на телевизионен екран чак през 2014 година (Salemi 2016). Най-новата идея предвижда създаване на 20 етажна сграда, в която да се помещава Залата на славата на хип-хопа и музей и хотелски развлекателен комплекс. Той трябва да бъде построен в Харлем на 125-та улица. Сградата трябва да включва още- магазин за подаръци, студия за телевизионни предавания, бар, ресторант и място за концерти. Проектът предвижда и образователната програма- Академия за младежки изкуства и медийно обучение за над 25 000 деца от училищата в Ню Йорк. Комплексът трябваше да стартира своята работа през 2018 г., но това не се случи.

През 2015 г. в Южен Бронкс е основан и първият изцяло хип-хоп музей- Universal Hip Hop Museum (Универсален музей на хип-хопа). Музеят е основан от Kurtis Blow, Afrika Bambaataa и Grandmaster Melly Mel с цел да документира, съхранява и празнува хип-хоп културата (uhhm.org).

Други популярни хип-хоп музей съществуват във Вашингтон- The National Hip-Hop Museum (www.hiphopmuseumdc.org) и в Атланта- Trap Music Museum (trapmusicmuseum.us). Много музеи, като например Младежкия музей в Лондон (museumofyouthculture.com/hip-hop) имат експозиции посветени на хип-хоп културата. Съществуват и няколко пътуващи експозиции, като например изложбата за живота на Tupac Shakur, които са предназначени за изложения в различни музеи и обикалят целия свят.

Безспорно един от най-големите и широко-разпространени елементи по света са **фестивалите**, което основно се дължи на сценичния характер на хип-хоп културата. Съществуват стотици фестивали по целия свят, които могат да бъдат както включващи няколко елемента на хип-хоп културата, така и включващи само един елемент- танци, РАП, Диджей, графити или бийтбокс фестивали, а не на последно място могат да бъдат и фестивали, които включват само някой от стиловете или под стиловете на хип-хопа- например Локинг, Уакинг, Трап или др.

Някои хип-хоп фестивали имат конкурсен характер. При тях е възможно да съществуват квалификационни кръгове- например на национално, след това на континентално и накрая на световно ниво. Други фестивали могат да сменят страната домакин всяка година. Всеки фестивал има собствен регламент, селекционни правила, като общата и най- важна цел на всички фестивали е – създаване на силно и обединено хип-хоп общество и повишаване на уменията на неговите членове.

Първите фестивали се появяват още през 80-те години. Такива са Freaking в Атланта, САЩ през 1982, DMC World DJ Championship в Солун, Гърция през 1985, Orpaig във Франунфелд, Швейцария през 1985 г и др.

Днес някои от най- големите фестивали като Urban Beach Week и Essence Music Festival в САЩ събират по над 500 000 човека публика.

Сред най- големите хип-хоп танцови фестивали, които имат конкурсен характер са- World Hip Hop Dance Championship, където се определя световният шампион по хип-хоп танци, както и Hip Hop International, World of Dance, Urban Street Jam, Red Bull BC One.

ОБОБЩЕНИЕ:

От всичко написано в първа глава могат да се направят следните обобщения. Хип-хопът се появява като култура на градското гето в Бронкс, Ню Йорк през 70- те години на 20-ти век. Определян като субкултура по онова време той се използва като изразно средство за представяне на проблемите и настроенията на етническите малцинства в Америка. Поради изключително модерното и агресивно налагане на посланията си и разпространявайки се главно сред младежката аудитория, хип-хопът се разпространява в цяла Америка, комерсиализира се и се разпространява по целия свят, превръщайки се в една от най- бързо развиващите се форми на изкуството в целия свят и смело може да бъде наречен културен феномен, надминал етническо, расово и национално ниво и превърнал се в масова култура на съвременното младежко общество.

Хип-хоп културата обхваща всички области на традиционното понятие за култура. Основните елементи на хип-хоп културата са четири- брейк танци, диджейинг, MC- инг и графити. Три от основните елементи са свързани с музиката, което причислява хип-хопа към музическите изкуства. Освен тези основни елементи, хип-хоп културата включва още бийтмейкинг (музикално продуцентство), бийтбокс, хип-хоп

мода, специфичен хип-хоп език, образование в областта на културата, кино, театър, литература, музеи и фестивали.

Не на последно място хип-хопът днес не може да бъде определян като улично изкуство. В последните години хип-хопът се институционализира. В почти всяка страна по света, както и на над национално ниво съществуват федерации, асоциации и други форми на обединения на хип-хоп групи и артисти, създават специални пространства за графити представяния, хип-хоп танци, хип-хоп музика с помощта на държавите и общините, хип-хопът е академична дисциплина в много университети по целия свят, създадени са множество частни, общински и държавни школи, предлагащи обучение в различните елементи на хип-хоп културата.

ВТОРА ГЛАВА.

ХИП- ХОП КУЛТУРАТА ПО СВЕТА И В БЪЛГАРИЯ. ВЪНИКВАНЕ И РАЗВИТИЕ

Втора глава на настоящата докторска дисертация изследва историческото развитие на хип-хопа и разпространението на хип-хоп културата по света и в частност в България. Главата е разделена на три основни части.

В първата част се проследява историческото развитие на хип-хопа, като се започва с появата и зараждането на хип-хопа и в хронологичен ред се проследява развитието и отделните етапи на културата до наши дни.

Втората част на втора глава проследява разпространението на хип-хоп културата по света, като се поставя акцент върху навлизането на хип-хопа в Европа, с цел да се проследи навлизането на тази култура в България. Втората част разглежда, макар и не детайлно разпространението на хип-хоп културата в Азия и в други части на света, с цел да се открият културните сходства и различия на национално ниво.

Третата част на втора глава разглежда зараждането и развитието на хип-хоп културата в България.

2.1. Историческо развитие на хип-хопа

Както вече беше споменато в първа глава, хип-хопът е субкултура или протестна култура на маргинализираните групи, главно афроамериканци и латиноамериканци. За да проследим историческото ѝ развитие е необходимо първо да разгледаме някои от причините довели до появата на хип-хоп културата именно в края на 60-те и началото на 70-те години на 20 век именно в САЩ.

Въпреки че, корените на хоп-хопа могат да се търсят по- назад във времето в соул, блус и джаз музиката и в танците на някои улични групи от 50-те, хип-хоп културата се обособява като отделна през 70-те години, което се дължи на няколко исторически, обществено- политически и културни фактора.

След края на първата световна война в САЩ се наблюдава нестабилност във вътрешнополитически план. 20-те години се характеризират с нарастваща инфлация, фалити на много предприятия, увеличаваща се безработица и увеличение на имигрантската вълна. Това довежда до създаване на Имиграционния закон от 1924 г., целящ ограничаване на имигрантите главно от Европа. Изключително потърпевши от

напрежението в следвоенните години са американските чернокожи, които са подложени на сериозни унижения. Голяма част от афроамериканците се преселват от южните към северните американски щати, като резултатът е промяна на расовата демография, множество размирици и бунтове, засилване на дейността на организацията Ку- клукс- клан и нарастване на етническото противопоставяне.

В културно отношение 20-те години се характеризират със създаването и разпространението на джазовата музика, която афроамериканците пренасят със себе си от юг на север. 20-те и 30-те години се наричат „ерата на джаза“.

Следващите години се характеризират с „голямата депресия“ от 30-те, Втората световна война и съответно увеличаване на безработицата, намаляване на доходите и още по- голямо засилване на етническото напрежение.

В началото на 60-те години, особено в Юга, все още се шири расизъм и цари неравноправие на цветнокожото население в много отношения. Движението за граждански права с най-известния си представител Мартин Лутър Кинг придобива широки размери, печели популярност и успява да промени някои закони. През 1963 г. е организиран известният „Поход до Вашингтон“, когато той произнася емблематичната си реч „Имам една мечта“. В нея Мартин Лутър прокламира разширяването на обхвата на традиционните американски ценности, включвайки в него представата за общество, игнориращо цвета на кожата.

През юли 1964-та година е приет Законът за граждански права на президента Джонсън. Законът забранява расовата дискриминация на обществени места и дискриминацията на местата за работа, като за целта е създадена Комисия за равни възможности за заетост.

Борбите за граждански права, равенство и противопоставяне на дискриминацията дават изключителни права на афроамериканците и латиноамериканците, които в края на 60-те години наброяват изключително голям процент от населението на САЩ, а цели квартали като Харлем и Бронкс в Ню Йорк вече са се обособили като градско гето състоящо се от цветнокожи. Това е и една от причините цветнокожите да започнат да изразяват своите идеи свободно, като в една от основните платформи на тези идеи се превръща хип-хоп културата.

2.1.1. Възникване на хип-хопа през 70- те години на 20-ти век

Хип-хоп културата се появява като ъндърграунд движение през 70-те години в Бронкс, Ню Йорк. Първоначално това е субкултурно движение, залагащо изцяло на музиката и включващо рапиране, диджеинг и танци по време на квартални блок партита, провеждани на открито в пространствата между общежитията. Хип-хоп музиката бързо се превръща в мощно средство за протест на градската афроамериканска и латиноамериканска младеж, които общественият и политическият дискурс описват като маргинализирани общности, срещу въздействието на правните институции върху малцинствата, особено в полицията и затворите.

За основател и „баща” на хип-хопа се приема роденият в Ямайка DJ Clive "Kool Herc" Campbell. На 11 август 1973 г. DJ Kool Herc е диджей на партито Back to School, продуцирано и финансирано от неговата сестра- Cindy Cambell, което се превръща в "Раждането на хип-хопа". Започвайки от дома на Herc движението по-късно се разпространява в целия квартал, а в следващите десетилетия и по целия свят (Winfrey 2017) .

Партитата на Kool Herc предизвикват огромен интерес сред младите жители на квартала и стават изключително популярни, тъй като той започва да използва нови техники за пускане на музика и несъзнателно открива, че именно това се харесва на участниците в партито. Той удължава ритъма на даден запис, използвайки два звукозаписни плейъра, изолирайки инструменталните "почивки", чрез миксер за превключване между двата записа. Основната музика, която се използва по време на тези партита е соул, фънк и джаз, но Campbell, прави и още нещо- смесва тази музика с фънк и рок инструментали, което се превръща в основа на хип-хоп музиката. Експериментите на Herc да създава музика със звукозаписни плейъри, днес са известни като миксиране и breaking (почивка). В следствие DJ-и като Grand Wizzard Theodore, Grandmaster Flash и Jazzy Jay усъвършенстват и разработват използването на breaking, като добавят cutting (рязане) и scratching (надраскване) (Davey D: 4). Така се появява първият елемент от хип-хоп културата наречен DJing.

Трудно е да се определи кой е вторият елемент от хип-хоп културата- танците или рапирането, тъй като те се появяват почти едновременно и също са част от тези партита. Съобщенията, подканването и обръщенията на Cambell към танцьорите, обикновено състоящи се от една фраза, довеждат до синкопирания, римуван говорим съпровод, сега известен като рап. Той нарича танцьорите на тези партита „break boys“ и

„break girls“ или просто b-boys и b-girls, тъй като използват моментите на breakbeat за да танцуват повече. Според Нерс „break“ е подходяща жаргонна дума, тъй като е кратка и лесна за бързо изговаряне (Нерс 2002).

И ако може да се каже, че брейк танците се зараждат в Бронкс, Ню Йорк и първоначално са се изпълнявали само от момчета- b-boy, то по същото време в Калифорния се заражда нов стил на танцуване- фънки танци.⁶

В първите години на хип-хопа диджеите са и емсита (MC- Master of ceremony). Emceeing е ритмичното изговаряне на рими, игра на думи, изпълнявано отначало без съпровод, а по-късно върху ритъм. Този говорим стил е повлиян от афроамериканския стил "capping"- спектакъл, при който мъжете се опитват да се състезават един с друг по оригиналност на езика си и по този начин да спечелят благоволенieto на слушателите (Neumann 2000: 51–63). В началото MC-то изпълнява ролята единствено на водещ на танцово събитие. MC-то говори между песните на диджея, като призова всички да станат и да танцуват. Той също така може да разказва вицове и използвал своя енергичен език за да ентузиазира публиката. В последствие тази въвеждаща роля се развива в по-дълги сесии на говорене, ритмична игра на думи и римуване, които се превръщат в рапиране. Първият, който нарича себе си „MC“ е K.C. The Prince of Soul (Brown 2007).

Партилата на DJ Kool Herc печелят популярност и по-късно се преместват на по-широки открити пространства, за да привлекат повече хора. Нерс и други диджеи свързват оборудването си нелегално директно към обществените електропроводи за да се правят партилата на места като обществени баскетболни кортове, паркове и други обществени места. По този начин, тези партилата на открито се превръщат във възможност за себеизразяване и алтернатива за тийнейджърите, които *„вместо да изпадат в неприятности по улиците, сега имат къде да изразходват енергията си“* (Chang 2007: 62).

През 70-те години в бедните квартали, като Южен Бронкс и Харлем преобладават уличните банди. Те често се съревновават по между си като по този начин се доказват. Появяват се и първите известни графити- подписите, които служат за маркиране на територията на тези банди. Често по време на хип-хоп партилата групите се състезават по между си в рапиране и b-boying. Усещайки, че често насилствените призови на

⁶ Танците ще бъдат разгледани подробно, като отделен елемент от хип-хоп културата в трета глава.

членовете на бандата могат да бъдат превърнати в творчески и вдъхновен от DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa създава улична организация, наречена Universal Zulu Nation- свободно обединение на екипи за улични танци, графити артисти и рап музиканти, съсредоточена около хип-хопа, като средство за предпазване на тийнейджъри от живота на бандата, наркотиците и насилието (Chang 2007: 65). Tony Tone, член на Cold Crush Brothers, заявява- *“хип-хопът спаси много животи”*. MC Kid Lucky казва също, че по онова време *„хората са използвали брейк танци един срещу друг, вместо да се бият“* (Zimmer 2006).

През 1977 г. в Бронкс, B-boys Jamie "Jimmy D" White и Santiago "Jo Jo" Torres основават първата известна брейк група в световната история- Rock Steady Crew (RSC).

По време на слънчевото затъмнение в Ню Йорк от 1977 г. се наблюдава широко разграбване, палежи и други безредици в целия град, особено в Бронкс , където по време на редица грабежи е откраднато DJ оборудване от магазините за електроника. В последствие тази техника е разпродадена в ъндърграунд средите и се използва от много диджеи, като в резултат, хип-хопът, едва познат по онова време извън Бронкс, се разраства с изумителна скорост от 1977 г. нататък (Rosen 2015).

През 1978 г. хип-хоп културата придобива медийно внимание, когато списание Billboard отпечатва статия, озаглавена „B Beats Bombarding Bronx“, коментирайки местния хип-хоп феномен и споменавайки влиятелни фигури като Kool Herc (Lynch 2020).

2.1.2. Златните години на хип-хопа – 80-те и 90-те години на 20- ти век

През 80-те години на 20-ти век започва вторият етап от развитието на хип-хоп културата. Наричан още „златните години на хип-хопа“, той се характеризира с няколко важни неща. На първо място, в следствие на повишеният интерес към хип-хоп културата, тя се превръща в доминиращо културно движение на населените с малцинства градски общности през 80-те години на миналия век и много артисти използват хип-хопа за да повлияят на социалните процеси. Появява се гангстерския рап. Масовото използване на новите технологии позволява появата на първите музикални албуми, видеоклипове, игрални и документални филми. Благодарение на музикалната и филмовата индустрия хип-хопът навлиза в Европа и постепенно се разпространява по целия свят. Засилва се представителството и на жени на хип-хоп сцената. Много

изследователи наричат периода mid- school или middle school (средна школа), който разделя появата на New school хип-хопа от Old school ерата.

През 1979 г. се появява и първата записана хип-хоп песен- “Rappers Delight” на групата Sugar Hill Gang. Песента има огромен успех и поради необходимостта от широко разпространение, през февруари 1980г. групата издава и първия едноименен хип-хоп албум.

През септември 1980 г. Kurtis Blow издава своя едноименен дебютен албум (Kurtis Blow), включващ сингъла "The Breaks", който се превръща в първата сертифицирана златна рап песен (Hess 2009). Албумът също така включва и песента “Takin` care of business”, която е един от първите опити за смесване на хип-хоп с рок енд рол музика.

Съвсем закономерно, поради появата на първите записи и албуми, се създава и необходимостта от продуцирането/създаването на музика. Така се появява и следващия елемент на хип-хоп културата- beatmaking.

През 1982 г., благодарение на новите технологии, Afrika Bambaataa и Soulsonic Force издават електро-фънк песента "Planet Rock". Вместо диско бийт, Bambaataa и продуцентът Arthur Baker създават електронен звук, използвайки барабанната машина Roland TR-808. "Planet Rock" се счита за повратна точка в хип-хоп музиката, тъй като свързва електро с хип-хоп, което води до създаването на нов жанр (Тоор 1991: 146).

През 1986 г., “Licensed to Ill” на Beastie Boys става първият рап албум, който оглавява класацията на албумите на списание Billboard (Billboard 200 - Week of May 19, 2012).

През 80-те години на миналия век, също така, се създават ритъм и музикални звуци. С помощта само на човешкото тяло, чрез техниката на устните, езика, гласа и други части на тялото, се имитират звуци от ударни и други музикални инструменти- появява се beatbox. Сред първите бийтбоксери са Doug E. Fresh (Jamaican news 2007), Biz Markie и Buffy от групата Fat Boys.

През 80-те водещо медийно влияние има телевизията. Именно чрез нея хип-хопът получава своята широка популярност и се разпространява с огромна скорост. По онова време музикалната телевизия MTV отказва да излъчва клипове на афроамерикански изпълнители. Darlene Lewis, заедно с Darryl Washington и Dean Carroll създават

телевизионното шоу First exposure, а след това и On Broadway, където рапърите получават възможност да излъчват своите клипове и да бъдат интервюирани. Тези шоу програми предшестват появата на телевизионното предаване Video Soul от 1981г., което се излъчва по телевизия BET (Black Entertainment television) (Imani 2003).

Важна промяна в музикално отношение е това, че музикалните записи се скъсяват до няколко минути, за да се излъчват възможно по-често в ефир по радиото и телевизията.

Появяват се и първите музикални видеоклипове (Rose 1994) Музикалните видеа към албума "Planet Rock" показват субкултурата на хип-хоп музиканти, графити артисти и танцьори (b-boys/b-girls).

Между 1982 и 1985 г. се появяват и много филми, свързани с хип-хопа, сред които Wild Style, Beat Street, Krush Groove, Breakin` и документалния филм Style Wars. Освен че, тези филми разказват за същността, философията и елементите на хип-хоп културата, те разширяват популярността на хип-хопа отвъд границите на САЩ, като първоначално навлизат в Европа, а след това и в целия свят.

През 80-те хип-хоп културата навлиза в Обединеното кралство, където британският хип-хоп бързо развива собствен стил с рапъри като She Rockers, MC Duke и Derek B, а в последствие и Silver Bullet, Monie Love, Caveman и London Posse.

През разглеждания период някои хип-хоп изпълнители използват своите песни за да заявят своята гражданска позиция и да описват социални проблеми. През 1982 г. Melle Mel и Duke Bootee записват песента „The Message“. Текстът на песента описва как дете, родено в гетото без перспектива в живота, е привлечено в престъпление, за което е хвърлено в затвора, докато не се самоубива в килията си. Песента завършва с кратък скеч, в който членовете на групата са арестувани без ясна причина. На социална тематика са и “It's like That” на Run-DMC, както и “Black Steel in the Hour of Chaos” на Public Enemy (Rose 1994: 53-55).

В музикално отношение, през 80-те настъпват сериозни промени в хип-хоп музиката. Ритъм става по бърз, смесват се влияния от други музикални култури, използват се нови технически средства, ударните инструменти звучат тежко като тези на рок стила. Лириката става нападателна и саркастична. Засягат се социални проблеми, като се достига до артистичен социален протест. Темите се поднасят много

горделиво с поучителна жестикуляция. Тонът в гласа на рапъра е надменен и уверен в твърденията, зад които застава, а понякога речта му звучи като това на глашатай, разгласяващ новина.

През втория етап от развитието на хип-хопа се създава едно от най-значителните, но и най-противоречиви течения в хип-хоп културата- gangsta rap (гангстерския рап). „Gangsta rap” е период от хип-хоп културата, който се характеризира с противоречиви послания насочени към употреба на наркотици, насилие, масови безредици, открита война с полицията и властите и мизогиния (неуважение и незачитане на жените). Към ранните привърженици на “gangsta rap” се включват групи и изпълнители като Ice-T с песента, която се смята за първия гангстерски рап сингъл- “6 in the Mornin” (Strode 2008), и N.W.A., чийто втори албум “Niggaz4Life” се превръща в първия “gangsta rap” албум, изкачил се до номер едно в класациите (Hess 2010). Гангстерският рап придобива такава популярност, че албумите като „Straight Outta Compton“ на N.W.A, “Eazy-E-Duz-It” на Eazy-E и “Amerikkka most wanted” на Ice Cube се продават в милионни тиражи (Kitwana 2005). Това означава, че афро- американските и латиноамериканските тийнейджъри вече не са единствената публика купуваща хип-хоп албуми. В резултат “gangsta rap” се превръща в платформа за артисти, които започват да използват хип-хопа, за да разпространяват политически и социални послания, без преди това да познават условията на живот в гетата и без да имат нищо общо с хип-хоп културата от преди това.

Гангстерският рап продължава да съществува и през следващия период от развитието на хип-хоп културата, а влиянието му, главно в Америка, добива застрашителни размери през 90-те. Въпреки успешният маркетинг и милионите приходи от продажба на албуми, гангстерският рап предизвиква истинска война, както на сцената, така и в реалния живот между хип-хоп изпълнители, групи и банди от Източния и Западния бряг на САЩ. В сферата на изкуствата, тази война се харесва на феновете и само увеличава интереса към хип-хопа и продажбата на албуми, но в реалния живот довежда до убийствата на Scott La Rock през 1987г., 2 Pac през 1996г. и Notorious B.I.G. през 1997г.

През втория период от развитието на хип-хопа се наблюдава и включването на някои жени изпълнителки, въпреки доминиращата сила на „gangsta rap”, където много песни са с мизогинистични текстове и много музикални клипове, са сексистки.

Звукозаписната индустрия също не е благосклонна да подкрепя изпълнители от женски произход, и дори когато ги подкрепя, често акцентът не е върху музикалната стойност и артистичните способности на изпълнителките, а върху тяхната сексуалност. Въпреки това, жените хип-хоп изпълнители се опитват да привлекат внимание, но само няколко от тях, като женския дует Salt N 'Pepa и по-съвременните изпълнители като Lil' Kim и Nicki Minaj, успяват да достигнат до платинен статут (Nielson 2014).

По известни представители през този период са LL Cool J, Ice Cube, Dr. Dre, 2 Pac, Notorious B.I.G., Slick Rick, Ultramagnetic MC's, Brothers Jungle, Run – DMC, Public Enemy, Beastie Boys, KRS-One, Eric B. & Rakim, De La Soul, Big Daddy Kane, EPMD, Biz Markie, Salt-N-Pepa, Queen Latifah, и A Pleme Called Quest и др.

Списание „Rolling Stone” определя „златните години”, като време *„когато изглеждаше, че всеки нов сингъл преоткрива жанра”* (Cheo 1995). Главната редакторка на “Spin”- Sia Michel казва: *„Имаше толкова много важни, новаторски албуми, които излизат точно по това време“* (Койл 2005). Sway Calloway от MTV добавя : *„Нещото, което направи тази епоха толкова велика, е, че нищо не е измислено. Всичко все още се откриваше и всичко беше все още иновативно и ново“* (Мервис 2004).

2.1.3. New school hip-hop/Новата школа на хип-хопа – 90-те години на 20-ти век

Въпреки че, не може да се даде начална и крайна дата на определен период в хип-хопа, в края на 80-те и началото на 90-те години се появяват нови идеи, които създават и нов етап от развитието на хип-хоп културата наречен New school hip-hop (Новата школа на хип-хопа).

Необходимо е да се отбележи, че разделянето на периоди в хип-хоп културата се прави на принципа на философски различия, характерни за цялата култура. Съответно може да се каже, че различните етапи не се случват във всички елементи или поне не се случват по едно и също време. Ето и няколко примера за това- гангстерският рап е етап, характерен само за хип-хоп музиката и не съществува в хип-хоп танците; също така гангстерският рап продължава да съществува и през третия етап от развитието на хип-хопа; от друга страна в хип-хоп танците се наблюдават два основни периода- old school и new school. Причината за точна датировка се корени в това, че въпреки че са част от една културна система- тази на хип-хоп културата, елементите се развиват с различна

скорост и се повлияват от различни фактори- обществено- политически, социо-културни, икономически и др.

Новата школа на хип-хопа или третият период от развитието на културата е точен пример за липсата на конкретно начало и край. В българската версия на Уикипедия и в онлайн версията на Енциклопедия Британика се посочват различни години на този етап от развитието на хип-хопа. Според Уикипедия: *„Новата школа на хип-хопа започва през 1992г. и почти незабележимо приключва през 1998г.“*(bg.wikipedia.org/wiki/хип-хоп), докато според Енциклопедия Британика, това се случва още в средата на 80-те (www.britannica.com/art/hip-hop/The-new-school).

Въпреки че, не може точно да се определи кога започва и кога завършва един етап от развитието на хип-хоп културата, разглежданите до тук три периода се различават във философско отношение. Old school хип-хопът стои в основата на хип-хоп културата и задава първоначалните принципи и идеи. Mid school хип-хопът има ясно изявени социални послания и спомага за разпространението на културата по света, а поведението на членовете на общността е враждебно и агресивно. New school хип-хопът може да бъде наречен философският период. В новия период се наблюдават и опити на редица творци на хип-хоп културата да обяснят „що е хип-хоп“, какво е значението му, как служи и на кого.

Новата школа на хип-хопа (New School of Hip Hop) се определя като различна и революционна, тъй като посланията на рап музиката се различават доста от тези на враждебния и агресивен “gangsta” рап, който все пак присъства на хип-хоп сцената и в следващите години. В Новата школа рапърите се опитват да „преосмислят“ постъпки и грешките от миналото, а от друга страна разбират отговорността, която поведението и посланията им носят към младото поколение, което през 90-те вече масов потребител на хип-хопа.

Във водещ мотив за хип-хоп културата в средата на 90-те се превръща създаването на единно хип-хоп общество, което да е обединено около принципите на хип-хопа , а не около наркотиците, насилието и уличните вражди. Отстояваща социално- протестната си позицията и ролята си на изразител на идеите на онеправданите, хип-хоп културата окончателно се превръща в сложно културно тяло, със своя мисия и насоченост, че дори и философия.

Около средата на 90-те философските виждания на Новата школа добиват широка популярност. Осъзнавайки необходимостта от създаване на развито хип-хоп общество, много хип-хоп артисти започват да работят заедно и създават първите културни хип-хоп организации.

През 1996 г. група хип-хоп дейци, както от миналото, така и от настоящето, като KRS-One, Chuck D, Big Daddy Kane, Kool Herc, Afrika Bambaataa, Fat Joe и др., създават общност за опазването и разширяване на обхвата на хип-хоп културата. Организацията, наречена „Temple of Hip Hop” (www.thetempleofhiphop.org), има за цел да предпазва хип-хоп поколението и да създаде нов имидж на хип-хоп културата, която да се легитимира като общност от проспериращи и миролюбиви личности. Идеята е, чрез езика на модерната хип-хоп култура, да се предават положителни послания. Членовете на тази общност се стремят да превърнат своето изкуство не просто в забавление, а да съхранят и разпространят познанието за хип-хоп културата, както и достойнството и уважението сред членовете на хип-хоп обществото. Чрез участията си в медийното пространство, различни семинари и дискусии, „Temple of Hip Hop”, подчертава положителното влияние на гласа на хип-хопа – политически активен, духовно развиващ се, обществено активен. Организацията насърчава изучаването и опознаването на хип-хоп културата, като се стреми да отговори на въпроса, „що е хип-хоп?“. Наричан още Учителя (The Teacha), KRS-One, посвещава дейността си освен на музиката, и на училищни и университетски беседи и лекции на полезни социални теми, като опазването на същността на хип-хоп културата и моралните ценности, които тя предлага. Друг приоритет на организацията представляват дискусии около комерсиализацията на хип-хопа, корпоративната алчност и безразборното и егоистично експлоатиране на интелектуалния заряд на хип-хоп културата. Не на последно място „Temple of Hip Hop” подхранва идеята за взаимопомощ между хип-хоп творците, стремеж към самоусъвършенстване на жизнено равнище, учене през целия живот, поемане на отговорност за съдържанието на посланията и образите, използвани от хип-хоп артистите и възпитателна функция на хип-хоп културата.

На 16 май 2001 година организацията „Temple of Hip Hop” заедно с организацията „Ribbons International” представят пред ООН и ЮНЕСКО „Хип-хоп декларацията за мир“ (The Hip hop Declaration of Peace). Освен от тези две организации, тази декларация е подписана от още 300 други хип-хоп активисти и от всички делегати на събранието. Този документ признава хип-хопа като международна култура на мир и просперитет.

Декларацията представлява набор от 18 принципа, които съветват всички хип-хопъри как да поддържат мирния характер на хип-хоп културата и да формират световен мир (thetempleofhiphop.wordpress.com/hip-hop-declaration-of-peace).

Благодарение на идеите на Новата школа, днес хип-хопът се разглежда като двигател за интелектуално развитие в областта на културата, състоящ се не само от основните четири елемента, а включващ и останалите елементи на хип-хоп културата.

Именно идеите на Новата школа са причина частта “Peace, love, unity and having fun” от текста на песента „Unity” на Afrika Bambaataa и James Brown да се превърне в девиз на хип-хоп обществото в целия свят (White 1991: 54–59).

Въпреки идеите за единство, общност, мир и др., през периода на Новата школа се появява едно от най-големите разделения в хип-хоп средите. През 90-те години хип-хоп музиката се комерсиализира, появяват се много изпълнители, които не са афро- или латиноамериканци, много изпълнители се възползват от популярността на стила хип-хоп за да спечелят бързи пари, създавайки хип-хоп песни, без да вникват в същността на културата. Пререканията, относно комерсиализацията срещу поддържането на истинския дух (keepin` it real), внасят изключителна чувствителност в хип-хоп културата. Хип-хопът се разделя на Underground и Комерсиален.

По-важни представители на Новата школа са: Wu-Tang Clan, Onyx, Bone-Thugs-n-Harmony, Cypress Hill, A Tribe Called Quest, Nas, Funkdoobiest, Fugees, Naughty By Nature, House of Pain и др.

2.1.4. Блинг- блинг културата. Комерсиализацията на хип- хопа

В края на 90-те години, след смъртта на Тупак Shakur и Notorious B.I.G. (събития смятани за край на гангстерския рап), на хип-хоп сцената се появява ново комерсиално звучене, наричано „блинг ера“ (произлизащо от „Bling Bling“ на Lil Wayne) (Webb 2017), „jiggy era“ (от „Gettin' Jiggy wit It“ на Will Smith) (Koochzila 2008) или „shiny suit era“ (произлизащо от металическите костюми, носени от някои рапъри в музикални видеоклипове, като например в „Mo Money Mo Problems“ на Notorious B.I.G., Puff Daddy и Mase) (Diaz 2012). Блинг Блинг (Bling Bling) ерата е най-продължителният период в развитието на хип-хоп културата. Той започва през 1998 г. и продължава да съществува и до днес. Bling Bling е жаргонен термин, описващ въображаем звук, предизвикан от светлина, отразена върху диамант. Имено по този начин се

характеризира и разглеждания период- с хиперматериалност, показност на имущество, изобилие от бижута, огромни и нелепи бижутерски идеи, като инкрустиране на диаманти в зъбите, златни или платинени зъбни шини и брекети, украшения и аксесоари от златото от платина и диаманти, нехарактерни тонове на дрехите (розово, жълто, бебешко синьо), скъпи и луксозни коли, хеликоптери и яхти.

В съдържателен план се наблюдават някои промени. В текстовете на песните вече не присъстват мотиви от гангстерския рап, поетичните строфи се скъсяват, с цел да бъдат лесно запомняни и повтаряни, липсва идеологията на хип-хопа и намерението за социален бунт. В клиповете са изведени на преден план напереното и демонстративно поведение. Звукозаписните компании инвестират в чернокожи момчета от средната класа, предоставяйки им охолство, което да рекламират – дизайнерски марки, коли, пищни мотоциклети, чудовищни яхти, дрехи, странни дизайнерски идеи, мобилни телефони и т.н. Танците стават динамични и много предизвикателни. Will Smith популяризира танцът на „jiggy“ (динамично тресене на тялото, най-вече задните части), който се възприема и от други изпълнители като Puff Daddy, а в последствие и от някои жени изпълнителки като Nicki Minaj.

Популярността на хип-хопа и загубата на идентичност довеждат до смесването на хип-хопа с други музикални жанрове. Наблюдава се влияние на хип-хоп музиката най-вече в R&B, нео соул и нео метъла. Създават се и нови жанрове със специфично звучене като Crunk (от crazy & drunk)- стил предназначен предимно за клубове, състоящ се от танцувални песни, в които се „рекламира“ скъп алкохол, VIP сепарета, тъмни очила, скъпи дрехи и висок стандарт на живот.

Става все по- популярно хип-хопът да се изпълнява на езици различни от английски. Най- често испански, френски или немски, както и смесица от испански и английски. „Белите“ рапъри добиват изключителна популярност, особено след успеха на Eminem, чиито албум The slim shady (www.allmusic.com) от 1999г. достига платинен статут и надминава по продажби дори Beatles с продажби от 32,2 милиона копия (Kreps 2009).

За творците от изминалите ери, както и тези, които посвещават живота си, за да поддържат силата и духа на хип-хопа, Bling Bling ерата представлява позор и гибел за хип-хоп културата. В статия за The Village Voice Greg Tate твърди, че комерсиализацията на хип-хопа е негативно и широко разпространено явление, като

пише, че „това, което наричаме хип-хоп, сега е неделимо от това, което наричаме хип-хоп индустрия, в която новобогаташите и свръхбогатите работодатели стават по-богати“ (Diawaga 1998: 237-276). Въпреки комерсиализацията се наблюдава спад в продажбите на рап албуми и съответно натиск от страна на критиците на жанра (Showbuzz 2007). Музиканти, като Nas и KRS-ONE, твърдят, че „хип-хопът е мъртъв“, тъй като се е променил толкова много през годините, за да се погрижи за потребителите, че е загубил същността, за която първоначално е бил създаден.

В отговор на всички случващо се и като противопоставяне на комерсиализирането на хип-хопа, след 2000г. се възражда интереса към алтернативният или наречен още Underground хип-хоп. Алтернативният хип-хоп е поджанр на хип-хоп музиката, който обхваща широка гама от стилове, които обикновено не се определят като мейнстрийм. Според AllMusic това са „хип-хоп групи, които отказват да се съобразят с който и да е от традиционните стереотипи на рапа, като гангстерски, бас, хард и парти рап.“ (www.allmusic.com 2017). Underground хип-хоп изпълнителите постигат голям успех сред публиката и получават признание от критиката, но сравнително рядко са излъчвани по радиото и телевизията. Този успех се дължи на това, че именно тези изпълнители заявяват желанието си да подържат истинската същност и да запазят философията на хип-хоп културата. Въпреки че, стремежът е да се противопоставят на комерсиализацията, някои алтернативни албуми, като албумът Speakerboxxx/The Love Below на OutKast от 2003 г., получават високо одобрение от музикалните критици и се харесват на широк кръг слушатели. Албумът достига платинен статут с продажбата на повече от 11 милиона копия (Recording Industry Association of America 2007), а също така печели награда "Грами" за албум на годината.

По-важни представители за периода са Will Smith, Puff Daddy, Juvenile, Eminem, B.G., Three 6 Mafia, Nelly, Lil Wayne, Ludacris, OutKast, T.I. и др.

2.1.5. Хип-хопът през 21 век

Към днешна дата хип-хопът до такава степен е навлязъл в ежедневието ни, че ние можем да го срещнем почти навсякъде около нас. Хип-хопът вече не е ъндърграунд културата на гетото, а се е превърнал в масово потребяван културен продукт. Можем да отбележим три главни причини за това. На първо място хип-хопът се комерсиализира чрез масовата продажба на албуми и мърчъндайзинг продукти, и засилен интерес на публиката, дължащ се основно на постоянната актуалност на хип-хоп културата и

стрежежът да се адаптира към всяка една националност и към всеки настоящ момент. На второ място трябва да се отбележи институционализирането на културата, чрез навлизането на хип-хопа в училища по изкуствата, университети, школи по танци, галерии и др. На трето, но не а последно място огромна роля за популяризирането на културата изиграва масовото използване на Интернет през 21 век, което спомага за бързото и масово разпространение на хоп-хоп културата.

Комерсиализирането на хип-хопа води до много вътрешни противоречия. Те са породени от това, че първоначалната идея за хип-хоп като култура, изразяваща посланията и исканията на хората от гетото, днес вече не изпълнява своята социална функция. Много от хип-хоп артистите изкривяват „чистия“ хип-хоп, като включват елементи и от други култури с цел да отговорят на потребностите на широката аудитория и това съответно да им донесе повече продажби. Комерсиализацията на жанра го лишава от по-ранния му социален характер, а политиката и маркетинговите планове на големите звукозаписни компании принуждават рапърите да изработят своята музика и образи, за да се харесат на бялата, богатата и крайградска публика. Съвременни рапъри като Rick Ross, Lil Wayne и Jay Z, които постигат пазарен успех са критикувани от привържениците на „истинския“ хип-хоп за това, че изкривяват културата, търсейки само бърза печалба и лична облага. Белите и латино поп рапъри като Macklemore, Iggy Azalea, Machine Gun Kelly, Eminem, Miley Cyrus, G-Eazy, Pitbull, Lil Pump, Post Malone, Taylor Swift и Katy Perry също често са критикувани за комерсиализирането на хип-хопа и присвояване на афроамериканската култура (Williams 2017).

Друго противоречие, което се поражда от комерсиализацията е свързано с обучението по хип-хоп. В световен мащаб са създадени множество школи, хип-хоп организации, което противоречи на същността на хип-хоп, като улична култура. Също така събитията свързани с хип-хоп, като партита, батъли и др., напоследък са се превърнали в средство за печалба, а не за развитие на хип-хоп културата.

Позицията, от която се разглежда комерсиализацията на жанра, може да бъде както положителна, така и отрицателна. Тъй като мейнстрийм рапърите стават по-богати и започват повече бизнес и социални начинания, занимават се с благотворителност и заявяват позициите си на високи нива в медиите или политиката,

те се превръщат в пример и това дава надежда на все повече млади хора се повярват в себе си и да постигнат целите си.

Друг положителен аспект на комерсиализацията е масовото навлизане на хип-хопа в киното и в литературата. След 2000 година се наблюдава засилен интерес на киноиндустрията към хип-хоп културата, което довежда до създаването на филми като *Honey*, *Street dance*, *Step Up*, *How she moves*, *8 mile*, които носят положителни послания към младото поколение. Също така хип-хоп културата масово навлиза в художествената литература, което засилва образователната и възпитателна функция на хип-хоп културата и повишава интереса на младото поколение към четенето.

Държавните и неправителствените организации забелязват повишения интерес към хип-хоп културата през 21 век и започват да я използват за различни цели, главно за да задоволят потребностите и да отговорят на желанията на съвременните младежи, което съответно довежда до институционализиране на хип-хопа. Много университети, първоначално започват да четат лекции по хип-хоп, въвеждат се дисциплини, а с времето и отдели специалности, в които се дипломират специалисти по хип-хоп (художници, преподаватели по танци, съдии, певци, музикални продуценти и др.). По целия свят се създават частни, общински и държавни школи, в които се преподават различните елементи на хоп-хопа. Държавата и НПО започват да финансират различни проекти свързани с хип-хоп културата. На много места, изоставени или занемарени градски пространства са превърнати в зони за култура с финансовата помощ на общините и държавата. Хип-хоп културата през 21 век престава да се нарича ъндърграунд, а приема ново определение- *Urban*, което вече не означава култура на градското гето, а градска култура.

На много места по света, като Гьотеборг, Швеция, неправителствените организации (НПО) включват графити и стрийт танци, за да приобщат недоволни имигранти и да ангажират социално младежи от по-нисшите класи (Chang 2007: 58–65). Хип-хопът, също така, изиграва малка, но отчетлива роля по време на революцията в Арабската пролет, като пример за това е либийският музикант *Ibn Thabit*, чиито антиправителствени песни подхранват бунта срещу режима (Lane 2011). Много хип-хоп изпълнители използват популярността си за да заявяват политическата или социалната си позиция в интервюта или като водещи на големи събития, като наградите Оскар, Супербол в САЩ, наградите Грами и др. През 2009 г. списание *Time* поставя

британската изпълнителка от шриланкски произход М.І.А в списъка “100- те най-влиятелните хора в света“ заради нейното „глобално влияние в много сфери.“ (Jonze 2009). Появяват се и антиправителствени организации, които създават микро-жанрове като „Ислямски еко-рап“, използвайки хип-хоп културата за да насочат общественото внимание към световни проблеми (Zaufishan 2011).

Масовото използване на Интернет след 2000 година довежда до сериозни промени в хип-хоп културата и хип-хоп индустрията. Свободният достъп до сайтове като YouTube, торент сайтове и др. има както положително, така и отрицателно влияние върху хип-хопа, като може да се каже, че ползите са повече за хип-хоп културата, а загубите главно за хип-хоп индустрията.

Безспорно една от най- големите ползи от Интернет е безплатния достъп до глобална информация. След 2000 г. в мрежата се появяват множество статии и интервюта за историята, принципите, същността и философията на хип-хоп културата. Тези публикации достигат до широк кръг от потребители, като по този начин се получава едно развито хип-хоп общество. Хип-хоп танците също се развиват благодарение на множеството клипове и онлайн уроци в Интернет. Вече не се налага на хореографите да пътуват до САЩ за да участват в уъркшопи и семинари за да получат нови знания от първоизточника. Подобряват се танцовите умения, качеството и чистотата в различните хип-хоп танцови стилове. От друга страна Интернет отваря една нова търговска нисша, което довежда до развитието на графитите. Графити артистите вече имат улеснен достъп до световните пазари от бои и спрейове, което значително подобрява качеството на уличните стенописи. Не на последно място, Интернет дава възможност за използването и преноса на голям набор от компютърни програми и продукти, които подпомагат бийтмейкига и продуцентството.

Свободния достъп до музикални и видео продукти, от друга страна, значително повлиява на продажбите на албуми. През 2005г. списание Billboard установява, че след 2000 г. продажбите на рап албуми са спаднали с 44%, но въпреки всичко все още са водещи в сравнение с други музикални жанрове (futuremusic.com. 2006). Според Courtland Milloy от The Washington Post, за първи път от пет години нито един рап албум не е сред 10-те най-продавани през 2006 г. (Milloy 2007). Докладът от 2005 г. “Generation M: Media in the Lives of 8-18 Year-Olds”, обаче установява, че хип-хоп музиката е най-популярният музикален жанр за деца и тийнейджъри, като 65 % от

потребителите на възраст между 8 и 18 години слушат хип-хоп ежедневно (Rideout, Roberts, Foehr 2005).

Интернет създава едно ново поле за изява на хип-хоп артистите, една нова сцена, която е съвсем различна от всичко съществувало до сега. Спадът в продажбите сериозно се отразява на музикалната индустрия и някои звукозаписни компании дори обявяват фалит. Промените в музикалния сектор налагат на изпълнителите да се адаптират към новата и съвременна ситуация. Хип-хоп артистите започват да създават нови продукти, появяват се нови поджанрове, започват да се използват нови похвати. Платформите в Интернет също се променят и развиват, като се стремят да отговорят на нуждите както на изпълнителите, така и на аудиторията.

Освен традиционните сайтове за споделяне, изтегляне и стрийминг на музика като YouTube, Myspace, SoundCloud и Spotify, хип-хоп културата създава и свои собствени канали като Worldstarhiphop, Blackplanet и др.

През 2007г. американският рапър Soulja Boy пуска в интернет за свободно разпространение своят албум souljaboytellem.com. (Phillips 2016). Въпреки отрицателните отзиви от критиката, албумът става изключително популярен и задава посока за развитие и на други нови изпълнители. В последствие изпълнители като Flo Rida, въпреки че успява да реализира само около 200 000 продадени копия, става изключително известен благодарение на Интернет. За да се изразят успехите на артистите в онлайн пространството се появява терминът Viral(вайръл). Наименованието произлиза от английската дума вирус, а в преносен смисъл означава видеоклип или изпълнител, който има милиони гледания в Интернет (Elise Moreau 2020).

Интернет става и любима сцена за изпълнителите на алтернативен или ъндърграунд хип-хоп, тъй като музикалните компании нямат интерес да издават подобна музика, а и самите ъндърграунд изпълнители не целят достигането до големи продажби. Изпълнители, като Kid Cudi и Drake, успяват да станат вайръл, а песните им „Day 'n' Nite“ и „Best I Ever Had“ да оглавят класациите, като ги пускат безплатно в Интернет без помощта на голям лейбъл. Някои музикални критици дори наричат този период „блог ерата“ на хип-хопа (Kisby 2020).

Телекомуникационните компании също се включват в развитието на хип-хопа. Появяват се нови поджанрове като Snap rap (известен още като рингтон рап, като части от месни са използвани за мелодии на телефони). iPhone създава приложение, кръстено на рапъра T-Pain, което симулира ефекта Auto-Tune, наречено „I Am T-Pain“.

Възходът на платформите за видеосподеляне и стрийминг като SoundCloud, Spotify и Apple Music в средата и края на 2010 г. променя цялата хип-хоп култура. Kanye West заявява, че албумът му, Yeezus, отбелязва смъртта на CD-тата (West 2018).

Хип-хоп танцовите студиа също променят своята дейност. Благодарение на Интернет, вече не е необходимо да имаш зала за танци, а е достатъчно да създадеш сайт с платени видео-уроци, които могат бързо да се разпространяват по целия свят.

В последните десетилетия хип-хопът завладява целия свят и се превръща в глобална култура. Според американския държавен департамент хип-хопът днес е *„център на мега музикалната и модната индустрия по целия свят“*, който пресича социалните бариери и надскача расовите различия (Walker 2006). National Geographic определя хип-хопа, като *„любимата младежка култура в света“*, в която *„почти всяка държава на планетата е развила своя собствена, местна рап сцена“* (Tom Pryor 2002). Поради международният си успех, хип-хопът вече се смята за *„глобална музикална епидемия“* (CNN.com 2001). Културата на хип-хопа се разраства от жанр, избягван и пренебрегван от всички, до жанр, който е последван от милиони фенове по целия свят. Това става възможно благодарение на адаптирането на музиката към различните местни култури и влиянието на хип-хопа върху стила на поведение и начина на обличане на младите хора (Motley, Henderson 2008: 243–244). Според някои изследователи друга причина за разпространението на хип-хопа по света е универсалността на посланията, съдържащи се в хип-хоп песните и възможността на маргинализираните групи да изкажат своите проблеми и по този начин да бъдат чути (Hartwig 2003).

2.2. Хип-хоп културата по света

Благодарение на различните си елементи, актуалността на посланията и възможността за адаптивност към местната култура, хип-хоп културата се глобализира и достига регионалните сцени във всички държави по света. В момента съществуват над 200 поджанра на хип-хоп културата в зависимост от националността.

Въздействието на хип-хопа в различните националности е различно в зависимост от всяка култура, като общото между почти всички хип-хоп артисти по света е придържането към корените и основните идеи на културата на афро- и латиноамериканците от Ню Йорк, които дават началото на глобалното движение (Nawotka 2004).

2.2.1. Хип-хоп културата в Латинска и Южна Америка

Хип-хоп културата се разпространява дифузно, като съвсем логично е след като напуска пределите на САЩ, тя да се появи в съседните държави, като се наблюдава двустранен процес на влияние както на хип-хопа върху местната култура, така и обратно. През 70-те години, още при зараждането на хип-хопа, в Южен Бронкс има добре развити общности от латиноамериканци, в частност пуерториканци, които изиграват важна роля за разпространението на културата в карибския басейн и съседните на Америка държави. Американските изпълнители от пуерторикански произход Big Pun, Fat Joe и Angie Martinez, мексиканската рап група Control Machete, както и групи като Cypress Hill, които използват испански език за да рапират, допринасят за разпространението на хип-хопа в съседните на САЩ испаноговорящи страни (Rivera 2003).

От друга страна политическите и социални промени, както и икономическата криза в страните от карибския басейн, Централна и Южна Америка от края на 80-те и началото на 90-те години, създават предпоставки за развитие на хип-хоп културата в тези държави, поради ясно изразеният протестен и социален характер на хип-хопа.

Хип-хопът започва да се използва в **Куба** от маргинализираните общности през 80-те и 90-те години, като става масова култура през „Специалния период” и служи за изразяване на несъгласие на младите и онеправданите, изискващи расово равенство за чернокожите в страната (Perry 2016: 78–80). Първоначално правителството се противопоставя на хип-хоп културата, но бързо след това приема идеята, че именно хип-хопът може да бъде използван за да се изгради автентичен образ на кубинската култура (Umlauf 2002). До ден днешен всички хип-хоп изпълнители, които се противопоставят на расизма са под закрилата на кубинското правителство (Gates 2011: 219).

В **Бразилия** хип-хопът е свързан с расови и икономически проблеми в страната, тъй като много афро-бразилци живеят в изолация в гетата и в бедност. Тези общности, известни в Бразилия като фавели, припознават хип-хоп културата като средство за себеизразяване и противопоставяне на социалната несправедливост. Някои от най-популярните рапъри в Бразилия, като MV Bill, прекарват кариерата си в защита на чернокожите младежи в Рио де Жанейро.

Във **Венецуела** социалните вълнения в края на 80-те и началото на 90-те съвпадат с възхода на гангстерския рап в Съединените щати и довеждат до възхода на тази музика в страната. Венецуелските рапъри през 90-те години моделират музиката си по подобие на гангстерския рап, като се стараят да разрушат негативните стереотипи и да преобърнат представата за това, че бедните и чернокожи младежи са опасни и склонни към престъпления. По примера на американските си колеги във венецуелският рап се включват артисти от африкански произход, принадлежащи към най-бедната част от обществото, като целта е да се покажат положителните им качества (Fernandes 2012: 89).

Под влиянието на местните култури и при смесването на хип-хоп музиката с националните музикални традиции се появяват и нови жанрове.

В **Ямайка** още от 70-те години е изключително популярен жанрът Dancehall (Niaah 2010), който произлиза от традиционният местен жанр Reggae, като включва както музикална, така и танцова култура. Както и в останалите латиноамерикански страни, жанрът добива популярност благодарение на социалните и политически промени, настъпили в Ямайка при смяната на народното с либерално правителство в края на 70-те години (Barrow, Dalton 2004). Наименованието Dancehall произлиза от специфичните ямайски зали за танци, в които започват да се правят партита с домашни озвучителни системи, предназначени за по-бедното население от вътрешната част на град Кингстън, което не е било допускано да участва в партитата на богатите от горната част на града. Именно тази идея, за домашни партита за по-бедните, е възприета и пренесена в Америка от създателя на хип-хопа с ямайски произход Kool Herc. Dancehall изменя темите на съществуващото Reggae, за единение с Бог чрез употреба на “ганджа” и марихуана, както и проповядвания от Растафарианците свободен начин на живот, като добавя и темите за социална несправедливост, насилие и дискриминация.

Изключителното сходство с хип-хоп културата, дава основание много изследователи да наричат жанра Dancehall- ямайски хип-хоп (Thompson 2002).

През 80-те години в **Панама**, под влиянието на пуерторикански изпълнители възниква жанрът Reggaeton. Представлява смесица от традиционния панамски стил Reggae en Español с Hip Hop, Dancehall, Bomba и Plena. Вокалите включват рапиране и пеене, най- често на испански език. Наименованието reggaeton е образувано от думата reggae плюс наставка –tón, произлизаща от „хип-хоп маратон”- събитие характерно за ъндърграунд сцената в Пуерто Рико през 80-те и 90-те. Reggaeton се счита за един от най-популярните музикални жанрове в испаноговорящите страни от карибския басейн, в това число Пуерто Рико, Панама, Доминиканската република, Ямайка, Куба, Колумбия и Венецуела (Hohman 2018), а днес и по целият свят. Изпълнители на Reggaeton, достигнали световна популярност са Don Omar, Daddy Yankee, Ivy Queen, Alejandro Sanz, J Balvin, Luis Fonsi и други.

В много други латиноамерикански държави също се наблюдава смесване между хип-хоп и местната музикална култура. В Бразилия това смесване довежда до създаването на Stronda- смесица от елементи на хип-хоп с фънк, поп, сърф музика и рок, появил се през 2004 г. в Рио де Жанейро и Vigilante rap, известен още като V-rap или rap das milícias, чиито текстове са коренна противоположност на гангстерския rap. В Колумбия смесването на традиционен колумбийски ритъм с хип-хоп и реге е известен под названието Cumbia rap. В Доминиканската република се появява смесица от хип-хоп и меренге, наречено merenrap (Sellers 2004: 175–184).

В държавите от Централна и Южна Америка, както и карибския басейн се наблюдава развитие на всички основни елементи на хип-хоп културата. И тук както и в САЩ паралелно се развиват MC-инг, Диджей-инг, Графити и Танци. По подобие на САЩ и тук графитите се използват за разпространение на „забранени” послания и идеи, само че се използва основно испански език. Танците запазват своите основни характеристики, като се обогатяват с техники и движения от латиноамериканските танци.

2.2.2. Хип-хоп културата в Европа

Причините за навлизането и разпространението на хип-хоп културата в Европа се различават съществено във философско и идеологическо отношение в сравнение с тези

в Северна и Южна Америка. Това се дължи на различни фактори, сред които спокойната политическа и икономическа ситуация в Европа през 80-те години на 20-ти век, липсата на чувствителна расова дискриминация, по- неосезаемото социално и класово неравенство в обществото. Към тези фактори можем да добавим и изключителната толерантност на европейските граждани към различните култури и желанието за изучаване и възприемане на новото и различното.

В Европа хип-хопът навлиза като култура на масовата публика, харесвана еднакво добре, както от местните жители на съответната страна, така и от емигрантите. Комерсиалният хип-хоп става по- популярен, до като ъндърграунд хип-хопът първоначално не намира сцена за изява, тъй като в Европа няма ясно изразено ъндърграунд общество по онова време.

Хип-хоп и рап музиката се появяват за първи път на европейската сцена в Англия през 80-те години, тъй като това е главният естествен пазар на американски музикални продукти. Първоначално въобще не може да се говори за хип-хоп култура, а става въпрос просто за музикални продукти, които се харесват на английските потребители, поради приятния за слушане ритъм и различното и непознато в Европа младежко звучене.

Европейското общество много бързо възприема брейк танците, които стават първият елемент от хип-хоп културата, появил се на европейската сцена, тъй като е по-малко насилствен от самия рап, съдържащ гневни текстове в САЩ. По същото време американските рапъри започват редовно да изнасят концерти и да правят партита в клубовете на големите европейски градове с цел увеличаване на собствените си продажби и популяризиране на хип-хоп културата. Европейските тийнейджъри започват да копират американците при организирането на партита и първоначално рапират на английски, опитвайки се да подражават и да се доближат до оригинала. Постепенно рапът става изключително популярен, но поради различната идеология и липсата на такава социална значимост в Европа, тийнейджърите започват да рапират и на собствения си език, като се съобразяват със специфичния национален социален и имиграционен контексти, и местната музикална сцена.

Почти всяка европейска държава започва да създава собствена хип-хоп музика изпълнявана от местни изпълнители и групи. Британският хип-хоп се заражда от артисти като Wiley, Dizzee Rascal, the Streets и много други. В Германия става

изключително популярен Die Fantastischen Vier, както и няколко изпълнители от турски произход като Cartel, Kool Savaş и Azad. Във Франция стават известни редица местни звезди, като IAM и Suprême NTM, MC Solaar, Rohff, Rim'K или Vooba. В Холандия важни рапъри от 90-те са групите Osdorp Posse, Extince и Postmen. В Италия започват да творят Jovanotti и Articolo 31.

Хип-хоп културата се появява и в посткомунистическите общества след промените с групи и изпълнители като- PM Cool Lee в Полша, B.U.G. Mafia в Румъния, Амнистия в България, Bad B. в Русия и др.

Въпреки различията си с американския хип-хоп, хип-хопът в Европа има същите социалните характеристики, които се срещат както на национално, така и на европейско ниво- развитие на специфична идентичност и език, солидарност, организация, бизнес ориентация. Развитието на хип-хоп културата, е сходно по целия свят. Комуникацията в хип-хоп обществото е бърза, солидарността е силна и е лесно да се използва международната хип-хоп общност, която става все по-организирана. Желанието за пътувания и обмен на знания и умения също засилва развитието на културата и бизнеса, а сравнително малките разстояния и единният европейски пазар и граници улесняват културния обмен в Европа. Международните дуети или други сътрудничества в областта на танцовото изкуство и графитите, на артисти от различни страни се оказват изключително успешни и имат силно международно признание.

Тази силна младежка култура бързо повлиява на другите музикални стилове със своето звучене и ритъм, в резултат на което се раждат много нови стилове- поп, фънк, денс, техно, инди-рок и др. И в Европа, както и в Централна и Южна Америка, хип-хопът успява да осъществи двустранно влияние от и върху местните култури и всяка европейска страна успява да създаде свое добре развито хип-хоп общество и специфични хип-хоп продукти, както в сферата на музиката, така и по отношение на танците, графитите и останалите елементи на хип-хоп културата.

Великобритания: Хип-хоп културата пристига на острова около средата на 80-те години и много бързо е възприета от британската публика. Първите елементи на британската хип-хоп сцена са брейк танците и графитите, а в последствие се появяват и първите британски изпълнители и Диджеи, а някои от тях, като Massive Attack и Tricky дебютират като номер 1 в класациите във Великобритания (Hesmondhalgh 2006). За разлика от американските, британските хип-хоп изпълнители са от всички различни

етноси, тъй като във Великобритания липсва расово разделение (Chang 2004). В резултат на това започва пренос на лирически и музикални теми и идеи между културите, което превръща хип-хопа в култура на всички във Великобритания (а не само на „чернокожите“). Много бързо след това през 90-те години рап вълната бързо е погълната от силната клубна сцена в Англия и се превръща в поп или trip-hop (трип-хоп-наименованието произлиза от англ. дума пътуване). Чистият британски рап намалява до ограничената, но всеотдайна публика. Намаляването на интереса към рап музиката се дължи на няколко причини. На първо място англичаните нямат спешна нужда хип-хопът да се използва като силно средство за политическа или социална изява, тъй като имигрантските общности вече са добре структурирани и представени, а обществените и художествени форми на опозиция или потисничество вече са силно изразени от артисти или събития, традиционно присъстващи на по-либералната европейска сцена. От друга страна, тийнейджърите имат други начини на изразяване и противопоставяне- първо с пънк, а след това гръндж движения. Не на последно място английските рап изпълнители няма как да изградят собствена идентичност, тъй като езикът на който рапират е същият, както и в САЩ.

Съвсем по друг начин изглаждат нещата с танците, като елемент от хип-хоп културата. Добре структурираната културна система, образователните центрове и залите за танци създават подходяща атмосфера за развитие на хип-хоп танците. Във Великобритания се създават едни от най-добрите хип-хоп танцови школи в целия свят като Rock City Crew, Diversity, Flawless и др.

През 1996г. в Англия се провеждат финалите на UK B-Boy Championship. Състезанието е предназначено за брейк групи, като квалификациите за него се провеждат в различни държави по света и само най-добрите осем отбора се явяват ежегодно на финалите в Brixton Academy в Лондон. През 2014 година състезанието става част от десетте най-големи световни състезания по хип-хоп танци- World B-Boy Series. Освен танци по време на състезанието се провеждат и състезания по диджеинг и графити. През 1996г. и 1997г. UK B-Boy Championship е спечелен от групата Second To None. (вж. Приложение 4) През 1993г. групата Always Rockin Tuff печели състезанието Battle of the year (вж. Приложение 3), а през 2011г. групата Plague печели World Hip Hop Dance Championship. (вж. Приложение 1)

Освен едно от най- големите брейк състезания в света, в Обединеното кралство се провеждат още няколко големи хип-хоп музикални фестивала, като Lovebox от 2002г., Breakin' Convention от 2004, Young London into Music от 2009г., Parklife от 2010г. и др. (вж. Приложение 2)

По подобие на американската сцена, във Великобритания се появяват и отделни медийни канали за разпространение на хип-хоп културата. През 1989 г. е основано първото британско хип-хоп списание- Hip Hop Connection, а през 2002 г. е създадена радиостанцията за хип-хоп музика BBC 1Xtra.

Британските хип-хоп изпълнители достигат и някои световни успехи, които се дължат на колаборациите на британски с американски изпълнители, както и използването на английски език, които позволява на британските изпълнители да достигнат американските пазари. Групи като Massive Attack и Stereo MCs постигат успех на световните пазари, а през 2005 г. рапърът Sway печели наградата MOBO за най-добър хип-хоп изпълнител като побеждава американски рапъри като 50 Cent и The Game.

Франция: Най- голяма популярност и развитие на европейската сцена хип-хоп културата получава във Франция. В страната градската младеж не живее в същите радикални условия като в САЩ. Предградията не са истински гета и децата не са разделени по расов начин - чернокожите, арабите и белите живеят заедно в социални системи, в които всички ходят на училище и имат равни шансове за постъпване в университет - следователно са и по-интегрирани в обществото, отколкото в Америка. Въпреки че, няма нужда тийнейджърите да бъдат толкова агресивни, те все пак имат какво да кажат и отчаяно се опитват да намерят собствената си идентичност. От друга страна не е за подценяване факта, че във Франция живеят големи групи имигранти от африкански произход.

Хип-хоп културата се появява във Франция през 80-те години благодарение на радиостанциите, които пускат американски хип-хоп песни. През 1982г. по радиото дебютира и бъдещата хип-хоп звезда DJ Dee Nasty. През същата година френското радио Europe 1 финансира и продуцира първият голям хип-хоп концерт в Европа- New York City Rap Tour, включващ Afrika Bambaataa, Grandmixer DST, Fab 5 Freddy, Mr Freeze и Rock Steady Crew. Когато самият Afrika Bambaataa пристига във Франция, той е силно впечатлен от значението на „черната” култура, идваща както от Африка, така и

от Карибите. По това време Afrika Bambaataa и Zulu nation вече са създали силно хип-хоп движение, структурирано, с ясни правила, своя йерархия и дух, което насърчава младите хора да се събират и да се изразяват в дух на уважение и разбиране.

Именно идеите на Afrika Bambaataa и Zulu nation, както и традиционната френска култура, влияеща се от мекия и лиричен шансон, повлияват развитието на хип-хоп културата във Франция.

Младите французи бързо намират своята идентичност с рапиране на собствения си език. То се ражда спонтанно, звучи добре е много по- разбираемо, отколкото на английски. Местната музикална култура насърчава рапърите да работят внимателно върху текстовете, съдържанието, и формата на песента, които са еднакво важни с бързината и мелодията. Френският рап се превръща в истинско литературно произведение, като темите са доста по- меки от тези на американския рап. Още в началото се появяват два различни стила- твърд хип-хоп с представители- NTM и Assassins, които са опозиция на официалната държавна и социална система, но дори и те не се доближават до „американския гангстерски рап“; и по-мек хип-хоп, представен от DeeNasty и MC Solaar- френски рапър от сенегалски произход от 90- те, наричан от някои „най- добрият френски рапър на всички времена“, където опозицията е помислена и с позитивно отношение. MC Solaar бързо заема своето място на хип-хоп сцената, вероятно заради много откритото си и позитивно отношение, големият си литературен таланти и хумор. Той става говорител на цяло поколение - не само на имигрантските общности, но и на подрастващите от бялата средна класа - които не успяват да се озоват нито в романтичните истории, нито в чистата агресивност. Огромният успех на Solaar (платинен запис с първия му албум и двойна платина за втория, включително 250 000 продажби в чужбина), насърчава много деца във Франция и в други държави от континентална Европа да рапират на майчиния си език.

От страна на бизнеса, много независими продуценти стават все по- изобретателни и организирани, и постигат добро сътрудничество с големи компании, като запазват едновременно и собствената си ъндърграунд публика и едновременно с това използват дистрибуторската мрежа на големите маркетингови компании. През 1995 и 1996 г. са учредени френски награди за хип-хоп изпълнители- за най-добра нова група (IAM през 1995 г., Alliance Ethnik през 1996 г.), най-добър изпълнител (MC Solaar през 1995 г.) и дебют (Ménélik през 1996 г.). Международната популярност на френския рап се

увеличава значително със Solaar, а в последно време и с Alliance Ethnik, който постига национален и международен успех, като само в рамките на една година успява да продаде 100 000 копия в чужбина. Според някои изследователи Франция може да се превърне във втория по големина рап пазар в света.

Хип-хоп танцовата култура също се развива много добре в страната. Франция е първата европейска държава, в която започват да се организират състезания (батъли), което помага на младежите да подобрят личния си стил. Сред танцьорите достигнали световна популярност и развили собствен стил на танцуване са Les Twins, All in Dance Crew, Bintou Dembele и др.

От 1990 г. в Монпелие, Франция се провеждат финалите на едно от най-големите състезания по хип-хоп танци в света- Battle of the year (BOTY). Състезанието се счита е за най-престижното състезание по b-boying в света и е наричано още „Световна купа по B-boying“. До 2013г. състезанието е само за групи, а след това е добавена и категорията “един срещу един”. След 2014г. състезанието става едно от десетте състезания в World BBoy Series. Френски групи, които са печелили състезанието са съответно- през 1995 г. The Family (отбор състоящ се от френски и италиански танцьори), през 2001г. Wanted, през 2003г. Rockémon (вж. Приложение 3), които през 2006г. печелят и UK B-Boy Championship, през 2006г., 2011г. и 2012г. Vagabonds, които печелят през 2010г. и 2011г. печелят също UK B-Boy Championship (вж. Приложение 4), и през 2019г. Last Squad. Групата R.A.F Crew печели и най-голямото състезание за хип-хоп танци World Hip Hop Dance Championship през 2009г. (вж. Приложение 1)

Във Франция се провеждат и едни от големите хип-хоп фестивали като Dooinit в Рент от 2010 г. и Garorock Festival от 1997г., в които участват и изпълнители на рок, поп и електро музика и събира публика от 160 000 човека. (вж. Приложение 2)

Успехът на френския хип-хоп провокира появата на много групи и независими лейбъли в цяла Европа. В различните държави големите звукозаписни компании се опитват да намерят собствен Solaar- мекия рапър, и създават поп и комерсиален стил на рап, който бързо навлиза в телевизионните и радио предавания, което не се харесва олд скул рапърите (оригиналните, автентични) и задълбочава конфликта между ъндърграунд и комерсиалната сцена. От друга страна създаването на много видеоклипове създава добри предпоставки за развитието на хип-хоп танците, поради

увеличеното търсене на танцьори. Италианският, немският и холандският рап придобиват голямо социално въздействие и реализират големи печалби завладявайки лесно пазарите в Европа, поради политиката на ЕС за единен свободен пазар.

Белгия: Френският хип-хоп оказва сериозно влияние върху белгийската сцена, като основната причина е сходна с тази в Обединеното кралство. Френският език е официален в Белгия и публиката предпочита да гледа френските рапъри, които са успешни поради това, че не правят нито краен ъндърграунд рап, нито са твърде комерсиални. Другата съществена причина за развитието на хип-хоп културата в Белгия, както и в много други европейски държави са имигрантите от бившите белгийски колонии Демократична република Конго (бивш Заир), Руанда и Бурунди, които постепенно започват да учат и живеят за постоянно в Белгия.

Първата белгийска рап група- Benny B, е прекалено комерсиална, което не се харесва на привържениците на „чистия“ рап и според някои изследователи засилва развитието на ъндърграунд рапа. Ето защо белгийците често канят френските рапъри на партита и участия и по този начин черпят информация за същността на хип-хопа и се опитват да разберат на какво се дължи успеха на французите.

Белгийската хип-хоп сцена добива световна популярност в края на 80-те години с групата Technotronic, която се състои от белгийски музиканти, но е базирана в САЩ. Част от групата е и MC Ya Kid K, белгийска изпълнителка от Демократична република Конго, която донася международна слава на групата с хитове като "Pump up the Jam" и "Shake that Body".

През 1988г. в гр. Дур се провежда хип-хоп фестивалът Dour Festival, който през 2015г. събира рекордната публика от 225000 човека, а през 1990г. в Брюксел се провежда хип-хоп фестивалът Couleur Café, на който ежегодно присъстват около 72 000 човека. (вж. Приложение 2)

Нидерландия: Френският пример вдъхновява и няколко млади нидерландски артисти да рапират на родния си език. Urban Dance Squad е една от първите рап групи в Европа, но е по-скоро рок фюзън група, а не хип-хоп, което превръща хип-хоп сцената по-скоро в комерсиална, отколкото в ъндърграунд. Въпреки че, в Нидерландия няма голяма група имигранти, хип-хоп културата добива популярност благодарение на младежкото си звучене и актуалността си. Сред най-известните нидерландски

изпълнители са продуцираният от компания DJAX Records рапър Extince, който влиза на 12 място в Dutch top 40 и успява да се задържи в класацията два месеца, и групата Osdorp Posse, която печели поп наградата Conamus през 1995 г.

През 2002г. танцовата група Total Workout Dance crew печели World Hip Hop Dance Championship. (вж. Приложение 1)

От 2014г. в Нидерландия се провежда и един от големите хип-хоп фестивали- WooNah. (вж. Приложение 2)

Швейцария: В Швейцария има 4 официални езика. Именно на това езиково многообразие се дължи това Швейцария да е особено иновативна и бързо да се нареди сред пионерите в европейската рап общност. Първата европейска независима звукозаписна хип-хоп компания (лейбъл) Unik Records е създадена в Лозана, създавайки и продуцирайки мултикултурната рап група Sens Unik (Beau 1996). Иновацията се изразява в това, че групата използва различни езици и по този начин музиката им се разпространява от големите лейбъли в други европейски държави. Unik Records продуцира и една от първите рап групи Silent Majority, която използва музиканти, свирещи на живо, за разлика от познатите до тогава рап групи и изпълнители, които пеят на съпровод от диджей.

Швейцария развива всички елементи на хип-хоп културата и благодарение на това танцовото кръю Toys in Effect печели състезанието Battle of the year през 1996 (вж. Приложение 1)

През 1985г. в Швейцария започва да се провежда Openair Frauenfeld, който се превръща в най- големият хип-хоп фестивал в Европа, събиращ публика от около 170 000 годишно. През 1999г. в Берн се организира хип-хоп фестивалът Royal Arena Festival, който ежегодно привлича над 20000 човека публика. (вж. Приложение 2)

Германия: През 80-те години музикалната индустрия в Германия вече е изградила своите позиции в Европа и стремежки се да достигне по-голям брой потребители на континента, има традиции в създаването и продуцирането на музика на английски език. Немските младежи са свикнали да слушат и да правят музика на английски, но както и в останалите европейски страни, германските рапъри започват да рапират на собствения си език, търсейки своя идентичност. Голямо влияние в началото на създаването на хип-хоп културата в Германия изиграват филми като Beat Street и

Wild Style, които формират първата вълна от фенове на хип-хопа (Bennett 2004: 181-182). В резултат на тези филми немската младеж започва да прави графити и да танцува брейк денс, което води след себе си и до създаване на ъндърграунд хип-хоп музика.

Първата рап група, която записва в студио и се появява по радиостанциите- Die Fantastischen Vier, е особено комерсиална и съответно в началото немската хип-хоп сцена е твърде комерсиална. Постепенно в търсене на „истинския“ хип-хоп, Die F. Vier променят имиджа си и стила си на рапиране и започват да създават по-твърд – ъндърграунд хип-хоп.

Германската сцена става първата на която се създава истинското противоречие и съответно разделението на мейнстрийм и ъндърграунд хип-хоп.

През 1982 г., групата JaJaJa записва песента “Katz Rap” в студио Ata Tak в Дюселдорф, което се превръща в първата рап песен изпята от жена, записана в Европа. JaJaJa е и една от първите истински хип-хоп групи, тъй като те успяват да съберат всички основни елементи на хип-хопа и да ги пропагандират като неразделни елементи от една култура. По време на турнето си, за декор те използват голямо платно с графити, на което със спрей е изписано името на групата и е нарисувано гигантско влечуго(дракон/динозавър). Видеоклипът на JaJaJa "I Am An Animal", издаден през 1983 г., е сред първите, в които са включени младежи, танцуващи брейк, костюмирани като динозаври.

Наличието на мултиетническо население и съответно мултикултурна среда в Германия допълнително засилва интереса и влиянието на хип-хоп културата. Традиционната музика на имигрантите от Северна Африка, Турция, Мароко и др. се смесва с американската хип-хоп музика и допринася за развитието хип-хоп музиката в Германия. Групата на Neue Deutsche Welle Fehlfarben издава песен, наречена „Militürk“, която е вдъхновена от турската имигрантска общност в Германия.

Независимите звукозаписни продуценти като Yo Mama, Mzee и Groove Attack успяват да развият местни таланти, които са представени на международната сцена. Успехът на групи като Fettes Brot и отзвукът в световен мащаб на шоуто Groove Attack's Walking Large Show, поставят германската рап музика на музикалната карта на Европа и днес дори може да се сравнява с успеха на френския хип-хоп.

Немските брейк групи се нареждат сред най-добрите в света печелейки няколко пъти Battle of the year с отбори като TDB (включващ танцьори и от Великобритания) през 1990г., Battle Squad през 1991г. и 1992г., Vlinke Vuesse през 1994г., Flying Steps през 2000г. През 2008г. хип-хоп танцьорът Jo Dance печели World hip hop dance championship в стил Locking. (вж. Приложение 1)

От 1999г. в Германия се провежда хип-хоп фестивалът Southside, който ежегодно събира публика от 40 000 човека. (вж. Приложение 2)

Италия: Италия също успява да създаде своя хип-хоп сцена, която е повлияна от местните музикални традиции и както в много други страни хип-хопът е комбинация от различни музикални стилове, за да отговори на вкусовете на италианската публика.

Хип-хопът навлиза в Италия в началото на 80-те през centri sociali (алтернативни центрове, съществуващи в Италия, създадени за младите социалисти с леви убеждения, подобни на младежките домове в източна Европа), заедно с ямайския raggamuffin (комбинация от реге, хип-хоп и денсхол).

Сред създателите на италианското рап движение е Jovanotti, който стартира с миксове от хип-хоп, фънк и диско. Постепенно в музиката си, той започва да използва и музика от целия свят, включително арабски, африкански и балкански фолклорни мотиви. В началото текстовете на песните му са много комерсиални, но в последствие стават по-философски и по-социално насочени.

Сред първите хип-хоп изпълнители са и дуото Articolo 31, които се развиват точно в обратен ред. Те започват да правят ъндърграунд хип-хоп, но достигат големи продажби и постепенно променят стила си към по-комерсиален и в крайна сметка се превръщат в пънк/поп/кросоувър група.

По-твърд рап, доближаващ се до ъндърграунда, идва от южна Италия, където животът е много по-труден, но дори и тук проблемите с имиграцията са сравнително нови за Италия, а имигрантите са сравнително по-малко отколкото в други европейски страни, и следователно в основата на хип-хоп културата стоят социално-икономически а не етнически или расови проблеми.

Внимание заслужава Диджеинга като елемент от хип-хоп културата, който се развива в Италия и оказва влияние на всички европейски сцени. Известни италиански

бийтмейкъри и диджеи са Fritz Da Cat, Dj Shocca, Dj Rudy B, Ice One, Big Fish, Orly Sad, Don Joe, Dj Baro, Dj Inesha и Dj Double S. Те са сред първите диджеи в Европа, които правят собствени сетове (от англ. set- комплект). Някои от тези диджеи създават и участват в групата Alien Army, организация, целяща да събере най-добрите хип-хоп диджеи в Италия.

Успехите в танцово отношение, също не липсват като през 1995 г. The Family (отбор състоящ се от френски и италиански танцьори) печели Battle of the year (вж. Приложение 3), а кръото The Italians печели UK B-Boy Championships през 2019г. (вж. Приложение 4)

Испания: Само една група постига известен успех в Испания- Mission Hispana. Рап сцената не е силна и не успява да се развие така, както в други европейски страни. Това се дължи на няколко причини. На първо място в Испания няма „черна” общност, както и няма достатъчно добре обособени имигрантски общности. На второ място, по подобие на Англия, Испания не може да намери своята уникалност по отношение на езика, тъй като хип-хоп на испански вече се прави в страните от Централна, Южна Америка и Карибите. Не е за подценяване и испанската културна политика, която налага придържането към традиционни фолклорни и местни културни практики. Не на последно място, както и в останалите европейски държави, липсата на „гета” не създава предпоставки за създаване на истинска организация на хип-хоп ъндърграунд движението.

Португалия: За разлика от Испания, хип-хопът в Португалия се създава благодарение на многото и различни имигрантски общности от бившите португалски колонии в Африка, Южна Америка и Азия. Португалците успяват да създадат своя разновидност на хип-хопа, наричана hip hop tuga (от португ. туга, което на уличен жаргон означава португалски). Португалският хип-хоп се отличава с различни, интересни и оригинални звуци, комбинация от латино, реге, денсхол, португалски фолклор и хип-хоп, както и интересни и актуални послания, свързани с живота на младите хора. По- известни хоп-хоп изпълнители в Португалия са Valete, DaWeasel и Sam the Kid.

В Португалия се развива и графити сцената, като по- известни графити артисти са Mosaik, Caos, Colman, Uber, Que? и Кауо.

Швеция: Както и в Португалия, за разлика от по-голямата част от Европа, хип-хопът в скандинавието се ражда под влиянието на имигрантските общности. Те не са многобройни в Северна Европа, но черните артисти са много привлекателни със своята екзотичност. Може би заради американския начин на живот на шведите, рапът се приема доста добре в Швеция. Ежегодно шведската награда „Грами” дава възможност на хип-хопърите да се състезават и да бъдат отличени в две категории- музика и танц. Триото Just D. успява да спечели две награди „Грами” за музика, а групата Infinite Mas успява да спечели три златни статуетки „Грами” в категория „Модерен танц“ от създаването си до днес. В страната на женския либерализъм момичетата също рапират успешно. Женските изпълнители Leila K., Robin, Mayomi, Titiyo, True D. заемат своето достойно място на хип-хоп сцената.

Дания: В Дания първите рапъри като MC Einar, Rockers by Choice, Rip Rap & Rock, Flopstarz, Humleridderne и Faktaposen поставят началото на хи-хоп културата, като отново започват да рапират на датски, както и в останалите европейски страни. През 90-те години, търсейки по-голяма популярност и слушатели от други европейски страни, изпълнители като Dope Solution, Kidnap и една от първите жени изпълнители No Name Requested, предпочитат да рапират на английски като смесват хип-хоп с реге. Друг изпълнител Thomas Blachman, продуциран от Megarecords, добива изключителна популярност, успявайки успешно да съчетае джаз с хип-хоп музика. В края на 90-те датските изпълнители отново се връщат към рапиране на родния си език, заради артисти като Jokeren и неговата група Den Gale Pose. В Дания изпълнителите, които рапират на английски език стават по-популярни в чужбина, до като местната публика предпочита да слуша изпълнители рапиращи на датски.

Унгария: Рапърът Ganxsta "Döglégy" Zolee и създадената от него група The Kartel поставят началото на хип-хоп културата в Унгария. Създадена през 1995 г. ъндърграунд рап група, както сами се наричат, нямат комерсиален успех с първият си албум Egyenesen a gettóból („Straight out the Ghetto“), въпреки че първият сингъл от албума "Boom a fejbe" ("Boom to the Head") достига топ 20 в седмичната класация на Danubius Rádió. Следващите албуми на групата имат по- голям комерсиален успех, като третият дори е сертифициран като платинен (Batey 2008).

Сред известните унгарски хип-хоп изпълнители са Ganxsta Zolee, Doreman, L.L. Junior и Sub Bass Monster, които стават популярни само на местно ниво и не успяват да

пробият в чужбина, главно поради това, че рапират на унгарски, който е много различен и неразбираем за всички останали страни в Европа.

Изключителна популярност успява да получи песента „Stop the War“ от 2003 г. на рапъра Sreak, която достига над 2 млн. гледания в YouTube.

Успехите на Унгария в танцово отношение са свързани с танцовото кръю Suicidal Lifestyle, които печелят Battle of the year през 1999г. (вж. Приложение 3) и UK B-Boy Championships през 2000г. (вж. Приложение 4)

Гърция: Въпреки че, повечето гръцки хоп-хоп албуми се появяват в средата на 90-те години, гръцкият хип-хоп започва своето развитие още в началото на 80-те. Хип-хоп културата навлиза в Гърция главно чрез туристите, които посещават гръцките курорти и донасят със себе си хип-хоп музиката и хип-хоп танците. Първите елементи от хип-хоп културата, които се появяват са Диджеинга и Брейкденсинга.

През 1985 г. В Солун се провежда DMC World DJ Championships е ежегодно DJ състезание, организирано от Disco Mix Club (DMC), наричано то някои изследователи световен шампионат по Диджейинг.⁷ Състезанието се провежда ежегодно и до днес, като събира диджеи от цял свят.

Първата гръцка хип-хоп група е F.F.C. Тя е създадена през 1987 г., а първият им албум е издаден през 1993 г. От 1993г. до 2005г., когато групата се разпада те издават 7 албума с хип-хоп музика.

В Гърция комерсиалният хип-хоп има изключителен успех, благодарение на изпълнители като Imiskoumbria, Active Member, Goin' Through, и Terror X Crew. Ъндърграунд хип-хопа също има своите представители, които са много агресивни и често организират батъли по между си, но не добиват широка популярност.

От 2003 г. в Солун започва да се провежда и Thessaloniki Hip Hop Festival- един от големите хип-хоп фестивали в Европа. (вж. Приложение 2)

Източна Европа също успява да създаде своя собствена хип-хоп сцена, развита до различна степен в различните страни. Хип-хопът в бившите комунистически републики се развива след промените през 90-те, главно под влиянието на социалните и икономически промени в съответната страна, а и като възможност за протест срещу

⁷ <https://dmcdjchamps.com/>

съществуващите режими и изразяване на желанието на младежките общности за промяна. Не на последно място огромна роля за развитието на хип-хоп културата в тези страни изиграва премахването на цензурата и свободният достъп до западни продукти, като интересът към непознатото и новото е огромен особено в първите години след промените.

Русия: Интерес представлява руският хип-хоп поради много причини. Звучи нелогично хип-хоп културата да се развива в Русия, тъй като самото развитие на американска култура при наличието на обтегнати отношения между двете държави изглежда нереално. От друга страна не е за подценяване продължаващата цензура в Русия и недопускането и до днес на свободен достъп до всички продукти от запада.

Въпреки всичко, руските изпълнители и продуценти използват възможностите предоставени от огромният руски пазар и пазарните дефицити в областта на културата, както и широкото използване на руски език от бившите съветски републики за да създадат своя собствена хип-хоп сцена, притежаваща специфични характеристики. Като фактор за развитието на хип-хоп културата трябва да отбележим и нежеланието на Русия да остане изолирана от световната културна сцена, както и отчасти желанието за участие и доминация на международните хип-хоп състезания.

В областта на танцовото изкуство Русия успява да развие хип-хоп танците, като елемент от хип-хоп културата и да достигне до световните сцени благодарение на традиционно добрите познания на руските танцьори в областта на класическото и модерно танцово изкуство, дисциплината и методиката на преподаване на танца.

Руските групи печелят няколко пъти в различни категории World Hip Hop Dance Championship. През 2017г. групата Blast в категория Junior, 2019г. Bada ILL в категория Adult, а през 2021г. Funky Monkey в категория Junior, Bada ILL в категория Adult, а Art Of Motion в категория Mega Crew. (вж. Приложение 1) През 2008 групата Top 9 печели Battle of the year, а през 2014г. същото състезание е спечелено от групата Predatorz. (вж. Приложение 3)

Първата руска рап група е Мальчи́шник, но истинско признание хип-хопът получава с появата на московската група Bad B., с албума им „Naletchiki Bad B.” през 1994г. Първите руски рап изпълнители- Каста, Bad Balance / Bad.B, Detsl, постигат комерсиален успех като комбинират рап звучене с руската сатирична песен частушка,

което някои критици приемат за нов жанр в хип-хопа- rap-chastushka. В средата на 2000-те започват да се появяват и стават популярни ъндърграунд групите в Москва (като Money Makaz, Supreme Playaz, Underwhat, Ddrop, Krovostok, Kazhe Oboima). По същото време в Русия и Беларус се появяват нови R&B изпълнители (Макс Лоренс, Бианка, Сацура, Band'Eros). През 2005 белоруският изпълнител Серйога печели номинацията на RMA (Russian Music Awards) за най-добър руски рап изпълнител, въпреки че повечето фенове на рапа смятат, че той не принадлежи на руската рап сцена. През 2008 г. в руския музикален канал Muz-TV стартира хип-хоп шоу Battle for Respect, което прави победителката Ant от Zasada Production много популярна в цяла Русия. По подобие на Съединените щати, сцената в Русия също е разделена на „Ийсайд“ и „Уест Сайд“, където „запада“ е комерсиален и се рапира за коли, пари и момичета, а „изтока“ е ъндърграунд и съдържа социални послания. Най-комерсиалният рапър в стил „Уестсайд“ е Timati, който е първият руски рапър, работещ с американския продуцент Scott Storch и американските рапъри Fat Joe, Snoop Dogg, Xzbit, Busta Rhymes и Diddy. Най-популярният руски хип-хоп артист днес е Василий Михайлович Вакуленко, използващ различни псевдоними, като Баста, Ноггано и N1NT3ND0 (Нинтендо), представящи множеството му личности, изразяващи се от крайно лиричен герой до вулгарен престъпник, възхваляващ хаоса и безредиците.⁸

2.2.3. Хип-хоп културата в Азия

Хип-хопът се появява на азиатската сцена през 80-те години на 20-ти век, което съвпада и с широкото разпространение на културата в Европа и по целия свят. Това се дължи на няколко фактора, сред които могат да се отбележат повишеният медиен интерес към хип-хоп културата в световен мащаб, появата на първите филми на хип-хоп тематика и не на последно място стремежа на звукозаписните компании да достигнат до нови пазари и съответно нова публика.

Навлизането и разпространението на хип-хоп културата в Азия е двустранен процес. От една страна, в естествен канал за разпространение на хип-хоп културата в Азия се превръщат американските военни бази, както и сформираните около тях квартали и градове, където американските военни донасят със себе си хип-хоп музиката

⁸ Повечето данни в настоящата 2.2.2. част от дисертацията се основават на доклад на тема „Музиката в Европа“, публикуван през септември 1996г. от Европейското музикално бюро. Втората част на това изследване е озаглавена „Музика, култура и общество в Европа“ и е редактирана от Пол Рутен. В нея се съдържат шест критични есета и пет казуса за културната стойност на музиката в Европейския съюз. Казуса за хип-хопа и рапа в Европа е написан от Мари-Агнес Бо.

и брейк танците. От друга страна са азиатските имигранти, които пристигат в САЩ за да учат и да работят, като през 80-те години, особено на Западния бряг, вече има обособени големи азиатски общности. Азиатските американци бързо възприемат хип-хоп културата, тъй като, също като афроамериканците и латиноамериканците усещат етническа дискриминация. Въпреки че, в началото се появяват твърдения, че хип-хоп културата е присъща само за чернокожите американци, в последствие надделява философската идея за това, че хип-хопът е култура на споделянето, на онеправданите и маргинализирани общности и съответно не съществува пречка азиатските американци да практикуват хип-хоп и да припознаят основните принципи и идеи за изразител на техните проблеми.

В различните азиатски държави хип-хопът се развива с различна динамика, което се обосновава на специфични политически, социални, икономически и исторически причини. От една страна Азия е континентът, който се състои от държави с най-различна форма на управление, социална система, религии и историческо развитие. А от друга страна е негативното отношение и неприемането на американската култура от много азиатски държави, главно поради участието на САЩ във военните конфликти в Камбоджа, Виетнам, Северна Корея, Иран, Ирак и други.

Хип-хоп културата се развива по- добре в проамериканско настроените държави като Филипините, Япония, Южна Корея, Тайван, Малайзия, Индонезия и Сингапур, като към тях могат да се добавят Китай и Индия, които успяват да създадат хип-хоп сцена, заслужаваща внимание, въпреки ограничените си мащаби и популярност. Прави впечатление, че хип-хопът намира сцена в икономически развити или бързоразвиващи се азиатски държави, от което може да се достигне до извода, че хип-хоп културата в Азия има по- скоро комерсиална, а не социална или философска същност, каквато има в САЩ, което, както и в Европа, се дължи и на отсъствието на расови противоречия, както и на по- неосезаеми класови различия в обществото.

Филипините са първата азиатска държава, която успява да създаде собствена хип-хоп музикална сцена още в началото на 80-те години на миналия век. Това се дължи на историческото развитие на страната, довело да тесни икономически и геополитически връзки със Съединените щати, като в основен канал за разпространение на хип-хоп културата се превръщат американските военни бази, разположени на територията на Филипините, както и сформиранието около тях квартали и градове, в които

американските военни донасят със себе си и хип-хоп музика. От друга страна, по онова време, на Западното крайбрежие В САЩ има добре обособена филипинска общност, която изпраща на своите роднини на островите различни касети, видеоклипове, книги и списания на хип-хоп тематика.

През 1980 г. певецът и стендъп комик Dyords Javier записва песента “Na Onseing Delight”, а Vincent Dafalong “Ispraken Delight”⁹. И двете песни са на филипински език, като се приема, че това са първите азиатски рап записи.

През 80-те години в много други азиатски държави се забелязват първи опити за експериментиране с хип-хоп музиката, които обаче нямат комерсиален успех. Както и в Европа, местните рапъри, рапират на собственият си език, в търсене на идентичност. По този начин се появяват различни еkleктични стилове, които са повлияни от местната музикална култура като – С-роп (в Китай), К-роп (в Корея), J-роп (в Япония), Mandopop(хип-хоп на езика мандарин на о-в Тайван). В Япония групата Yellow Magic Orchestra, създава първата електро хип-хоп японска песен- „Rap Phenomena“, в албума си от 1981 г. BGM (Lewis 2008). Първата рап песен на мандарин е създадена от певица Harlem Yu в Тайван също в началото на 80-те.

Азиатската хип-хоп сцена започва да се развива в края на 80-те и началото на 90-те години. Някои изследователи на азиатския хип-хоп наричат година 1992 – „Year zero”, като се смята, че това е годината в която се ражда хип-хопът в Азия. Твърденията за „нулевата” година, обаче са твърде преувеличени, тъй като още през 1986 г. в Шибуба, Япония отваря врати първият в Азия изцяло хип-хоп клуб.

През 1989 г., диджеят и собственик на Valentine Sound Production, Joe Siva създава групата Krash Kozz, която става първата хип-хоп група в Малайзия (Goh 2016). През 1990 г. те издават дебютния си албум Pump It!, който става първият азиатски хип-хоп албум влязъл в Asia Billboard.

През 1990 г. във Филипините Francis Magalona издава своя дебютен албум, Yo! , а през 1992 г. издава и втори албум- Rap Is Francis M, който е оценен като един от най-великите филипински рап албуми, създавани някога.

Хип-хопът се появява и на **корейската** сцена веднага след обявяването на независимостта на Южна Корея през 1987г. и проведените в Сеул Олимпийски игри

⁹ И двете песни са налични в Youtube.com

през 1988г. Песента на рок музиканта Hong Seo-beom от 1989 г.- "Kim Sat-gat", се смята за първата корейска поп песен, която съдържа рапиране (Eperjesi 2012). През 1990 г. Hyun Jin-young, смятан за първия корейски хип-хоп изпълнител, дебютира с албума New Dance (Dillow 1993). През 1992 г. Seo Taiji and Boys, които стават известни като бащите на К-рор музиката, дебютират с песента "Nan Arayo". В своите следващи песни те включват както поп, така и хип-хоп и R&B в американски стил, което много се харесва на публиката и става характерна черта за изпълнителите в Корея (Oak 2013).

Към края на 1990-те години корейската хип-хоп сцена се разраства значително и дори се създава спор около комерсиалния и ъндърграунд хип-хоп по подобие на САЩ. Групи като Drunken Tiger, опитват да създават чист хип-хоп и в текстовете си изразяват възгледи против властта, не изпълняват хореография и много често критикуват к-поп изпълнителите, като ги обвиняват в прекалена комерсиалност.

Хип-хопа в **Япония** започва своя комерсиален успех през 1994г. и 1995г., а хитове като "Kon'ya wa būgi bakku" (Boogie Back Tonight) на Schadaraparr и "Da. Yo. Ne" на East End X Yuri са продадени в милионен тираж.

В **Индия** хип-хопът навлиза през киното, като за първи път във филма Kadhalan от 1990г. е използвана хип-хоп песен. В последствие изпълнители като Bohemia смесват индийска музика с хип-хоп ката създават стила Punjabi rap.

През 90-те години хип-хопът навлиза и в **Китай**, като първоначално в клубовете са се пускали главно хонг-конгски изпълнители като Санди Лам и Шърли Куан (Sin 2013), както и изпълнители от Тайван.

Хип-хоп музиката се появява и в **Индонезия** в началото на 90-те години на миналия век, като първият индонезийски изпълнител, който издава изцяло хип-хоп албум, е рапърът Iwa K. Освен него популярност добиват и групи като Boyz Got No Brain и Neo. Повечето индонезийски рап групи рапират на индонезийски език, но има и такива, които рапират на английски език.

През 90-те години хип-хопа завладява **Сингапур**, като се превръща в основен компонент на музикалната сцена (Nadi 2016). Поради етническото и езиково многообразие в Сингапур рапът в страната се изпълнява на различни езици като английски, мандарин, тамилски и малайски (Fu 2015). Сред най-известните сингапурски хип-хопъри са Shigga Shay и Grizzle Grind Crew.

След 2000 година хип-хопът на азиатската сцена продължава да се развива, като сцени успяват да създадат още държави като **Мианмар, Бангладеш, Непал и Пакистан**.

Въпреки че, много азиатски държави успяват да създадат собствена хип-хоп музика, в повечето случаи изпълнителите имат само локални успехи и не могат да достигнат до световните сцени. Това се дължи главно на спецификата на азиатските езици, които влизат в пряка конкуренция с официалния за хип-хоп културата език-английския.

Наблюдават се обаче две изключения, които със сигурност могат да се нарекат световни феномени. На първо място, внимание заслужават **азиатските хип-хоп танци** или по-скоро танцови групи и изпълнители, които към днешна дата доминират световната танцова сцена и до голяма степен диктуват развитието на хип-хоп танцовата култура в целия свят. Танцът има визуално въздействие и няма езикова бариера, ето защо танците се възприемат най-бързо в Азия и служат като глобално средство за разпространение на хип-хоп културата. Второто изключение е **корейският хип-хоп**, като част от К-поп културата, който в последните десетилетия с групи като BTS, Red Velvet, Blackpink, EXO, TWICE, TXT и др., успява трайно да се настани на световната музикална сцена и да създаде нов музикален жанр и цялостно изградена музикална индустрия.

Хип-хоп филмите Wild Style (1982г.), Breakin' (1984г.) и Krush Groove (1985г.), оказват голямо влияние върху азиатската танцова сцена. Пристигайки в Япония, Филипините и Малайзия главно чрез военнослужещите в американските бази или чрез роднини на азиатците, живеещи в САЩ, тези филми добиват изключителна популярност и стават основа за сформирането на първите хип-хоп танцови групи.

Още през 1982г. във Филипините се появяват първите местни брейк денс групи, които копират движения от филмите и използват парковите пространства за да репетират. Първите местни брейк кръ-та, като Whooze Co. International, The Eclipse, Info-Clash Breakers и Ground Control включват в състава си предимно военнослужещи от американските военни бази, като военновъздушната база Clark, в град Анхелес, близо до столицата Манила, а в последствие и много местни младежи започват да се занимават с хип-хоп танци.

Подобно на Филипините, с пристигането на хип-хоп филмите се появява и първото поколение брейк танцьори в Япония. Филмът *Wild stile* има изключителен успех в Япония, което кара много от артистите участващи в него да посетят страната и да популяризират хип-хоп културата (Condry 2001). Първите хип-хоп танцьори започват да танцуват брейк в *Yoyogi Park* в Токио, което е популярно място за събиране всяка неделя на улични музиканти и изпълнители, които свирят, пеят и танцуват на открито. През 1984 г. танцьорът и хореограф *Crazy-A* от американската брейк група *Rock Steady Crew*, основава клон на танцовата група в Япония- *Rock Steady Crew Japan*, което става и първата хип-хоп танцова школа в Азия (Condry 2006). Още от самото си основаване до днес в школата се развиват фънки танцовите стилове Попинг и Локинг, като от групата произлизат едни от най- добрите танцьори на тези стилове в света.

Появата на хип-хоп филмите в Малайзия, също поставя началото на някои местни *B-Boys* и *B-Girls* групи, като дори в местния филм от 1984 г. *Azura* има сцена с брейк танци (halftimeonline.net/artists/malaysia).

От този период, наричан от някои изследователи „старата школа”, до днес, благодарение на упоритият труд и дисциплината на азиатците, хип-хоп танците в Азия се развиват до много високо, професионално ниво. Азиатски танцови отбори печелят едни от най- големите хип-хоп танцови състезания в света. Световният шампионат *World Hip Hop Dance Championship* (*Hip Hop International*), е печелен от японски отбори общо 11 пъти- през 2004г., 2008г., 2010г. в категория *Junior*, 2010г., 2012г., 2014г., 2015г., 2016г., 2018г. и 2021г. в категория *Varsity* и през 2019 в категория *Megacrew*. Отбори от Филипините печелят същият шампионат 8 пъти в различни категории- през 2006г., 2008г., 2009г., 2012г., 2015г. в категория *Adult*, а през 2014г., 2016г., 2017г. в категория *Megacrew*. През 2015г. Световният шампионат в категория *Megacrew* печели отбор от Южна Корея, а през 2018г. в категория *Junior*- отбор от Тайланд. (вж. Приложение 1) След 2002г. се наблюдава тотално надмощие на азиатските хип-хоп танцови отбори и на друго голямо състезание- *Battle of the year*, като отбори от Южна Корея печелят през 2002г., 2004г., 2005г., 2007г., 2009г., 2010г., 2013г., 2018г. и 2021г., а японският отбор *Flooriors* го печели в три поредни години през 2015г., 2016г. и 2017г. (вж. Приложение 3)

Едни от най- добрите индивидуални хип-хоп танцьори, които диктуват посоката на развитие на съвременните хип-хоп танци са азиатци. Сред тях са *B-boy Phisicx*,

Saburo Teshigawara, Ibuki и много други, развиващи своите умения в хип-хоп танцовите стилове Попинг, Локинг, Брейк и Уакинг.

Както беше споменато днес безспорен лидер на азиатската хип-хоп сцена е създаденият в **Южна Корея К-поп**.

К-поп¹⁰ е музикален жанр, съчетаващ стилове и жанрове от цял свят, като поп, хип-хоп, R&B, експериментал, рок, джаз, госпъл, реге, електро денс, фолк, кънтри, диско и класика в смесен с традиционна корейска музика (Laurie 2016). Терминът "К-поп" става популярен в края на 90-те години благодарение на статия в Billboard от 9 октомври 1999 г. на корейския кореспондент на списанието Cho Hyun-jin (Herman 2019). Преди това южнокорейската поп музика е известна с наименованието гайо.

Модерната К-поп култура наречена още „idol“ култура се появява още през 90-те години на миналия век, с формирането на хип-хоп момчешката група Seo Taiji and Boys през 1992 г. , но до истинско развитие на жанра се достига през 2003г. с ново поколение К-поп идоли като TVXQ и BoA, които успяват да пробият и на съседния японски пазар и по този начин започват да популяризират К-попа в международен план (Choi 2014: 66–80). Само за едно десетилетие музиката прераства в субкултура, натрупва огромни фенове сред тийнейджърите и младите хора и успява да достигне да световните пазари (Oak 2013). С навлизането на онлайн услугите, социални мрежи и масовото използване на интернет К-попа бързо навлиза не само в Източна и Югоизточна Азия, но и в Пакистан, Бангладеш, Индия, Латинска Америка, Африка, Близкия изток и постепенно до целия западен свят.

От годините на своето появяване до днес К-попа създава цяла завършена музикална индустрия, включваща от изпълнители и мърчъндайзинг продукти до продуцентски и маркетингови компании. Трите най-големи звукозаписни компании, често наричани „Големите три“, са SM Entertainment, YG Entertainment и JYP Entertainment, като с най- голям пазарен дял от трите е SM Entertainment (Ilbo 2011). Те отговарят за набирането, финансирането, обучението и маркетинга на нови артисти, както и за управлението на техните музикални дейности и връзки с обществеността. През 2011 г., заедно със Star J Entertainment, AM Entertainment и Key East, компаниите от „Голямата тройка“ основават съвместната управляваща компания United Asia Management.

¹⁰ К- поп- съкращение от корейска популярна музика

През 2011 г. в Южна Корея са издадени 1100 К-роп албума, като две трети от общия им брой спадат към хип-хоп музиката, а една трета са от други жанрове, като рок, модерен фолк и кросоувър.

Според списание Billboard, през първата половина на 2012 г., корейската музикална индустрия е спечелила почти 3,4 милиарда щатски долара, което е с 27,8% увеличение спрямо предходната година, а списание Time определя К-роп индустрията като "Най-голям износител от Южна Корея." (Mahr 2012)

От 2014 г. до 2018 г. продажбите на К-поп се увеличават с 2,1 милиарда долара и за 2018г. достигат до 5,5 милиарда.¹¹ През 2018 г. продажбите на К-роп отбелязват значителен растеж на приходите от 17,9%, а през 2019 г. корейската популярна музика е класирана на шесто място сред десетте най-големи музикални пазара в света според доклада на Международната федерация на фонографската индустрия „Global Music Report 2019“, като BTS и Blackpink са посочени за групите с най- висок ръст на пазара (Kelley 2019). През 2020 г. К-роп отбелязва растеж на продажбите с 44,8% и се позиционира като най-бързо развиващия се музикален пазар за годината.¹²

К-попа дебютира на световната музикална сцена през 2009 г., когато сингъла R2song на певицата Hwangbo достига № 1 в най-големия сайт за денс музика JunoDownload в Обединеното кралство.

През октомври 2016 г. албумът Wings на BTS става първият корейски албум влязъл в класацията Billboard 200. През септември 2017 г. BTS влизат под № 14 в класациите за албуми във Великобритания с новия си албум, Love Yourself: Her, а следващият - Love Yourself: Tear дебютира на първо място в US Billboard 200, превръщайки се в най- високо класираният албум от азиатски изпълнител и първият номер едно К-роп албум на върха класацията в САЩ. През август 2020 г. песента на BTS „Dynamite“ оглавява Billboard Hot 100 още в първата седмица от появяването си и се превръща в първия сингъл на групата, регистриран на първо място в САЩ. BTS са и първият К-роп изпълнител в историята на Billboard Hot 100, който дебютира на първо място (Trust 2020).

През юни 2018 г. момичешката група Blackpink на YG Entertainment става първата К-роп момичешка група, попаднала в топ 50 на класацията за албуми Billboard 200.

¹¹ По данни на www.statista.com/statistics/1165896/south-korea-sales-revenue-music-industry/

¹² По данни на “Global music report” за 2020г.

Първият им мини-албум SQUARE UP дебютира под номер 40, а заглавната им песен "Ddu Du Ddu Du" се класира под номер 55 в класацията Billboard Hot 100, което я прави най-високо класираната песен изцяло на корейски език от К-поп момичешка група (Zellner 2018). По-късно песента им Ice Cream достига № 13 в Billboard Hot 100, което е и тяхното най-високо представяне в класацията.

Изброените до тук постижения са само част от световния комерсиален успех на К-попа. Към всичко това можем да добавим нарастващия интерес към този жанр в различни държави по целия свят, където към днешна дата се отварят школи за к-поп танци, организират се състезания по к-поп, продават се хиляди мърчъндайзинг артикули и се регистрират милиони гледания в Интернет.

Успеха на К-попа е несравним. Той се характеризира с изключителен ръст на приходите, темп на развитие и разпространение по света. Това се дължи на няколко фактора, като сред основните са специфичното обучение, през което преминават бъдещите к-поп идоли, използването на английски и други езици в текстовете и наименованията на групите, маркетинговите стратегии използвани от южнокорейските звукозаписни компании, к-поп танците, съпътстващи всяка песен и не на последно място държавната подкрепа, която правителството на Южна Корея оказва на к-поп индустрията.

В съвременния К-поп изпълнителите преминават през строга система за обучение за неопределен период от време преди да дебютират на сцена. Този метод е популяризиран от Lee Soo Man, основател на S.M. Entertainment (Man 2011), като част от концепция, наречена "културна технология." (Seabrook 2012) Стажантите могат да влязат в обучителната програма чрез прослушвания или да бъдат поканени от откривател на таланти, като разбира се, още веднага се подписва строго обвързващ договор. Няма ограничение нито във възрастта, нито в продължителността, която човек може да прекара като стажант. По време на обучението си стажантите живеят заедно в контролирана среда и прекарват много часове на ден, учейки се как да пеят, рапират, танцуват, говорят чужди езици като мандарин, английски и японски и придобиват други умения в подготовката за своя дебют. Поради това, че периода на обучение може да продължи много години, и да струва значително количество инвестиции, индустрията е много сериозна относно представянето на сцена на нови артисти (Kim 2013). През 2012 г. The Wall Street Journal съобщава, че разходите за обучение на един

корейски идол излизат на SM Entertainment средно около 3 милиона щатски долара (Yang 2013).

Тази „роботизирана“ система на обучение често е критикувана от западните медии. Американската медийна компания The Verge описва това като "екстремна" система за обучение и менажиране на артисти (Flatley 2012). В другата крайност са азиатските продуценти, като според главния изпълнителен директор на Югоизточноазиатския клон на Universal Music, корейската система за обучение на стажант идоли е уникална в света (Kim 2011: 39).

Следващата причина за световният успех на к-попа е използването на различни езици от изпълнителите с цел достигане до нови пазари. Първоначално корейските идоли започват да използват различни азиатски езици като японски и мандарин за да достигнат до съседните пазари. Разбирайки, че тази стратегия е успешна компаниите все по често започват да използват английският език за да достигнат до пазарите в САЩ и Европа. Въпреки всичко, трябва да се отбележи, че става въпрос за използването само на фрази или части от песните, тъй като основната идея е да се обезличи същността на к-попа, в основата на която стои корейският език. По същата причина все повече К-поп групи използват английски имена или добавят английска дума след корейското си име (Jin 2012: 113–131). Употребата на английски език в к-попа се развива през годините като в началото през 1990 г. нито един певец не е използвал английски в името си. След финансовата криза от 1997 г. корейското правителство спира да цензурира английски текстове и употребата на английски в имената на певците, заглавията и текстовете на песните се разраства бързо. През 2010 г. четиридесет и един к-поп изпълнители използват английски имена, а използването на английски език в текстовете е нараснало от 8% през 1995г. до 44% през 2010г.

Третата причина за развитието на к-поп културата е успешният маркетинг на звукозаписните компании. Още при самото си създаване групите получават име и „концепция“. Концепциите представляват визията или същността на групата и определят бъдещият музикален репертоар, визията на групата, към каква публика ще бъдат насочени изпълненията и всичко останало (Park 2016). Името и концепцията на групата се представят на публиката още преди дебюта на групата, което представлява маркетингова кукичка и много често се сформира твърда аудитория или фенове на определена група още преди тя да се е появила. Определена група може да промени

своята концепция през годините. Тогава се практикува така нареченото завръщане на групата, което представлява концептуална промяна в репертоара или визията на групата, като за целта отново се изготвя концепция и по същия начин предварително се представя на публиката. Напоследък звукозаписните компании използват предимно онлайн маркетинг за достигане до публиката. Дебюта или завръщането на определена група се представя в YouTube, социалните мрежи, Tik tok, чрез снимки, тийзър и трейлъри на предстоящо дебютно или ново видео на групите (Chase 2012). По рядко за промоции се използват телевизите, а радиото не се използва, тъй като целта е да се създаде визуална представа, а музикалните и вокални качества остават на по-заден план.

Следващият фактор, спомагащ разпространението на к-попа по света са к-поп танците. В клиповете към песните си всички к-поп идоли изпълняват танц, който се състои от движения, визуализиращи текста и тъй като езикът на танца е универсален, много често посланието на песента достига до публиката, която не разбира корейски, благодарение на танцовите движения. Самата хореографска лексика се състои от бързи, но лесни, често повтарящи се движения, а композицията се основава върху смяна на позицията на танцуващите, което произлиза от смяната на позицията на певците в групите, при които целта е пеещият да бъде най-отпред. К-поп хореографите се стараят да създадат хореография която да изразява чувствата на изпълнителите и посланието на песента, да визуализира части от текста и не на последно място да съдържа атрактивни движения, които са интересни за гледане. От друга страна, както казва Ellen Kim-танцьорка и хореограф от Лос Анджелис, трябва да се има предвид и способността на феновете да прави същите стъпки и следователно, К-поп хореографите трябва да опростяват движенията (Flatley 2012).

Така създадените хореографии са лесни за възпроизвеждане, атрактивни са и представляват интерес за много младежи по целия свят. В различни страни, първоначално в Азия, след това в САЩ и Европа се появяват множество танцови групи, които започват да копират движенията и хореографиите на к-поп идолите и по този начин се създават к-поп танцови групи, школи и дори състезания по к-поп танци. Основното изискване към к-поп танците е придържане към оригинала и максимално доближаване до автентичния танц, такъв какъвто е в клипа към песента, като в много от случаите, танцьорите които не говорят корейски дори наизустяват текста на песента за да пеят по време на танцуването си. Може да се каже, че к-поп танцовите групи

изключително спомагат за разпространението на к-поп културата по света, тъй като ако К-поп идолите са само от Южна Корея, то к-поп танцова група може да бъде сформирана във всяка друга държава в света.

Не на последно място, от изключително значение за развитието и разпространението на к-попа по света е държавната подкрепа, която правителството на Южна Корея оказва за развитието на сектора. През 2011 г. Правителството изчислява, че увеличение от 100 щатски долара в износа на културни продукти е довело до увеличение от 412 щатски долара в износа на други потребителски стоки, в това число храна, дрехи, козметика и ИТ продукти, което показва, че експорта на култура, води след себе си експорт на различни стоки и следователно икономически ръст. Правителствените инициативи за разширяване на популярността на К-поп се предприемат най-вече от Министерството на културата, спорта и туризма, което отговаря за корейски културни центрове по света, в които редовно се организират концерти на к-поп изпълнители финансирани от държавата. Освен в културните центрове, различни културни събития, целящи популяризиране на к-попа се организират и в Южнокорейските посолства и консулства в различните страни също (Arditya 2013). От друга страна Министерството на външните работи редовно кани чуждестранни К-поп фенове да посетят страната и да присъстват на годишния К-Поп World Festival в Южна Корея¹³.

В допълнение към икономическите ползи от популярността на К-поп, южнокорейското правителство се възползва от влиянието на К-поп и го използва и в дипломатията. Пример за използването на К-поп в дипломатията е церемонията по връчване на награди за К-поп музика (MAMA), на която през 2014г. корейският президент прави встъпителното изявление, което показва желанието на правителството да подкрепи корейските културни индустрии с цел укрепване на международната репутация и политическото влияние на страната (Kim, Jin 2016). Друг пример за културна дипломатия са посещенията на К-поп изпълнители в Северна Корея, като след 2015 г. около 190 южнокорейски изпълнители, в това число световно известните Red Velvet, Lee Sun-hee, Cho Yong-pil и Yoon Do-hyun, правят концерти в Пхенян, Северна Корея, а на концерта през 2018 г. в публиката присъства лидерът на Северна Корея Ким Чен Ун (Baynes 2018).

¹³ Кпоп Event (visitkorea.or.kr)

2.2.4. Хип-хоп културата в други части на света

Хип-хоп музиката поражда десетки поджанрове в различни региони по света. Хип-хопът има много голямо социално влияние, поради възприемането на посланията на хип-хопа в различните нации. Често музиката се използва като отговор на политически и/или социални несправедливости. В Южна Африка най-голямата форма на хип-хоп се нарича Kwaito, която има влияние, подобно на американския хип-хоп. Kwaito е пряко противопоставяне на пост- апартейда в Южна Африка и се възприема като глас за беззвучните (нямащите право на глас). Kwaito дори се възприема като начин на живот, обхващащ много аспекти, включително език и мода. Това е политически и партиен жанр, тъй като изпълнителите използват музиката, за да изразят своите политически възгледи, а също и да изразят желанието си да се забавляват добре. Основните потребители на Kwaito са юноши, а половината от населението в Южна Африка е под 21 години. Някои от големите изпълнители на Kwaito са продали повече от 100 000 албума, в индустрия, в която 25 000 продадени албума се считат за златен рекорд. Kwaito позволява участието и творческата ангажираност на иначе социално изключени групи.

Много хип-хоп изпълнители от развиващия се свят идват в САЩ, за да търсят възможности. Maya Arulpragasam (А.К.А.М.І.А), хип-хоп художничка, родом от Шри Ланка, твърди: *„Просто се опитвам да построя някакъв мост, опитвам се да създам трето място, някъде между развития и развиващия се свят .”*

Друг музикален изпълнител, използващ хип-хоп, за да изпрати положително послание на младите африканци, е Emmanuel Jal, бивш детски войник от Южен Судан. Той е един от малкото музикални изпълнители в Южен Судан, които са се пробили на международно ниво с уникалната си форма на хип-хоп и положително послание в текстовете си.

Днес почти във всички страни по света има хип-хоп изпълнители, диджеи, танцьори, и рапъри, които рапират на собствения си език.

2.3. Хип-хоп културата в България

През последните четири десетилетия хип-хоп културата завладява целия свят. От едно локално социо- културно явление на градското гето в Ню Йорк, хип-хопът се

превръща в глобална младежка култура и платформа за изразяване на младежките проблеми и начинът на живот на младите хора.

България не остава встрани от световната експанзия на тази съвременна форма на изкуството, като освен да я приеме, българската среда успява да я адаптира за потребностите на българската публика и да я превърне в културен феномен, неотлъчно присъстващ в арт пространството през последните години. Базирайки се на чуждестранния опит и познанията за хип-хоп културата, българските хип-хопъри успяват да създадат културен продукт, подходящ за българската сцена и дори да достигнат до международната публика и да получат международно признание.

Развивайки се по собствени правила и търсейки собствени послания и връзка с публиката, българската хип-хоп култура има както прилики, така и разлики с хип-хопа по света. И у нас хип-хопът се базира на четирите основни елемента- Диджейинг, Емсиинг, Брейкденсинг и Графити, като постепенно се развиват и останалите елементи- музикално продуцентство, бийтмейкинг, бийтбокс, мода, медии и др. От друга страна, хип-хоп културата в България се различава съществено във философско отношение. Причините за това са няколко. На първо място е произходът на българския хип-хоп. За разлика от САЩ, където хип-хопът се заражда на улицата, в България хип-хопът се създава в зали и студия. Другата съществена разлика е философията на хип-хоп културата, която служи за изразяване на несъгласието на маргинализираните групи. През 80-те години, когато хип-хопът навлиза в България, такива социални групи липсват, тъй като социалистическият строй не позволява етнически спорове и класово разслоение. Не на последно място е наложената от режима цензура и невъзможността на българските артисти да пътуват в чужбина и да привнесат чуждия опит на българската сцена, което довежда до едно копиране и невъзможност за опознаване в дълбочина на хип-хоп културата.

В историческото си развитие българската хип-хоп култура може да се раздели на 3 периода. Първият период (Първата Вълна), започващ през средата на 80-те и продължаващ до средата на 90-те, се характеризира с липсата на ясни социални послания, не добро познаване на философията на хип-хопа и културата в нейната цялост, както и творческо търсене от страна на българските хип-хоп изпълнители.

Въпреки цензурата и ограниченията, първият елемент на хип-хоп културата, който навлиза в България след 1983 г. е брейкденсинга. Това се случва почти

едновременно от две места. През дискотеките по Българското Черноморие, където чуждестранните туристи показват танци и движения и от друга страна чрез чуждестранните студенти, обучаващи се в българските университети, които на организираните тогава „студентски забави” или „вечери на определената държава”, показват непознати, но атрактивни за българската публика движения. След 1985г. брейк формации и отбори има вече в залите и салоните на почти всички младежки домове в България. Чрез младежките домове започват да се организират и първите състезания и фестивали и в периода 1985-1990 г. в България се случват средно по 5 състезания от различен мащаб годишно, в които броят на участниците достига до към 200 младежи. Групите са локализирани предимно към местата по местожителство и по-голямата част от тях нямат имена и професионален характер.

По онова време названието Breakdance (Брейкденс), включва в себе си всички практикувани хип-хоп танцови стилове и дълги години (до към 1996 г.), служи по-скоро като обединяващ термин за цялата танцова култура. Терминът е лесен за възприемане от публиката и чрез него се обрисова цялото течение, което включва в себе си освен брейка и останалите стилове възникнали на западното крайбрежие в САЩ, като Popping, Boogaloo, Locking¹⁴ и др. В България за означаване на останалите танцови стилове се използват и термините „Smurf” (взаимстван от френската танцова сцена), “Electric Boogie” (от името на групата Electric Boogaloos) и много често „пластика”. Практикуват се и стилове като Roboting, Gliding, Waving, Tutting (наричан у нас „египтянката“), Vibrating, Toyman (наричан „кукла“ или „пинокио“ и „марионетка“), а също версия комбинираща Toyman, Animation и Snaking наречена на български - “зомби”. Липсата на достатъчно информация и недоброто познаване на детайлите в хип-хоп танцовата култура водят до това състезанията по хип-хоп танци да се провеждат в категория наречена „Брейкденс и Електрик буги”.

Вдъхновени от филмите “Breakin”, “Breakin`2- The Electric Boogaloo”, “Flashdance”, “Beat street”, “BodyRock”, “Breakin` `N` Enterin`”, музикалните видеоклипове и др., в началото на 80-те , много млади хора със спортна подготовка и различни танцови умения се насочват към хип-хопа и се включват, като участници в цялото течение. В брейка се включват всевъзможни движения и елементи от различни дисциплини, култури и активности, като например акробатика, капоейра, различни

¹⁴ Основни хип-хоп танцови стилове, първоначално асоциирани с брейкденса. В следствие тези танцови стилове се развиват отделно и имат своите основни движения.

бойни изкуства, йога и дори български народни танци, като този процес способства за неговото разнообразие и обогатяване, но в същото време го превръщат повече в шоу, атракция и мода, отколкото в танц, философия и алтернативна форма на изкуството.

В средата на 80-те години в София, Петър Сомов и Станислав Пеев създават първата брейк формация - "Динамик". Оригиналният състав на групата- Станислав Пеев- Станчо, Петър Сомов, Станислав Тимофеев- Слънчака, Аймън Хабиб Хабиб, Николай- Спайдера, Деян Тодоров, Христо Джуров и Весо Димов- Черния (Костовски)¹⁵. През годините част от тази група са хора, като Емо Малкия, Мартин Къдравия, Васко Димитров ("DJ Васкес") и други. Впечатление правят прякорите, които хип-хопърите още тогава използват, нещо характерно за субкултурните движения и целящо припознаване на тези изпълнители за част от хип-хоп обществото. През следващите години започват и първите участия на групата на различни концерти в културни домове и читалища. Успехът и популярността на групата идва когато започват телевизионните им участия. Те се появяват за първи път в предаването "3 от 5", а по-късно започват и участията им в празничните програми на БНТ, режисирани от Хачо Бояджиев и Ласка Минчева. През 1986 г. Българска национална телевизия осъществява първият теле-мост София-Москва с участие на брейкъри в студиата на двете "братски" страни. В него от българска страна се представят младежи вече трениращи в столичният младежки дом "Лиляна Димитрова", измежду които и всички членове на група "Динамик".

През 1988 г. "Динамик" се превръща в рап-формация, Станислав Пеев става "DJ Станчо", спира да танцува и започва да пее. В началото на 1990 г. с групата са свързва Мартин Младенов- "DJ Марти Джи" и се заема с първите скречове в техните песни.

Друга много съществена фигура в историята на българската хип-хоп сцена е Васил Николов, известен още като "DJ Васко- Теслата", който поставя началото на първата рап група в България - Формацията "AVI MC". Формацията включва и брейк танцьори, един от които е Деян Славчев- Део.

По това време Михаил Михайлов преподава стъпките на MC Hammer в различни брейк школи във Варна и за това го наричат "Хамъра". По късно самият той ще смени прякорът си и ще започне да се занимава с рап под псевдонима- Мишо Шамара.

¹⁵http://school.electricforce.net/?page_id=84

От представената до тук информация става ясно, че хип-хоп културата в България се заражда чрез създаването на брейк формации, а не както в Америка, чрез Диджей партита. Моделът на създаване на хип-хопа у нас е показател за развлекателния, а не философски и социален характер, който културата има в началните години на своето създаване.

Необходимо е да отбележим, че в България дълго време DJ и дисководец са били синоними. Дисководещи в България има много преди появата на хип-хопа, за което свидетелства и първият конкурс за дисководеци, проведен още в средата на 70-те години. Близостта на понятията и объркването произтича от това, че в България дисководещите също наричат себе си DJ. Следвайки тази логика можем да кажем, че един от първите диджеи в България е “DJ Bobby I” (Боян Илчев), които гостува във всички по-големи дискотеки в края на социалистическия режим и според тогавашните разбирания, умело подбира песните, миксира и дори рапира. В годините преди 89-та, обаче, повечето диско-водеци не са използвали техниките на диджеинг-смесване, рязане, надраскване, паузи¹⁶, и др., а просто са пускали музика в клубовете. Поради цензурата и специфичната обстановка в българските диско-клубове не можем да говорим за създаване на емсиинг от диджеинг, както в Америка. На българската сцена преди промените няма Диджеи, които да подвикват или да рапират свободно и да импровизират по време на партита и съответно рап песните се появяват като продукт на вече създадена група или изпълнител.

Трудно е да се определи кой е първият български рап изпълнител, защото в края на 80-те години тази музика е известна само в ъндърграунд средите и не получава широк отзвук от една страна поради липсата на ясни послания и от друга поради наличието на цензура в медийното и сценично пространство по време на комунистическия режим. Първата рап песен, която получава популярност е песента “Проблеми”¹⁷ на групата “AVI MC” и излиза в ефир през 1989 година. В парчето, като гост музиканти участват и група “Нова Генерация”, създадена от Димитър Воев. Звукозаписът е реализиран в тяхното студио, скречовете са направени с грамофон “Унитра” от Васко – Теслата, бийта е направен на дръм машина “Alesis HR 16”, а мастъра е записан на руски магнетофон “Юпитер 202”. Веднага след падането на

¹⁶ Популярни техники на диджейинг. Смесване (Миксиране/Mix)- комбиниране на части от различни записи. Рязане (Cut)- отделяне на част от даден запис. Надраскване (Scratching)- получава се когато диджеят забавя или забързва въртенето на плочата, използвайки пръстите на ръката си. Паузи (Drop)- кратък момент, в който диджеят спира изпълнението на записа на пауза, с цел да засили напрежението сред танцуващите.

¹⁷ Песента разкрива главно битови проблеми свързани с електричеството, водоснабдяването, транспорта и др.

режима на Тодор Живков, парчето звучи по БНР (по това време единствено радио в България), а през 1990-та “АVI MC” заснемат и клип за Българска Национална Телевизия (тогава, също единствена телевизия в България).

В търсене на нови идеи и актуализиране на програмното си съдържание, през 1991г. БНТ създава рубрика наречена “Рап нюз”.

В началото на 90-те години в София се появяват групи като “Н. И. Ш. Т. О.” и “Dead Side”, изпълнители като “Лицето” и “Мъглата”. През 1992 г. рап групи възникват и в провинцията – “Хамбургер М 1” и “Квартални Братя” от Варна, “РАП Нация” от Бургас, “Заплаха” от Пловдив. В Плевен започва дейността си един от най-старите брейкъри в България – “Т-Fresh”- един от първите, които използват попинг и локинг движения у нас. През 1994 г. “Хамбургер М 1”, първата група на Мишо- Шамара и Вальо- Кита, се преименува на “Гумени глави”. В Добрич се създава рап групата “Амнистия”, а почти паралелно с това в София се появяват “Х-Team”.

През 1993 г. настъпва промяна в би-бойинг сцената в България. Тя се дължи на основаването от Петър Костовски (“Electric Force One”) и “Bobby Ikon a.k.a. Mr. Bubshow” на една от най-доказалите се брейк групи, не само на българската, но и на международната брейкденс сцена – “Electric Force Crew”. Тя има за цел да провокира младите хора в България да се занимават с нещо позитивно и бързо се превръща във фактор за възникването на ново поколение танцьори. За първи път в България се използва и чисто хип-хопърското наименование на танцова група или формация- крЮ¹⁸. Петър Костовски може да се нарече първият хип-хоп хореограф, който се бори за чистотата в хип-хоп танцовите стилове и познавайки хип-хоп танцовата култура в дълбочина използва правилно терминологията. В “Electric Force” паралелно с импровизациите¹⁹ той се опитва да изгради и професионална хореография, в която да успее да пресъздаде визията си за живота чрез танца, а това довежда и до създаването на нови движения и въвеждането на останалите хип-хоп танцови стилове като Попинг и Локинг. Тази школа продължава да функционира и до днес, като през нея са минали хиляди млади хора с интерес към хип-хоп културата, които в следствие са създали собствени школи и продължават да развиват хип-хоп танците и сега. През този период

¹⁸ В буквален превод- екипаж или екип.

¹⁹ Фристайл (Freestyle)- импровизация на отделен танцьор, дует или малка група от танцьори, при която целта е изпълнителят да покаже танцовите си умения и възможността правилно да интерпретира музиката.

информацията за брейка и като цяло за хип-хопа е много оскъдна, защото няма широк достъп до Интернет, а предимно се използват аудио- и видео- касети от чужбина.

Интересно е да се отбележи, че българските брейкъри още тогава могат да се разпознаят помежду си по дрехите. Въпреки че все още липсва хип-хоп мода в България, носенето (по подобие на американските хип-хопъри) на спортните марки “Адидас”, “Пума” и “Найк”, както и на специализираните брейк марки като “Трайбъл” и “Ексит” е знак за принадлежност към общата субкултура. Друг съществен белег за брейкърите е носенето на баскетболна шапка, кърпа на главата или каскет.

В края на 80- те години в България се появяват и графитите. В годините непосредствено преди 1989 г. и след това се появяват надраскани със спрей знака за анархия и хипи движението на различни места в столицата, особено в центъра по стените на нотариата до паметника на Патриарх Евтимий, наричан още “Попа” или в квартали като Зона Б-5. Може да се приеме, че надписите или драсканиците по онова време изразяват социалната непримиримост на тийнейджърите към режима. Графитите се правят върху обществени сгради за да могат всички да ги видят и тъй като се правят нощем или тайно, те реално могат да представят радикални идеи. Много е трудно да се определи кои са първите графити артисти в България, тъй като графитите са били забранени и за разлика от САЩ, в България графити артистите не са поставяли своя подпис по творбите си. През 1989 г. Симон Варсано пише с черен спрей за обувки политическия лозунг “Тодор Берия Живков” и в последствие в нощта на 10-ти март същата година бива прострелян за това от милицията с няколко куршума в крака. Емблематичният надпис „Винаги някой някъде реже нещо с флекс“, който години наред се появява анонимно по стени в София се оказва авторство на Викенти Комитски, който разкрива това едва през 2009 г. по време на първата си самостоятелна изложба в галерия “Васка Емануилова” (Куюмджиева 2009). Тези първи графити се определят с термина “bombing”, от англ. бомба - това е нелегален графит, който се случва много бързо, понякога за няколко секунди или минути и през нощта, за да не бъдат авторите забелязани, и не е много сложен като рисунка. Една бомба “избухва” с ударна скорост и овладява пространството мигновено: *“Основното важно при „бомбенето” е чувството и адреналина. Харесвам си място и действам. Първично е, нямаш ограничения. Бърз инструмент и директна медия е – веднага виждаш резултата.”*- разказва ХРОМЕ (Валентинова 2019). Едни от първите имена, които започват да

експериментират с графити в България са “MAD” в София, “UGS crew” в Пловдив, “NASIMO” и “SCUM” от “LBC crew” в Търговище, “ESTEO” и “DILOM” в Бургас и др.

Графити артистите виждат себе си като част от по-голямата хип-хоп култура. Те слушат рап музика и носят широки дрехи и смъкнати панталони, което според последователите на стила отразява свободата, която им дава хип-хоп културата.

От всички четири основни елемента на хип-хоп културата в България, графитите най-много се доближават до идеологията и философията на хип-хопа в световен мащаб. Може да се каже, че в първата вълна на хип-хопа единственото изцяло улично (стрийт) изкуство са графитите.

През втория период (Втората вълна) от 1995г. до 2005г., хип-хоп културата в България бележи бурно развитие. Българските хип-хоп изпълнители осъзнават философията на хип-хоп културата и превръщат своето изкуство в трибуна за изразяване на несъгласие към икономическата, политическа и социална криза от средата на 90-те години, задълбочаването на проблемите на младите хора и протест към съществуващата система.

Именно кризата и нарастващото социално неравенство стават причина за създаването на най-успешните хип-хоп продукти. През 1994 групата “Хамбургер М 1” на Мишо-Шамара престава да съществува и той създава групата “Гумени глави”, част от която по онова време е рапърът “100 кила”, който по-късно осъществява успешна солова кариера.

През 1996 година е сформирана една от най-известните български рап групи – “Ъпсурт”.

По това време държавата постепенно намалява подкрепата си към естрадната и фолклорна музика. Цензурата в изкуството спира да съществува. В пазара на културни продукти се освобождава ниша, която се заема от хип-хоп изпълнителите. Появяват се емблематичните рап изпълнители и групи- “Спенс”, “DRS+”, “Нокаут”, “Хората на Изгрева”, “Wosh MC”, “X-Team”, “Ударната група”, “FARS” и други. Още една причина за повишеният интерес към западната култура е нарастващото в България по онова време чуждопоклонничество. Забраната за разпространение на западна музика по време на комунистическия режим и желанието на потребителите да прекъснат връзките с всичко съществуващо преди 90-та г., създават неограничени възможности за

разпространението на хип-хоп културата. Втората вълна на развитието на хип-хопа в България дължи бурното си развитие на още няколко фактора. През този период българските хип-хоп изпълнители могат свободно да се движат по света и по този начин да пренасят на българската сцена чуждия опит, както в музиката, така и в танците и графитите. От друга страна това е периодът, в който започва широкото използване на Интернет, което позволява на българските артисти неограничен достъп до световното изкуство.

Съвсем закономерно, поради пазарна необходимост в България се заражда още един елемент от хип-хоп културата- музикалното продуцентство.

Станислав Найденов- Спенс, създава в София звукозаписната компания “Sniper Records”, която през 2000 г. издава първия му албум – “Прекалено лично“ и се превръща в един от лидерите на пазара. Компанията продуцира и няколко емблематични събития в хип-хопа като концерта на “Wu-Tang Clan” и “RZA” в България и балканския хип-хоп фестивал- “No borders”.

По същото време във Варна, Михаил Михайлов – Мишо Шамара създава “RnB Records”- другият основен лидер на българският пазар. Компанията продуцира “Гумени глави”, “Ванко 1” и много други български хип-хоп изпълнители.

Двата лейбъла дори успяват изкуствено да създадат конфликт по между си, наподобяващ на конфликта изток - запад в щатите, като всеки от тях се опитва да привлече повече вниманието към себе си и да покаже, че е по-добър. И въпреки, че това противопоставяне не достига размерите на конфликта в САЩ, се превръща в един много успешен маркетингов трик, привличащ публика и увеличаващ продажбите и на двете компании.

Освен разделението на изток- запад в България хип-хопа са разделя и на още две- mainstream и underground²⁰ или съответно комерсиален и чист (истински) рап. Mainstream правят предимно “Гумени глави” и техния лейбъл “R'n'b Records”, които се опитват да копират американската рап сцена - носят скъпи бижута, в клиповете има хубави жени и скъпи коли. Появяват се и български мейнстрийм изпълнители, които с

²⁰ Наименованието Мейнстрийм (Mainstream) или наричан още комерсиален рап се използва за песни или изпълнители, които реализират по- големи продажби и в много от случаите сюжетът или ритъма на изпълненията се различава с философията на хип-хоп културата, с цел да се достигне до широката аудитория. Ъндърграунд (Underground) е наименование, което се използва за чистия или истински рап, който е предназначен за тесен кръг от публиката, познаваща в дълбочина философията на хип-хопа.

цел бърза печалба записват заедно с фолк изпълнители, но те бързо са изключени от хип-хоп общността, поради разминаване с философията на хип-хопа и на тях се гледа с неуважение. Представители на underground рапа са “DeepCode” (Pierro and Styleback), “Wosh” и “Yoko”, “Deadly Mindz”, “Кучетата” (The Dogz), “X-Team”, “KingSize”, “FARS”, “Хората на изгрева” (The Sunrise People), “DRS+” (Dope Reach Squad, които работят заедно с Nokaut от 2002), “Ударната Група” (The Striking Team). Те нямат много медийни изяви и много продажби, но стилът им се доближава до това, което можем да наречем "истински" хип-хоп. Въпреки че, са силно социални и засягат актуални теми, текстовете на underground изпълнителите в повечето случаи са вулгарни и цинични, което не позволява тяхното разпространение по медиите и те остават непопулярни.

Пазарът на културни продукти в България по това време създава предпоставки за развитие и на други елементи от хип-хоп индустрията. Появяват се много специализирани хип-хоп клубове; Мишо Шамара пуска своя хип-хоп модна линия; “Sniper Records” пуска на пазара хип-хоп списанието “Нокаут”²¹; създава се студио “NGP”, което е специализирано в снимане на хип-хоп клипове. През този период в България гостуват много световноизвестни рап изпълнители, като “50 Cent”, “Busta Rhymes”, “Wu-Tang Clan”, “Lords of the Underground”, “Onyx”, “Das Efx” и други. Медиите също оказват подкрепа на хип-хопа по онова време, като отразяват събитията, имат специализирани предавания, а телевизия “ММ” се превръща в основен медиен партньор на хип-хоп индустрията.

Брейкденс сцената също търпи развитие. През 1997 г. в София се формира школата “ABC” (Athletic Break Club). По-късно тя наброява около 30 човека и се разделя на две, защото има различие в стила на танцуване и начина на мислене, както споделят самите момчета.²² Едната остава “ABC”, а другата се преименува на “United Pro”.

Паралелно с дейността на школите на “Electric Force” и “ABC” в София, в провинцията се развиват и други брейк школи: “Effect” от Плевен, “Looser Boys” от Белене, “Black Style Crew” от Бургас, “Sleepwalkingz Crew” от Смолян, “Easy Snatch Crew” от Пловдив, “Plastic Def Squad” от Ямбол, “Monstaz Squad”, “Three Stinky Dogs”, “Soul Award” и други от цялата страна. В София още преди 2000 г. започват да

²¹ От списанието “Нокаут” излизат само 11 броя от края на 2002г. до 2003г.

²² Athletic Break Club - Свободният стил в брейка, Списание Хип-Хоп Нокаут, брой 7, Юни-Юли 2003,19

танцуват и “X-Energy Crew”, които са едни от малкото, занимаващи се паралелно и с правенето на графити.

От 1997 г. в България започват да се провеждат и брейк състезания, но те са неофициални и са предназначени предимно за брейкърите и почти нямат публика. След 2000 г., благодарение на усилията на Петър Костовски от “Electric Force”, започват да се провеждат събитията от поредицата “B-Boys Breakdown”²³, първоначално в зала “Универсиада”. Те привличат по-широка публика и обединяват брейкърите в национален мащаб. Тези събития се състоят от две части. Основната част е брейк битката, която има състезателен характер, провежда се на кръгове с директна елиминация, има съдии и в края на състезанието се излъчва победител. Другият интересен момент преди или след състезанието е създаването на Free Circle (Свободен кръг) - огромен кръг, в който всеки може свободно да покаже уменията си в танца, да осъществи контакт с другите брейкъри и да покаже принадлежността си към субкултурата.

През втората вълна се наблюдава навлизането на все повече момичета и жени в хип-хоп танците. До 2000-та г., по подобие на американските брейк групи и на принципа на „бандите”, с брейк танци се занимават само момчета- би-бои. Основната причина за навлизането на момичетата на хип-хоп танцовата сцена в световен мащаб е краят на периода на “гангстерския рап” и засиленото влияние на R&B стила върху хип-хоп музиката. Сред първите момичета, които започват да се занимават с хип-хоп танци е Ани Ганчева. На шестнайсет години тя се записва в мъжката брейк формация “Динамик“ при Петър Сомов. Не след дълго Ани Ганчева се включва в групата и започва да пътува с тях, а малко след това Петър Сомов ѝ дава възможност да създаде дамска формация. Така се появява Балет “Динамик” (Ганчева 2016). През 2000-та година Петя Димитрова създава в София- “Студио Денс Зоун”. Тя е завършила българска народна хореография в АМТИ- гр. Пловдив и след кратък престой в чужбина решава да съчетае знанията си по хореография с опита натрупан навън и да създаде една от най- големите школи по танци за момичета в София. Петя Димитрова разказва, че по онова време танците не са се наричали хип-хоп, а самата тя е преподавала Мтв и модерни танцови техники, различаващи се от модерния балет. През 2002 г. във Варна Георги Енчев – Гош основава “The Center” и го нарича първото хип-хоп училище в България. В “The Center” се изучават различни хип-хоп танцови стилове и през години

²³ “B-Boys Breakdown” - This Is How We Do It !, Списание Хип-Хоп Нокаут, брой 5, Март-Април 2003, 35.

в него се обучават много хореографи, които в последствие създават свои танцови школи и продължават да развиват хип-хоп танците и до днес.

Успехът на тези хип-хоп танцови групи се дължи на пазарен дефицит- вече съществуват множество рап изпълнители, които имат нужда от танцуващи момичета, за своите клипове, а за съжаление до тогава брейк групите са съставени само от момчета, а момчетата танцуват модерен балет и спортни танци. Усещайки тази необходимост, Георги Енчев – Гош във Варна и Петя Димитрова в София създават своите школи. От друга страна, както споделя Петя Димитрова, самите потребители- танцьорите, изпитват необходимост от това да се занимават с нещо по- различно и актуално.

Само за няколко години от школите на “The Center” и “Студио Денс Зоун” излиза едно цяло ново поколение хореографи. В повечето случаи това са танцьори, които преди това са се занимавали с български народни танци или със спортни танци и успешно съчетават опита с натрупаните нови знания за да създадат хип-хоп танцови школи в цялата страна. По този начин се появява едно взаимно въздействие- българският фолклор оказва влияние на хип-хоп танците и обратно.

През 2000 г. Нешка Робева създава трупата на “Нешънъл арт”, която включва танцьори от всички жанрове в това число и брейк. В стремежа си да развият пълноценен сценичен образ и други хореографи започват да използват хип-хоп танците в своите спектакли на фолклорна основа. По този начин *„се разширява и обогатява фолклорният танцов език...Търси се динамично и многопластово решение на танца в организирането и съчетаването движения, пластика, настроение и изживяване. Създават се ярки и вълнуващи постановки в национален хореографски стил, които се отличават с високи художествени качества и получават международно признание”*(Кайрякова 2020: 22).

През 2003г. е основана и първата организация, обединяваща танцови школи и състави- Българска танцова организация. Създадена от Цветанка Гергинова, по модела и устройствения правилник на IDO- International Dance Organozation, организацията се превръща в събирателен център за всички танцови школи, изучаващи различни танци от спортните и българските народни. БТО организира и първите състезания в стил хип-хоп, следвайки правилата наложени от IDO. В първите години от създаването си членове на БТО са “The Center”- гр. Варна, “NNS crew”- гр. Добрич, “Street dust”- гр.

Димитровград, “The Hoppers”- гр. Сандански, “Scary shadows”- гр. Стара Загора, “Black style crew”- гр. Бургас и др.

След средата на 90-те се появяват първите истински графити райтъри²⁴ в България.

Вносът на спрейове и маркери прави по-лесно постигането на стиловите особености на графитите. Открояват се имена като “Funne” в Търговище, “Ndoe” – Добрич, “Естео” – Бургас, “SZC” (Arsek и Erase) – Стара Загора. В София набират популярност групи и творци с тагове: “SirGo”, “CSC” (Eric), “GBCK” (Lun, Tarke, Cas). Появява се първият български сайт с произведения на графити групите “TNT” и “LBC”.

Един от най-ранните и популярни български райтъри е Станислав Трифонов-Насте (Насимо, Настера). Започва в края на 90-те години в Търговище. Член е на една от първите български графити групи “LBC”, заедно с райтърите “Scum”, “Funne”, “Естео” и др. Предпочита нелегалните произведения, заради тръпката. В последствие прави и легални поръчки, както и изложби. През 1998 г. е поместена статия за Насимо в списание „Move”, с което се прави голяма крачка в развитието на графитите в България.

Графитите биват разглеждани като част от младежката субкултура. Създадена е първата българска марка дрехи “EXIT” от младежите Петър- Татула и Емо- Адаша, която постепенно набира популярност сред субкултурата. Отварят врати първите магазини, които обслужват графити сцената – “Arterror” и “Napas”.

След 2000г. се появяват легалните поръчки. В началото те са от частни поръчители, а след това се изпълняват и по искане на общините – за освежаване на фасади на училища и детски градини, реновиране на подлезни пространства и др.

Самите графити започват да се използват и в сферата на рекламата. Така например театрални постановки и телевизионни реклами за услуги и продукти припознават графитите като част от своите визия и маркетинг.

Въвеждат се и графити фестивалите. Те са спонсорирани събития, които, освен че позволяват изява на графити артистите и запознават обществото със субкултурата, имат

²⁴ Райтър (Writer)- наименование използвано за графити художници поради специфичният начин на изрисване на буквите.

и за цел да рекламират определен продукт, услуга или да представят определена идея на вниманието на гражданите.

За фестивалите и общинските поръчки се предпочитат творби от разряда на графити-стенописите (англ. “graffiti murals”), което и най-вероятно е причината обществото да не зачита другите видове графити като изкуство, а да ги разглежда като вандализъм и да ги приобщава към вулгарните и личните надписи.

Графитите биват използвани и в предизборни кампании с цел привличане на младежите към определени политически нагласи.

Макар появата и усилената работа в посока легализиране на графитите, сцената има своето деление подкрепящо и отхвърлящо възможността изкуството да стане напълно слята част с общественото развитие. Непопуляризирането на първичните форми на графитите- тагове, троуита и парчета²⁵, които и до днес са основна изява на графити артистите, води до грешна представа у населението кои графити са изкуство и кои- вандалски прояви.

От 2005 г. до днешно време хип-хоп културата в страната продължава да се развива през така нареченият трети период, който се характеризира с комерсиализация и търсене на нови пазарни ниши и канали за достигане до аудиторията. Много изпълнители се отказват да се занимават с рап, поради липсата на медийна подкрепа, влошено финансово състояние, но най-вече поради намаляването на интереса на българския рап слушател. След края на “Втората Вълна” един от най-успешните хип-хоп лейбъли – “Снайпер Рекърдс”- затваря врати. Някои изпълнители като Мишо Шамара се опитват да пробият на международния пазар, но без голям успех. Някои хип-хоп хореографи, като единия от основателите на “Electric Force”- “Mr. Bubchow”, също заминават в чужбина за да търсят по-успешно реализация. Много от рапърите спират да се занимават с тази дейност, но други като Ъпсурт и Спенс продължават да творят.

²⁵ Видове графити. Таг (tag)- визуално би могъл да се оприличи на подпис- псевдоним изписан с един цвят. Троуи (throwie)- изписаното е оцветено, очертано и с добавени светлосенки за 3D-ефект. Масърпийс или парче (masterpiece/piece)- графити са смятани за шедьоври, тъй като са предварително планирани и съдържат много елементи в себе си. Често освен дума/псевдоним включват и комиксов герой, и изискват повече време за направа.

Съществуват редица фактори, които довеждат до намаляването на интереса към хип-хоп културата, а същевременно и до намаляване на приходите в хип-хоп индустрията у нас.

За да подобрят позиционирането си на пазара и да повишат доходите си много хип-хоп изпълнители започват да правят изцяло мейнстрийм хип-хоп. Те добавят към хип-хоп песните си ново звучене, като използват фолклорни, ориенталски, латино и поп мотиви, а темите на текстовете са главно за пари, коли, жени и разкрепостен начин на живот, с цел да достигнат до по-широк кръг потребители. Това от една страна води до изкривяване на същността на хип-хоп културата, а от друга задълбочава спора между ъндърграунд и комерсиалния хип-хоп. Възниква и спорът за съществуването на българския рап изобщо. Журналистът и писател Иво Сиромахов казва: *“Самото словосъчетание “български рап” е парадоксално, нещо като “турски хевиметъл” или “монголски ейсид джаз”. По света хората, които правят тази музика са тъмнокожи, родени са в гетото и пеят за социалните си проблеми. У нас рапърите са миловидни момчета, чиито текстове са посветени главно на “супер яките пички”. Цялата им кариера минава под знака на нечовешката амбиция да направят летен хит, но в крайна сметка се оказва, че песните им са непоносими през всички сезони.”*(Сиромахов 2014: 34). На другият полюс е Иво Христов, определящ себе си като любител на алтернативна култура, който в своя блог пише: *“Като изкуство, което произлиза от улицата, рапът достига до хората по-лесно, отколкото обикновената поезия. Освен да създава настроение, той умее да ни казва и някои съществени неща за живота, поради неговият първичен характер. Може би ако хип-хоп културата беше навлязла в България около 70 години по-рано, поети като Ванцаров, Далчев или Смирненски също щяха да вкарват своята поезия в бийтове, за да може по-голяма аудитория да се докосне до тяхната същност. В България рапъри има и даже, като брой, не са малко на фона на почти 7 милионна държава. И в по-голямата си част, смее да твърдя, са качествени. Противно на всеобщото мнение, че в България всичко е скапано - рапът не е. Може би точно трудностите в България са причината да не е скапан - защото рапът, като социално изкуство, черпи вдъхновение от живота.”* (Христов 2019)

Друг фактор, който довежда до намаляване на интереса към хип-хоп културата е липсата на обединение и ясни цели пред гилдията. Хип-хоп културата се развива не на базата обединение, а на противопоставяне. Въпреки световният девиз на хип-хоп

обществото “Peace, Love, Unity”²⁶, в България отсъства "жива" връзка между елементите на хип-хоп културата, което е предпоставено от факта, че хората не развиват дейността си в обща среда: “...трудно е наистина да я има тази връзка, защото всички хора, които се занимават с хип-хоп, нямат една среда”, заявява в интервю пред 359 Петър Костовски от “Electric Force Crew” (Костовски). Повечето хип-хопъри отказват да влизат в съюзи, обединения и организации, следвайки максимата, че хип-хопът е стрийт изкуство и не подлежи на институционализация, а това води до липса на силно представителство пред държавните и общинските власти и същевременно до липса на механизми за лобизъм и почти никакви възможности за проектно финансиране на сектора.

Отказът от институционализация, логично води и до липсата на академичност. До 2020 г. хип-хопът не присъства като учебна или академична дисциплина в нито едно средно или висше училище и следователно няма професионално подготвени хип-хоп артисти. Диджеите, ръпърите, графити артистите и хип-хоп танцьорите повишават знанията и уменията си главно чрез участия в семинари и уъркшопи в страната и в чужбина.

Слабата регулация в сектор култура от страна на държавата и отсъствието на каквато и да е регулация в сферата на хип-хопа, в комбинация с отсъствието на професионално подготвени хореографи, артисти, музиканти, изпълнители и художници, довеждат до създаването на много продукти, голяма част от които са с ниска културна ценност.

Намаляването на продажбите на хип-хоп изпълнителите през третия период се дължи и на свободното разпространение на хип-хоп песните в интернет и съответно на интернет пиратството.

Не на последно място, съществен фактор, който влияе върху намаляването на интереса към хип-хоп културата е възраждането на интереса на българския потребител към фолклорните традиции и ценности. В периода след 2005 г. се наблюдава засилена медийна и държавна подкрепа, както и засилване на частните инвестиции в сферата на фолклора- създават се множество специализирани фолклорни телевизии и радиа, в средните училища се въвеждат специалности свързани с изучаването на български

²⁶ Девизът произлиза от песента на Africa Bambaataa- “Peace, unity, love and having fun”

танци, песни и инструменти, създават се множество танцови спектакли изцяло на фолклорна основа, увеличава се броят на фолклорните фестивали.

Въпреки малкия интерес и медийна подкрепа в България продължават да се провеждат хип-хоп събития, създават се хип-хоп фестивали, има клубове специализирани в хип-хопа, броя на графити артистите и танцьорите не намалява, появяват се и много бийтбоксери, бийтмейкъри и продуценти. Общо взето хип-хоп културата продължава да се развива, но не е толкова актуална.

През 2005г. хореограф на “Динамик” става Даниела Тодорова, която го ръководи и до днес.

През 2006г. се създава Българска спортна танцова федерация(БСТФ). Идеята за създаването и е да разшири дейността на съществуващата Българска танцова организация, като се засилва състезателният елемент между танцовите школи и по този начин се търси представянето на танците не като изкуство, а като спорт. БСТФ се регистрира като федерация към Министерство на спорта, търсейки държавно финансиране и подкрепа от държавата. Въпреки организирания състезания между хип-хоп групите, БСТФ не успява да се превърне в организация обединяваща хип-хоп танцовото общество, поради високия размер на годишен членски внос и високите такси за участие в състезанията. Федерацията е създадена с комерсиална цел, а не цели развитие на сектора. Осъзнавайки това, хип-хоп танцовите школи напускат федерацията само няколко години след създаването ѝ.

През този трети период се наблюдава съществена промяна в организацията на дейността на хип-хоп танцовите школи. За малките школи става все по-трудно да оцеляват самостоятелно на пазара, поради намаления потребителски интерес и високите цени за наем на помещения за репетиции. За да отговорят на разнообразния интерес и аудиторията се появяват така наречените големи танцови школи, като “Dance Station”, “Dance Academy”, “International Dance Academy 360”, “Latin Force”, “Flava House”, “Vs Dance”, “Full dance”, “Derida Dance Center”, “Just 4 Dance” и др. В тях се преподават всички стилове на танцовото изкуство- хип-хоп и брейк танци, класически балет, модерен балет, латино, спортни танци, български народни танци. Тези школи успяват да се позиционират добре и използват много добри маркетингови и мениджърски похвати. Много от брейк и хип-хоп кръгата престават да съществуват, а техните хореографи започват да водят часове в тези големи школи. Появяват се и

специализираните класове в различните хип-хоп танцови стилове (брейк, попинг, локинг, уакинг, хаус, крѐмп и др.), като един хореограф преподава един или два стила и по този начин в една танцова школа или студио преподават десетки хореографи. Други отбори успяват да запазят името си и относителна самостоятелност, като стават част от големите танцови школи, заплащайки наем за помещенията, но ползвайки административна и логистична подкрепа от големите танцови школи. Появява се и франчайзингът в хип-хоп танцовото изкуство. Някои школи като “The Center”, успяват да разширят дейността си създавайки франчайз в София, Пловдив, Русе и Велико Търново.

Големите танцови школи успяват да повишат нивото на хип-хоп танцовото изкуство, като канят гост хореографи от целия свят, които да водят класове в България и също така да журират провежданите у нас състезания по хип-хоп танци.

След 2008 г. на родната сцена започват да се появяват следващо поколение рапъри, които залагат много повече на смисъл и дълбочината на текстовете. Един от тях е “АТИЛА”, който освен да издава записи, показва умения и във фрийстайл батълите, където набира популярност и уважение сред колеги и фенове. Паралелно с него излизат и имена като “Прим” и “Разкрит”, който по-късно се преименува на “Жлъч”. По същото време се появява и “Wosh MC”, който допринася за разнообразието на българския рап, като представя един фънки стил, бързо рапиране и емоционални лирики. В последствие в този фънки стил продължават да творят изпълнители като “Оги 23”, “Руди”, “Дули”, “Мудлен” и “Кукушев”.

През този период особено силна е представителството на рап изпълнителите от изток. Един от тях е “Явката ДЛГ”, който прави социални коментари с текстовете си на фона на лек джазов инструментал. По-късно заедно с “Madmatic” (рапър и бийтмейкър) и “Боро Първи” правят проекта “Голям Юс”. Други двама представители на морската школа, които набират голяма популярност по онова време, са “Dim4ou” и “F.O.”. В творчеството си “Dim4ou” представя уличния живот на Варна, съпътстван с много наркотици и далавери. “F.O.”, от своя страна, става известен с бързото рапиране и креативните си рими. Двата сформират дует, който се налага в България много успешно. Освен това и двамата умело балансират между комерсиалния и ъндърграунд рапа. След време се разделят, като “Dim4ou” сменя името си на “Dim”, а “F.O.” пък прави дует с половинката си “Peeva”. И до днес и двамата имат успешна кариера.

Трябва да се отбележи, че в България, освен “Peeva”, има още много жени изпълнителки на хип-хоп музика, като Dara, Tita, Михаела Филева, Мария Илиева и др.

След 2009 г. рапърът “100 кила” издава два албума и много от песните му се превръщат в хитове.

След 2010 г. на българската рап сцена се появява “Криско”. Той набира популярност предимно чрез платформата за видео- споделяне Vbox7, но постепенно става прекалено комерсиален и дори достига до поп- фолк звучене в някои от песните си, с което си печели неодобрението на хип-хоп обществото.

Въпреки понижаването на интереса към хип-хопа след 2005 г. в България се наблюдават много успешни проекти във всички сфери на хип-хоп културата.

Графити райтърът “Naste” издава първата графити книга в България “Naralm Graffiti”, която съдържа всякакви графити, рисувани между 1995 и 2007 г. В София се организират графити фестивали, като “Sprite Graffiti Fest” и “Write 4 Gold” пред НДК. Много общини в цяла България, възлагат обществени поръчки на графити райтъри, предоставяйки обществени сгради и пространства с цел облагородяване на градската среда. Ярък пример са няколко подлеза в София, които представляват открити галерии за графити, като например подлеза на Подуяне. Иван Великов- “Cyborg” обрисова трафопост в София с портрети на български възрожденци, Ицо и Жоро от “Artboxxx”, чрез инициативата “Родобран”, изрисуват няколко трафопоста в София с портрети на възрожденци, Цветан Петров и Александра Николова правят графити на генералите Скобелев, Тотлебен и пресъздават картини от Освобождението в Плевен, във Варна на стената до Аспаруховия мост група “Възрожденци” рисуват портрети български царе и Будители, в Сандански върху училищата се появяват патриотични рисунки и 100 метрово българско знаме.

През 2011 г. Мари Славова- “Queen Mary”, от бургаското кръю Black Style, печели световното първенство по брейк в категория b-girl. По- късно, през 2019г., печели и квота за участие в Олимпийските игри в Париж през 2024г.

През 2016г. Стефан Георгиев- “Shifura” от Варна печели “Battle of the year” и става световен шампион в категория b-boy.

През 2012 г. “100 кила” също пуска своя модна линия.

През 2013 г. в България се връчват и първите хип-хоп награди от “Академия 359”. По късно се появява и “359 Tv”- изцяло хип-хоп телевизия онлайн.

Въпреки ограниченият пазар в България има много бийтмейкъри и продуценти. Известни български бийтмейкъри са Лъчезар Добрев – “Tr1ckMusic”, Петър Неделчев- “Пез”, Денис Гаврилов- “Rusty” и др. Голяма част от тях са обединени около основаната през 2013г. Българската хип-хоп асоциация с председател Васил Николов-Теслата- основател и на един от първите български лейбъли “The new producers”.

Други много известни български продуцентски компании са “Ghetto Productions”, “Картела Рекърдс”, “Studio Buster”, “Студио DG”, “Студио Reptila”, “UNISOUND STUDIO”. “Криско” също основава своя продуцентска компания “Adamand records”, от където “Тита” стартира своята кариера.

Бийтбокса също има своето значимо място в българската хип-хоп култура. Някои изпълнители като Адриана Николова- “Pe4enkata”, записват в дует с други рап изпълнители и имат огромен успех. През 2012 г. на световното първенство в Берлин Александър Деянов- Skiller печели титлата при мъжете, а Pe4enkata при жените. Skiller е сред първите бийтбоксери в България. По света дори го наричат „бързата уста на изтока”. Започват да се провеждат и първите бийтбокс багъли, от където известност получават бийтбоксери като Кристиян Попов, “Максо”, “Killa bee” и др.

През последните години успешна кариера развиват и българските диджеи- “DJ Mascota”, “DJ Wonder”, “DJ Baltazar”, “DJ Dimo & Groove”, “DJ Emil Prize”, “DJ Стан Колев”, “DJ Dian соло”. Към най- известните диджеи у нас, можем да добавим и името на “DJ Cass”, която също започва своята кариера като танцьорка- първо в балет “Дива”, а после в балет “Нова”. Много български диджеи включват в парчетата си и мотиви от българския фолклор, които умело миксират с модерно хаус или трап звучене.

На българската сцена се появяват първите хип-хоп спектакли. Безспорен лидер в това отношение са танцовото училище “The Center”, които създават повече от 20 танцови спектакъла. Освен тях, училището създава и собствени театрални постановки в жанр Hip-Hop Visual Theatre. Тези представления се изработват и хореографират със специално избрани от създателя на училището- “GOOSH”, танцьори. Сред театралните проекти са представленията „Залезът на безкрайността“- Physical Theatre (2011 г.), „ВЯРА509“- Hip-Hop Visual Theatre (2014 г.), по текстове на Н.Й. Вапцаров, и „Е-

врабчетата“- Hip-Hop Visual Theatre (2016 г.), по текстове на Й. Радичков, с режисьор GOOSH, както и мюзикълът „Бремен“ (2010 г.) и „Приключения опасни с герои сладкогласни“ (2018 г.), с хореограф GOOSH. Извън танцовата сцена The Center създава и два късометражни филма - първият български танцов филм „Невъзможности“ (2007 г.) и филмът, който скандализира със своята премерена провокативност танцовото общество – „ФИНДЛИ – Навиването“ (2016 г.) От 2017 г. танцовото училище разполага със свой собствен отдел за видео продукции, профилиран в танцовата кинематография.²⁷

През 2019 година Ицо Хазарта издава своя самостоятелен албум – Неправилен рап, който има огромен успех, поради това, че е по средата между мейнстрийм и ъндърграунд и се харесва едновременно и на по-старите и на по-младите почитатели на хип-хопа.

През 2020 в клипове на световноизвестните изпълнителки “Dua Lipa” и “Rita Ora” участват български хип-хоп танцьори.

През 2016 година брейкът е представен като демонстративен спорт на младежките олимпийски игри в Буенос Айрес. На Игрите в Париж през 2024 г. ще бъдат излъчени и първите олимпийски шампиони. По тази причина през 2019 г. в България е учредена Българска брейк федерация с председател Калин Калинов от “Екс Енерджи Крю”. Федерацията става член на БОК и през 2020 г. организира първото официално спортно състезание по брейк танци. Съгласно изискванията на спортното министерство федерацията се нуждае от дипломирани тренъори и съдии, което налага и създаването на нова академична дисциплина в Национална спортна академия. По този начин брейк танците ще продължат да се развиват едновременно и като изкуство и като спорт, какъвто модел вече съществува при спортните танци.

ОБОБЩЕНИЕ:

Хип-хоп културата се появява като ъндърграунд движение през 70-те години в Бронкс, Ню Йорк. Първоначално това е субкултурно движение, залагащо изцяло на музиката и включващо рапиране, диджеинг и танци по време на квартални блок партита, провеждани на открито в пространствата между общежитията.

²⁷ Информацията е от сайта на Танцово училище “The center” <https://thecenterbg.com/en/about>

В исторически план развитието на хип-хоп културата се разделя на десетилетия. Първото десетилетие от 70-те до 80-те се определя като период на възникване и съответно изясняване на основните идеи на културата. Вторият период 80-те до 90-те се нарича „Златните години на хип-хопа“. Третият период обхваща края на 20-ти век и е наречен „Блиг-блинг“, като се характеризира с комерсиализация и широко разпространение по целия свят. Последният период на развитие е 21-ви век.

Може да се направи извод, че хип-хоп културата е динамична и ще продължава да се развива и в бъдеще, създавайки нови периоди със свои собствени особености.

Хип-хоп културата започва да се разпространява по света дифузно, като първо се появява в Южна Америка, а почти едновременно с това и по целия свят.

Хип-хопът в Европа се разраства благодарение и на имигрантите, но и на местните изпълнители, които следват американския модел, но бързо се разграничават със собствените си социални и лични специфики. Всъщност рапирането на собствен език е може би най-важното подобрение в стремежа им към идентичност, което е основното предимство на хип-хопа в Европа. Сред различните положителни аспекти на този нов локален хип-хоп стил са търсенето на качество както във формата, така и в съдържанието. В Европа няма гангстерски рап (насилствен и дискриминиращ жените) и чистото „твърдият“ рап изглежда старомодно и твърде далеч от реалността. Той си остава ъндърграунд и никога не достига до масовата публика. Това се дължи на факта, че в Европа има по-малко градски гета, отколкото в САЩ, европейските тийнейджъри са по-единни в класово отношение от американските и не на последно място европейците са силно повлияни от положителното послание на движението Zulu Nation- социална отговорност, култура и мир.

Хип-хопът в Европа се развива при условията на единен пазар, регулирани от ЕС. Това е причината много рапъри да рапират на английски и френски за да достигнат до пазари в други европейски държави. В собствената си държава повечето рапъри рапират на собственият си език в търсене на идентичност на хип-хоп културата за съответната страна.

Хип-хопът оказва силно влияние върху всеки друг популярен музикален стил, не само със своята вокална техника или брейк бийт, но и с модното си облекло, отношение и начин на живот. Хип-хопът става неизменна част от европейската DJ и клубната

култура, като се смесва все повече R&B, поп, клубна и диско музика. Комерсиалният европейски хип-хоп се лансира лесно и става все по-популярен не само сред хип-хопърите, но и сред останалата част от населението и днес представлява не само модата на децата и тийнейджърите имигранти, а се превръща в култура на съвсем ново и често мултиетническо поколение, търсейки свои собствени начини да се адаптира и да намери място в обществото.

Танците като елемент от хип-хоп културата са изключително добре развити благодарение на това, че се практикуват в зали и разчитат на съществуващи европейски практики свързани с методиката на преподаването на танци и познанията на европейските хореографи по композиция, сюжет и постановка на танца. Това в голяма степен е предпоставка за успехите на много европейски танцови кръта на международни хип-хоп танцови състезания.

Европейската сцена създава и успява да разшири и засили интереса към хип-хоп фестивалите, които в различен мащаб се провеждат във всяка европейска държава. Тези фестивали са средство за поддържане, развитие и популяризиране на хип-хоп културата и средство за повишаване на знанията и компетентностите на хип-хоп артистите.

Хип-хопът се появява на азиатската сцена през 90-те години едновременно с разпространението на културата по света и както и в Европа в началото има развлекателен, а не философски характер.

Отделните азиатски държави успяват да развият единствено локална хип-хоп сцена поради специфичните езици в различните държави.

Най- добре развитият елемент от хип-хоп културата в Азия са хип-хоп танците, и благодарение на тях азиатските хип-хоп танцьори имат световни успехи.

Днес азиатски танцьори доминират хип-хоп танцовите сцени и диктуват развитието на хип-хоп танцовите стилове.

Южна Корея успява да използва хип-хоп музиката, като я съчетава с традиционна корейска музика и създава феноменът К-поп. К-поп културата се развива и разпространява по целия свят благодарение на усилията както на звукозаписните компании, които организират обучението, маркетинга и мениджмънта на к-поп идолиите, така и благодарение на държавна подкрепа от страна на правителството на

Южна Корея. Не на последно място К-попа е показател за това, че културата е универсален посланик и носител на идеите за световен мир и разбирателство.

За българската хип-хоп сцена могат да ес направят следните обобщения. Въпреки, че възниква от брейк танците, българската хип-хоп култура успява да развие успешно всички основни елемента- диджеинг, емсиинг, графити и танци. Освен тях в България се развиват успешно и други елементи на хип-хопа като бийтбокс, бийтмейкинг, продуцентство, хоп-хоп мода и хип-хоп театър.

През годините на своето развитие хип-хоп културата има своите силни и слаби моменти, които се обуславят от спецификите на пазара на културни продукти и интереса на публиката.

Българските хип-хоп изпълнители не успяват да достигнат до световните музикални пазари, независимо от опитите за съвместни проекти със световни звезди. Може да се каже, че един от основните проблеми за това е българският език, на които се изпълняват повечето песни. Въпреки това българските бийтбоксери, брейкъри, графити райтъри и диджей успяват да представят достойно страната ни на редица международни състезания и фестивали.

Не на последно място е необходимо да се отбележи, че българската хип-хоп култура следва световните тенденции, изгражда лоялна публика и привлича голяма аудитория, основно сред подрастващите и младежите, поради атрактивния си характер и постоянния стремеж към развитие и усъвършенстване.

ТРЕТА ГЛАВА.

ГЕНЕЗИС, ЕВОЛЮЦИЯ И СЪЩНОСТ НА ХИП-ХОП ТАНЦИТЕ

Трета глава на настоящата дисертация разглежда детайлно хип-хоп танците като елемент от хип-хоп културата.

Главата е разделена на четири части.

Първата част на трета глава обръща внимание на понятието хип-хоп танци, като се цели да се изведе единно понятие, обединяващо съществуващите и използвани в обществото термини като брейк танци, ърбан или улични танци.

Втората част на трета глава разглежда историческата специфика при формиране на хип-хоп танците.

В третата част на настоящата глава са разгледани хип-хоп танцовите стилове. Особен акцент е поставен върху основните – брейк, попинг и локинг, но са разгледани и производните, както и подстиловете в хип-хоп танцовото изкуство.

Четвъртата част на трета глава разглежда факторите, които оказват влияние за развитието на хип-хоп танците.

3.1. Същност на хип-хоп танците

Хип-хопът е сравнително ново и все още слабо изследвано понятие в сферата на културата. По своята същност, философия и произход хип-хоп културата е субкултурно проявление сред младите хора, характеризиращо се със своя уличен характер. Всички елементи на тази култура възникват като неконвенционална форма на артистично изразяване и имат за цел преди всичко да провокират и съзнателно или несъзнателно да се противопоставят на конвенционално установените стандарти в изкуството.

Голяма част от членовете на хип-хоп обществото се притесняват от загуба на идентичност, което е и причината целенасочено да избягват институционализирането и въвеждането на хип-хопа сред академичните дисциплини. Все още недостатъчните научни изследвания и липсата на специализирана научна литература, от своя страна довежда и до неточна терминология и неправилно използване на понятията в сферата на хип-хоп културата. Тези неточности се отнасят в голяма степен за танците, като елемент от хип-хоп културата, и все още не е единно установен точният термин, с

който те да бъдат назовавани. В различни статии и публикации може да се срещнат названията улични (street), градски (urban) и хип-хоп танци, а в миналото дори се е използвало брейк/би-бой (break/b-boy) танци, като обединяващо наименование на цялата хип-хоп танцова култура. В книгата „Дилеми на културата” доц. Иван Кабаков казва следното: *„Постигането на съгласие относно взаимно приемливия стандарт за художествена или научна комуникация е продължителен процес, който обикновено приключва с установяването на норми, спрямо които се определя релевантността на непрекъснато появяващите се форми на изразяване към областта на съответното изкуство или наука, но и към областта на културата, мислена в нейната цялост. Нормите обаче се променят, когато са неспособни да регулират коментирания процес. В тази връзка ре-формата е връщане към предходна или даване на нова форма на системата с оглед на нейното пред-на-значение.”* (Кабаков 2015: 32)

Може да се приеме, че наименованието на танците, като елемент от хип-хоп културата се променя от възникването им до днес, а също така и, че дискусиите по тази тема ще продължат и в бъдеще, което е резултат от динамичната и променяща се същност на хип-хоп културата, като цяло.

Първоначално всички танцови стилове се наричат с общото наименование Брейк танци или Брейкденс. Терминът се налага поради широката известност, която получават брейк танците благодарение на телевизионното шоу “Soul Train” и филмите “Breakin`” и “Breakin` 2. Electric Boogaloo”, “Beat Street” и “Wild Style” от 80-те години на миналия век, които представят танцовите групи и танцовите техники в етапите на възникването на хип-хоп културата, което се приема за олд скул или „истински”, класически хип-хоп, който не е комерсиален. Както Петър Костовски- EF One казва в своя сайт: *“Терминът е лесен за възприемане от масите, чрез него се обрисова цялото течение, което включва в себе си освен брейка и останалите стилове възникнали на западното крайбрежие в САЩ, като Popping, Boogaloo, Locking и др. и той служи дълги години (до към 1996 г.) като шапка на тази цялата танцова култура.”* (Костовски)

През 90-те години, в следствие на засилената комерсиализация на хип-хопа, постепенно се налага наименованието Стрийт танци (Street dance) или непопулярното Градски танци (Urban dance). Появата на телевизионни предавания и филми като “The Grind”, “Planet B-Boy”, “Rize”, “America's Best Dance Crew”, “Saigon

Electric”, филмовите поредици “Step Up” и “Street Dance”, и уеб сериалът “The LXD”, спомагат за популяризирането на това общо наименование на всички хип-хоп танцови стилове и възприемането на термина по целия свят. 90-те години се характеризират с промени в хип-хопа- все по- силното влияние на R&B музиката, постепенно изчезване на “гангстерския” рап, засиленото женско присъствие на хоп-хоп сцената. Появяват се множество танцови студиа, които подготвят танцьори за да задоволят потребностите на танцовата, музикална и филмова индустрия. Интернет и новите образователни възможности спомагат за разпространението на хип-хопа по целият свят. По този начин комерсиализацията създава нови хип-хоп танцови стилове, които се изучават в танцови зали- new style (нов стил) хип-хоп, еkleктика между хип-хоп и класически балет, наречен “хип-лет”, хип-хоп повлиян от стила на джаз танца, наречен „джаз-фънк“, хип-хоп повлиян от национални култури, като кей-поп (k-pop) и др. Постепенно залите, киното, ентъртеймънт индустрията, някои театри, сцената и медиите изместват улицата, като място за изява на хип-хоп танцовите стилове. По този начин стиловете Брейк, Попинг и Локинг, които се преподават в танцовите зали започват да се наричат основни, а на улицата в градските квартали се създават производни танцови стилове, като Memphis jookin (гангстерски локинг), turfing, jerkin' и krump.

Поради все по- засиленото присъствие на хип-хопа в академичните среди и интересът на науката към него е необходимо е да бъдат установени конвенционални стандарти по отношение терминологията в хип-хоп културата.

Преподаването, обработването и хореографирането на хоп-хоп танцовите стилове и техники, довежда до загубата на техния уличен характер, а това налага и употребата на нов термин, който да обединява в себе си както танцовите стилове преподавани в зала така и производните, които се появяват на улицата. Използваните да сега термини пораждаат няколко противоречия и неточности. На първо място, към днешна дата е ясно, че брейк танците са само един от хип-хоп танцовите стилове, а не обединяващо понятие. На второ място понятието стрийт танци няма как да изпълнява обединяваща функция, тъй като от него следва да бъдат изключени танците които се изучават в залите и клубните танци (new style, commercial, lyrical, house), които не възникват на улицата. Не на последно място за да се превърне един танц в сценично изкуство, той се обработва и по този начин загубва уличният си характер.

Към днешна дата всички хип-хоп танцови стилове могат да бъдат обединени под общото наименование- хип-хоп танци. Този термин е подходящ, тъй като обединява в себе си основните, производните (улични), клубните (house) танцови стилове и избягва противоречието, което създава терминът улични танци.

3.2. Историческа специфика при формиране на хип-хоп танците.

Хип-хоп танците са създадени в САЩ в края на 60-те години и са разработени от уличните танцьори в градските квартали, като възможност за себеизразяване и изграждане на самочувствие на младите хора от градското гето. Липсата на възможности за реализация в американското общество по онова време на хората от тези социални прослойки в предградията, както и необходимостта им от изява под различна форма, довеждат и до създаването на танцовите битки, представляващи въображаема ритмична схватка между двама или повече противници, при която нарушаването на ритъма и физическия контакт с противника водят до загуба. Всичко останало опира до въображението и способностите за реакция на импровизатора под формата на атака, нападение или защита. Имитира се стрелба с огнестрелни оръжия, лъкове, удари с ножове, с ръце, лакти, колене, хвърляне на бомби, защитни блокади, щитове и всякакъв вид движения и комбинации, целящи понижаване концентрацията и издръжливостта на другия.

В Ню Йорк афроамериканците, пуерториканците и латиноамериканците създават *urrock* и *breaking*. В Калифорния афроамериканците създават *locking*, *roboting*, *boogaloo* и *ropping*- наричани фънк стилове. Всички тези танцови стилове са различни и се обединяват поради техния уличен произход и импровизационния си характер. Ранните стилове са повлияни от музиката на изпълнители като James Brown и се раждат като следствие от събития, влияещи на цялата хип-хоп култура, като изобретяването от DJ Kool Herc на брейк бита, създаването на телевизионното шоу Soul Train от Don Cornelius, медийното внимание и излизането на филмите с хип-хоп танци. Влияние върху еволюцията на хип-хоп танците оказват и първите професионални улични танцови кръ-та, които са сформирани през 70-те години. Това са “Rock Steady Crew” и “The Lockers”, които създават и разпространяват *breaking*, *locking* и *ropping* и “The Electric Boogaloos”, които популяризират стила Boogaloo. Въздействие върху хип-хоп танците оказват и социалните танци в различните им форми. Танци от 90-те години като “Running Man”, “Worm” и “Cabbage Patch” добиват широка популярност и стават

традиционни за клубовете и дискотеките. След 2000-та година се появяват и други социални танци, които се танцуват в блок, като “Cha Cha slide”, “Cat daddy” и “Dougie”, които също стават много популярни. Не на последно място след масовото разпространение на хип-хоп културата по целия свят в края на 20-ти век влияние върху хип-хоп танците оказват и националните култури, както и други танцови стилове, като например балета, и по този начин се появяват еkleктични стилове като К-поп (корейска разновидност на хип-хопа), Регетон (хип-хоп повлиян от латино-музиката, разпространен в държавите от карибския басейн), хиплет (смесване на хип-хоп и балет), джаз-фънк (хип-хоп повлиян от джаз музиката) и др.

През 21-ви век много популярни стават клубните танци, като house, waacking, vogue, които, въпреки че нямат уличен произход, също стават част от хип-хоп танцовата култура поради импровизационния си характер.

Различните хип-хоп танцови стилове възникват по различно време и на различни места, което създава специфичните им характеристики и особености. За да се проследи еволюцията на хип-хоп танците е необходимо да се проследи възникването и развитието на отделните хип-хоп танцови стилове.

3.3. Хип-хоп танцови стилове

3.3.1. Брейк танци

Брейк танците (Breaking) произлизат още от края на 60-те години, а мястото на зараждане и развитие е източното крайбрежие на САЩ. Всички източници сочат като тяхно родно място предградията на Ню Йорк – Бруклин, Харлем, Куинс и по конкретно Бронкс, в които живее основно ниската социална прослойка и население от афроамерикански и пуерторикански произход. Въпреки че, брейкът към днешна се е обособил като отделен танцов стил в хип-хоп културата и е известен като най-старият хип-хоп танцов стил, началото му произхожда от един друг по малко популярен предхождащ го танц, който се изпълнява предимно в изправена позиция наречен Рокинг (Rocking).

Rocking (Rock Dance или the Brooklyn Rock) придобива изключителна известност сред бандите и бързо се разпространява като начин за съревнование. В началото започват да се организират състезания, в които победителят може да вземе името на загубилия, както и други неща, на които са държали тогавашните бандити. Стилът се

танцува на бас линията на рок музиката, а по-късно и на фънк музиката от 70-те, като тази улична, младежка игра все повече се превръща в танц. Рокинг донася и запазва маниера и основният аспект на движение на брейкърите, а в последствие латиноамериканците добавят множество стъпки от тяхната култура и танцови стилове. Преди да започнат да правят движения на пода танцьорите изпълняват рокинг, а слизането в ниска позиция имитира движения наподобяващи вземане на оръжие от земята или различни пози с цел защита и отбягване на ударите на нападателя.

Брейкът се оформя като отделен стил благодарение на създаването на така наречените Блок-партита. Те представляват квартални забави, които са преди всичко форма на социално общуване, на забавление и те се превръщат за кратко време в една успешна платформа за артистичен израз на цяла една субкултура, която днес носи наименованието хип-хоп. За създател на цялата тази идея се приема човекът с ямайски корени измислил миксирането на два грамофонни записа и първият използвал така нареченото Loop-ване, за да получи от две еднакви музикални парчета първия Break Beat – Clive Campbell, по известен с артистичният си псевдоним DJ Kool Herc. С мотива да спечели допълнителни пари за дрехи за училище за своята по-малка сестра, той решава да направи парти, като пуска музика за квартала. На 11 август 1973 г., в жилищната им сграда на 1520 Sedgwick Avenue в Бронкс, той организира “Back to School Jam”. По време на партито Herc внимателно изучава поведението на танцьорите. Той забелязва, че моментът, когато танцьорите наистина се развихрят, е по време на кратката инструментална почивка на песента, когато вокалите на групата или изпълнителя спират и ритъм секцията става водеща. Мелодията, припева и текста остават на заден план и всички очакват инструменталната почивка. Така Herc разработва техниката Merry-Go-Round (Loop), целяща да удължи почивките (Onion, Sullivan, Mullen, Zapata 2011). Когато на едната грамофонна плоча свири инструменталът, той повтаря същия инструментал на втори грамофон веднага щом първият завърши. Именно тогава тези танцьори, по-късно известни като брейк момчета или брейк момичета, започват да изпълняват танц, известен като брейк²⁸ (Chang 2005: 79).

Според Afrika Bambaataa (Barko 2002) и b-boy Richard "Crazy Legs" Colón, голямо влияние върху първите брейк танци оказва танцуването на James Brown в песента му

²⁸ Break (от англ. ез.)- почивка

"Get on the Good Foot" (Chang 2005: 76). Техниката известна като "Good Foot" започва да се разработва от танцьорите и да се изпълнява по партитата.

Първоначално брейк танците се изпълняват в изправено положение и включват само toprock движения. Според Jorge "Popmaster Fabel" Rabon, освен James Brown и Uprock, влияние върху toprock оказват *"Тан денс, Линди хоп, Салса, афроамериканските, традиционните африкански и дори танците на американските индианци."* (Chang 2005: 20).

От танцуване в изправено положение (toprock), брейкът постепенно се развива към движения ориентирани на пода, включващи freez (замръзване)(стилни пози, направени на ръце), downrock (движения изпълнявани с крака и ръце на пода) и power moves(сложни и впечатляващи акробатични движения, като завъртания на глава и вятърни мелници). Преходите от toprock към downrock се наричат drops (Chang 2005: 117-118). Влияние върху развитието на брейк танците оказват няколко фактора, като филмите за бойни изкуства от 1970 г. (Chang 2006: 20), движения от гимнастиката и формирането на първите танцови кръгове (Chang 2005: 136) – групи от улични танцьори, които се събират, за да разработват нови движения, да създават танцови комбинации и да участват в батъли (битки) с други групи.

Популярността на кунг-фу филмите от средата и края на 70-те години по цял свят и особено в Ню Йорк имат особено значение за брейк стила и в него са въведени много движения произхождащи от бойните изкуства. Например „хеликоптерът“²⁹ се появява от кунг-фу, където движението се използва за изправяне (изтласкване) от земята. Чрез повтарянето на това движение и свързването му в поредица се създава елемента „хеликоптер“, който е много популярен през 80-те и днес е основно градивно движение в категорията Power moves.

Съществува теория, според която брейка произлиза от афро-бразилското бойно изкуство Капоейра, представляващо "форма на самозащита, прикрита като танц" (Rabon 2010), тъй като и двете техники превръщат агресивни бойни движения в стилизиран танц. И брейка, и Капоейрата се изпълняват на музика и тъй като и двете форми на изкуството са акробатични, някои движения изглеждат сходни помежду си. Сходен е и произходът на двете култури, тъй като Jelon Vieira и Loremil Machado внасят Капоейра

²⁹ С названието „хеликоптер“ е известно движението windmill. Всъщност по-правилно е наименованието на движението да се преведе като вятърна мелница.

в Съединените щати през 70-те години на миналия век, което съвпада с произхода на брейк танците (Matthias 2005: 190). Много хора смятат, че някои от движенията в брейка са заимствани от Капоейра. Влиянието на Капоейра върху брейка, обаче, е оспорвано и обсъждано от доста брейк танцьори в САЩ, които заявяват в различни интервюта, че основно влияние върху брейка имат филмите за кунг-фу, а не Капоейра.

Спортната гимнастика и големите успехи на американските атлети на световните гимнастически форуми също дават материал за създаване на движения от брейк танците на земя. Гимнастика Kurt Thomas изпълнява в спортната гимнастика движение, наречено „Thomas flair“, което b-boy танцьорите разработват и използват в своите изпълнения под наименованието Flair (факел) (Stoldt 2011).

Най-голямо влияние върху развитието на брейк танците и съществуването им по начинът, който познаваме днес оказват танцовите групи, наричани в хип-хоп културата- крЮ.

През 1977 г. в Бронкс, B-boys Jamie "Jimmy D" White и Santiago "Jo Jo" Torres основават първата известна брейк група в световната история, която в последствие ще постави и запази концепцията, ще оформи основната структура на брейка включваща следните категории движения и компоненти – Toprock/Rocking on top, Go downs/Drops, Down rock/Footwork, Power moves, Freez, Suisides & Flips. Това е легендарната Rock Steady Crew (RSC). Освен че, разработват основните групи от движения използвани и до днес в брейк танците, танцьорите от RSC успяват да ги наложат сред останалата част от хип-хоп обществото и по този начин да създадат концептуална структура на брейк танците, съдържаща както основни движения, така и правила за провеждане на батъли, критерии за оценка на изпълненията и модели за създаване на цялостната визия на b-boy танцьорите. Едно от правилата за влизане в крЮ-то, например е, че всеки желаещ да стане част от групата трябва да влезе в танцова битка с някой b-boy от Rock Steady и да бъде оценен от другите членове. КрЮ-то процъфтява, под ръководството на b-boy Richard „Crazy Legs“ Colón, който отваря клон на групата в Манхатън и прави приятелите си и колеги b-boy Wayne „Frosty Freeze“ Frost и Kenneth „Ken Swift“ Gabbert съпредседатели. RSC изиграват важна роля за разпространението и оформянето на модела на брейк танците благодарение на участието на групата във филмите за хип-хоп културата от 80-те години “Wild Style” и “Beat Street”, както и във филма “Flashdance”. През 1983 г. RSC танцуват пред кралица Елизабет II, с което допринасят за

популяризирането на брейк танците в Европа. Към днешна дата популярността на RSC е достигнала световни мащаби и групата има танцови клонове в Япония, Обединеното кралство и Италия.

Сред едни от първите break crew, съществуващи и до днес, които също имат огромен принос за развитието на брейк танците са Dynamic Rockers- група от Куинс, основана от Eddie Ed (Osvaldo Luna) и Mighty Zulu Kings- група от Бронкс, основана от Afrika Bambaataa, представляваща брейк танците в организацията Zulu Nation.

През 1981 г. Центърът за изпълнителски изкуства в Линкълн е домакин на първия публичен брейк батъл между Dynamic Rockers и Rock Steady Crew. Daily news, National Geographic и още няколко американски вестника отразяват това събитие, което се смята за световна премиера на брейк танците.

Малко след това събитие, някои от членовете на Dynamic Rockers се отделят от групата и така се създават две нови кръю-та- Dinamic Breakers и The Floormasters, които под влияние на мениджъра Майкъл Холман променят името си на The New York City Breakers.

През 1982 г. мениджърът Kool Lady Blue организира New York City Rap- турне, в което участват Rock Steady Crew, Afrika Bambaataa, Cold Crush Brothers, Double Dutch Girls и Fab 5 Freddy (Chang 2005: 182–183). Това турне пътува до Англия и Франция, като разпространяват хип-хоп културата в тези страни.

През 80-те години брейкът получава широка популярност, както в цяла Америка, така и в Европа благодарение на интересът на киното към хип-хоп културата и участието на брейк групите във филми, като Style Wars (1983 г.), Breakin'(1983 г.), Breakin' 2- ElectricBoogaloo (1984 г.), Wild Style (1982 г.), BeatStreet (1984 г.), BodyRock(1984 г.).

Паралелно с разпространението на брейк танците по целия свят се наблюдава и засилен културен обмен между източното и западното крайбрежие на САЩ, тъй като на двете крайбрежия почти едновременно се развиват близки в социално значение, но различни в стилистично и музикално отношение танцови изкуства. В щата Калифорния започва да се разпространява постепенно брейка и повлияни от неговата атрактивност там се практикуват предимно акробатичните движения и движенията от категорията Power moves. Групи като Shake City Rockers, Pony Express и впоследствие Air Force

Crew развиват атрактивната страна и движенията с въртене, като например въртенето на глава „Headspin” и движението наречено „1990“ (въртенето на една ръка във вертикална позиция на тялото), а към Ню Йорк постепенно са пренесени огромното разнообразие от т. нар. фънки стилове – Locking, Popping, Boogaloo, Robot, Waveing, Tutting, Animation и други.

3.3.2.Фънки стилове

За разлика от брейка, който се ражда в Ню Йорк, фънки стиловете се създават в Калифорния. Първоначално те не са възприемани за хип-хоп танци– танцуват се на фънк, а не хип-хоп музика и поне в началото не са обвързвани с другите елементи на хип-хопа (DJing, графити и MCing) (Mackrell 2009). Фънки танците са малко по-стари от брейка поради факта, че boogaloo и locking са разработени още в края на 60-те години, на изключително популярната по онова време музика на изпълнители като Джеймс Браун, групи като The Metres, Slide and family stone, които смесват различни соул, джаз и ритъм енд блус стилове, станали популярни като фънк музика (Nelson 2009: 32–33). Основните фънки стилове, които са част и от основните хип-хоп танцови стилове, заедно с брейк, са попинг и локинг. Двата стила имат както прилики, така и разлики и често се бъркат от случайния наблюдател. Основното движение, използвано при локинг се нарича „лок” (заклучване) и наподобява замръзване или внезапна пауза на танцьора в определена поза. Движението съществено се различава от бързото съкращаване на мускулите при попинг, наричано поп, представляващо ритмично стягане и отпускане на група от мускули на различна част от тялото на танцьора за възможно най- кратко време (Garofoli 2010). Според списание Dance Spirit танцьорът не може да танцува едновременно локинг и попинг и е неправилно локинга да се определя като "поп-лок". И двата стила произлизат от Лос Анджелис, танцуват се в изправено положение, но локингът и попингът са два различни фънки стила със собствена история, собствени танцови движения, собствени представители и отделни категории при състезание. Локинга е по-игрив, весел, забавен и водещ е характера, вътрешното усещане на танцьора. Характеризира се с ярко изразени жестове и мимики на лицето и изразява радостното чувство на изпълнителя. При попинга танцьорите се стремят да достигнат границите на това, което могат да направят с телата си и при тях водещи са уменията за контрол над тялото, а не настроението.

3.3.3.Boogaloo(бугало) и Popping (попинг)

Popping (попинг) е един от трите основни танцови стила в хип-хоп танците (заедно с брейк и локинг). Това е уличен танц, принадлежащ към така наречените „Funk Styles“, който се основава на използването на мускулни и ставни техники на движение и ефект върху ритъма на музиката, чрез по- силни или по- слаби контракции с различни части на тялото, съчетавайки го с различни пози и движения.

Въпреки, че представлява само една конкретна танцова техника названието „Popping“ днес се използва, като общо нарицателно понятие обхващащо цяла гама от подстилове, които имат общи корени (animation, tutting, turfing, electric boogaloo, waveing, roboting, ticking, liquid, storbing, gliding, sliding и др.). Произходът на всички тези форми на танц идва от западния бряг на САЩ в района на Сан Франциско и по-конкретно в Оукланд в началото на 60-те. Улични танцьори от онова време изпълняват стилът “Boogaloo”, като форма на импровизация върху Soul и Funk музика. Постепенно с еволюцията на Funk музиката, чрез включване на по-силните барабани и електронните инструменти в песните от това време, тези танцьори променят начина си на танцуване, като добавят пози и роботизирани движения.

Историята и еволюцията а попинга започва със създаването на стила Boogaloo. В областта на танцовото изкуство това понятие, с което се назовава фрийстайл, е импровизационен уличен танцов стил, базиран на емоционални стъпки и роботизирани движения, които изграждат основите на стилът Popping. Boogaloo включва движения като- съкращаване на мускулите, паузи, пози, въртеливи и вълнообразни движения с различни части на тялото и движения наподобяващи робот.

Освен като понятие в танцовото изкуство терминът Boogaloo се използва и за означаване на направление в музиката. Наименованието произлиза от думите “Boogie” и “Boogie Woogie”, отнасящи се до музиката, която е свирена на пиано в периода около 1913г. Едно от първите приложения на термина “Boogaloo” се свързва с музиканта Abie “Boogaloo” Ames, който през 40-те години получил прозвището “Boogaloo”, от вестник Вашингтон Пост заради маниера си на свирене на пиано. Abie “Boogaloo” Ames се премества в Детройт, където работи с R&B дуото “Tom and Jerry-O”, създавайки сингъла си “Boo-Ga-Loo” през 1965 г. и продава един милион копия. Това е първият случай, когато терминът “Boogaloo” е бил въведен като мейнстрийм в САЩ и по този начин се превръща в нова дума от езика на афроамериканските общности. Музикалният стил се обособява като отделен стил в музиката през 60-те години на миналия век с

издаването и на още няколко песни- "Boogaloo Down Broadway", "My Baby Likes to Boogaloo", "Hey You! Boo-Ga-Loo", "Do the Boogaloo", „Boogaloo # 3“ и „Sock Boogaloo“. В отговор на тази мания по песните, пуерториканските артисти в Ню Йорк създават музикален стил, наречен Bugalú (или на английски boogaloo), който съчетава mambo, soul и R&B (Rubin, Melnick, 2007: 120).

През 60-те и 70-те години танцьори като Larry Brukshon, Torry Mairs, John Murphy, Chuck Powell, Steven Harris, Kearney Mayers, Randy Pendleton, Jory Walker, Donnie Wallace и групите от Оукланд, Калифорния като One Plus One, Black Resurgents и Black Messengers помагат за популяризирането на танцовият стил (Guzman-Sanchez 2012). Уличният Boogaloo стил от Оукланд повлиява на градовете в Северна Калифорния, а движенията се разпространят към Фресно чрез West Coast Relays (Higa, Wiggins 1996).

През 1977 г. във Фресно Sam "Boogaloo Sam" Solomon, Nate "Slide" Johnson, и Joe "Robot Joe" Thomas основават групата The Electric Boogaloos. Първоначално името им е The Electric Boogaloo Lockers, но те отхвърлят „Lockers“ на следващата година по настояване на техния мениджър Jeff Kutash, след като групата се премества от Фресно в Лонг Бийч. За основател на попинг движенията, разработени на основата на бугало движения се приема Boogaloo Sam. В разработването на boogaloo, той е повлиян от анимационните филми и социалните танци от 60-те години на миналия век „Twist“, „Popping“ и „Jerk“, и движенията на обикновените хора (Chang 2006: 23). Танцовият стил се характеризира с пластични движения на бедрата, колената, тялото и главата, сякаш тялото няма кости. Electric boogaloo е стилът на танцуване на The Electric Boogaloos и представлява комбинация от boogaloo и popping. Именно групата и нейният основател оказват силно влияние за представянето на бугало и попинга пред масовата аудитория (Guzman-Sanchez 2012: 122).

Най- голяма роля за популяризирането на стила изиграва излизането през 1984г. на втората част на музикалния филм Breakin` - Breakin`2: Electric boogaloo.

През 80-те години стилът е толкова популярен, че състезанията и батълите по хип-хоп танци в целия свят се провеждат в категории Брейк и Електрик буги.

Няма точна информация кога започва да се използва терминът Попинг, като обединяващо понятие за танцовите стилове, произлизащи от бугало. В Европа

например в началото на 80-те години стилът се нарича Смърф, тъй като французите наричат така стила, след като го разработват и въвеждат във Франция. Постепенно е наложено названието Попинг, произлизащо от английското „pop”, което в буквален превод означава пукане или изскачане и се използва от широката аудитория за назоваване на бързите съкращения на мускулите на танцьорите.

Попингът се основава на три основни принципа: удари, изолация и ъгли. Ударите (наричани още хитове) представляват техниката на бързо свиване и отпускане на мускулите, за да се предизвика потрепване в тялото на танцьора, наричано поп. Когато се изпълни правилно, всеки хит се синхронизира с ритъма и ударите на музиката. Изолацията идва от роботизирането, което, както подсказва името му, е техника от мимоветете, която включва имитация на жестове на робот. Тук става въпрос за способността да се изолира всяка част от тялото, и да може да се активира и управлява от изпълнителя независимо от останалите части на тялото, за да създаде определен визуален ефект. Ъглите представляват преместване на части на тялото или крайниците ориентирайки ги в пространството под определен ъгъл със симетрия или с естетична визия.

Попингът е термин, който включва няколко други стила на танцуване като animation, tutting, turfing, electric boogaloo, waveing, roboting, ticking, liquid, storbing, gliding, sliding и др. (Garofoli 2010). Разликата между всеки поджанр е как се изпълнява поп-ът с мускулите. При liquid, попът е толкова плавен, че движенията почти не приличат на попинг, а изглежда, че тялото все едно е течено или си движи във вода. Противоположният подстил е ticking (storbing), при който изскачанията са много резки. Sliding е танц с долната част на тялото, при който горната част на тялото и ръцете почти не се движат. При този подстил изглежда, че танцьорът сякаш се пързала на лед. Противоположен на този стил е tutting. Това е танц с горната част на тялото, при който се използват ръцете и китките за да се оформят прави ъгли и да се създават геометрични фигури, подобни на кутия. Тутинг може да се прави и само с пръстите, а не с целите ръце. И в двата варианта движенията са сложни, линейни и образуват ъгъл 90 или 45 градуса. Тутинга прилича на героите от стенописите в древен Египет, откъдето идва и името – египетския цар Тут. Waving е техника се състои от плавни преливащи движения, които придават вид на вълна, преминаваща през тялото. Animation е подстил, при който се имитират известни анимационни герои, но не е изключено танцьорът да изгради и собствен образ.

3.3.4. Locking (локинг) и Roboting (роботинг)

Locking (първоначално наричан „campbelllocking“) е фънки танцов стил, определян като един от основните хип-хоп танцови стилове. Името идва от английското "lock" (заклучване), представляващо редуване на комбинацията от бързи движения и спиране в импровизирана позиция за кратко време (наречено поза или „freez“). Характерни за стила са бързите и прецизни движения на ръцете и поплавателните движения на бедрата и краката. В локинг са включени и доста акробатични и физически елементи като приземяване и въртене на едно коляно. Както и при брейк танците водещ е импровизационният характер на танца и за това танцовите движения са много ритмични и винаги са тясно обвързани с музиката. Водеща при локинга е емоцията на изпълнителя. Танцьорът постоянно взаимодейства с публиката, усмихва се, поздравява всички и понякога се държи доста комично. Танцьорите от този стил се наричат локъри. Те се отличават със специфичен стил на обличане, включващ дрехи на райета, тиранти, шапки, дълги чорапи, бели ръкавици и специфични обувки.

От самото си създаване до днес Locking се танцува на фънк музика. Първоначално това е била музиката на Джеймс Браун, а към днешна дата вече има стотици хиляди фънк песни, на които се танцува локинг.

Стилет локинг е създаден в края на 60-те години на миналия век от човек на име Дон Кембъл. По време на едно свое изпълнение, той представя хореография, представляваща смесица от няколко танцови стила и добавя собствено движение, сега известно като lock (заклучване). Това движение е създадено съвсем случайно. Опитвайки се да си припомни, кое движение от танцовата комбинация следва, Дон Кембъл спира с характерно движение, като движи ръцете си надолу и остава в тази позиция за определено време (днес това движение е известно като lock). Дори взаимодействието с публиката е измислено спонтанно. Когато хората започват да се смеят на необичайните му движения, той започва да ги сочи с пръст (сега това движение е известно като point- точка). Виждайки положителните реакции на публиката Кембъл решава да добави тези движения и в своите бъдещи изпълнения и скоро след това те стават популярни, а танцовият стил е наречен Campbelllocking. По-късно, с появата на танцовите групи, името на стила е съкратено до Locking.

Както и в брейка, еволюцията на локинга се дължи главно на създаването на танцовите кръ-та, благодарение на които се създават нови движения, изчиства се

танцовата лексика и не на последно място групите спомагат за популяризирането и разпространението на стила.

През 1973 г. Don "Campbellock" Campbell основава The Lockers (първоначално наричан The Cambellock Dancers) в Лос Анджелис. В състава на групата влизат Toni "Mickey" Basil- мениджър на групата и една от първите жени занимаващи се с хип- хоп танци, Charles "Charles Robot" Washington, Jimmy "Scoo B Doo" Foster, Greg "Campbelllock" Jr. Pop, Tony "Go Go" Lewis, Fred "Mr. Penguin" Berry, Leo "Fluky Luke" Williamson, Damita "Jo" Freeman и други, които малко по- късно създават свои групи и спомагат за развитието на стила.

The Lockers няколко пъти участват в телевизионното предаване Soul Train (McMillian 2011). Появяват се също и в The Carol Burnett Show, The Tonight Show Starring Johnny Carson, The Dick Van Dyke Show, и Saturday Night Live (Pabon 2009). Тези участия на групата популяризират стила в световен мащаб и по този начин локинг става част от трите основни хип-хоп танцови стила.

Въпреки че, The Lockers получават повече известност и признание, е известно че първата локинг група е GoGo Brothers. Те оставят своя отпечатък в историята на локинга през 1972 г. като първите локъри, които се появяват по телевизията, по време на баскетболно полувреме. Групата се състои от трима човека- Tony "Go Go" Lewis, James "Skeeter Rabbit" Higgins и Edwin "Buddy Go Go" Lombard. В последствие те продължават танцовата си кариера в крЮ-та като The Lockers, Creative Generation и Something Special.

За разлика от брейка, където в началото танцорите са само момчета, с локинг още от самото му създаване се занимават и момичета. Първата дама, която се появява на локинг сцената е Damita "Jo" Freeman. Тя е член на групата Soul Train, и танцов партньор на Дон Кембъл в едноименното шоу. Нейният уникален стил привлича вниманието на Джеймс Браун и той я кани да участва в клипа на песента Super Bad.

Друга известна дама в историята на локинга е Arnetta "Netta Bug" Johnson. Тя създава първата в историята изцяло женска локинг група- Toota Woota Sisters.

Сред жените в The Lockers е и Toni "Mickey" Basil. Тя е завършила балетна хореография и става известна с включването на балетни техники и движения в локинга.

След разпускането на The Lockers, Tony Basil заминава за Япония, където през 1985 г. открива локинг училище.

Роботингът е хип-хоп танцов стил, който не става толкова популярен колкото локинг и днес се счита за едни от под-стиловете в хип-хоп танците. Стилът представлява комбинация между локинг и попинг и се характеризира с резки движения на тялото, в комбинация с пантомима. Стилът произлиза от Ричмънд, Калифорния, където през 1969 г. Charles Robot, вдъхновен от артист- мим на име Robert Shields, който играе пантомима пред музея на восъчните фигури в Холивуд, решава да създаде танцов стил наподобяващ движения на робот. Преди да се присъедини към The Lockers, Charles "Charles Robot" Washington създава свое собствено танцово кръг, наречено The Robot Brothers. Роботингът е популяризиран като танцов стил, след като на 27 октомври 1973 г. The Jackson 5 изпълняват песента "Dancing Machine" в предаването Soul Train.

3.3.5. Други фънки стилове

През 70-те години на миналия век, когато в Лос Анджелис възниква локинга, а във Фресно - попинга, няколко други градове в Северна Калифорния създават свои местни фънк стилове. Сакраменто е известен със стил, наречен sac-ing, Сан Хосе със стила dime stopping, а Оукланд със snake hitting. Granny and Robotroid от Сан Франциско включват степ движения и движения на американските военни в танците си, за да направят уникален фънки стил, наречен Fillmore strutting, носещ името на квартал Филмор в Сан Франциско, откъдето са Granny and Robotroid (Guzman-Sanchez 2012: 104–107). Въпреки че, стъртингът, както и някои от другите местни фънки стилове са представен по национална телевизия в САЩ, те изчезват или се превръщат в подстилове на локинг или попинг и никога не добиват такава популярност, каквато имат трите основни танцови хип-хоп стила.

3.3.6. Производни улични стилове

Десет години след появата на брейка, локинга и попинга се появяват четири нови танцови стила- **Memphis Jookin'**, **Turfing**, **Jerkin'** и **Krumping**. Три от тях идват от Калифорния, а един идва от Тенеси.

Memphis Jookin' е танцов стил създаден през 80-те години в Мемфис, Тенеси. Стилът е базиран на по-стар танц наречен The Gangsta' Walk. Според списание "Dance",

jookin се характеризира с *"плъзгане на краката ... попинг и уейвинг, като танцьорите използват върховете на маратонките, за да балансират върху една точка."* (Harss 2011). Плъзгането на пръсти е от особена важност за този танц. След като гледа jookin батъл в Джаксън, Тенеси, танцовият критик Alastair Macaulay отбелязва, че най-очевидната характеристика на jookin е това, което в балета се нарича "pointe technique": *"мъжете в маратонки отиват на пръсти. Много от тях не само се издигат на пръсти, но и подкачат, обръщат се, правят стъпки и балансират в точка."* Jooker-ите най-често упражняват движенията си на пързалката Crystal Palace в Мемфис, като използват ролкови кънки, а много често и на открити пространства и паркове в Мемфис (Weiss 2010).

Turfing, (акроним произлизащ от Taking Up Room on the Floor- заемане на пода в стаята), е създаден през 2002 г. от Jeriel Bey в Оукланд, Калифорния (Zamora 2018). Turfing е съвкупност от пантомима и плъзгане, като акцентът е върху разказването на истории (чрез движение) и създаването на зрителна илюзия. Може да се приеме, че стилът произхожда то Voogaloo и се превръща в отделен танцов стил през 90-те години, но става популярен чак през 2002 г. след създаването на групата „The Architeckz™.“ Turfing изразява социална критика към полицейската бруталност и расовите отношения в Оукланд. Стилът изразява несъгласие с насилствената смърт на афроамериканците, като използва изкуството, за да предизвика осъзнаване на бруталността срещу цветнокожите.

Танцовият стил на **Jerkin'** е популяризиран през 2009 г. от рап песента на New Boyz "You're a Jerk", която се появява първоначално в страницата на групата в MySpace, още преди те да имат продуцент. По-късно същата година рап дуото Audio Push пуска песента и едноименното видео „Teach Me How to Jerk“, където показват различни танцови движения в стил Jerkin, като Reject - Running Man, направен на заден ход. Танцьорите обикновено са облечени в ярки цветове, прилепнали дънки и маратонки Vans. Подобно на брейка, локинга и попинга, популярността на jerkin се разпространява чрез танцовите групи. Например, Rej3ctz crew създава движения като Cat Daddy, Reject и др.

Въпреки че Memphis Jookin', Turfing, Jerkin' генерират регионална подкрепа и медийно внимание, никой от тези стилове не достига популярността на **Krumping**. Ceasare „Tight Eyez“ Willis и Jo'Artis „Big Mijo“ Ratti създават крѝмп-а в началото на

2000-те в Южен Централен, Лос Анджелис (Pagget 2004). В началото стилът се практикува само в Лос Анджелис, докато не е представен в няколко музикални видеоклипа и в криминалния документален филм Rize. Rize е показан на няколко филмови фестивала, преди да бъде пуснат в търговската мрежа през лятото на 2005 г. (Gleiberman 2005). Първоначално стилът се нарича Clowning и е по-малко агресивен от крѐмп-а. Създаден е през 1992 г. от Thomas „Tommy the Clown“ Johnson. Johnson и неговите танцьори рисуват лицата си и танцуват Clowning за деца на партита за рожден ден или по друг повод пред широката публика като форма на забавление (Reld, Bella 2009). За разлика от това, krumping се фокусира върху силно енергични батъл движения, които Johnson описва като интензивни, бързи и резки. Крѐмпът се характеризира със свободни, изразителни и високо агресивни движения с ръце, глава, гръден кош и крака. Младите чернокожи, които започват да се занимават с крѐмп, виждат танца като начин за бягство от гангстерския живот и средство за *„изразяване на гняв, агресия и безсилие по един ненасилствен начин„*. Името Krump (изписвано и като K.R.U.M.P) идват от акронима Kingdom (Кралство) Radically (Коренно) Uplifted (Възвисено) Mighty (Могъщо) Praise (Възхвалява), представящо стила като артистична форма, базирана на вярата. Много често танцът се изпълнява по време на църковни събирания, акомпаниран от госпел музика. Стилът е много рядко хореографиран и е почти винаги импровизационен. Основните движения, които се използват са jabs, arm swings, chest pops и stomps. По често Крѐмп се танцува по денс сесии или батъли, отколкото на сцена. Често батъла приключва с kill off, когато крѐмпърът прави движение, което кара тълпата да избухне и „убива“ опонента си. Крѐмпът се различава стилистически изключително много от другите хип-хоп танци. Танцьорите се събират на сесии (labbing), по време на които обменят опит, развиват своя стил и измислят нови движения. Въпреки че, стилът е силово ориентиран и не е популярен сред женското съсловие, все повече дами намират мястото си в него.

В сравнение с брейка и фънки стиловете, jookin', turfing, jerkin' и krumping са сравнително нови. Музиката, движенията, посланията и културните прилики между тези улични стилове, фънки стиловете и брейка ги обединяват под една и съща субкултура- на хип-хопа.

3.3.7.Комерсиален/ Ню стайл хип-хоп

Комерсиалният или наричан още ню стайл хип-хоп предизвиква много дискусии още от самото си появяване до днес. Самата природа на хип-хопа и неговото създаване идва от улицата и отразява социални проблеми, поради което привържениците на старата школа и голяма част от брейкърите смятат, че мястото на хип-хоп танците не е в залите и студиата за танци, а на улицата. Въпреки това, днес трудно можем да си представим сформиранието на танцови кръгове, показването на движения, разпространението и популярността на хип-хоп танците, ако не съществуват танцовите зали (особено извън САЩ).

Комерсиалната версия на хип-хоп танците е създадена от танцовата индустрия, с цел да се задоволят нуждите на музикалните изпълнители от танцьори, които да участват във видео-клиповете към техните песни. Тези градски хореографии или студиен хип-хоп, понякога наричани под общото наименование "нов стил", са хип-хоп танци, които могат да се изпълняват както върху рап, така и върху R&B и поп музика. Много от изпълнителите сформират собствени танцови групи, които участват в техни видео-клипове и ги съпровождат по концерти и клубни участия. Всяка от тези групи има хореограф, който подготвя специална хореография за отделната песен. Тези хореографии се различават от социалните танци, тъй като хореографията е предназначена за конкретните танцьори, които я изпълняват, а не за широкото танцово общество, създадена е в студио, а не на улицата и в повечето случаи е предмет на авторско право, като копирането и възпроизвеждането ѝ е забранено.

Именно тук се поражда и спора, тъй като всички, които познават добре хип-хоп културата са на мнение, че хип-хоп танц, който не идва от улиците и не е импровизационен по своята същност, не е истинска форма на хип-хоп танц. В интервю за списание Dance, хореографът и преподавател по хип-хоп танци Emilio "Buddha Stretch" Austin, Jr. представя своята гледна точка:

„Има много джаз танцьори, които правят псевдо хип-хоп. Много учители не знаят историята, те просто преподават стъпките. Те се учат от видеоклипове, но не познават културата. Ако гледате само Бритни Спийърс, вие може да смятате, че това е хип-хоп, но това никога не е било хип-хоп. Студията трябва да се постараят малко повече, защото хип-хопът не е само източник на пари.”(Wisner 2006).

Хореографирането и сценичното представяне оставя на заден план импровизацията, която е определяща хип-хоп танца в началото на неговото развитие.

Освен това, свързването на различни танцови стилове в един танц размива техните основни характеристики и идентичност. В интервю за The Bronx Journal, хореографът Safi Thomas изразява подобно на Austin мнение по отношение на преподаването на хип-хоп в студия и танцови зали:

„В много студиа това, което виждаме, са хора, които просто правят движения върху хип-хоп музика. И само защото има хип-хоп музика и те се движат, го наричат хип-хоп клас. Проблемът е същият като да кажем, че искам да преподавам в балетна паралелка, влизам и просто започвам да се движа на музика на Моцарт без да правя никакви основополагащи елементи. Не правя никакви движения от речника на балета. Не мога да нарека това балетен клас, но това често се случва в хип-хопа ... по време на урока в залата липсва художествената форма и (учителите) не знаят какви са основополагащите елементи на изкуството. Те не знаят нищо за попинг, нищо за локинг, нищо за boogaloo, брейк или хип-хоп танци, социални танци или нещо подобно. Те не знаят нищо за историята, която се простира от преди 30–35 години и за това използват всякакви неправилни термини и наименования.” (Garcia, Thomas, Chow 2011).

Терминът new style (нов стил) е създаден от хип-хоп танцьори във Франция и Япония, под влиянието на танцовия документален филм „Wreckin’ Shop from Brooklyn“ от 1992 г. Тези танцьори искат да се движат като нюйоркските хип-хопъри, представени във филма и наричат социалните танци (парти танци) в него „new style“, което е съкратено от „New York Style“ (Durden 2009). Ето защо в началото комерсиалният хип-хоп стил (или нов стил хип-хоп за танцьорите във Франция и Япония) може да се определи като хореографиран парти (социален) танц с добавена студийна техника към него.

Най-важният момент в развитието на комерсиалния хип-хоп танцов стил е въвеждането на осем тактовото броене на танцови стъпки, за да може танцовите движения да отговарят на музикалната фраза. Toni Basil първа въвежда тази студийна техника в локинг през 70-те години, тъй като преди да стане хореограф на The Lockers, Basil е изучавала балет. Тя научава останалите от The Lockers как да танцуват на бройки, защото традиционно хип-хоп танцът и другите стилове на улични танци не се изпълняват на музикални фрази, тъй като са създадени на улицата, а не в студио и са импровизационни по своята същност. Следователно въвеждането на броенето е основен момент за въвеждането на хип-хоп танца от улицата в студиото.

Второ важно събитие в развитието на комерсиалния хип-хоп танц е началото на преподаването на хип-хоп танцови техники и движения. Buddha Stretch е първият в тази област, след като започва да води часове по хип-хоп танци в Broadway Dance Center в Ню Йорк през 1989 г., където преподава и до днес. Приблизително по същото време социалните хип-хоп танци започват да се появяват в музикални клипове и по телевизията - друг важен момент в развитието и комерсиализацията на хип-хопа. Janet Jackson, MC Hammer и Vanilla Ice са сред първите, които правят парти танци в клиповете си. През 1992 г. Michael Jackson използва хип-хоп в своя видеоклип "Remember The Time", хореографиран от Fatima Robinson. Според MTV.com *„Танците винаги са били част от хип-хоп културата - от running man до Soulja Boy ...“* (Blanco 2012).

Днес хип-хоп танцовите хореографии не се състоят само от един стил (само попинг, само локинг или само брейк), а по-скоро обединяват социалните (парти) танци с движения от различните стилове, като се добавят и нови, измислени от хореографа движения и техники.

3.3.8. Клубни танци- Хаус танци, Уакинг, Воуг.

Хаус е хип-хоп танцов стил и социален танц, който води началото си от ъндърграунд хаус музикалната сцена на Чикаго и Ню Йорк. Обикновено стилът се танцува на силна и тежка електронна денс музика, изпълнявана от диджеи в нощни клубове или различни партита. Хаус стилът е импровизационен и се характеризира с бързи и сложни стъпки, съчетани с плавни движения в корпуса, както и танцуване в хоризонтално положение на пода. Танцуващите поставят акценти върху различни, специфични звуци от мелодията, без да спират да правят стъпки с крака.

Уакинг е хип-хоп танцов стил, създаден в ЛГБТ клубовете на Лос Анджелис през 70-те години на миналия век. Стилът обикновено се танцува на диско музика от 70-те години и се отличава главно с въртеливите движения на ръцете, позирането и подчертаната женственост.

Воуг, или Воугинг е модерен клубен танц танц, част от хип-хоп танцовите стилове от края на 80-те години на миналия век. Стилът се разпространява масово и добива широка популярност след като е представен във видеоклипа към песента на Мадона „Vogue“ (1990). Характерни за стила са позите, като танцьорът трябва да си

представя, че позира пред фотограф на модно списание. Стилът е изключително женствен със силни акценти в ръцете и преминаване на тялото от позиция в позиция.

3.4. Развитие на хип-хоп танците

3.4.1. Влияние на танцовите групи (Dance crew) за развитието на хип-хоп танците

Както вече беше споменато, танцовите групи играят основна роля при възникването и еволюцията на хип-хоп танците. Танцово кръгове е група от улични танцьори, които се събират, за да разработят нови движения и да се състезават с други кръгове-та. Всички стилове на хип-хоп танците започват като социални танци на улицата, а не в танцовите студиа, и за това единственият начин да се научи историята, техниките, движенията, същността и спецификата а хип-хоп танцовите стилове, е бил в кръгове-то (Wisner 2006). Участието в кръгове, освен единствена възможност да практикуват улични танци, е и възможност за уличните танцьори да се изразяват артистично, да се доказват, да създават приятелства и да изграждат отношения (Schloss 2009: 54). Състезанията между групите се наричат батъли (битки), като първоначално, само брейк кръгове-та в Ню Йорк организират и участват в батъли по между си. Те играят съществена роля за развитието на хип-хоп танците, тъй като създават естествена среда за обмяна на опит, генериране на нови движения, подобряване на знанията и танцовите уменията на танцьорите и изграждане на философията и цялостната визия на хип-хоп танците.

Сред най- известните брейк кръгове-та, считани за основатели на брейк танците от 70-те години на миналия век са- Rock Steady Crew Mighty Zulu Kings, Dynamic Rockers, New York City Breakers, SalSoul, Air Force Crew, Crazy Commanders Crew, Starchild La Rock и Rockwell Association. По същото време, когато b-boy кръгове-тата развиват дейността си на източния бряг на САЩ, в целия Ню Йорк, на западния бряг се създават и развиват фънки кръгове-тата, разпространявайки фънки стиловете в цяла Калифорния. Сред най- известните групи от първите години на хип-хопа са The Lockers, The Electric Boogaloos, Medea Sirkas / Demons of the Mind, Black Messengers, Robot Brothers, Go-Go Brothers, Granny и Robotroid, и Chain Reaction (Guzman-Sanchez 2012: 80). Chain Reaction е танцово кръгове от четирима души от Реседа, Калифорния. Както The Electric Boogaloos имат свой собствен стил на танцуване, наречен electric boogaloo, така и Chain Reaction също създават свой собствен стил, наречен кросоувър локинг (Guzman-Sanchez 2012: 60–64).

Крю-тата от самото начало и до ден днешен се формират предимно от приятели и съседи. Например танцовото кръг Diversity се сформира през 2007 г. от роднини и група приятели от Есекс, Лондон. Крю може да се формира и по други причини като общи идеи (Jabbawookeez), пол (ReQuest Dance Crew), етническа принадлежност (Kaba Modern), стил на танцуване (Massive Monkeys) и възраст (Hip Operation). През 2013 г. Hip Operation прави представяне по време на Световното първенство по хип-хоп танци в Лас Вегас, а най-младият им член тогава е на 66 годишна възраст (Lapan 2013).

В следствие на комерсиализацията на хип-хопа в края на 90-те и навлизането на хип-хоп танците в танцовите зали и студиа, ежегодно се появяват много групи в целия свят. Голяма част от тях са създадени единствено с комерсиална цел и не допринасят за развитието на хип-хоп танците, но не липсват и такива, в които се преподават историята, философията и ценностите на хип-хоп културата и към днешна дата това са групите, които съхраняват и развиват хип-хоп танцовата култура.

Въпреки че, танцовите кръга са по-разпространени в хип-хопа, днес съществуват и хип-хоп танцови компании, имащи франчайзи по целия свят. По известни са Zoo Nation (Великобритания), Culture Shock (САЩ), Lux Aeterna (САЩ), Boy Blue Entertainment (Великобритания), Unity UK (UK), Bounce Streetdance Company (Швеция) и Funkbrella Dance Company (САЩ).

Може да се каже, че танцовите групи имат основна роля при създаването на танцови движения и техники, но еволюцията на стиловете и хип-хоп танците като цяло се дължи предимно на бащите. В стремежа си всяка група да покаже нещо ново, различно и по-добро от другата група, танцьорите всеки път подобряват танцувалната си техника, създават нови движения, смесват стилове и правят нововъведения. Именно в това се корени и постоянното развитие на хип-хоп танците и до днес, тъй като те не се създават за сцена, а основният движещ мотив е желанието за участие в състезание и амбицията да покажеш превъзходството си над другите танцьори и групи.

Първоначално бащите се провеждат локално и са само в един стил. По този начин се изгражда и първоначалната чистота на стиловете в танцувално отношение. През 70-те години b-boy/break кръгата участват в квартални бащи, по време на местните хаус или стрийт партита, наречени jam (Schloss 2009: 116). В следствие бащите се разделят на брейк бащи и фънки бащи (обединяващи всички съществуващи фънки стилове) и придобиват регионални и национални мащаби. Към

днешна дата се провеждат международни батъли, които много често продължават няколко дни, обхващат всички съществуващи хип-хоп стилове, а също така се организират и така наречените all style battle, които са смесени в стилово отношение и могат да участват танцьори практикуващи всички хип-хоп танцови стилове. Въпреки глобализацията и комерсиализацията на хип-хопа и към днешна дата съществуват танцьори, които се противопоставят на това смесване на стиловете. Най-често това са брейк танцьорите, които са на мнение, че брейк танците и хип-хоп танците трябва да бъдат оценявани в различни категории и по различни критерии. Това противопоставяне е толкова голямо, че те дори успяват да представят брейка като спорт, който през 2016 г. е представен като демонстративен спорт на младежките олимпийски игри в Буенос Айрес. На Игрите в Париж през 2024 г. ще бъдат излъчени и първите олимпийски шампиони.

Сред най-големите международни състезания, които се провеждат и днес са - Hip Hop International в САЩ, World Supremacy Battlegrounds в Австралия, Battle of the year и Juste Debout във Франция, UK B-Boy Championships в Англия, Street Dance Kemp Europe (SDK Europe) в Чехия, EuroBattle в Португалия, World Dance Colosseum в Япония, Freestyle Session- проведено за първи път в Калифорния, САЩ, а днес състезанието се провежда всяка година в различна страна и е организирано в повече от 18 страни.

В различните състезания съществуват различни категории- един срещу един, двама срещу двама, кръг срещу кръг и възрастови групи. Батълите могат да бъдат фристайл или за хореография.

3.4.2. Влияние на телевизията и филмовата индустрия за еволюцията на хип-хоп танците

Другият елемент, който оказва основно влияние върху еволюцията, популяризирането и разпространението на хип-хоп танците са медиите, тъй като ако не бяха медиите хип-хопът щеше да остане само локално проявление на градската субкултура в САЩ. Атрактивния и социален характер на хип-хопа привлича медийното внимание още от самото си създаване. Първоначално печатните медии, после телевизията и киноиндустрията, а през последните две десетилетията Интернет са се превърнали в двигател за развитието на хип-хоп културата, представяйки нейната история, философия, тенденции за развитие, традиции и нововъведения.

През 1970 г. Don Cornelius създава телевизионното шоу Soul Train. Това е първото телевизионно предаване, което е собственост и се ръководи изцяло от афроамериканци. То се фокусира върху културата на маргинализираните групи и дори е наречено от някои наблюдатели – „черната американска естрада”. Шоуто успява да се задържи на екран 35 години и представя предимно R&B, соул, денс/поп и хип-хоп изпълнители, но също така и фънк, джаз, диско и госпъл изпълнители. Съвсем естествено хип-хоп музиката и хип-хоп танците са представени за първи път именно в Soul Train. Първото кръю, което участва в шоуто е The Lockers през 1975г., въпреки че преди да станат официално кръю, членовете му имат и няколко самостоятелни участия, като индивидуални изпълнители. Именно в шоуто за първи път са представени стиловете Electric Boogaloo, Popping, Rocking и Locking. По време на рубриката „Танц на седмицата“ в предаването, са представени много нови различни танцови движения като Robot, Who-Aways и Stop-and-Go и др. Самият Дон Корнелиус има собствено кръю, което се състои от танцьорите в предаването и също носи името Soul Train.

Друго известно телевизионно шоу е Thicke of the Night, където кръюта Chain Reaction представят създаденият от тях хип-хоп танцов стил, наречен кросоувър локинг.

Първата поява на break танците в пресата е през 1981г. Това става благодарение на фотографът Хенри Чалфант, който кани Rocksteady Crew да участват в развлекателната програма на Линкълн Център в Ню Йорк. Събитието се превръща в брейк батъл, тъй като на събитието присъстват и Dynamic Rockers и двете групи започват да се надиграват, показвайки една от най- характерните черти за брейка, а именно батъла. Снимки от събитието се появяват в различни публикации на пресата, в това число и в National Geographic, благодарение на което се разпространяват в целия свят и привличат световно внимание към брейк танците (Костовски).

Безспорно, най- голямо влияние върху развитието и популяризирането на хип-хоп танците има киното. Един от първите филми в които са представени хип-хоп танцови стилове е филмът Xanadu, създаден през 1980 г. В него Chain Reaction за първи път показват бугало, попинг и кросоувър локинг във филм.

През 1982г. в първият изцяло хип-хоп клуб Negril, в центъра на Ню Йорк се организира и първата публично организирана брейк битка между Rocksteady Crew и

The Floormasters. Кадрите от този батъл са включени във филма Style Wars от 1983г. и по този начин достигат до широката публика.

През 1984г. се появяват и първите изцяло хип-хоп филми, които представят хип-хоп културата пред целия свят. Beat Street е американски филм от 1984 г., който жанрово може да се определи като музикална драма. Филмът представя в цялост хип-хоп културата на Ню Йорк от началото на 80-те, с акцент върху отделните елементи-брейкденс, диджеинг и графити. Брейк танците във филма се изпълняват от New York City Breakers, като се отделя внимание на произхода на стила и различните танцови техники. Много бързо след излизането на филма въздействието му се усеща в международен план. В Германия, например, въвеждането на хип-хоп културата се дължи изцяло на филми като Beat Street и Wild Style. Именно фактът, че Beat Street се фокусира върху визуалните аспекти на хип-хопа, като брейкденс и графити, спомага за пренасянето на хип-хоп културата в Германия и в цяла Европа не просто музикален жанр, а като цялостно културно явление. Световното разпространение на филма предизвиква вълна събития като състезания по брейк танци, диджеинг и рисуване на графити в цяла Европа.

Breakin' (представен като Breakdance в Обединеното кралство и Break Street '84 в други региони) е американски музикален филм с режисьор Джоел Силбърг и сценаристи Чарлз Паркър и Алън Де Бевоаз. Филмът е на тема брейк танци, като малко погрешно представя различните хип-хоп танцови стилове- попинг, локинг и брейк, под общото наименование брейкденс. Сюжетът на филма е вдъхновен от документален филм от 1983 г., озаглавен Breakin' 'n' Enterin', представящ случващото се в хип-хоп клуба Radio-Tron в Лос Анджелис. Breakin' е пуснат по кината на 4 май 1984 г. и, въпреки че получава отрицателни отзиви от критиците, има успех в боксофис класацията и допринася за световното разпространение на брейк танците. Още през същата година се появява и продължението на филма, озаглавено Breakin' 2: Electric Boogaloo, което също има сериозен успех сред широката публика.

Именно благодарение на филмите и телевизионните предавания хип-хопът навлиза масово в Европа, а в последствие завладява и целият свят.

3.4.3.Влияние на социалните танци (Social dance) за развитие на хип-хоп танците

Социалните хип-хоп танци (парти танци) започват, с появата на музикалните клипове, когато хип-хоп музикантите започват да правят песни съпроводени с танц, специално хореографиран за песента. Някои социални танци са краткотрайни, а от други се създават нови танцови стилове, които остават дори след като песните, от които са произлезли, престават да бъдат актуални. През 1990 г., например, рапърът MC Hammer създава танца Hammer и го популяризира в музикалния си клип „U Can't Touch This“. Социалният танц Hammer, става много популярен, но в последствие изчезва, с намаляването на популярността на албумът, с който е свързан.

Развитието на социалните танци започва много преди 90-те години с танците чарлстон, джаз, Chubby Checker's Twist, както и някои танци от 70-те, популяризирани от James Brown и телевизионното шоу Soul Train.

Чарлстонът е създаден през 1920 г. от афроамериканците в Чарлстън, Южна Каролина, като бунт срещу забраните. Той придобива популярност, но дълго време се счита за неморален танц поради връзката му с алкохола (Pagett 2008: 168). Този танц се изпълнява в двойка и в крайна сметка довежда до създаването на Линди Хоп. Въпреки че, Линди Хоп и Чарлстон попадат под жанра на суинг танца, има танцово движение, използвано в брейка, което е взето от Чарлстон и се нарича Charlie rock. Певецът Chubby Checker пуска през 1960 г. песента "The Twist" в съпровод с танц със същото име. Той изпълнява танца в телевизионното шоу American Bandstand, а песента достига номер едно в класациите през 1960 и 1962 г. Twist става най-популярната танцова мания на 60-те години на миналия век, защото прекъсва тенденцията за танци по двойки и дава възможност на хората да танцуват сами (Dance 1991: 46-48).

James Brown има основен принос за развитието на социалните танци. Той популяризира няколко фънки танца през 70-те години на миналия век като Mashed Potato, Boogaloo и Good Foot. Тези танци са направени върху неговите песни "(Do the) Mashed Potatoes", "Do the Boogaloo" и "Get on the Good Foot". Песента „Do the Boogaloo“ повлиява на Boogaloo Sam, при създаването танцовия стил на boogaloo, а Good Foot спомага за създаването на брейка. Не на последно място, James Brown популяризира и Funky Chicken, която оказва основно влияние върху Don Campbell, при създаването на локинга (Chang 2006: 22).

Дискотеките са били много популярни през 70-те години на миналия век, така че всички социални танци, показвани в предавания като Soul Train или в музикалните

клипове са можели да се практикуват в дискотеките и благодарение на интересът към тези танци хип-хопът става изключително популярен през 80-те години на миналия век.

Един от по-популярните социални танци, създаден през 80-те години, е Cabbage Patch. Рап групата Gucci Crew II създава танца към едноименната им песен от 1987 г. „The Cabbage Patch“ (Pagett 2008: 33). Друг популярен социален танц е Roger Rabbit. Този танц имитира движенията на главния анимационен герой от филма “Who Framed Roger Rabbit” през 1988 г. (Pagett 2008: 45). Рап дуото Kid 'n Play създава Kid' n Play движението и го представя в своя филм от 1990 г. „House Party”. Това е разновидност на чарлстон с елементи от Roger Rabbit и Running Man (Pagett 2008: 68). The Running Man е един от най-добре познатите хип-хоп социални танци. Според списание Essence, Paula Abdul създава Running Man и преподава танца на Janet Jackson, като неин хореограф. Jackson популяризира движението в своя видеоклип „Rhythm Nation“, а рапърът MC Hammer прави танцът още по-известен, използвайки го в своите песни. Поп дуото LMFAO връща славата на Running Man с песента си "Party Rock Anthem", обявена за песента на лятото през 2011 г. от Billboard (Trust 2011).

DJ Troy "Webstar" Ryan и Bianca "Young B" Dupree пускат песента "Chicken Noodle Soup" през 2006 г. Танцът става толкова популярен, че в един момент в YouTube има над 2000 видеоклипа на деца, които го изпълняват. The Dougie произлиза от Далас, Тексас. Танцът е кръстен на рапъра от 80-те години Doug E. Fresh и е популяризиран в песента от 2010 г. Teach Me How to Dougie на рап групата Cali Swag District. Според Wall Street Journal, The Dougie е особено популярен като празничен танц сред професионалните спортисти. През 2010 г. водещият на новините на CNN Wolf Blitzer танцува Dougie на музикалните награди Soul Train Music Awards (Joyella 2011).

Някои социални танци са създадени за да се танцуват в редици от големи групи хора, най-често на улицата или на други открити пространства, а понякога и в дискотеки и големи клубове. Това са така наречените танци в линия или line dance. "Cha Cha Slide", "Cupid Shuffle" и "Soulja Boy" са примери за танци в линия, създадени на едноименните хип-хоп песни.

DJ Willie "Casper" Perry създава песента "Cha Cha Slide" през 1996 г. за собствени тренировки в родния си град Чикаго. Песента получава комерсиален ефир чак през 2000 г., когато радиостанцията в Чикаго WGCI-FM започва да пуска песента като част от плейлистата си. Скоро след това и други радиостанции в Съединените щати също

започват да пускат песента, което води до рекордна сделка с Universal Music Group, които записват и разпространяват клип към песента. На 20 февруари 2011 г. в Анахайм, Калифорния, танцьори поставят рекорд на Гинес, при който 2387 души изпълняват "Cha Cha Slide" в Конгресния център в Анахайм (Mochan 2011).

Песента "Cupid Shuffle" е издадена през февруари 2007 г. от певица Bryson "Cupid" Bernard в Лафайет, Луизиана. През август 2007 г. в Атланта 17 000 души поставят рекорд, като изпълняват танца "Cupid Shuffle" върху песента.

Танцът Soulja Boy става популярен чрез социалната платформа MySpace, когато рапърът DeAndre „Soulja Boy“ Way публикува песента си „Crank That“ на личната си страницата в MySpace и качва придружаващо видео, показващо на зрителите как да изпълнят танца. Клипът събира повече от 16 милиона гледания, още преди изпълнителят да има договор с продуцентската компания Interscope Records (Crosley 2011).

3.4.4. Влияние на националните култури върху развитието на хип-хоп танцовата култура. Еклектика между различните народни танци и хип-хоп танците.

Както вече беше споменато по-нагоре, хип-хоп културата се разпространява много бързо по целия свят и се възприема също толкова бързо от младото поколение. Една от причините е, че от една страна хип-хоп музиката се изпълнява на местният за страната език, а от друга страна е възможността местната култура да влияе и да се комбинира с хип-хоп културата. Това въздействие се наблюдава както при хип-хоп музиката, така и при хип-хоп танците.

Най-голямо въздействие за развитие на хип-хоп танците имат националните култури на държавите, които са най-близко до произхода на хип-хопа, а именно страните от Латинска Америка и Африка. Напълно естествено и много лесно движения от латино танците и фолклорните танци на африканските държави са навлезли постепенно в хип-хоп танците и днес дори е трудно да се установи точният произход на някои движения.

На второ място влияние върху развитието на хип-хоп танците оказват националните култури, на държави като Корея, Ямайка и др., които създават свои собствени подстиливе на хип-хоп културата.

Не на последно място може да се каже, че всяка национална култура оказва влияние върху хип-хоп танците в различна степен. Това с дължи на няколко причини. На първо място трябва да се отбележи работата на различни диджеи в различни страни, които смесват хип-хоп с фолклорна музика и по този начин създават еkleктичен стил в музиката. Хип-хоп танцьорите и хореографите се възползват от тази музика в търсене на оригиналност и индивидуалност и в стремежа си да използват танцова лексика, която максимално да се доближи до музикалната такава, често прибегват до използването на фолклорни танцови движения. На второ място трябва да се отбележат уменията и възможностите на танцьорите и хореографите, които започват да се занимават с хип-хоп танци. Много често танцьорите и хореографите имат предишен опит в друг танцов стил или са преминали танцово обучение (професионално или непрофесионално) по фолклорни или класически танц и съответно започвайки да се занимават с хип-хоп танци, пренасят в тях натрупания си опит и познания. Не на последно място не бива да пренебрегваме един страничен фактор, който оказва влияние върху смесването на хип-хопа с националните култури- това е публиката. Съвсем естествено е традицията и фолклорът на определена държава да имат по-голяма популярност сред публиката. И съответно търсейки популярност и публичност хореографите и танцьорите, занимаващи се с хип-хоп танци, създават еkleктични танцови произведения в опит за оригиналност и търсене на нови публикации.

Отличен пример за влияние на националната култура върху хип-хоп танците в световен мащаб е световно известната танцова група Royal Family. В своите хореографии хип-хоп крютото използва движения от маорският танц Хака, които се изпълняват на хип-хоп музика и стават част от неподражаемия стил на групата.

Българският фолклор също оказва влияние на хип-хоп танцовата култура у нас. Някои танцови критици посочват спектаклите на Нешка Робева, в които се използват хип-хоп танци, като пример за еkleктичност в танцовото изкуство. Трябва да се направи, обаче, уточнението, че в тези спектакли хип-хоп или брейк танцьорите изпълняват движения, които са характерни за хип-хоп културата и не са повлияни от българският фолклор, въпреки, че са изпълнени в контекста на спектакъл с предимно фолклорни мотиви. Като пример за пълно взаимодействие между българският фолклор и хип-хоп танците могат да се посочат някои дивертисментни танци на Танцово училище The Center, Школа по танци Full dance, Танцов състав Творецът(The creator) и др. Еkleктичният стил се опитва да се наложи в България под името хип-троп, но среща

много критики и неодобрение главно от привържениците на чистия или олд скул хип-хоп.

В заключение е необходимо да се отбележи, че смесването на хип-хоп танци с български народни танци не трябва да се прави необмислено, единствено с идеята да се търси новаторство или широка публика. За да се създаде еkleктичен танц с висока художествена стойност са необходими отлични познания в областта на танцовата лексика, композицията и хореографията, както на хип-хоп, така и на българските народни танци.

ОБОБЩЕНИЕ:

Към днешна дата всички хип-хоп танцови стилове могат да бъдат обединени под общото наименование- хип-хоп танци. Този термин е подходящ, тъй като обединява в себе си основните, производните (улични), клубните (house) танцови стилове и избягва противоречието, което създава терминът улични танци.

Хип-хоп танците са създадени в САЩ в края на 60-те години и са разработени от уличните танцьори в градските квартали, като възможност за себеизразяване и изграждане на самочувствие на младите хора от градското гето.

Различните хип-хоп танцови стилове възникват по различно време и на различни места, което създава специфичните им характеристики и особености.

Основните хип-хоп танцови стилове са- брейк, попинг и локинг. Освен тях има и производни танцови стилове, които произхождат от основните и могат да бъдат определени като подстилове. Третата група са комерсиалните стилове, които имат широка популярност, но от друга страна предизвикват дискусии в хип-хоп обществото, поради изкривяване на основните хип-хоп идеи. Последната група хип-хоп танци могат да бъдат категоризирани като клубни танци- уокинг, хаус, воуг и др.

Еволюцията на хип-хоп танцовите стилове е продължителен процес, който започва със самият произход на отделните стилове и продължава и до ден днешен. Процесът на еволюция на хип-хоп танците не е завършил и ежегодно се появяват нови танцови стилове, които стават част от хип-хоп танците. След 2010 година стават изключително актуални клубните танци, като част от хип-хоп танцовите стилове- хаус, уакинг, воуг и др. Освен посочените фактори като крютата, медиите и социалните

танци, влияние върху еволюцията на хип-хоп танцовите стилове оказват и националните култури. Ярък пример за това е появата на К-поп танците, като част от хип-хоп танцовите стилове. Хип-хоп танците са изключително податливи на еkleктика. Благодарение на смесването на стилове се появяват- хип-лет (комбинация от хип-хоп и балет), комбинации между джаз и хип-хоп, комбинация от хип-хоп и латино танци, комбинации между фолклорни танци и хип-хоп и др. Не на последно място еволюцията на хип-хоп танците продължава да се развива и под влиянието на съвременните технологии и Интернет с появата на сайтове и приложения като Тик-ток и др.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА.

ТЕОРЕТИЧНИ ОСНОВИ ЗА СТРОЕЖА НА ТАНЦОВИТЕ ДВИЖЕНИЯ И КОНЦЕПТУАЛНИ ОСОБЕНОСТИ В ХИП-ХОП ХОРЕОГРАФИЯТА. КОНЦЕПТУАЛЕН МОДЕЛ ЗА ИЗГРАЖДАНЕ И РЕАЛИЗИРАНЕ НА ОБУЧЕНИЕ ПО ХИП-ХОП ТАНЦИ

Настоящата глава от дисертационния труд разглежда основни понятия от областта на хореографията, които са приложими и в хип-хоп танците. В първата част ще бъдат разгледани основните положения на ръцете, краката, снагата (корпуса)³⁰ и главата, елементите на танцовите движения, както и някои характерни движения за основните три хип-хоп танцови стила- Брейк, Попинг и Локинг. Първата част на четвърта глава е базирана на Теорията за строежа на движенията в Българската народна хореография на К. Дженев и К. Харалампиев.

Във втората част на главата ще бъдат разгледани композиционните особености на хип-хоп хореографията, като ще бъде разгледан строежът на танцовата форма, а след това и видовете танцови форми, приложими в хип-хоп танцовата хореография. Втората част се основава на Композиция и форми на танца на Г. Абрашев.

В третата част на четвърта глава ще бъде представен концептуален модел за изграждане и реализиране на обучението по хип-хоп танцови техники. Настоящият модел е базиран на основата на методиката на обучението по български танци на Ст. Вългаров и методиката на обучението по спортни танци на Зл. Костов.

Разработването на тази четвърта глава от дисертационния труд е базирана на съществуващата терминология от българската народна хореография и следва структурата зададена в учебниците по българска народна хореография поради няколко причини. От една страна, по произход хип-хоп танците се доближават повече до фолклорните танци, отколкото до класическите, тъй като възникват като форма на изразяване на определена група, а не са създадени върху теоретична основа. От друга страна българската народна хореография има добре изяснена, структурирана и позната терминология, както и изградена устойчива академичност през последните седем десетилетия, което ще послужи и за основа на настоящата глава от дисертационния труд.

³⁰ В българската народна хореография е по-популярно наименованието снага, до като в спортните танци по-разпространеното название е корпус.

4.1. Строеж на танцовите движения в хип-хоп танците

Хип-хоп танците притежават особености, които ги отличават от останалите танцови стилове и по този начин се превръщат в отделен танцов стил. От друга страна могат да се търсят сходни характеристики както с фолклорните, така и с модерните и спортни танци, които да спомогнат за създаване на универсални понятия и терминология в областта на хореографията, като научна дисциплина.

Първата и основна характеристика, която различава хип-хоп танцовите стилове от останалите танци е техният произход. Те възникват на улицата сред маргинализираните младежки групи в американското гето и служат за изразяване на несъгласие и противопоставяне срещу съществуващата политико-икономическа и обществена система. Идеята за възникването на уличните танцови стилове се допълва и от това, че в края на 70-те години на миналия век, това е начин за себеизразяване на младежите от най-бедните квартали, които имат ограничен достъп до културни продукти и припознават хип-хоп културата, като единствена възможност за артистична и творческа изява. Тази амбиция, за себеизразяване и доказване пред останалите членове на обществото, създава и други две не по-малко значими характеристики-импровизационният и състезателен характер на хип-хоп танците. Тези характеристики са се запазили и до днес и основната сцена за изява на хип-хоп танцьорите са състезанията по хип-хоп танци наречени батъли (битки).

Погрешно, обаче, е схващането, че поради импровизационния си характер и уличният си произход, хип-хоп танците не се подчиняват на правила и само наличието на хип-хоп музика е единственият фактор за създаването на хип-хоп танци, а всеки танцьор може да прави каквото си иска. За да може един танцьор да импровизира и да участва в хип-хоп батъли, освен да познава добре възможностите на тялото си, той трябва да познава добре стиловите особености, историята, тематично-идейният замисъл, философията и елементите на хип-хоп културата, както и правилата в танцовото изкуство.

Трябва да се отбележи, също така, че става въпрос за хип-хоп танцови стилове, които се различават по своята същност един от друг, но едновременно с това притежават и общи характеристики, които ги обединяват под общото наименование хип-хоп танци (виж Трета глава).

Разглеждайки трите основни характеристики на хип-хоп танците- уличен произход, импровизационен и състезателен характер, могат да се определят и прилики с останалите танцови стилове. По отношение на произхода хип-хоп танците се доближават до фолклорните танци, които са продукт на народното творчество са създадени благодарение на опита на етническата група, без да се подчиняват на теоретични принципи от танцовото изкуство. По своят импровизационен характер хип-хоп танците се доближават до модерният танц. В стремежа си за себеизразяване, хип-хоп танцьорите използват разнообразни техники и движения на цялото тяло и крайниците си, както и разнообразно разположение на тялото в пространството, което в голяма степен се припокрива с идеите и техниките на Марта Греъм, Мари Вигман, Дорис Хъмфри, Мърс Кънингам и др. Не на последно място поради състезателния си характер хип-хоп танците се доближават до състезателните танци и следователно се подчиняват на определени правила, с цел да се излъчи победител в батъла и да може да се журира обективно.

Може да се каже, че по отношение на строежа на танцовите движения, хип-хоп танците най- съществено се различават от класическия танц, главно по положенията на тялото, краката и ръцете, а следователно и по елементите на танцовите движения, както и самите движения.

4.1.1. Основни положения на ръцете, краката, снагата (корпуса) и главата

В хип-хоп танците основните положения на ръцете, краката, тялото и главата следват естествените положения, които частите на човешкото тяло заемат в ежедневието. Възприето е схващането, че тялото трябва да е отпуснато, а танцовите движения да се доближават максимално до естествените ежедневни движения. От друга страна много от движенията в хип-хоп танците изискват голяма координация, сила и точност на изпълнение. Ето защо е необходимо да бъдат определени положенията на всяка част от тялото, както по отношение на останалите, така и в пространството, с цел да се дефинира едно движение като танцово и да може да се систематизират тези движения.

В хореографската практика частите на човешкото тяло се разделят на **четири главни групи- ръце, крака, снага (корпус) и глава**. На свой ред ръката се състои от – мишница, совалка (предмишница), длан и пръсти. Кракът се състои от бедро, пищял, ходило и пръсти. Корпусът може да бъде разделен на- таз, гръбначен стълб, гръден кош

и раменен пояс. Когато става въпрос за положение на главата е необходимо да се отбележи, че значение за движението ѝ има преди всичко връзката на главата с корпуса или най-точно казано- движението на врата, който изменя положението на главата.

За да се опишат основните положения на частите на тялото е необходимо също така да бъдат изяснени и **посоките, които човешкото тяло или някоя от частите му могат да заемат в пространството.** Според К. Дженов и К. Харалампиев: „*в хореографията се работи предимно с шест основни и двадесет междинни посоки. Основните са – напред, назад, вдясно, вляво, нагоре и надолу. Междинните посоки се разделят на първостепенни и второстепенни. Първостепенните посоки са дванадесет и представляват комбинация от основните, а именно- напред вдясно, напред вляво, назад вдясно, назад вляво, напред горе, напред долу, назад горе, назад долу, вдясно горе, вдясно долу, вляво горе и в ляво долу. Второстепенните посоки са напред вдясно горе, напред вляво горе, напред вдясно долу, напред вляво долу, назад вдясно горе, назад вдясно долу, назад вляво горе и назад вляво долу. Главните посоки имат значение предимно за определяне на положенията и движенията на цялото тяло, а междинните определят положенията на краката, ръцете, корпуса и главата.*“ (Дженев, Харалампиев1965: 9-10).

Хип-хоп танците се различават от много от останалите танцови стилове поради това, че от една страна се изпълняват движения с всички части на тялото, без да се акцентира върху движения на определена част, а от друга страна се използва цялото пространство. В българските народни танци, например, движенията са концентрирани в краката и се танцува предимно в изправено положение на тялото (в редки случаи на коляно или в положение на опора). В спортните танци и особено стандартните, които се изпълняват в хват в двойка също движенията са концентрирани в краката и се изпълняват само и единствено в изправено положение. От друга страна, в някои танци на народите, като например индийски, ориенталски и други, движенията са концентрирани в ръцете или корпуса. В хип-хоп танците движенията са разнообразни, като от една страна краката, ръцете, корпусът и главата могат да изпълняват синхронизирани движения, а от друга страна могат да се изпълняват и изолации само на отделна част от тялото. Друга съществена характеристика на хип-хоп танцовите движения е, че могат да се изпълняват във всяко положение на тялото в пространството- изправено, клекнало, легнало, положение на опора (която може да е само на ръце и дори само на глава).

Въпреки, че движенията в хип-хоп танците всъщност са неограничени е необходимо да се направи някакво систематизиране. Ето защо ще бъдат разгледан и положенията на различните части на тялото по отделно, както и положенията които цялото тяло може да заема в пространството.

Положения на ръцете

Положенията на ръката в хип-хоп танците могат да се определят по начините дефинирани в теорията на българските народни танци:

- отдалечеността на ръката от тялото- дали е до тялото, дали е отдалечена или е опряна на тялото;
- положението на ръката се определя от мястото и спрямо друга част от тялото, а именно дали е пред гърдите, зад гърба, на кръста, на коляно, над главата, успоредно на другата ръка, пред главата и др.
- В хип-хоп танците положението на ръката може да се определи и в зависимост от поставянето ѝ на земята, като ръката може да се опира на цяла длан, на пръсти или на юмрук.

По отношение на лакътя, положенията които може да заеме всяка ръка, се разглеждат в две основни групи- **лостове и свивки**, определени както и в българските народни танци в зависимост от завъртането на различните части на ръката, положенията им една спрямо друга, както и посоката, която заема ръката в пространството.

В хип-хоп танците и особено в някои подстилове като тунинг особено важно значение имат **положенията на дланта**. В зависимост от отклонението на китката по страничната ѝ ос положенията на китката са – с опъната длан, с пречупена длан и с обратно пречупена длан. В зависимост от отклонението на китката по напречната ѝ ос положенията на китката са с палцово отклонение и с кутрево отклонение.

Не на последно място, значение за цялостното изясняване на позициите на ръцете имат **положенията на пръстите**. В зависимост от отклонението им в ставите по страничните оси те биват- опънати, свити, свободни, и в юмрук. В зависимост от отклонението им в ставите с дланта по напречната ос биват с раздалечени и със събрани пръсти. Осен това значение имат и някои положения на отделните пръсти. Палецът може да бъде свит, свободен, опънат, прибран и отдалечен. В хип-хоп танците

значение има и положението на показалецът, който може да бъде опънат спрямо останалите пръсти, които могат да са свити или в юмрук (напр. при движението поинт в локинг).

Така изброените позиции на отделните части на ръката, както и посоките в пространството образуват множество комбинации от наименования на основните позиции на ръката. (вж. Приложение 5)

Необходимо е да се отбележи, че в някои подстилове на хип-хоп танците (напр. уейвинг), при които ръката изпълнява вълнообразни движения, настоящата класификация на положенията на ръцете би била много трудно приложима.

В класическият танц и в българските народни танци съществуват **основни позиции на двете ръце**. *„Тези позиции представляват устойчиви, опорни моменти в огромния диапазон на движенията, които изпълняват ръцете“* (Янакиев 2000: 11). В класическите танци съществуват три основни позиции и едно изходно положение. В българските народни танци позициите са осем и едно изходно положение. В хип-хоп танците не съществуват уточнени позиции на ръцете. Това е така, тъй като хип-хоп танците са нов стил, който все още няма достатъчно изявена академичност от една страна, а от друга страна все още не е изяснен напълно въпросът за значението на екзерсиса в хип-хоп танците. Не на последно място в хип-хоп танците има три основни стила (брейк, попинг и локинг) и множество производни и подстилове, всеки от които се отличава с различни движения на ръцете и въвеждането на основни позиции би имало значение само ако се въведат такива, които да бъдат универсални и общовалидни за всички хоп-хоп танцови стилове.

Поради липсата на екзерсис, често разпространена практика в хип-хоп танцовите школи е да се загрева на музика, като се използват предимно спортни и гимнастически упражнения или танцови движения, които имат отношение към конкретния урок или хореография.

Поради липсата на изяснени позиции на ръцете в хип-хоп танците е необходимо хип-хоп преподавателите и хореографите да познават позициите на ръцете в класическият балет и българските народни танци и при необходимост да ги използват за онагледяване на преподаваните движения.

Положения на краката

„Всяко положение на крака се определя от отношението на частите му помежду им и от положението на крака като цяло спрямо другия крак или в зависимост от земята“ (Дженев К., Харалампиев, К. 1965: 20).

По отношение на земята положенията на крака се характеризират в зависимост от това, дали кракът е стъпил на земята, или е отделен от нея. В хип-хоп танците кракът може да се поставя на земята в положения на пръсти, на пета, на цяло ходило, на вътрешен или на външен ръб (кант). Височината на отделянето на крака от земята в хип-хоп танците може да е различно и се определя по отношение на останалите части на тялото- над коляното, на нивото на таза, над таза, или спрямо земята- много ниско, ниско, успоредно на земята, високо или много високо.

Както и в българските народни танци и в хип-хоп танците положенията на единия крак спрямо другия се определят в зависимост от това, дали той е пред него, зад него, до него, кръстосан на него или встрани от него.

Всички положения, които може да заеме единият крак, са възможни и за другия.

В зависимост от отношението на бедрото към пиццала положенията се разделят на два вида – **лостове и свивки**, определени както и в българските народни танци в зависимост от завъртането на различните части на крака, положенията им една спрямо друга, както и посоката, която заема крака по отношение на тялото.

Така изброените позиции на отделните части на краката и разположенията им в пространството получават множество комбинации от основните положения на краката- например висока, вътрешна, затворена свивка с левия крак напред горе вляво със свит падьом (вж. Приложение 6).

В българските народни танци както и в класическите танци са установени **положения на двете ходила**, които се наричат **позиции**. В класическите танци позициите на краката са пет, а в българските народни танци се използват шест основни и четири производни позиции на краката. В хип-хоп танците класическите позиции на са трудно или неприложими, тъй като *„ходилата на краката в класическите танци са максимално отворени навън, т.е. при стъпването в позиция двата крака са завъртени*

по надлъжната си ос до положение на ходилата едно към друго на 180°“ (Янакиев 2000: 9).

В хип-хоп танците могат да се прилагат позициите от българските танци, като към съществуващите първа, втора, трета, четвърта, пета, шеста, втора успоредна, трета успоредна, четвърта успоредна и четвърта кръстосана могат да се добавят още:

- Втора кръстосана позиция- ходилото на единият крак е стъпило кръстосано до другия крак на разстояние от него. Отпред може да бъде както единият, така и другият крак.
- Втора обърната позиция- двата крака са стъпили раздалечени встрани като при втора позиция, но двете ходила са обърнати с пръстите навътре.
- Четвърта обърната позиция- ходилото на единият крак е стъпило пред другия като при четвърта позиция, но двете ходила са обърнати навътре.

Положения на снагата (корпуса)

Положенията на корпуса в хип-хоп танците са от изключително значение за точното и правилно изпълнение на танцовите движения. Това е така, тъй като движенията в хип-хоп танците започват отвътре навън т.е. първоначалният импулс се заражда в корпуса и от там се насочва към крайниците.

Корпуса се състои от таз, гръбначен стълб, гръден кош и раменен пояс, които са свързани по между си в стегнати връзки. Това до определена степен ограничава движенията и не позволява множество позиции както при крайниците.

Положенията на частите на корпуса се определя в зависимост на отношението им една към друга, както и от пространството.

За разлика от класическите, стандартните и българските народни танци, в хип-хоп танците **тазът** е подвижен както в латино или ориенталските танци например. В зависимост от останалите части на корпуса, тазът може да заема следните положения:

- Прибран таз- това е естествената позиция на тялото, при която тазът е разположен точно под гръбначния стълб;
- Таз вдясно- това е положение, при което тазът е изместен вдясно спрямо гръбначния стълб, като тежестта на тялото може да се носи само от десния крак или и от двата крака;

- Таз вляво- положение, при което тазът е изместен вляво спрямо гръбначния стълб, а тежестта може да е само върху левия крак или равно разпределена върху двата крака;
- Таз напред- положение, при което тазът е изместен напред спрямо гръбначния стълб;
- Таз назад- положение, при което тазът е изместен назад спрямо гръбначния стълб (положението се нарича още с изнесен таз);

Могат да съществуват и производни положения- напред вдясно, напред вляво, назад вдясно и назад вляво.

В някои хип-хоп танцови стилове (попинг, роботинг, уейвинг и др.), които се базират на изолации, е необходимо тазът да се движи самостоятелно. В зависимост от завъртането на таза по надлъжната ос, положенията му могат да бъдат- със завъртян в дясно таз и със завъртян вляво таз. Това са положения, при които се завърта само тазът, а гръдният кош и бедрата остават напред.

В теорията на българската хореография **положенията на корпуса**, при които той се навежда в тазобедрените стави, без да се превива гръбначният стълб (кръста) се наричат **лостове**.

По отношение на движението на прешлените от гръбначния стълб положенията, които заема корпусът се наричат **свивки**.

Термините лост и свивка на корпусът са подходящи за използване и в хип-хоп хореографията.

Положенията на гръдния кош, колкото и ограничени да са те, имат съществено значение в хип-хоп танците, тъй като от тях изхождат някои основни движения (например движението chest pop в попинг). По отношение на гръбначния стълб, гръдният кош може да заема следните положения- напред -с изпъчени гърди и назад- с прибрани гърди. Освен това гръдният кош може да се измества вдясно, вляво, напред вдясно, напред вляво, назад вдясно, назад вляво (става въпрос за изместване спрямо гръбначния стълб, посредством диафрагмата и гръбните мускули и не трябва да се бърка със завъртане вдясно и вляво).

Положенията на раменете се определят главно в зависимост от посоките. В хип-хоп танците раменете могат да заемат следните позиции- рамо напред, рамо назад, рамо нагоре, рамо надолу, рамо напред горе, рамо назад горе. Положения рамо напред долу и рамо назад долу не се използват, тъй като поради устройството на раменния пояс, когато едното рамо е в положение напред горе, другото естествено заема положение назад долу и обратно. Дясното рамо може да заема още положения напред вдясно горе и назад вдясно горе, а лявото съответно напред вляво горе и назад вляво горе.

В практиката доста от определенията за положенията на корпуса отпадат, тъй като се подразбират при изпълнение на танцовите движения. Въпреки това пълното им познаване и разбиране е необходимо за изясняване на стила и характера на хип-хоп танците. (вж. Приложение 7).

Положенията на главата се определят от връзката ѝ с корпуса, която се осъществява посредством първият и втори шийни прешлени. Ето защо значение за положенията на главата има движението на врата, който може да се движи по надлъжната и по вертикалната ос. По отношение на вертикалната ос главата може да бъде изправена и наведена. На свой ред наведеното положение може да бъде напред, назад, вдясно, вляво, напред вдясно, напред вляво, назад вдясно и назад вляво. В зависимост от завъртането по надлъжната ос главата може да заема следните положения- завъртяна надясно, завъртяна малко надясно, завъртяна наляво и завъртяна малко наляво. Образоването на наименованията на положенията на главата е комбинация от отклоненията по вертикалната и надлъжната ос и включва както положението на главата, така и положението на врата (напр. наведен врат напред със завъртяна глава вдясно) (вж. Приложение 8).

Освен разгледаните положения на отделните части на тялото е необходимо да бъдат разгледани и **общите положения, които цялото тяло заема при танцуване**. В преподавателската работа по хип-хоп танци се използват понятията изправено положение- когато само краката се опират в пода и положение на земя- когато ръцете или тялото допират пода, но тези означения са ограничени и не обхващат всички положения които тялото може да заеме. Ето защо хореографската теория е разработила следните положения на човешкото тяло:

- **Изправено положение;**

- **Приклезнало положение.** В хип-хоп танците приклезналото положение се явява най-естествено за краката, когато те носят тежестта на тялото. Изключение правят някои стилове като уакинг, воугинг, хайгхийлс, които се танцуват в изправено положение, както и брейк, който се изпълнява на земя;
- **Клекнало положение;**
- **Коленичило положение.** В хип-хоп танците има и такива положения, при които единият крак е коленичил, а другият е във въздуха, като тежестта може да се носи само от коленичилия крак или с помощта на ръка/ръце опрени в пода.
- **Седнало положение;**
- **Легнало** е положение на тялото, при което корпусът или цялото тяло се опира в земята. Легналото положение може да бъде по корем, на гръб и странично-на една от страните на тялото.

Положенията на опора в хип-хоп танците заемат съществено място особено в брейк. Това са положения на тялото, при които то е облезнато на земята с ръцете си, главата, рамото или врата. В хип-хоп танците могат да се опишат няколко вида опори. На първо място са опорите на ръце. Те могат да бъдат- лицева опора, тилна опора и странична опора. Опорите на глава могат да бъдат на чело, на темето или на задната част на черепа. В брейк танците се срещат и опори на рамо или на врата. При опорите е от съществено значение, от колко части на тялото се носи тежестта. В зависимост от това, с кои части на тялото се допира земята може да има от пет контактни точки-когато тежестта се носи от ръцете, краката и главата, до само една контактна точка-когато тежестта се носи само от едната ръка, от главата, рамото или врата.

4.1.2 Елементи на танцовите движения

„Най- малките градивни части на танцовите движения на краката, ръцете, корпуса и главата, които не могат да се разчленят по-нататък, без да загубят характера си на завършено цяло, се наричат елементи на танцовите движения“ (Дженев К., Харалампиев К. 1965: 47). Това са онези съставни части на танцовите движения, които са еднакви, често се повтарят и веднъж уточнени не е необходимо да се описват всички положения, през които определена част от тялото преминава за да изпълни един елемент. Най често срещаните елементи в хип-хоп танците са: за краката-стъпка, подскок, клякане, изправяне; за ръцете- повдигане, спускане, свиване, опъване,

завъртане, за корпуса- навеждане, прегъване, свиване и изпълване на гръдния кош; за главата- навеждане, завъртане. Времетраенето и начинът на изпълнение на иначе еднакви елементи създава разнообразие на движенията в различните хип-хоп танцови стилове.

За да могат да се уточнят и систематизират отделните елементи в хип-хоп танците, трябва да се определят техните основни качества- **образност, трайност и сила.**

В хип-хоп танците **образността** има важно значение в преподавателската работа и в описването и разчитането на танца. Необходимо е да се дадат такива наименования на танцовите елементи, които да бъдат ясно разбираеми и разпознаваеми от всички, които се занимават с хип-хоп танци, без да се налага всеки път да се описват всички позиции през които преминава тази част от тялото, с която се изпълнява елемента. Например „стъпка“ е елемент, при който се застава със събрани един до друг крака, след това десният крак се изнася напред до положение на лост и се поставя на земята на цяло ходило пред левия крак. В хип-хоп танците има движения като 2 steps, 3 steps, 4 steps, 6 steps, които се състоят съответно от 2, 3, 4 или 6 стъпки и не е необходимо всеки път да се описват всички положения, които краката заемат за да изпълнят движението, а може да се опише само пътят, на придвижване на краката при конкретното движение. От казаното дотук става ясно, че характеризиращи за образността на елемента са две неща- от една страна това са началното и крайното положение на елемента, а от друга страна пътят на придвижване, както и неговата дължина.

Второто качество на танцовите елементи е тяхната **трайност** или продължителността на времето, за което се изпълняват, което не се измерва в секунди или милисекунди, а се измерва със същата мярка, с която се измерват и относителните трайности в музиката- с такта и тактовите времена.

В хип-хоп танците се използват най- често тактовете 2/4 и 4/4, а 3/4 и неравноделните тактове не се използват.

Много хип-хоп танцови стилове залагат на бързина в движенията и често се срещат и елементи, които траят по- малко от едно тактово време. При това положение тактовото време може да се раздели на две равни половинки, като първата от тях се отбелязва с бройката, а втората с буквата „и“. При някои елементи може да се раздели

само едното тактово време на две. При това положение в размер $2/4$ могат да се получат следните комбинации- раз „и“ два, „и“ раз два или раз два „и“. В други случаи може да се разделят и двете тактови времена, като в размер $2/4$ ще се получи- „и“ раз „и“ два или раз „и“ два „и“. В по- редки случаи всяко от тактовите времена може да се раздели на три. Това се случва , когато тялото или част от него трябва да изпълнят три елемента за едно тактово време. В такива случаи хип-хоп хореографите използват в допълнение буквата „ъ“ (например „и“ „ъ“ раз два или раз „и“ „ъ“ два). В още по- редки случаи се срещат и елементи, чиято трайност се равнява на една четвърт от тактовото време. От такива елементи има смисъл само когато могат да бъдат изпълнени самостоятелно, да бъдат ясно различими от останалите елементи и по този начин възприети от публиката като отделен елемент. Разделянето на тактовото време на четири се среща главно в попинг и уейвинг или при изолации на тялото или части от него. При разделянето на тактовото време на две, три или четири е абсолютно задължително винаги да се обръща внимание дали се разделя първото или второто време в размер $2/4$. Например при броење раз „и“ два не става ясно дали разделяме първото или второто време и е необходимо поясняване дали става въпрос за раз „и“ или за „и“ два.

Третото качество на танцовите елементи е **силата**. Това е количеството енергия, което мускулите използват при изпълнението на определен елемент. Различието в степента на силата при изпълняването на елементите се нарича динамика.

Силата на напрежението е характерен белег, определящ принадлежността на определен елемент към конкретен хип-хоп танцов стил. Например повечето елементи в попинг се изпълняват рязко, до като в крѐмп се изпълняват със сила.

Освен от мускулното напрежение, силата на елементите зависи и от тежестта на тялото. Така например ако тялото е в изправено положение, а ръцете са в лост нагоре, ще се изисква много малко сила за да преминат ръцете в положение на свивка, но ако тялото е в положение на опора върху ръцете (в брейк танците), а ръцете са в положение на лост, ще се изисква много повече сила за да се приберат ръцете в свивка (и още повече в случая при който се отделят от земята). За това при фиксирането на елементите от голямо значение е да се определи коя част от тялото носи тежестта му.

Въпреки че, в хип-хоп танцовите техники елементите на танцовите движения могат да бъдат множество и многообразни, както поради наличието на множество хип-хоп танцови стилове, така и поради множеството и разнообразни движения, които

могат да се изпълняват с ръцете, краката, корпусът и главата, все пак някои елементи се срещат във всички танцови стилове и си заслужава да бъдат описани. Настоящата дисертация представлява първото изследване на хип-хоп танцовите техники и, въпреки че не може да претендира за изчерпателност, все пак може да послужи за основа, която в бъдеще да се доразвива и обогатява. За да се направи систематизирано описание на елементите на танцовите движения те са групирани по отношение на това, с коя част на тялото се изпълняват, както и движения, които цялото тяло изпълнява. По този начин елементите на танцовите движения са разделени в **пет основни групи- елементи на танцовите движения на краката, елементи на танцовите движения на ръцете, елементи на танцовите движения на корпуса, елементи на танцовите движения на главата и елементи на танцовите движения на цялото тяло.**

Елементите на танцовите движения на краката са разделени на три групи в зависимост от отношението на краката към земята- **елементи, които завършват на земя, елементи, които завършват във въздуха и елементи, които могат да завършват и на земя, и във въздуха.**

Както и в българските народни танци, в зависимост от характера им елементите, които завършват на земята се разделят на три подгрупи- **стъпки, скокове и клякания.**

В хип-хоп танците стъпките могат да се изпълняват в изправено, приклекнало, клекнало, коленичило, седнало положение, а също така и в положение на опора.

В случаите, когато ходилото на работещия крак или част от него допират земята, но не поемат веднага тежестта на тялото, а кракът продължава движението си още малко и след това поема тежестта, говорим за **приплъзване.**

В зависимост от **силата която се прилага при стъпването**, стъпките могат да бъдат **подчертана стъпка**- при която се прилага сила по- голяма от необходимата за придвижване на крака или **набиване**- стъпка която ходилото се поставя с удар на земята. Набиванията най- често се изпълняват на пета или на цяло стъпало.

В българската народна хореография, елементът при който стъпилият на цяло ходило крак отделя от земята само петата си и веднага след това стъпва на нея се нарича **чукче**. Поради липса на терминология в хип-хоп танците този термин може да се използва, тъй като вече е описан като съществуващ. Към съществуващата в българските танци терминология, обаче е необходимо да се направи и следното

уточнение. В хип-хоп танците има елементи на танцовите движения, при които стъпилият на цяло ходило крак отделя от земята само пръстите си и веднага след това стъпва на тях. Следователно в хип-хоп танците можем да говорим за **два вида чукчета- чукче на пета (когато се отделят пръстите) и чукче на пръсти (когато се отделя петата).**

Скоковете са такива елементи , при които краката, когато носят тежестта на тялото, се отделят за момент от земята и пак стъпват. Във всеки скок има два ясно очертани момента – **отскок и доскок.**

Когато кракът носещ тежестта на тялото се отделя от земята и отново стъпва, този елемент се нарича **подскок.** В хип-хоп танците се срещат и подскоци в изправено, коленичило, клекнало или в положение на опора. След отделянето на тялото от земята, краката могат да заемат различни позиции във въздуха.

В случаите, когато тежестта на тялото с отскок преминава от единия крак на другия, елементът се нарича **прескок.** При изходното положение на прескока единият крак е стъпил на земята, а другият е във въздуха. Отскокът де прави с единият крак, а доскокът с другия. При изпълнение на прескок важат същите правила за изходно положение, приземяване, посоки и др., както при подскока.

Съществуват и скокове, при които отскока се извършва от единия крак, а доскока се извършва на двата крака. Тъй като тези скокове не могат да се определят нито като подскоци, нито като предскоци те се наричат **скокове на два крака.**

В хип-хоп танците съществуват и скокове, които завършват в коленичило положение или в положение на опора. В тези положения, по отношение на доскока скоковете ще бъдат- **скок на коляно (колена) или скок на ръце (ръка).** При този вид скокове доскокът може да завършва с приплъзване.

Клякане се нарича онзи елемент на танцовото движение, при който краката (кракът), когато носят тежестта на тялото се свиват до положение на затворена свивка. В хип-хоп танците може да се кляка със събрани колена, в естествена позиция (с малко раздалечени едно от друго колена), както и с раздалечени колена. Клякането може да се изпълни с двата крака и само с единия крак. В зависимост от характера на клякането, корпусът може да се наведе напред встрани, назад или встрани, като тялото може да заеме положение на опора.

В случаите, при които клякането завършва с коляно (колена), опряно в земята елементът се нарича **коленичене**.

В хип-хоп танците след клякане тялото може да заеме положение на опора или да се изправи. **Изправянията** имат значение на самостоятелни елементи, като винаги трябва да се дава указание за степента на изправяне.

В българските народни танци елементът, при който единият или двата крака, когато носят тежестта на тялото, изпълняват последователно приклякане и изправяне се нарича **пружинка**. Свиването и опъването на крака, когато на него носи тежестта на тялото не е пружинка. Елементът пружинка се различава от отделните приклякане и изправяне главно по времетраенето- когато се изпълнява за не повече от едно тактово време.

В хип-хоп танците този елемент се нарича **баунс (bounce)**³¹. Този елемент е много често срещан в хип-хоп танците и за това се квалифицира като самостоятелен. В зависимост от началното положение, баунс може да се изпълнява надолу и нагоре. Когато началното положение на тялото е изправено, краката приклякат и след това се изправят, тогава елементът е баунс надолу, а когато започваме изпълнението на елемента от приклекнало положение на тялото и първо се изпълнява изправяне, а след това приклякане- съответно баунс нагоре.

Елементите на танцовите движения на краката, които завършват във въздуха се наричат **висове**.

В хип-хоп танците началното положение при висовете може да бъде всякакъв вид лост или свивка, а тялото може да заема различни положения. Пътят на преместването може да се изпълнява по права линия, по дъга, парабола или по някаква друга крива. При изпълняването на някои висове кракът, преди да достигне крайно положение може за момент да докосне земята. Кракът може да завършва елементът във всички главни и производни посоки (напред, назад, дясно, ляво и т.н.). Степента на отдалеченост на крака от земята при висовете е различна. В хип-хоп танците тя може да бъде ниска, средна, висока и много висока. Преместването на крака при висовете може да се изпълни за различно време и с различна сила. Движението на крака при висовете често има сложен характер- кракът може едновременно да се повдигне и свие, да се опъне и премести в страни и др. Така в танците се получава голямо разнообразие от висове.

³¹ Bounce- буквално означава многократно подскачане нагоре и надолу върху нещо пружиниращо. Може да се преведе като пружиниране.

Поради многообразието от висове в хип-хоп танците, те не се именуват отделно, а се определят само с крайното си положение, а в някои случаи с междинното положение и пътят.

Съществуват и трета група на движенията на краката. Те се разглеждат отделно, тъй като могат да **завършват както на земята, така и във въздуха.**

Завъртания са онези елементи на танцовите движения, при които целият крак или част от него (ходилото, пицяла) се завърта в определена посока.

Когато крака се придвижва по такъв начин, че ходилото му описва окръжност, елементите на танцовите движения се наричат **кръгове**. Те могат да се направят както на земя, така и във въздуха.

Елементите на танцовите движения, при които кракът не завършва окръжността, а изпълнява само част от нея се наричат **дъги**. При тях важат същите правила както и при кръговете.

В хип-хоп танците съществуват множество движения, които могат да завършват както на земята така и във въздуха и именно поради това многообразие те не са именувани.

Поради устройството на **ръцете** възможностите за разнообразни движения при тях са много по-големи отколкото при краката. Съответно и **елементите на танцовите движения на ръцете** са много повече от тези на краката. Ето защо, в хип-хоп танците много трудно може да се направи цялостна квалификация, която да обхваща всички елементи на танцовите движения на ръцете от една страна поради множеството и разнообразни движения, а от друга поради наличието на три основни и множество производни хип-хоп танцови стилове, които се различават съществено един от друг именно поради различните движения на ръцете.

В зависимост от това, с коя част на ръката се изпълнява движението, елементите, които завършват във въздуха се определят като: **премествания, свивания и опъвания, пречупвания и изправяния, завъртания, кръгове и движения с пръстите.**

Онези елементи на танцовите движения, при които ръката, вследствие на движение в раменната става, се премества от едно положение до друго се наричат **премествания.**

Елементите на танцовите движения, при които ръката извършва движение в лакътната става се наричат **свивания и опъвания**.

По отношение на движенията, които **китката извършва**, елементите се наричат **пречупвания и изправяния**.

Завъртания са елементите при които ръката се завърта около ос, която минава през раменната става и пресича мишницата, совалката или дланта. Началното положение на завъртането в хип-хоп танците може да бъде лост или свивка, при което ръката да се намира върху някоя част от тялото или на земята. Крайното положение също може да бъде във въздуха или на земята. Завъртането може да се извършва от раменната става или от лакътя. В зависимост от завъртането на ръката спрямо тялото, завъртанията биват навътре и навън спрямо тялото. Навътре към тялото са тези завъртания, при които дясната ръка се върти наляво, а лявата надясно. Навън са съответно завъртания с дясната ръка- надясно и с лявата- наляво. Завъртания могат да се изпълняват с двете ръце едновременно или с всяка ръка поотделно. Когато ръката в началното положение е опряна на земята и се завърта без да се отделя от нея, завъртането се нарича завъртане на земя.

В случаите, при които дланта на ръката описва път подобен на окръжност, елементите се наричат **кръгове**. При очертаването на кръговете участието на отделните части на ръката е различно. Кръгове могат да се правят само с китката, от лакътя или само с раменната става или комбинирано- едновременно в китката и лакътя, в китката и раменната става и т.н.

В хип-хоп танците се срещат и кръгове, които започват и завършват на земя. При тези кръгове важат същите определения, като задължително се прави уточнение, че кръгът е по земя.

Когато ръката или част от нея изпълняват движение, което описва част от окръжност, без да я завършва, елементите се наричат **дъги**. Понеже са сходни с кръговете, дъгите получават същите определения- малка, средна голяма, вътрешна външна и т.н. В хип-хоп танците се срещат и дъги с ръце, които започват и завършват на земя.

Плясканията са елементи на танцовите движения, при които дланта на едната ръка със удар се поставя върху другата, върху някоя част от тялото или върху земята.

Когато пляскането се извършва с двете ръце една в друга, те могат да удрят дланите си пред тялото, зад тялото, в страни от него (вдясно, вляво, вдясно горе, вдясно долу, вляво горе и вляво долу), под коляното, над коляното, над главата и др. С една ръка плясканията в хип-хоп танците могат да се правят върху всички части на тялото, но в повечето случаи се избира отдалечена част от дланта за по голяма изразителност на движенията (например вътрешният или външният кант на ходилото, противоположното рамо и др.). Когато плясканията се изпълняват върху земята, те могат да бъдат само с едната или с двете ръце. Пляскането на земя може да е пред тялото, в страни от него и зад него, а в зависимост от разстоянието- до тялото и на разстояние от него.

В някои хип-хоп танцови стилове **елементите на танцовите движения с пръстите** имат самостоятелно значение. В стиловете туинг и уейвинг се използват множество свивания и пречупвания с пръстите, които са сходни с описаните по-горе свивания и пречупвания. Често срещан елемент е посочването, което в локинг се нарича **point**³². При посочването показалецът е опънат, а останалите пръсти са свити. Друг често срещан елемент е **щракането с пръсти**. При него средният пръст се допират до палеца и рязко се удря в основата на палеца. При удара се получава звук подобен на пляскането. В хип-хоп танците елементите на танцовите движения с пръстите се използват като завършващи елементи от някои движения с ръцете и рядко са самостоятелни движения.

Тези елементи на танцовите движения, при които, при завършването на движението ръцете се поставят на земята без да поемат тежестта на тялото се наричат **допирания**. Допирания могат да се направят от клекнало, коленичило, седнало и друго положения на тялото, при които то се приближава до земята достатъчно за да могат ръцете да се допират до нея. В хип-хоп танците допиранията могат да се извършват на пръсти, на цяла длан, на лакът или на совалката. В случаите, когато движението не завършва на земя, а в някое междинно положение ръката докосва земята и веднага след това се отделя от нея, елементите могат да се определят като докосвания.

За разлика от българските народни танци и класическият балет, в хип-хоп танците се наблюдават множество и разнообразни **елементи на танцовите движения на корпуса**. Те могат да се изпълняват само с определена част от корпуса или да бъдат комбинирани. В зависимост от това в коя ставна връзка се осъществява движението на

³² Point (от англ.)- точка

корпуса, елементите се определят като- **навеждания, прегъвания, завъртания, кръгове и движения на раменете.**

Елементите на танцовите движения на главата са значително по-малко от тези на другите части на тялото, тъй като движението на главата се извършва само от първия и втория шийни прешлени. Най- често движенията на главата са в хармонична връзка с движението на цялото тяло, но те могат да бъдат и самостоятелни. В зависимост от характера си елементите на танцовите движения на главата се определят като **навеждания, завъртания и кръгове.**

В хип-хоп танците, както и в българските народни танци има и такива елементи, които важат едновременно за няколко части от тялото или се **отнасят за цялото тяло.** Тези елементи не могат да се причислят към никоя от горепосочените групи и за това се групират отделно като **елементи на танцовите движения на цялото тяло.**

Онези елементи от танцовите движения, при които човешкото тяло променя посоката си в следствие на движение около надлъжната му ос се наричат **обръщания.**

Опираания са онези елементи на танцовите движения, при завършването на които ръцете се поставят на земята и поемат частично или изцяло тежестта на тялото. В зависимост от това, каква част от тежестта на тялото се носи опираанията се разделят на – подпираания (тежестта се носи главно от краката, а ръцете играят роля на подпора), опори (тежестта на тялото е разпределена равномерно върху краката и ръцете) и стойки (тежестта на тялото се поема изцяло от ръцете). Тези елементи на танцовите движения са широко разпространени в брейк танците.

В случаите, когато тялото се опира на земята със седалищната си част, елементите на танцовите движения се наричат **сядания.**

В хип-хоп танцовите стилове се срещат елементи на танцовите движения, които са специфични и се срещат само в хип-хопа. В някои случаи тези елементи дори дават наименованието на целият хип-хоп танцов стил (като „поп“ в попинг или „уейв“ във уейвинг). Някои от описаните елементи могат да се изпълняват с отделни части на тялото, с няколко части на тялото едновременно или се изпълняват с цялото тяло. В случаите, когато се изпълняват като част от танцово движение те имат характер на елементи на танцовите движения, но в случаите когато се изпълняват отделно и за по-дълго време, тези елементи могат да имат характер и на самостоятелни движения.

Баунс е може би най- широко разпространеният танцов елемент в хип-хоп танците. Въпреки че елементът е описан по- нагоре като част от елементите на танцовите движения на краката е необходимо да се отбележи, че в много случаи едновременно с пружиниращото движение на краката корпусът се прегъва и изправя последователно. Прегъването на корпуса може да бъде във всички посоки. По този начин баунсът получава следните определения- баунс напред, назад, вдясно, вляво, напред вдясно, напред вляво, назад вдясно и назад вляво.

Groove (груув)³³ елемент на танцовите движения на корпуса, който се среща във всички хоп-хоп танцови стилове които могат да се определят като фънки – попинг, локинг, уакинг, хаус и др. Началното положение на този елемент е свободно тяло с леко прегънат напред корпус. При изпълнение на елемента корпусът се изправя, а главата се придвижва леко назад и веднага след това се връща в началното положение. В някои случаи груув може да се изпълнява и само с главата, която от леко наведено напред положение се премества назад и веднага след това се връща в началното положение.

Pop (поп)³⁴ е такъв елемент на танцовите движения, при който мускулите на която и да е част от тялото се стягат и отпускат последователно за максимално кратък срок от време. При съкращаването на мускулите задължително условие е тази част от тялото, с която се изпълнява поп да се придвижва навън от тялото, а не към него. Много често елементът се обяснява като се оприличава на пуканка, която се разпуква навън. Поп може да се изпълни отделно с всяка мускулна група на краката, ръцете или корпуса, както и с няколко части на тялото или с цялото тяло едновременно (например поп с прасеца, поп с бедрото, поп със совалката, поп с мишницата, поп със седалищните мускули, поп с коремните мускули, поп с гърдите и др.). При изпълнение на поп ръката или кракът могат да бъдат в лост или свивка във всички възможни посоки. Положението на корпуса също може да бъде в лост или свивка във всички посоки. По време на изпълнението на елементът поп корпуса, ръката или кракът с който се изпълнява не се премества. Т.е. частта с която се изпълнява поп заема някакво положение, прави поп, след което се премества и прави друг поп.

Rock³⁵ е елемент, който представлява последователно леко прегъване и изправяне на корпуса, наподобяващо свирене на китара. Името произлиза от Rock & Roll.

³³ Groove- в музикално отношение се разбира като усещане. В англ. ез. може да се възприема като синоним на feel.

³⁴ Pop (от англ. ез.)- в буквален превод изпуквам.

³⁵ Rock (от англ. ез.)- люлея се, поклащам се

Прегъването може да се изпълнява напред, назад, в дясно и в ляво, като след това веднага следва изправяне. Елементът, най-често, се изпълнява за едно музикално време, но може и за две. Много от движенията от социалните танци се изпълняват с рок на тялото.

Wave (уейв)³⁶ е такъв елемент на танцовото движение, при който част от тялото или цялото тяло изпълнява движение наподобяващо вълна. За да се разбере най-правилно елементът може да се разгледа начинът му на изпълнение с ръка, тъй като ръката е по-подвижна в сравнение с останалите части на тялото. Началното положение на уейв с дясната ръка може да бъде лост вдясно с опъната длан и опънати пръсти. Вълната може да започва от корпуса към пръстите (уейв навън) и от пръстите към корпуса (уейв навътре). При уейв навътре последователно се изпълняват отворени вътрешни свивки първо с пръстите, после с китката, с лакътя, като преди да е започнала свивката със следващата част на ръката, предишната трябва да е заела изходно положение. Елементът завършва със завъртане на рамото назад. На същият принцип се изпълнява уейв с ръката навън като се започва със завъртане на рамото напред, следват свивки в лакътя, китката и пръстите до крайно положение на ръката лост встрани. Уейв може да се изпълнява и с краката, като в тези случаи отново ще се получат определения като уейв навътре и уейв навън. Корпусът също може да изпълнява уейв, като в тези случаи вълната ще бъде по продължение на гръбначният стълб от долу нагоре или съответно отгоре надолу. Когато цялото тяло изпълнява уейв, движението може да започне от краката и да се придвижва нагоре през глезена, коляното, таза, гръбначния стълб и шийните прешлени, но може след гръбначният стълб да продължи през рамото и да завърши с пръстите ръката. Същият елемент може да се изпълни и от главата или ръцете през гръбначният стълб и надолу. По отношение на посоката, в която започва, уейвът с тялото може да бъде напред или назад. В някои случаи уейв може да бъде категоризирано и като отделно танцово движение.

4.1.3. Танцови движения

*„Поредица от елементи, която изразява по-голяма или по-малка хореографска мисъл и има характер на завършено цяло, се нарича **танцово движение**. Всяко танцово движение може да се повтори буквално или да се изпълни като се започне с другият крак или другата ръка. В зависимост от сложността на строежа си*

³⁶ Wave (от англ. ез.)- вълна

танцовите движения се определят като: **прости, сложни, прости комбинации и сложни комбинации.**“ (Дженев К., Харалампиев К. 1965: 172-210).

Поради импровизационния характер на хип-хоп танците, танцовите движения на практика са неограничени на брой и трудно могат да бъдат систематизирани. Въпреки това съществуват правила, техники и движения, които се наричат основни или basic (бейсик), които са специфични за всеки отделен хип-хоп танцов стил. В настоящата дисертация танцовите движения са разделени не по това от колко елемента са съставени и за колко време се изпълняват, а по стилове, като са разгледани основните хип-хоп танцови стилове (брейк, локинг и попинг). По този начин е представено по-добре стиловото многообразие и отличителните характеристики на хип-хоп танцовите стилове.

Танцовите движения в хип-хоп танцовите стилове се изписват и изговарят на английски. В много редки случаи наименованието на движението може да се преведе с цел да се поясни произхода, същността или значението на самото движение. Ето защо в настоящата глава са обяснени и някои от наименованията на движенията. Освен това са разгледани някои подстилове, обособени поради съчетаването на определена група движения.

Брейк танците включват четири основни групи танцови движения. Това са **toprock (топрокс), downrock (даунрокс), power moves (пауърмувс) и freezes (фрийзове)**. Преходите от toprock към downrock и power moves се наричат **drops**. Много е важно да има плавен преход между отделните елементи при танцуване, което се нарича **flow**.

С понятието **toprock**³⁷ се обозначават всички движения на краката, ръцете, корпусът и главата, изпълнявани във вертикално положение на тялото спрямо пода, когато тежестта се носи от краката. Тези движения и комбинации служат за начало на танца и представяне на танцьора. Toprock включва различни движения, които могат да бъдат разнообразни според това, което танцьорът иска да покаже (т.е. агресия, спокойствие, вълнение, превъзходство). В toprock е позволена голяма свобода стига танцьорът да поддържа чистота на стила, форма и отношение към танца. В комбинациите си танцьорите могат да използват движение от много други танцови стилове като попинг, локинг, тап денс, Lindy hop или house dance.

³⁷ Toprock (от англ. ез.) – top (горе) и rock (опора)

Имената на движенията варират в зависимост от регионът, от който произлизат или където са най- разпространени. Има безкрайно много toprock движения и техни варианти. Най- популярните топрок движения са:

Прости- Side Step, Bronx Rock, Brooklyn Rock, Latin Rock (or Salsa Step), Derulo Rock, Kick Step, Slide и др.

Сложни- Apache Step (известно също като Indian Step, но това наименование е погрешно, тъй като има няколко варианта на indian steps), Uprock (група от движения произлизащи от джаз танците), Power Step/Power Circle, Power Step Hop, Hip Twist, 4 Corners, , Crossover

Прости комбинации- Criss Cross, Kick Side, Side to side, Crossover kick, Kickback и др.

Сложни комбинации- Indian floor, Side to side backkick, Kick Suffle и др.

Най- често топрок движенията се изпълняват с баунс на всяко музикално време.

След като изпълни кратка топрок комбинация, брейкърът се отправя към пода. Движенията, при които тялото променя позицията си от вертикална в посока хоризонтална спрямо пода се наричат **drops**³⁸. По известни drops движения са: **Coin Drop** -движението представлява клякане на един крак до като другият се придвижва назад в положение на лост оп земята, тялото заема положение на опора на едната ръка; **Knee Drop**- падане на коляното (известно още като Colt-45) - движение, при което танцьорът поставя ходилото на единия си крак зад коляното на другия, при което опорният крак кляка и допира пода с коляно; **Sweep Drop** - единият крак се кръстосва пред другия, след което тялото заема положение на опора с една или два ръце оперени на земята, създавайки впечатление, че танцьорът се спъва; **Thread Drop**- кракът се изпълва в лост напред, в момента на допирането на стъпалото на земята, той се сгъва в свивка, а опорният крак коленичи; **Drop Elbow/Forearm** (падане на лакът), **Head Drop** (падане на глава), **Shoulder Drop** (падане на рамо)- при тези падания корпусът се прегъва напред, настрани или назад до положение, в което лакътя, рамото или главата докоснат пода и др.

³⁸ Drop (от англ. ез.)- падане

Следващата група движения в брейк танците се нарича **downrock**³⁹ (известен също като "footwork" или "floorwork"). Тук се включват всички движения, изпълнявани в положение на опора, при която ръце и краката носят тежестта на тялото. В footwork- а танцорът показва уменията си да се движи бързо и да изпълнява комбинации с ръце върху пода. Основните движения се правят с участието и на стъпалата, и ръцете, а по-сложните вариации могат да включват и коленете. Downrock включва основни движения като **six steps, 3 steps, 2 steps, Skrambles (8 steps), Hooks, Coffee Grinder** (в България често се нарича „часовник“), **CC`s, Zulu spins, Kickouts, Shuffles** и др.

Downrock комбинациите обикновено преминават в движения, обединени под наименованието power moves (spin moves).

Power moves⁴⁰ (наричани още spin moves) са акробатични движения, които изискват инерция, скорост, издръжливост, сила, гъвкавост и контрол за изпълнение. Брейкърът обикновено се опира на земята с горната част на тялото си (корпусът или части от него, врата или главата) докато останалата част от тялото му създава кръгови движения. Някои Power moves са заимствани от гимнастиката и бойните изкуства. Power moves движенията в брейка са най- многобройни и могат да бъдат разделени на няколко групи.

Първата група са **завъртания**. Към тях спадат:

- **Back spin**⁴¹ - завъртане на тялото до като тежестта му се носи от гърба, като по някога танцорът може да отскача във въздуха до като се върти;

- **Shoulder spin**- завъртане с рамена опрени в земята;

- **Air chair spin**- завъртане върху лакътя;

- **Air baby spin**- завъртане върху лакът и коляно;

- **Knee Spin**- завъртане върху колена;

- **Forearm spin**- завъртане върху ръката;

³⁹ Downrock (от англ. ез.)- down (долу) и rock (опора)

⁴⁰ Power moves (от англ. ез.)- силови движения

⁴¹ Spin (от англ. ез.)- завъртане

- **Headspin**- може би най- ефектното брейк движение, при което танцьорът се върти върху главата си, която е опряна в земята и носи тежестта на цялото тяло, като понякога може да се подпомага с ръце.

Съществуват и много други spinning движения.

Втората група са **handstand**⁴² движения, наричани още Hand Hops или Rabbits. Това са движения, които се правят в опора на ръце с две или с една ръка върху пода. Краката изпълняват последователни свивки и лостове в коленете, наподобяващи ритници, а ръката или ръцете на пода подскочат. Движението може да се прави и на лактите и други части на тялото, като също се прави ритане с краката и отскачане от пода. Популярни handstand движения на две ръце с:

- **Basic 2 Handed Hand Hops/Rabbits**- едновременно подскачане и ритане с краката и ръцете;

- **2 Handed Scissors**- подскачане на ръцете, а краката се придвижват в лост напред и назад от тялото, като „ножица”;

- **Switch Hops**- последователно прескачане от едната на другата ръка;

- **2 Handed Bicycle Hops**- подскачане на ръцете, до като краката правят вертикални надлъжни кръгове, имитирайки каране на колело;

- **2 Handed Lotus Handhops**- подскачане на ръцете, докато краката са в позиция „Лотус” от йога.

На една ръка могат да се изпълняват:

- **Basic Hand Hops/One Handed Rabbits**- подскачане на една ръка, а краката ритат заедно;

- **Scissor Hops**- подскачане на една ръка, а краката са като „ножица”;

- **Lotus Handhops/Yoga Hops**- подскачане на една ръка, а краката са в стойка „Лотус”;

- **Bicycle Hops**- подскачане на ръката, а краката имитират каране на колело;

⁴² Handstand (от англ. ез.)- стойка на ръце

- **Super Hops**- отскок от една ръка след което лакътя преминава в положение на затворена свивка, а целта е да се отскочи възможно най- високо;

- **Pretzel Hops**- подскок на една ръка, като тялото се прегъва назад във въздуха, като целта е краката да са зад главата;

- **Clap Hops**- подскок и пляскане с ръката във въздуха върху другата ръка или друга част от тялото.

Освен на ръце, подскоците могат да се изпълняват и когато тежестта на тялото се носи от лактите. Такива движения са Basic Elbow Hops, Elbow Switch Hops, Elbow Scissor Hops и други. Подскоци могат да се изпълняват и в опора на глава- Head Hops, както и в опора на рамена- Shoulder Hops, и на други части от тялото.

Третата група движения са **Floats**⁴³, наричани понякога **Turtle**⁴⁴ (заради приликата на стойката на танцьора с костенурка). Това са едни от първите power moves движения в брейка и възникват още през 80- те. При тази група движения тялото на танцьора е в положение на опора с длани опрени в пода, като ръцете са в положение на затворена свивка под тялото. По този начин тялото е разположено хоризонтално спрямо пода върху мишниците, а лактите са в областта на гърдите или корема. През цялото време танцьорът балансира върху ръцете си, а тялото е във въздуха. Такива движения са:

- **Hand Glide**- тялото извършва кръгово движение, като танцьорът използва едната ръка, за да се избутва и задвижва, а другата ръка е под корема и поддържа теглото;

- **Cricket**- движение, което включва подскачане върху ръката, докато тялото извършва кръгови движения;

- **Turtle**- тялото е върху ръцете, а те имитират ходене в кръг;

- **Darkhammer**- движение, при което последователно се изпълняват прескоци от едната на другата ръка;

- **Wacky Turtles/Scratching Turtles**- float, при който се балансира на едната ръка, докато другата е протегната напред.

⁴³ Floats (от англ. ез.)- плавам

⁴⁴ Turtle (от англ.ез.)- костенурка

Следващата група power moves се наричат **Swipes**⁴⁵. Това са едни от най-известните брейк движения, които се изпълняват още от първите години на брейк танците. Движението представлява падане назад, като ръцете заемат положение на лицева опора, а тялото се завърта в кръста, като по този начин се получава усукване. Краката следват движението на ръцете, като се редуват лицева и тилна опора с ръцете и съответно обратната опора с краката. Движението изглежда все едно тялото се навива и развива в кръста. Swipes могат да започват от изправена позиция на танцъора, който при падането назад веднага започва да прави движенията, но могат да започват и след downrock комбинации от тилна опора. Съществуват различни варианти на swipes, в зависимост от това коя част на ръката или на корпуса се допира до земята и колко са опорните точки, върху които се балансира.

- **X - Swipe e Swipe**, при който краката са кръстосани в положение на опора;
- **Baby Swipe** е по скоро downrock, които е смесица между six step и Swipe;
- **Elbow Swipe**- лактите носят тежестта на тялото;
- **Forearm Swipe**- тежестта на тялото се носи совалките;
- **Head Swipe**- главата носи тежестта на тялото;
- **Master Swipe**- Двете ръце се отделят от земята едновременно, следвани от двата крака, също едновременно;
- **Superman Swipe**- представлява пресилен Swipe, при който ръцете трябва да се поставят по-далече от тялото;
- **Flight Swipe** се изпълнява само една ръка, обикновено ръката от външната страна на въртенето (т.е., ако тялото се усуква наляво, се използва дясната ръка);
- **One-Footed Swipe**- единият крак е във въздуха.

Windmills⁴⁶ са най- атрактивната група power moves. Оригинално движение е открито от брейкъра Crazy Legs, член на Rock Steady Crew от Bronx, Ню Йорк, случайно, след като той преобръща стола си и падайки по гръб започва да се върти. Други смятат, че движението е възникнало преди това, като е вдъхновено от движения

⁴⁵ Swipe (от англ.ез.)- плъзгане

⁴⁶ Windmill (от англ. ез.)- вятърна мелница

от Кунг Фу. Движението представлява непрекъснато въртене на цялото тяло по пода, като гърдите, раменете или гърба се опират в пода, а краката са в лост във въздуха раздалечени един от друг, наподобяващи V-образна форма. Изпълнението на Windmill може да започне от положение на тялото в покой (например от фрийз), а може да започне като се слее с предходно движение. Предимството да се започне от положение в покой, е че брейкърът може да вдигне по- високо краката си, което подпомага инерцията и изпълнението на движението, особено при първото въртене. За съжаление, движението постепенно се забавя и трябва да се спира преди всяко следващо завъртане, което значително намалява плавността на движението. По-голямата част от брейкърите, които могат да правят Windmill, използват инерцията от някакъв drop, след което се плъзгат директно от предмишницата през рамото към гърба, а през това време краката се завъртат в обичайната v- образна форма. Именно краката са тези, които осигуряват инерцията при завъртането. Въпреки че се използва терминът "v-образна форма", степента на разделяне на краката е относителна, в зависимост от това как се изпълнява движението и какви са възможностите на танцуващия. Колкото по- раздалечени са краката (стремежа е краката да са на 180 градуса един от друг), толкова по-голяма е възможността за по-бързо и по-чисто изпълнение на движението. Тъй като всички windmills се изпълняват без участието на ръцете, именно мястото на което се поставят ръцете създава варианти на windmills. При **Nutcrackers** ръцете са поставени върху слабините, при **Barrels** ръцете и раменете са заоблени пред тялото, сякаш прегръщат пушка до гърдите си, при **Handcuffs** ръцете се държат една за друга зад гърба, при **Genies/Coffins** ръцете са кръстосани над гърдите. Когато се изпълнява **Confusions** ръцете са поставени с длани върху главата, над ушите с лакти, изпънати навън, при **Eggbeaters** ръцете са поставени на бедрата, при **Tombstones/Frankensteins** ръцете и краката са изпънати пред тялото. При изпълнение на **Grab Millz** брейкърът хваща свободния си крак (не този с който се засилва) и го дърпа по-близо до тялото си, така че да е сгънат по време на въртенето. **Headmill** е вариант на windmill, като въртенето се извършва на глава. **Doubles/No-handed Halos** е движение, при което брейкърът се повдига от рамене на глава, след това прави две завъртания на глава и отново се връща на гърба си.

The Halo е движение, подобно на headmill и air tracks/air flares. При това движение главата на брейкъра остава в постоянен контакт с пода под ъгъл 45 градуса, а тялото се върти около главата. За кратко ръцете докосват земята за да стабилизират

въртенето или да създадат инерция за да забързат въртенето. Halos могат да се изпълняват с крака, които се движат относително близо до пода, а в други случаи краката могат да се опъват по вертикала, наподобявайки headmill, но разликата е в това, че при Halos се използват ръцете за част от въртенето, а въртящото движение на краката не е основно за инерцията на въртенето.

Flares⁴⁷ са група power moves, представляващи акробатични движения, при които тялото е в положение на опора на ръцете. Тежестта на тялото преминава последователно от едната върху другата ръка, а краката се движат в постоянни кръгове, хоризонтални спрямо земята. Тези движения произлизат от гимнастиката, където се изпълняват на гимнастическият уред кон с гривни или на пода. Основното Flare движение се нарича Step by step и представлява въртене на тялото по посока обратна на часовниковата стрелка. Тялото е в положение на лицева опора. Левият крак започва на няколко сантиметра зад десния във въздуха, лявата ръка се поставя близо до левия крак, обърнат с пръсти встрани от тялото. Левият крак започва въртеливо движение около ръката, докато лявата ръка отскача от пода. Цялата тежест се премества върху дясната ръка и брейкърът изритва левия крак нагоре, възможно най-високо. Десният крак преминава под левия и след това лявата ръка се поставя пред тялото, така че и двете ръце да бъдат отпред. Извивайки гърба си и без да докосва земята, брейкърът отново вдига десния крак и замахва отново с левия крак за ново завъртане. Съществуват няколко варианти на Flare:

- **Elbow Flares** се изпълнява, като лактите служат за опора, но поради ниската точка на въртене това е много трудно движение;

- **Lotus flares** - краката са в позиция лотос;

- **New Yorker Flares / Atomic Flares / Power Flares** - започва с противоположната ръка, а въртенето е по посока на часовниковата стрелка;

- **Circles/Virgin Flares** краката са допрени един до друг, изпълнати са в лост и се движат заедно;

- **V-flares** - краката са опънати във V-образна форма.

⁴⁷ Flare (от англ. ез.)- пламък

- **Airflare** е Flare движение, понякога наричано Airtrack, при което за опора служи главата, а ръцете се допират периодично до земята за да осигуряват баланс и задвижване.

Всички Power Moves могат да бъдат свързани в комбинации, наречени- **Power Combo**. Брейкърите, които използват най-вече Power combo в танцуването си, са известни като "Power Heads". Примерни комбинации са: Flare-Air Flare-Elbow Air Flare-Air Flare-1990 и т.н. или Air Flare-Babymill-Windmill-Swipe-Windmill-Halo-Headspin и др. Възможният брой комбинации е безкраен и зависи само от издръжливостта, силата и въображението на брейкъра.

Freezes⁴⁸ са стилни пози, които изискват брейкъра да спре, като горната част на тялото служи за опора, а краката са във въздуха. Различни части от тялото могат да служат за опора- ръцете, лактите, гърба или главата. Фрийзовете се използват за подчертаване на силни удари в музиката, а често и за край на танца. Фрийзовете могат да бъдат свързани в комбинации, при които брейкърите преминават от поза в поза, за да „хванат“ ударите на музиката. Това показва музикалност и физическа сила. Има различни варианти на Freez, които се различават по това коя част от тялото служи за опора:

- **Bridge**- този фрийз е познат като мост в гимнастиката. В брейка може да се падне на мост както от изправено положение, така и след стойка на ръце;

- **Baby Freeze** представлява поза, при която тежестта на тялото е върху лакътя на едната ръка, поставена под корема, а главата и противоположната ръка се използват за баланс, като двата крака са във въздуха;

- **Airbaby (Underground)** е freez при който дланите са опрени в земята, а коляното и таза на единия крак се поставят върху лактите на ръцете и двата крака във въздуха. Необходимо е и ръцете и краката да са в положение на свивка. Airbaby може да се изпълни и само на една ръка, както и с кръстосване на ръцете и краката;

- **Airchair**- гърба на брейкъра е опрян в лакътя и се балансира върху ръката, която е в свивка с длан върху пода, докато краката са във въздуха;

⁴⁸ Freez (от англ.ез.)- замръзвам

- **Side Chair**- предмишницата служи за опора, като ръката е встрани от тялото, а краката и главата са във въздуха;

- **Chair Freeze** е freez, при който дланта е опряна в пода, тялото е върху лакътя от страни на тялото, главата е опряна в земята, единия крак също докосва земята, а другия е кръстосан около него в коляното;

- **Planche** е freez, произлизащ от гимнастиката, при който и двете ръце са в положение на лост на земята и носят тежестта на тялото, което се държи напълно хоризонтално във въздуха;

- **Dead Freeze** се нарича всеки фрийз в легнало по гръб или по корем положение, с опънати крака. Оригиналният Dead Freeze се прави с опънато тялото, а ръцете са върху гърдите като труп в ковчег.

- **Headstand** е freeze на глава със или без ръце на пода за баланс;

- **K-Kick** е стойка на една ръка, а краката и другата ръката оформят буквата К;

- **L-Kick / Aú Batido** е стойка на ръка, произлизаща от Капоейра, при която краката оформят буквата L.

- **Pike** е стойка на една ръка с двата крака във въздуха, а свободната ръка държи краката.

- **Flag** е много труден freez, при който се застава на една ръка, а двата крака са обърнати на една страна, което наподобява знаме.

Цялостното изграждане на една танцова комбинация в брейк танците обикновено има следната структура:

Toprocks → Drop → Downrocks → Power moves → Freez

Така изброените движения са само примерни и далеч не са всички в брейк танците. Поради стремежа на брейкърите да се развиват, да създават уникален стил на танцуване и да се представят все по- добре на батъли, ежегодно се появяват нови или варианти на вече съществуващи движения.

Освен всичко останало, необходимо е да се отбележи, че във всички хип-хоп танцови стилове съществуват и така наречените free style (фрийстайл) движения. Това

са движения, които не могат да бъдат категоризирани, тъй като са продукт на импровизация на танцьорите и се създават еднократно в момента на танцуване, като целта на танцьорите е да бъдат оригинални и да покажат своята индивидуалност. В зависимост от музиката, моментното състояние на танцьора, мястото, на което се танцува могат да се използват различни движения от ежедневието, спорта, трудови дейности, други танцови стилове и т.н.

В брейк танците съществуват няколко популярни стила, които се обединяват около сходните техники и движения, които танцьорите използват. Въпреки това, много танцьори комбинират движения и танцови комбинации от различните стилове, използвайки собствени идеи и знания, и по този начин създават свой уникален стил.

В зависимост от танцовите комбинации, които се използват, популярните подстилове в брейк са:

Power: Този стил е това, което голямата част от широката публика свързват с термина "брейкдайсинг". Стилът Power включва движения като head spins, back spins, windmills, flares, air tracks/air flares, 1990s, 2000s, jackhammers, crickets, turtles, hand glides, halos, и elbow spins.

Abstract: Това е широкообхватен стил, който може да включва footwork, фристайл движения, house танци и други танцови стилове.

Blow-up е стил, който се фокусира върху "уау" ефекта, предизвикан от определени движения и фрийзове. Blow-us се състои в последователно извършване на възможно най-много трудни комбинации от Power moves във възможно най-бърза последователност. Основната цел в стила Blowups е след бързият преход през поредица от силови движения, да се завърши с умел freez или "suicide"(в буквален превод от англ. ез. "самоубийство"- има се предвид фрийз при който танцьорът имитира умирање).

Flavor е стил, който се основава повече на сложен toprock, downrock и freezes. Този стил е фокусиран повече върху ритъма и музикалността на песента, отколкото само на силови движения. Брейкърите, които използват този стил, са известни като "style heads". В допълнение към изброените по-горе стилове, някои Downrock стилове са свързани с различни области, от където произлизат.

Traditional New York Style: Този стил, създаден в Бронкс е базиран върху основни движения, като 6-step и негови варианти.

Euro Style: Създаден в началото на 90-те, този стил е много въртелив, фокусиращ се не толкова върху стъпки, а повече върху движения от типа на плъзгания и плавни въртеливи и кръгови движения с краката.

Toronto Style: Той е създаден в средата на 90-те години и е известен още като Toronto thread style. Подобен е на Euro Style, но се отличава с повече и по- сложни footwork движения.

Въпреки че, **Locking** е импровизационен хип-хоп танцов стил, съществуват и много основни движения създадени от първите локъри, като Don Campbell и други. Много танцьори променят или комбинират тези движения с други и създават свои собствени варианти. Някои Locking движения произлизат от социалните танци, които са се танцували в нощните клубове и дискотеки.

Движенията в локинг са концентрирани главно в ръцете, а краката изпълняват най- често стъпки и ходове. Освен движенията с ръце в локинг се използват и много промени на позициите на тялото- клякане, коленичене, седане, опиране, лягане и др. Най- често движенията се изпълняват с груув на всяко музикално време, но може да има и паузи при позиране.

Някои популярни **локинг движения с ръцете** са:

- **Giving five** е движение с една ръка, при което ръката се изнася встрани или напред от тялото в положение на отворена или затворена външна закрита свивка с обратно пречупена длан със събрани пръсти, наподобяващо даване на „въздушно пет“ на публиката или на другия танцьор, при танцуване в дует.

- **Locking poins** или наричани още Uncle Sam points произлизат от известния плакат за набиране на войници в Американската армия, представляващ карикатура на Чичо Сам, който посочва гледащия плаката. Посочването на приятел или партньор, както и даването на „въздушно пет“ в миналото се е приемало за признание при афро-американците. Don Campbell прави за първи път Locking poins. Докато танцува, една дама се забавлява с уникалния му стил и той решава да я посочи за да я уведоми, че я вижда. Така се появява първата и основна Locking poин с рака в лост встрани от тялото

и изпълнат показалец. По-късно, когато стилът се развива, други локъри добавят движенията double и triple points.

- **Back hand claps/Backfront hand claps** представляват пляскане с две ръце зад или пред тялото или редуване на пляскането отзад и отпред спрямо тялото.

- **Wristrolls** е може би най- популярното locking движение с ръцете. То е въведено отново от Don Campbell. Движението е триелементно и се изпълнява се за едно време. Двете ръце са в положение на открит лост долу до тялото със свити пръсти и прибран палец върху пръстите. На „и“ лактите се свиват в затворена свивка като китките се доближават до рамото. На „ъ“ лактите се вдигат встрани от тялото, на нивото на раменете. На „раз“ китките се завъртат навън и заемат позиция встрани от главата. Движението може да се изпълни и в обратна посока (от горе надолу), може да се изпълни с двете ръце едновременно, само с едната ръка, последователно или противоположно (когато едната ръка е в лост долу, а другата в свивка горе). По-късно се появяват различни комбинации от Wristrolls.

- **Up Lock (Muscle man)** е поза, при която ръцете са в положение на външна откритата затворена свивка над нивото на рамената. Танцьорът демонстрира мъжественост като „показва мускули“. Позата обикновено се задържа за едно или две времена.

- **Pacing** са бързи удари с китката встрани. Ръката е в положение на свивка встрани от тялото със свити пръсти и прибран палец. Китката трябва да е отпусната, докато совалката и мишницата са стегнати. С китката последователно се редуват пречупвания и изправяния на всяко време.

- **Hitch Hike** е движение, при което на „раз“ ръцете се кръстосват пред тялото. На „два“ едната или двете ръце отиват встрани с вдигнат палец, като на стопаджия.

- **Floor Sweep** е движение на ръката по пода, при което тялото е коленичило на едно коляно, дланта е поставена на пода и с последователни палцови и кутреви отклонения бързо се придвижва наляво и надясно, сякаш се използва кърпа за бърсане на пода.

Популярни локинг движения с краката са:

- **Break down/Rocksteady**- това е стъпка напред по четвърта успоредна позиция, едновременно със стъпката тялото прикляка, тазът се премества встрани от тялото, след което се връща в начално положение. Тялото се изправя, след което движението може да се повтори и с другият крак.

- **Kick** е единичен, мощен и рязък ритник с един крак. Движението започва от свивка на крака във въздуха, като с рязко движение пищялът се придвижва до положение на лост във въздуха.

- **Whichaway**- това са последователни ритници в страни от тялото, като краката се редуват да изпълняват kick. Смяната на тежестта става благодарение на последователни прескоци от единия на другия крак. При изпълнение на движението корпусът остава неподвижен със събрани ръце долу пред тялото.

- **Leo Walk** е преувеличена стъпка с единия крак в определена посока, след която другият крак се прибира с плъзгане по пода.

- **Funky Guitar** е ход назад, при който ръцете са разположени пред тялото, като едната е неподвижна встрани от тялото, а другата е свита пред тялото и се движи така, сякаш свири на китара.

В **локинг** има и много движения, при които се **променя положението на тялото**:

- **Alpha** е движение създадено от Alpha Anderson и представлява коленичене на един крак, а другият крак е във въздуха. Тялото се изнася назад, като заема положение на тилна опора и може да се поддържа от двете, едната ръка или изобщо да няма опора на ръце.

- **Jazz split** е движение при които тялото заема седнало положение, при което единият крак е в лост, а другият в свивка на земята. Това положение се нарича полу-шпагат и позволява на тялото бързо да се изправи отново.

- **Knee Drop** представлява коленичене, при което коленете са насочени навътре към тялото (в положение на крака с форма W). Движението може да се изпълни последователно с единият, а след това с другият крак или едновременно с двата крака.

- **Stomp the cockroach** представлява коленичене на едно коляно, като ръката изпълнява wristroll надолу, който завършва с длан върху земята, след което дланта се завърта по земята, сякаш се размазва насекомо.

- **Lock/Double Lock** е навеждане на тялото леко напред вдясно или вляво с ръце, в положение на отворена вътрешна свивка, образуващи кръг надолу, сякаш повдигат тежък предмет.

- **Stop and Go** е движение създадено от Jimmy "Scoo B Doo" Foster. Движението започва от Muscle man, единият крак прави стъпка назад, тялото прави четвърт завъртане по посока на кракът, който стъпва назад, (при стъпка с десният крак назад, тялото се завърта вдясно и обратно) след което тялото се връща до изходна позиция.

Движението може да се изпълни и без да се завърта тялото, а като едновременно със стъпката назад се завърти на 90° само главата.

В **локинг** съществуват и множество **сложни танцови комбинации**. Сред най-популярните и получили наименование са:

- **Scoo B Doo** е комбинация създадена от Jimmy "Scoo B Doo" Foster. Изпълнява се за две музикални времена. Комбинацията започва от Muscle man. На „раз“ десният крак изпълнява kick напред, а лявата ръка изпълнява racing. На „и“ десният крак изпълнява прескок назад, едновременно с който левият крак изпълнява kick напред. На „два“ левият крак изпълнява подчертана стъпка напред, а дясната ръка изпълнява racing. Комбинацията може да се изпълни и като се започне с другия крак.

- **Scoobot** е сложна танцова комбинация, която се изпълнява за три времена. На „раз“ десният крак се изпълнява с kik встрани от тялото, при което тялото се накланя встрани вляво. Лявата ръка изпълнява wristroll нагоре. На два тежестта се премества с прескок върху десния крак. Левият крак изпълнява kik, тялото се накланя встрани вдясно, а дясната ръка изпълнява wristroll. На „три“ левият крак се прибира с подчертана стъпка до десният, а ръцете пляскат зад тялото.

- **Scoobot hop** е вариант на Scoobot, при който краката изпълняват kik напред, а не встрани.

Попинг се използва и като обединяващо понятие за обозначаване на група от свързани танцови стилове и техники, като Robot, Waving, Tutting и др.. Електронната музика също влияе върху попинга и под нейно въздействие се появяват подстилове като liquid, digits, turfing и др.. Попинг танцорът обикновено се нарича попър, а тези танцьори, които се развиват в специфичните подстилове могат да се наричат уейвър, тутър, стобър и др.

Движенията в третият основен хоп-хоп танцов стил Попинг са базирани на основата на импровизационни техники, изолации на различни части от тялото и специфичната за стила техника наречена поп или хит.

Техниката на попинг представлява бързо свиване и отпускане на мускулите, за да се създаде ефект на потрепване (поп или хит) в тялото. Поп- ването може да се ограничи до отделни части на тялото, създавайки варианти като поп с ръце, крака и

гърди. По- експлозивните варианти обикновено включват поп както с долната, така и с горната част на тялото едновременно.

Обикновено поп се прави на равни интервали, отговарящи на ритъма на музиката, но попърът може да избере да поп- ва и на други акценти в песента, или да поп- ва на всяко второ време или на половин време.

Най- често в попинг движенията с крака се ограничават до стъпки, ходове и кръгове, движенията с ръце са разнообразни като се използват главно лостове и свивки във всички посоки, а движенията на корпуса са всякакви навеждания, прегъвания, завъртания и кръгове.

Движенията в попинг са импровизационни, като значение за танцовите движения имат най- вече техниките на изпълнение. В този стил танцьорът демонстрира изключителен контрол на всяка част от тялото посредством изолации, много плавни или много резки движения с всяка част от ръцете, краката, корпусът и главата. По този начин- използвайки различни техники и изолации, се получават множество танцови движения. Ето защо в попинг не са описани и именувани танцовите движения, а по- скоро **техниките за изпълнение.**

Isolation са разнообразни техники, които създават илюзията за отделяне или изолиране на части от тялото от останалата част на тялото. Най-често срещаните видове изолация, които попърите извършват, са изолации на главата- при които главата стои на едно място, а останалите части на тялото се движат в различни посоки, изолации на корпуса- корпусът остава неподвижен, а се движат краката и главата, или изолация на краката- при която краката са неподвижни, а корпусът и главата изпълняват различни движения.

Robot/robotting е техника, при която се използват движения имитиращи робот или манекен. Основната идея за тази техника е изградена на разбирането за това, че частите на тялото могат да се движат само в една посока (без да се завъртат или усукват) и подобно на робот или кукла да се свиват само в определени ставни връзки. Движенията в robotting трябва да изглеждат механични. Тази често срещана техника може да се изпълнява и самостоятелно, като отделен подстил.

Puppet е техника, при която движенията имитират марионетка на конци. Обикновено се изпълнява самостоятелно или с партньор, който играе ролята на кукловод.

Bopping е попинг техника, при която гърдите се изолират, като се изтласкват напред и връщат назад, използвайки гръдните и гръбните мускули. Движението е известно като chest pop. По време на изпълнение попърът включва различни танцови движения между отделните chest pops.

Miming е техника, включваща движения от пантомима изпълнявани в ритъм. Движенията могат да изобразяват различни въображаеми дейности като държане на въображаем предмет и преместването му в различни посоки, описване на въображаемо затворено пространство, в което се намира танцьорът или невидима преграда между танцьора и публиката, катерене по въображаема стъбла или въже, тичане на място и много други.

Dime stopping е техника, представляваща постоянно движение последвано от спиране, комбинирано с поп (хит) в началото и/или в края на движението.

Scarecrow е техника, имитираща движенията на плашилото от филма Магьосника от Оз. За първи път е танцуван от Boogaloo Sam през 1977 г. Представлява движения с изпълнати в лост напред или встрани ръце, с пречупени длани и пози, наподобяващи парцалена кукла с отпуснати ръце и крака.

Tutting / King Tut е техника, превърнала се в подстил, вдъхновена от изкуството на Древен Египет (името произлиза от египетския фараон Тутанкамон). Тутингът залага главно на елементите на танцовите движения на ръцете като свивания, пречупвания и изправяния, с цел да се създадат правилни геометрични форми с различните части на тялото. Обикновено движенията са концентрирани в ръцете с акцент върху совалката, китката и пръстите. Често танцьорите може да са седнали и краката въобще да не участват в танца (например спектакълът Murmuration на френския хореограф Sadeck Berrabah). Възможно е дори движенията да са само с пръстите на ръцете, което се е обособило като самостоятелна техника наречена finger tutting.

Waving също е техника, която се е обособила като самостоятелен подстил, при която движенията са много плавни, създаващи впечатление, че вълна преминава през различни части или през цялото тяло на танцьора.

Boogaloo или **boog** е свободна и плавна танцова техника, опитваща се да създаде впечатление за тяло без кости. Използват се кръгови движения с различни части на тялото, като бедрата, коленете и главата, както и изолации, позволяващи самостоятелни кръгове само с гръдния кош или таза. Освен това се използват различни стъпки и ходове, за да се стигне от едно място до друго, с цел да се използва цялото пространство за танци. Стилът е разработен през 1975 г. от Boogaloo Sam. При оригиналната boogaloo техника не се прави поп. С добавянето на поп-ване техниката започва да се нарича Electric boogaloo. Тези техники също са се превърнали в подстил на попинг.

Crazy legs е техника, ориентирана към движенията с крака. Фокусира се върху бързи стъпки, кръгови движения с колената и стъпалата на краката. Разработена е през 1980-81 г. от Popin 'Pete, който се вдъхновява от брейк танцуването на b-boy Crazy Legs от Rock Steady Crew.

Floating, gliding and sliding са техники ориентирани към движенията с краката, които се опитват да създадат илюзията, че тялото на танцьора се движи плавно, използвайки плъзгания на стъпалата или плавно преминаване от пръстите към петата на ходилото или обратно. При някои движения краката вървят в една посока, докато тялото се движи в друга посока. Едно от най- популярните движения е backslide, което става по- известно, благодарение на Майкъл Джексън, който го нарича moonwalk.

Animation е техника, при която се имитират анимирани герои от филми, на стоп кадър. Техниката изисква танцьорът да се движи стегнато и рязко, използвайки strobing и roboting техники, за да изглежда така, че все едно движенията са анимирани кадър по кадър. Този стил е силно вдъхновен от анимационните филми, като Седмото пътешествие на Синбад (1958 г.).

Animatronics е стил на танцуване, имитиращ аниматронни роботи⁴⁹. Подобен е на roboting стила, но се добавя поп (хит) или скок в края на всяко движение.

4.2. Композиционни особености на хип-хоп хореографията

За да се изяснят композиционните особености на хип-хоп хореографията е необходимо преди всичко да се разгледат някои особености на хоп-хоп танците като

⁴⁹ Аниматронни роботи- роботизирани кукли във форманта на животни или хора

цяло, както и някои проблеми и противоречия, които все още не са напълно изчистени в хип-хоп обществото.

На първо място е необходимо да се отбележи, че в хип-хоп танците са се обособили две направления- фрий стайл (импровизация) и хореография. На основата на противопоставянето на тези две направления се създава конфликт между привържениците на старата (old school) и новата (new style) школи в хип-хоп танците.

Създателите на хип-хоп културата смятат, че хип-хоп танц, който не идва от улиците и не е импровизационен по своята същност, не е истинска форма на хип-хоп танц. Хореографирането и сценичното представяне оставя на заден план импровизацията, която е определяща хип-хоп танца в началото на неговото развитие. Освен това, свързването на различни танцови стилове в един танц размива техните основни характеристики и идентичност. Въпреки това, днес трудно можем да си представим сформирането на танцови кръ- та, показването на движения, разпространението и популярността на хип-хоп танците, ако не съществуват танцовите зали и хип-хоп хореографите.

От друга страна е актуален въпросът за това дали хип-хоп танците са изкуство или спорт. Този въпрос е особено актуален след приемането на брейк танците като олимпийска дисциплина. Това от своя страна създава противопоставяне между брейкърите, които създават спортни федерации и клубове, определят ръководителите на клубовете като треньори, а заниманията по брейк като тренировки и останалите хип-хоп танцови стилове, където в школите се провеждат репетиции, ръководени от хореографи. Подобен конфликт съществува и до днес в спортните танци.

Тези конфликти са породени от няколко фактора.

На първо място е липсата на академичност в сферата на хип-хоп културата. До 2020 г. хип-хопът не присъства като учебна или академична дисциплина в нито едно средно или висше училище и следователно няма професионално подготвени хип-хоп хореографи. Те повишават знанията и уменията си главно чрез участия в семинари и уъркшопи в страната и в чужбина. На тези семинари се преподават главно танцови техники и композиционните особености и закони остават на заден план и много от хип-хоп хореографите не са запознати с тях изобщо. Липсата на професионално подготвени и дипломирани кадри и слабата регулация от страна на държавата в сектора довеждат

до това, че всеки танцьор, който има общи познания може да отвори своя школа и да преподава хип-хоп танци. Това явление не се среща само в България, а и по целия свят. В интервю за списание Dance, хореографът и преподавател по хип-хоп танци Emilio "Buddha Stretch" Austin, Jr. представя своята гледна точка:

„Има много джаз танцьори, които правят псевдо хип-хоп. Много учители не знаят историята, те просто преподават стъпките. Те се учат от видеоклипове, но не познават културата. Ако гледате само Бритни Спийрс, вие може да смятате, че това е хип-хоп, но това никога не е било хип-хоп. Студията трябва да се постараят малко повече, защото хип-хопът не е само източник на пари.” (Wisner 2006).

Вторият фактор, характерен за хип-хоп танците е слабата танцова критика. Много рядко се организират форуми или дискусии, на които да бъдат разглеждани и обсъждани проблемите в хип-хоп хореографиите. Към това можем да добавим и голямото его на хип-хоп преподавателите, които и до ден днешен не смятат, че хип-хопът подлежи на институционализация и няма нужда да следва композиционни правила.

Не на последно място трябва да се отбележи и липса на образци, в хип-хоп хореографията. Това е породено главно от актуалността на хип-хоп хореографиите, които се създават на съвременна музика, за кратко време и едновременно с отшумяването на популярността на песента, танцът също престава да е актуален.

Въпреки отбелязаните проблеми и противоречия, както и специфичната индивидуално конкретна форма на хип-хоп танците, те следват основните правила за строежа на танцовата форма и могат да бъдат типологизирани съгласно утвърдените се в хореографската практика моделни форми за хореографското творчество.

4.2.1. Строеж на танцовата форма- мотив, фраза, комбинация, фигура

В общи линии, хип-хоп танцовите хореографии следват строежа на танцовата форма, познат и в останалите танцови стилове, който е аналогичен с временните параметри на музикалния строеж и до голяма степен се предопределя от него.

Най- малката структурна единица на танцовата форма е **пластическият мотив**. Представлява обособено самостоятелно завършено танцово движение, със своя характерна емоционално- смислова или метроритмическа определеност. Движенията в

хип-хоп танците могат да бъдат прости и сложни, като се изпълняват за един или най-много два такта. Според Проф. Анелия Янева: „ Движението е най- малката структурна единица в танца. Чрез поредица от движения се изгражда съответният вид танц. Движението се смята за синоним на хореографски (танцов) мотив и се съотнася с понятието за мотив в музиката. Движението, съчленено във фрази и комбинации, изгражда основата на който и да е танц.“ (Янева, А. 2020: 22).

Два или най- много три пластически мотива съставят следващата по- голяма структурна единица каквато е **танцовата фраза**. Тя се разпростира най- често върху четири такта, а в редки случаи върху три или пет такта.

Най- често две фрази образуват **танцовата комбинация**. Тя съответства на музикалното полуизречение и в хип-хоп танците се разпростира върху 8 такта в размер 2/4 или върху 4 такта в размер 4/4. Танцовите комбинации могат да бъдат малки- от 2 до 4 такта, средни- от 5 до 8 такта, и големи- от 9 до 16 такта. Често малката комбинация съответства на танцовата фраза, а голямата на танцовата фигура. Ето защо понятието танцова комбинация се отнася най- често за структурна единица от 5 до 8 такта.

Описаните до тук структурни единици могат да бъдат представени със следният пример в брейк танците:

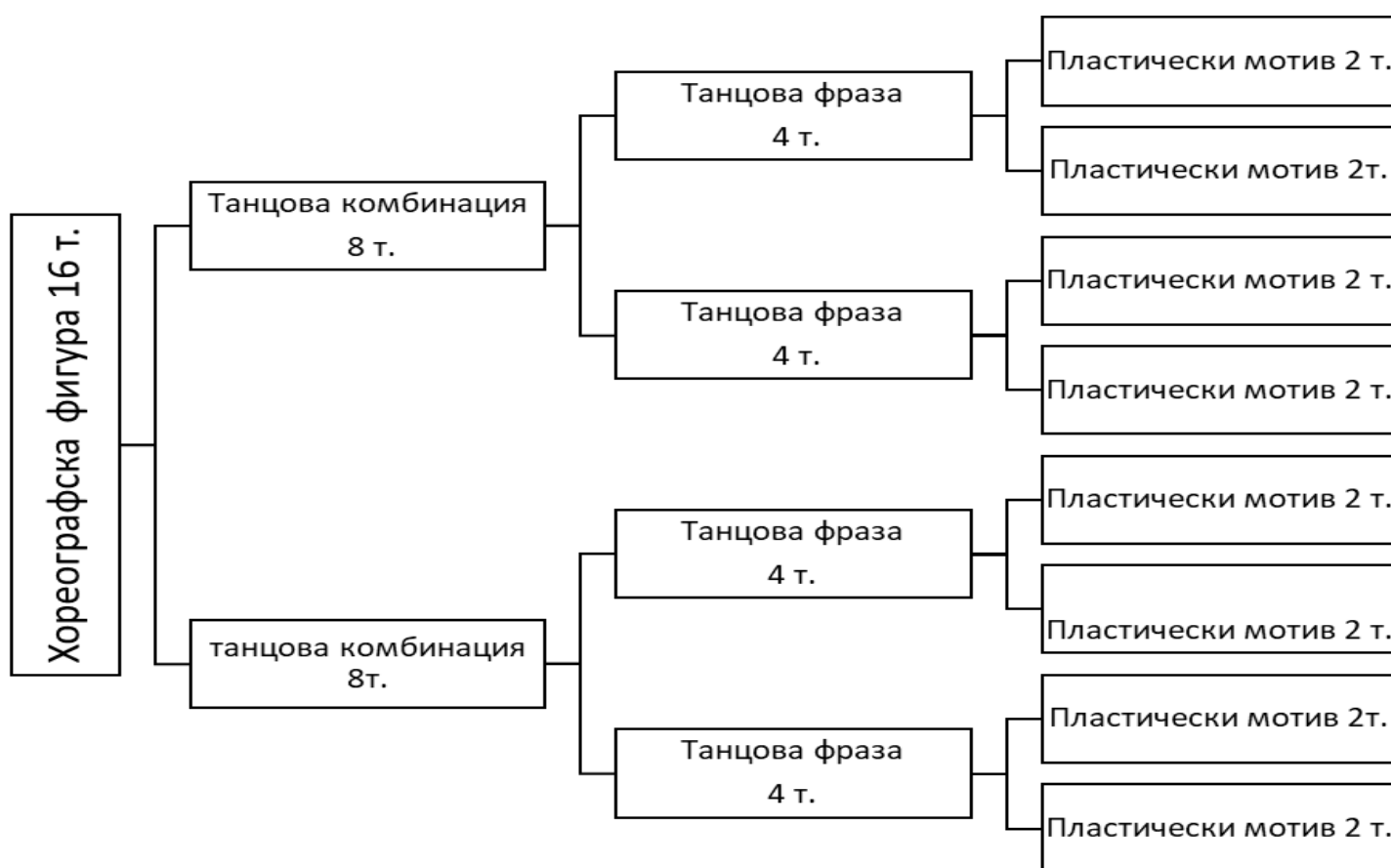
Таблица 2
Структурни единици в брей танците

Торгоск	Танцова фраза	Side step- мотив 1 такт
Комбинация 8 такта	4 такта	Side step- мотив 1 такт
		Kick step- мотив 1 такт
		Kick step- мотив 1 такт
		Kick step- мотив 1 такт
	Танцова фраза 4 такта	Apache step- мотив 1 такт
		Apache step- мотив 1 такт
		Criss cross- мотив 1 такт
		Criss cross- мотив 1 такт

Обикновено две, в редки случаи три комбинации формират главната и най- ярко изразена хореографска структура, каквато е **танцовата фигура или хореографската тема**. Тя е аналогична на музикалната тема и представлява ясно изразено и съдържателно хореографско построение, с относителна завършеност и с възможност за тематично вариране или разработка. В дивертисментните танци танцовата фигура е структурноопределяща композиционна единица.

Таблица 3

Строеж на танцовата форма



Следващата още по- голяма композиционна структура се явява **частта на танца**. Дивертисментният танц се развива в едночастна структура, изградена по класическия принцип- начало, развитие и край. В случаите когато танцът се развива в две части, те трябва да са контрастни една на друга. Най- често използвани контрасти са- метроритмическият и темповият (плавна и лирична част се противопоставя на бърза и енергична), стилков контраст (брейк част се противопоставя на локинг или попинг част), мъже срещу жени (мъжете, танцувайки брейк в едната част се противопоставят на

жените, танцуващи уакинг) и др. Многочастната структура се среща в сюитната форма на танца.

*„Така описаният строеж на танцовата форма изгражда **танцът като произведение на изкуството**, характеризиращ се със своята пълнота, цялост, завършеност и автономност, като единство от съдържание и форма, създаден от хореографа и изискващ адекватно възпроизвеждане и възприятие“* (Абрашев 2001: 158-162).

4.2.2. Дивертисментни и действени форми в хип-хоп танците.

В хип-хоп танците, както и в останалите танцови стилове съществуват две основни категории на танцовите форми – **дивертисментна и действена**.

Дивертисментните форми се основават на така наречените „чисти танци“. Това са танци, при които няма сюжет или драматургично действие. Съдържанието им се свежда до изразяване на емоционалното състояние и настроение на изпълнителите при увеселения, развлечения или забавления. Наименованието си тези форми получават от френската дума *divertiment*, която в буквален превод означава развлечение, забавление.

Дивертисментните танци се разпростират и изявяват най- добре в малките и кратки самостоятелни форми. Обикновено продължителността им е до 5-6 минути, като участват неголям брой танцьори.

Действените форми на танца са предимно сюжетни или тематични и въплъщават в себе си някакво драматургично действие или развиват сценичен образ на герой. Названието на формите се появява през 18 век и произлиза от френските думи *ras d'action*, което буквално се превежда като действена стъпка или действена танц.

Според Георги Абрашев дивертисментните форми могат да бъдат типологизирани като- хороводна, кадрилна, перепляс, дуетно- ансамблова и сюитна (Абрашев 2001: 187). Някои от тези форми на дивертисментния танц съществуват и в хип-хоп танците, други са видоизменени, а някои въобще не са приложими. Кадрилната форма на танца, например, не се среща в хип-хоп танците.

В хип-хоп танците най- широко разпространената танцова форма е **battle** (**танцова битка**), която е аналогична на надиграването, наречено още перепляс от

руските думи „перепляс“, което буквално означава „надтанцуване“ или „надиграване“. Възникнала като танцова форма на индивидуалните майсторски изяви на изпълнителите със състезателен характер, в основата ѝ лежи свободната танцова импровизация, в която всеки се стреми да надмине останалите по бързина, техника и изобретателност. Батълът представлява редуване на танцьорите, които представят кратки, но оригинални и технични солистични комбинации. Всяка комбинация съдържа специфичен „танцов трик“- специалитет на изпълнителя, който е овладян до съвършенство и е непосилен за останалите. Тази танцова форма не се свързва със строго регламентирана последователност на движенията и условното разположение на фигурите, а залага изцяло на импровизация. Голяма роля за успеха на всяко изпълнение играят изненадата, оригиналността и новото в това „какво и как ще се покаже“.

В хип-хоп танците батълът има свои правила. В оригиналният си вид танцьорите се извяват по отделно като се редуват. Всеки изпълнител има възможност да покаже една или най-много две кратки комбинации, с кратка продължителност от около 1 минута. Музиката, обикновено, е непозната за танцьорите, като се избира на място от DJ. В последните години, на някои състезания, се наблюдава провеждането на батъл, при който много танцьори танцуват едновременно (като при спортните танци), но тази практика не се възприема добре от хип-хоп обществото. Хип-хоп батълите могат да се провеждат в конкретен стил- брейк батъл, попинг батъл, локинг батъл, хаус батъл, уакинг батъл, но могат да се провеждат и без стилови ограничения- all style battle (всички стилове). По отношение на броя на участниците, батълите се разделят на- crew battle (когато се надиграват танцови групи), 2 vs 2 (надиграване на дуо или дует) и 1 vs 1 (надиграване на солисти).

Въпреки че, по своята същност батълът е импровизационна танцова форма, в сценичната хореографска практика тя може да бъде само привидно илюзорна. Надиграването може да бъде предварително подготвено от хореограф-постановчика и да бъде включено в по-голяма танцова форма с цел постигане на предварителен замисъл или идея.

Една от най-древните форми на народното танцово изкуство- **хороводната**, е видоизменена но се среща в хип-хоп танците като **social dance (социални или сошъл денс)**. Също както при хороводенето, в сошал денс има водач и група от хора, които го следват. Най-често това се случва на партита или в клубове, където един танцьор

представя кратка комбинация, която е измислил върху определена мелодия. Сошал денс са танци подобни на „Макарена“, а в хип-хоп танците могат да се дадат примери като Watch me, Bus step, Crank that, Stanky leg, Chiken noodle soup и др. Също както при хороводната форма, характерни особености на сошал денс са масовостта, ансамбловостта и еднoчастната структура с многофазна комбинация. Разликата между двете форми е подреждането на изпълнителите. Ако при хороводната е задължително изпълнителите да са подредени верижно, то в сошал денс те могат да са подредени в кръг, в редици една зад друга, а най- често са шахматно разположени за да може всички да виждат този, който показва.

Дуетно- ансамбловата форма също е видоизменена в хип-хоп танците, като от названието ѝ се премахва дуетна и остава само **ансамблова**, тъй като в хип-хоп танците няма необходимост ансамбълът от танцуващи да се състои от двойки. Най- често формата се среща като еднoчастна хореографска структура, но може да бъде и двучастна, а в сценичната хореографска практика и като тричастна. Тази форма е сред най- разпространените в хип-хоп танците, като се среща изключително често в случаите когато танцът е изработен за клип на песен или концертно изпълнение на живо на хип-хоп певец или група. Освен това ансамбловата форма може да се среща и в crew battles, като предварително подготвено представяне на групата танцьори. Не на последно място формата намира популярност в детските и начинаещите хип-хоп танцови групи, където се избягват сложните форми и многoчастните хореографски структури. Основна особеност на тази форма е нейното ансамболово- унисонно изпълнение. То се проявява в това, че изпълнителите са подведени под общ знаменател, които танцуват в унисон. Според Г.Абрашев- *„В тази непрекъсната игра с множество еднородни и живи пластични единици, обединени в единство, се заключава и голямото естетическо въздействие на танцовия унисон. За това ансамбловият унисон се проявява в една или друга степен почти във всички форми на танца.“* (Абрашев 2001: 199).

Сюитната форма е многoчастна хореографска структура, съставена от три или четири самостоятелно завършени и контрастно подредени танца, обединени от някакъв общ признак или общ художествен замисъл. Названието на формата произлиза от френската дума suite, което означава последователност. Основните особености на сюитната форма са контрастността на отделните части и общият обединяващ признак.

По отношение на контрастността хип-хоп танците могат да бъдат изградени по много начини:

- по полов признак- първа част- мъжка, втора част- женска, трета част- смесена;
- по стилове- първа част- брейк, втора част- локинг, трета част- попинг;
- по темпо на музиката- първа- бавна, втора- бърза, трета- много бърза;
- контрастиране на основата пътуване през времето- 80`s, 90`s, 00`s;
- контрастиране на национална основа, както и по много други конфликтни линии.

Обединяващият признак също може да бъде различен. Например- танцорите могат да бъдат герои от филми, войници, баскетболисти, темата може да бъде пътуване във времето, живота на улицата, етническата или расова принадлежност и много други.

В зависимост от това какви танци обединява формата сюитата може да бъде дивертисментна или тематична.

Действените форми се различават от дивертисментните поради това, че тяхното формообразуване се обуславя от наличието на драматургично действие. Действените форми са тематична и сюжетна, както и производните от тяхното смесване тематично-сюжетна или сюжетно- тематична, в зависимост от това коя е преобладаваща в конкретното произведение и коя допълваща.

В съвременната хореографска практика **тематичната форма** се използва най-вече за групова портретна характеристика на определена категория хора- например социална, етническа, професионална и др.

Много често като допълваща характеристика на тематичната форма се използва вариационността. Това означава, че темата като съдържание е взета в нейният най-общ смисъл като „тематично зърно“ и се подлага на съзнателно разширена и задълбочена тематична разработка чрез способа на варирането. С други думи всички епизоди на танца ще бъдат фактически вариации на една тема, като са пряко подчинени на основната тема и имат относителна самостоятелност. Връзките между вариациите, както и последователността на подреждането на епизодите в тематичната форма нямат съществено значение и не са строго регламентирани.

Ярък пример за тематична форма в хип-хоп танците представлява спектакълът *Murmuration* на френския хореограф Sadeck Berrabah. В спектакъла танцьорите са седнали амфитеатрално на сцената. Движенията са само с ръцете, глава и рядко с корпуса. Основният използван хип-хоп танцов стил е *Tutting*. За обект на художествено отразяване на този спектакъл може да се приеме ятото от птици и неговото движение при миграция, а заглавието буквално се превежда като – поведение на ято птици, които летят заедно и едновременно променят посоката си според условията. В *Murmuration* участват между 46 и 64 танцьора, които изпълняват едновременни или последователни еднакви движения. Спектакълът се състои от 8 части, които нямат строго регламентирана последователност и са относително самостоятелни. Това позволява в определени случаи някои епизоди да бъдат пропуснати или да се добавят нови, без да се загуби цялостният смисъл.

В случаите, когато съдържанието на танца се изявява и формата му се изгражда въз основата на сюжет, действената танцова форма се нарича **сюжетна**. Под сюжет се разбира система от събития, подредени в причинно- следствена връзка и разкриващи взаимоотношенията и конфликтите на характерите.

„Сюжетът се развива и реализира чрез основното драматургично действие, което от своя страна се движи и развива от действащите лица. Всеки герой изразява някакво желание или стремеж и преследва строго определена цел. Характерна особеност е това, че на всяко действие, предприето от героя, има съответното противодействие. Следователно, основното действие се реализира чрез преодоляване на редица препятствия. От противопоставянето на героите се раждат конфликтите, а наличието им поляризира действащите лица, като ги разделя на положителни и отрицателни“ (Абрашев 2001: 215).

Много често в хип-хоп танците се срещат **смесените форми** – сюжетно-тематичната и тематично- сюжетната. Названието се определя в зависимост от преобладаващия принцип на формообразуването. Ако основният и преобладаващ принцип е тематичен, а сюжетният е второстепенен, то названието ще бъде тематично-сюжетна. Ако в друго произведение основен и преобладаващ принцип е сюжетният, а тематичният е само частичен, то наименованието ще бъде сюжетно тематична форма.

Тенденцията за смесването на формите може да се обясни със стремежа на авторите да направят формата по- гъвкава, по- изразителна, способна най- пълноценно да въплъти образното съдържание на конкретното произведение.

В хип-хоп танците, танцовата форма е повлияна от няколко фактора, определящи **спецификата на композиционните им особености.**

На първо място са целите за създаването на хип-хоп хореография. Все още хип-хоп танците са запазили своят състезателен характер и се изпълняват главно по танцови конкурси. Явяването на танцови състезания и конкурси съответно е обвързано с различни правила и ограничения, които се налагат на танцьорите и хореографите. Основното ограничение е във времетраенето. Най- често става въпрос за танцова хореография с продължителност до 5.00 минути, което е предпоставка за развитието на кратките танцови форми.

Другата основна причина за създаването на хип-хоп хореография е хореографирането на музикални клипове. В този случай отново говорим за кратка хореография с продължителност от около 3.00-4.00 минути- ограничение наложено на музикалните изпълнители от електронните медии (радио и телевизия).

И в двата гореспоменати случая времетраенето е предпоставка за създаването главно на дивертисментни и в редки случаи тематични танци. Сюжетните форми са рядко срещани в хип-хоп хореографията, тъй като краткото времетраене не позволява развитието на сюжет.

В последните години се появяват и самостоятелно завършени хип-хоп танцови спектакли. За съжаление в по- голямата си част тези спектакли са съставени от кратки самостоятелни дивертисментни или в най- добрия случай тематични танци.

Все пак е необходимо да се отбележи, че хип-хоп хореографии се появяват в различни съвременни спектакли с еkleктичен характер. В своите спектакли („Готови ли сте?“ 2004г., „Купонът“ 2009г., „Мистерията Еньовден“ 2013г. и др.) Нешка Робева включва хип-хоп танци. Някои от тях имат чисто дивертисментен характер, като целта им е единствено забавление на публиката, до като други имат тематичен характер и целят изграждане на специфичен образ на герой (или група герои) в спектакъла.

В много други постановки хип-хоп танците са изпълнени в смесени форми. Такъв е примерът с мюзикъла на Музикалния театър на Санкт Петербург⁵⁰ „Граф Монте Кристо“ (2017г.), където пиратите изпълняват хип-хоп танци. В този случай избраната форма е по- скоро тематично- сюжетна, тъй като разкрива колективният образ на героите, а едновременно с това спомага и за развитието на сюжета.

Напоследък в някои танцови спектакли могат да се видят и хип-хоп танци в сюжетна форма. Такъв е примерът със спектакълът „Книга на мечтите“ (2023г.) на Dance Station, в който са включени два хип-хоп танца в сюжетна форма.

Все пак има и хип-хоп танцови спектакли, които са издържани изцяло в сюжетна форма. През 2019г. хореографа Бинту Дембеле и режисьора Клемент Когиторе, представят нов прочит на операта от 1735г. „Les Indes Galantes“ (Парижката национална опера)⁵¹. Постановката използва съществуващата класическа музика, на която танцьорите изпълняват хип-хоп танци в сюжетна форма.

Други примери за сюжетни постановки са някои от танцовите спектакли на The Center Street Dance School. Постановките „Вяра 509“ от 2015г. по стихове на Вапцаров, „Е- врабчетата“ от 2017г. по „Ние врабчетата“ на Радичков, „Джонатан и небето не е граница“ от 2019г. по „Джонатан Ливингстън чайката“ на Ричърд Бах на хореограф-режисьора Георги Енчев- Гош представляват хип-хоп визуален театър и се състоят изцяло от хип-хоп танци в сюжетна форма.

„Освен общите моделни форми, които се обуславят от основния принцип на формообразуването си, има и други, чиито структурни форми са обусловени от самите им мащаби. Машабността на формата има важно значение за зрителското възприятие. Именно от него авторът- хореограф е изправен пред необходимостта на преценява, коя моделна форма и в какъв мащаб ще бъде най- подходяща за пълноценно художествено въплъщаване на дадено конкретно идейно съдържание“ (Абрашев 2001: 226).

Композиционните структури се определят от броят на изпълнителите, които фактически дават и наименованието им. В хип-хоп танците се срещат следните композиционни структури: **соло; дует и дуо; малка група (състои се от 3 до 7 танцьора); голяма група (от 8 до 15 танцьора); формация (над 16 танцьора).**

⁵⁰ Санкт-Петербургский театр музыкальной комедии

⁵¹ Opera national de Paris

Солото е най- малката структурна единица в хореографията. Наименованието ѝ произлиза от латинската дума *solos*- само един, сам. Това е танц за един изпълнител. В хип-хоп танците солото се среща най- често в батълите, но и като хореографски фрагмент в танцови спектакли. Силата на въздействието на солото в хип-хоп танците се състои в импровизацията и неповторимия, неподражаем стил на танцуване на изпълнителя. Най- често солото се използва за представяне на преимуществото и надмощието на солиста над останалите.

Под названието **хореографски дует** обикновено се разбира танц за двама изпълнители от различен пол- мъж и жена. Когато и двамата изпълнители са мъже или жени, се употребява понятието дуо. В хип-хоп танците дуото и дуетът се срещат в често в батълите, където предварително се регламентира дали батълът е мъжки, женски или смесен. Освен това тази структура може да се срещне и в останалите дивертисментни и действени форми. Според характера на взаимоотношенията между героите дуетите и дуата могат да бъдат хармонични (когато няма противоречия между героите) и конфликтни (когато взаимоотношенията на героите са конфликтни). За разлика от останалите структури, дуетът и дуото дават възможност за използването на поддръжки.

Солата и дуетите обикновено се причисляват към малките хореографски структури.

В хип-хоп танците структурите трио, квартет, квинтет, секстет и септет са обединени под наименованието **малка група**. Това название е наложено поради правилата за провеждане на конкурси по хип-хоп танци, като не се прави разлика от колко човека се състои малката група.

По същата причина групите, състоящи се от осем до петнадесет танцьора са обединени под названието **голяма група**.

В хип-хоп танците малките и големите групи се наричат **crew**. Тази хореографска структура се използва в дивертисментните, тематичните, сюжетните и смесените форми на танца. В зависимост от времетраенето на танца групите могат да бъдат разглеждани като малка или съответно голяма хореографска структура.

Към монументалните хореографски структури в хип-хоп танците, може да бъде причислена **формацията**. Това е танцово crew, в което участват повече от 16

изпълнители. Тази структура позволява едри щрихи и мащабен релеф на пластическите форми и обикновено има силно въздействие върху публиката.

Важно е да се отбележи, че малките структури залагат главно на детайла, сложната техника и индивидуалността, до като големите и монументалните структури – на унисона, синхрона, правилните линии и преходи.

4.3. Концептуален модел за изграждане и реализиране на обучение по хип-хоп танци

Обучението по танци е образователен процес, който, освен че се подчинява на задължителните дидактически и педагогически принципи, решава и специфични задачи от областта на изкуството, физическата подготовка и личностното развитие на обучаващите се. Към тези специфичните задачи спадат развитието на музикален слух и чувството за ритъм, повишаването на естетическата култура, изграждането на правилна стойка, подобряването на общото физическо състояние, развитието на координацията, бързото вземане на решения, изграждането на дисциплинираност, екипност и инициативност.

Настоящата дисертация представя концептуален модел за изграждане и реализиране на обучение по хип-хоп танци, базиран на методиката в обучението по български народни танци и методиката в обучението по спортни танци.

Обучението по танци е двустранен процес, който зависи от качествата както на преподавателя, така и на обучаващият се. Преподавателят е основният фактор в обучителния процес, като неговата роля не се изчерпва само с професионалната му компетентност в областта на танца и в частност в хип-хоп танците. Той трябва да има познания по педагогика, методика, дидактика, елементарна теория на музиката, хореографска композиция, психология, анатомия, да познава възрастовите особености на обучаващите се, за да може правилно да подбира преподавания материал и да дозира физическото натоварване. От друга страна е обучаващият се с неговите личностни характеристики и възможности, като музикален слух, ритмичност, талант, физически и психически възможности.

4.3.1. Компетентност и роля на преподавателя.

За да имаме успешен и пълноценен репетиционен процес и постигане на високи резултати в областта на танцовото изкуство е необходимо преподавателят по танци да притежава комплекс от знания, които трябва да прилага в работата си с танцови колективи и индивидуални изпълнители.

На първо място стои така нареченото **предметно познание** (Костов 2011: 456). То включва три неразривно свързани компонента- познания за човешкото тяло, за творческия процес и за изкуството. Познавайки добре физическите възможности на човешкото тяло преподавателят може да изгради така репетициите, че с времето да подобри силата, бързината, издръжливостта, баланса и координацията на танцьорите, което ще допринесе за постигане на високо изпълнителско майсторство. В хип-хоп танците много от движенията изискват добри физически възможности. В практиката преподавателите трябва да използват и допълнителни упражнения за подобряване на тези възможности. В брейк танците например е абсолютно задължително танцьорите да правят лицеви опори за да развият и подобрят мускулатурата на ръцете. За издръжливост и баланс е подходящо танцьорите да стоят възможно най- дълго на ръце, като заниманията могат да започнат от стоене за няколко секунди и да продължават до няколко минути. За баланс и координация могат да се използват разнообразен комплекс от упражнения от другите танцови стилове, от гимнастиката или други спортове.

Вторият компонент от предметното познание са познанията за творческия процес. Те са свързани със знания за формите на танца, хореографска композиция, танцова режисура, терминология и теория на танцовото изкуство. Благодарение на тях се развиват комплексни знания в изпълнителите свързани с пространствено разположение на сцената, престроявания, синхрон и др. Поради малкото на брой образци в хип-хоп танците, преподавателите могат да използват като примери образци от другите танцови стилове. Могат също така периодично да се организират посещения на танцови спектакли на живо и след това да се дискутират въпросите свързани с формите на танца, композицията, сценичното разположение и др.

Третият компонент са познанията за изкуството и в частност за хип-хоп танците. Необходимо е преподавателят да познава както различните хип-хоп танцови стилове, с характерните за тях движения, така и историята на хип-хоп културата, за да знае произхода, значението и смисъла на всеки стил и правилните наименования на танцовите движения. Това ще доведе до чистота на танцовите изпълнения и

придържане към стила на хип-хоп танците. Към този трети компонент трябва да се добавят и задължителни познания на преподавателя за изкуството като цяло- танцовото и музикалното, без които няма как да се направи разлика и да бъдат открити характеристиките на хип-хоп танците в частност.

Второто задължително условие е преподавателят да има **педагогически познания**. Това са комплекс от знания и умения на преподавателя да трансформира дадена информация, тема, проблем или задача и да я поднесе на обучаващите се по атрактивен, интересен и достъпен за тях начин. На първо място преподавателят трябва да познава възможностите и нивото на разбиране на обучаващите се. Той трябва да прецени кои движения и танцови комбинации са подходящи за определена възраст и ниво на танцуване, да умее да онагледява представяната информация с примери, които са близки до възприятията на обучаващите се, да опростява или съответно да дава вариации на определено танцово движение в зависимост от конкретната група обучаващи се. Танцовите движения, комбинации и хореографии трябва да са подбрани така, че от една страна да бъдат възприети и разучени от танцуващите и от друга страна това да доведе повишаване на мотивацията и желанието за развитие на танцуващите. Обучаващите се могат да бъдат разделени на групи по няколко признака. На първо място е възрастта, като се приема, че подходяща възраст за започване на обучение по хип-хоп танци е 7-8 години. Друг признак е нивото на обучение- например начинаещи, средно ниво, аматьори, състезатели (концертен състав), професионалисти. Третият признак, по който могат да бъдат разделени обучаващите се е целта на обучението и мотивацията на танцьорите- например социално танцуващи за удоволствие, танцьори, които се подготвят за фестивали и състезания, ученици и студенти в профилирани специалности и др. Много често преподавателите по хип-хоп разчитат само на собствения си усет или на натрупания опит за да решават педагогически проблеми, което е неправилно. Педагогическите знания се придобиват по време на специализирано обучение и преподавателите по хип-хоп задължително трябва да отделят време да се обучават и усъвършенстват.

Третият комплекс от знания, които преподавателят трябва да има са **методическите познания**. Това са знания, които помагат на преподавателя да решава конкретни задачи в работата си с танцови групи и индивидуални танцьори, като започне от провеждането на една конкретна репетиция и се достигне до постигането на дългосрочни цели, като високо изпълнителско майсторство. На първо място

преподавателят трябва да умее да изготвя програми за обучение- на часа, седмична, месечна и годишна, и от друга страна да реализира на практика заложените в програмите цели и задачи. Много често, в практиката, се случва някоя от програмите да се окаже неефективна и да не дава резултати. Тогава преподавателят трябва да разнообрази дадена програма или да използва нов подход, като същевременно трябва да обясни защо той е оправдан в конкретния случай. Много често преподавателят по хип-хоп танци се ръководи само от конкретни задачи като поставяне на нова хореография или подготовка за фестивал, конкурс или концерт, без да следва програма. Това е неправилно и може да доведе до липса на системност и неразбиране от страна на обучаващият се за целта на конкретното обучение. Когато преподавателят по хип-хоп разработва програма той трябва да се ръководи от няколко неща. Програмата трябва започва с изграждане на физическите качества, след което да се премине към усвояване на основни движения и комбинации, които да довеждат до изработването на цял танц.

На второ място сред методическите познания са начините на водене на репетиция. Сред конкретните задачи, които преподавателят трябва да реши са:

- изборът на метод на преподаване- словесен, нагледен, практически;
- методът на организация на репетиционния процес- фронтален, групов, посменен или индивидуален;
- вида репетиция- за придобиване нови знания, за затвърждаване на знанията или за „въртене” на хореография или спектакъл;
- начините за даване на инструкции- команди, забележки;
- не на последно място начините за отстраняване на грешки- повторения, на бройки, опростяване на движенията, замяна на движение и др.

Сред методическите познания е и способността на преподавателя да поставя краткосрочни и дългосрочни цели. На първо място целите трябва да са смислени и значими, танцьорите да ги разбират и да знаят какво ще постигнат изпълнявайки ги. Целите трябва да са конкретни и обективни- например повторение на дадено танцово движение за определен брой пъти. Целите трябва да са постижими и реалистични и да са съобразени с индивидуалните възможности на танцьорите. Въпреки че, хип-хоп танците имат състезателен характер и танцьорите са подготвят за участие в танцови състезания, батъли или фестивали с конкурсен характер, поставяните цели не трябва да

са свързани с конкуренцията спрямо другите танцьори, а да доведат до развитие на личните качества и умения на обучаващият се.

Разглеждайки ролята на преподавателя в обучението по танци, е необходимо да се отбележат и някои проблеми, с които той се сблъсква в своята работа, които могат да произлизат както от липсата на достатъчни педагогически и методически познания, така и от невъзможността за адаптивност на преподавателя, липсата на мотивация и ответна реакция от страна на обучаващият се и други външни фактори влияещи на репетиционния процес.

Често срещан проблем в преподаването на хип-хоп танци е проблемът за копиране на ръководителя и натрупване единствено на технически знания, наричан още проблем на демонстрацията и имитацията. Проблемът е породен от факт, че някои изпълнители смятат, че това, че са добри танцьори, познават терминологията и знаят много танцови движения, ги прави и добри преподаватели. Те, обаче, нямат педагогически и методически знания и това довежда единствено до копиране на показваните от тях движения, имитация от страна на обучаващите се и съответно липса на разбиране и невъзможност за формиране на комплексни знания и умения. Този проблем е често срещан при организираните в хип-хоп средите уъркшопи, на които известни танцьори от страната и чужбина показват определени движения и танцови комбинации. Тези танцови работилници са подходящи за преподавателите и за напредналите танцьори, но при начинаещи танцьори могат да имат негативен ефект. Възможен вариант за предотвратяване на този проблем е танцьорите да се обучават в школа с квалифициран преподавател, а да посещават тези танцови работилници, уъркшопи и отворени класове с цел единствено да придобият нови знания, да обогатят и разнообразят набора от танцови движения и да придобият нови знания, които да използват в собствената си школа или състав.

В другата крайност са преподавателите, които имат методически и педагогически познания, на нямат познания за хип-хоп културата и за стиловете хип-хоп танци. Има случаи, при които преподаватели от различни танцови жанрове показват на своите състави хип-хоп движения и комбинации, копирани от Интернет или видеоклипове, без да разбират същността и произхода на движенията. Това може да доведе до други проблеми като невъзможност на преподавателя да обясни правилно съответно

движение, което да доведе до липса на разбиране от страна на обучаващите се, а в последствие и до намаляване на интереса и мотивацията им.

Друг проблем, който може да възникне в работата на преподавателя е проблемът с предварителната нагласа и липсата на разбиране. Много често преподавателите по танци следват сляпо предвидените репетиционни планове и не се съобразяват с желанията, моментното състояние и желанията на танцьорите. Тук не става въпрос за това, преподавателят постоянно да се адаптира към танцьорите, а за това, че той трябва да бъде наставник на своите танцьори. С помощта на лидерските си качества, педагогически и психологически познания, преподавателят трябва да насочва танцьорът към това кое е правилно и необходимо за него в момента. От друга страна е трябва да се забравя, че всеки танцьор притежава свои собствени качества и физически възможности, поради което е необходимо преподавателят да използва индивидуален подход към всеки танцьор в залата. От изключително значение е да се намери баланс между обучаемия и обучаващия и благодарение на качествата и на двамата да се постигат високи резултати.

Не на последно място преподавателят по танци ежедневно се сблъскват с външни фактори, които влияят на репетиционния процес. Като сред най-важните са- училищната среда, домашната среда, влиянието на родителите, приятелите, хранителният режим на танцьорите, времето за сън и почивка и др. Всички тези фактори влияят на физическото и емоционалното състояние на изпълнителите в залата и преподавателят е длъжен да се съобразява с тях, а по някога и да се намесва при необходимост.

В допълнение могат да се отбележат и още две задължителни компетенции на преподавателя. На първо място той- трябва да има добри познания по психология и да ги използва за мотивация на танцьорите. И не на последно място е необходимо преподавателят по хип-хоп танци постоянно са се усъвършенства и да обогатява своите знания, за да бъде актуален и адаптивен към динамичната и променяща се система на хип-хоп танците.

4.3.2.Методи и дидактически принципи в обучението по хип-хоп танци

По своята същност хип-хоп танците са по- скоро танцов жанр, в който са валидни общите методически и дидактически принципи, залегнали в обучението по танци като

изкуство- класически, модерни и български народни танци. От друга страна хип-хоп танците имат състезателен характер, тъй като още от самото си създаване, основната сцена за изява са танцовите битки (батъли), като по този показател се доближават до спортните танци. Това е и причината повечето от методите и дидактическите принципи да са еднакви с тези на обучението по класически или български народни танци, но да има и такива, които са характерни за обучението по спортни танци.

Стефан Вългаров пише: *„За да поддържа интереса и активността на учениците, той (преподавателят) трябва да преподава с разнообразни средства и методи. Спазването на дидактическите принципи, които са свързани с методите са задължително условие за качеството на работа.”* (Вългаров 1988: 84).

Методите, които намират най-голямо приложение в репетициите по хип-хоп танци са словесни, нагледни, практически, методи за организиране на двигателната дейност и методи за оценка и контрол.

Сред използваните **словесни методи** са разказът, описанието, обяснението, беседата, указанието и командата. Преподавателят трябва да подбира кои методи да използва в зависимост от нивото, възрастта на обучаващите се и от целите и задачите на урока. Разказът се използва в началното обучение или при започването на разучаване на нов хип-хоп танцов стил. Преподавателят си служи с него за да обясни произхода и специфичните характеристики на танцовите движения или комбинации (например- крѐмп е уличен танцов стил, който представя агресия и мъжественост, до като уакинг е клубен стил, който трябва да изразява сексапил и женственост). Описанието се използва за да се представи в цялост едно танцово движение с неговото начало и край, форма, ритмичен рисунък и трайностни отношения на танцовите елементи. Много често описанието е съпроводено с показване на танцовото движение. Обяснението се различава от описанието по това, че то служи за разкриване на смисълът и съдържанието на движението. Чрез обяснението се изясняват спецификите на танцовите елементи съставлящи движението, както и акцентите при изпълнението на конкретно движение. Описанието и обяснението са най- често използваните словесни методи по време на репетиционния процес. И при двата метода е задължително използването на хореографска терминология, което ще доведе до системност в учебния процес и ще спомогне за придобиването на нови знания от страна на обучаващите се. Беседата е по- рядко използван метод. Чрез нея могат да се изясняват

определени движения или комбинации и да се прави анализ или обзор на определена танцова комбинация, преди да се премине към изучаването на следващата. Указанието и командата се използват във фазите на затвърждаване и усъвършенстване на изучаваните движения и комбинации.

Най- често използваният **нагледен метод** е методът на показването. Той се изразява в цялостно или на части изиграване на танцовото движение или комбинация от преподавателя. В зависимост от целите и задачите на урока, той трябва да застане на определено разстояние от обучаващите се с гръб, в случаите когато показва движения с краката или с лице, когато показва движения с ръцете, а по някога и странично, ако се налага да демонстрира специфични движения с тялото като вълни в уейвинг или хитове в попинг например. Изключително важно е преподавателят да изпълнява движението в цялост- с правилният темп и ритъм, точно и не на последно място с подходящото за стила настроение. Рядко използван метод е методът на демонстрация, при който се използват видео материали от други групи или изпълнители. Този метод може да се използва за мотивация на танцьорите и за онагледяване на танцова композиция.

Практическите методи, които се използват в процеса на обучение по хип-хоп танци са цялостен, разчленен, индивидуален и състезателен. Различните методи се използват в зависимост от вида на репетицията. При поставяне на хореография най- често използваният метод е разчлененият. При него се показват отделни движения, които постепенно се свързват в комбинации. По време на тренировки за импровизация или за подготовка на танцьори за участие в батъли се използват индивидуалният и състезателният метод. Цялостният метод се използва рядко, главно с напреднали танцьори, за поставяне на кратки комбинации, целящи повишаване на физическата издръжливост на танцьорите или с начинаещи танцьори, като целта е да се усвоят основните движения на тялото в хип-хоп танците- баунс, груув и рок. В миналото често използван метод е взаимно- учителният, при който по- добрите танцьори са обучавали начинаещите. Към днешна дата този метод е рядко използван, като вариант на този метод е съркъла (кръг), при който всички танцьори се подреждат в кръг и последователно се редуват за да влизат в средата и да демонстрират своите умения.

В обучението по хип-хоп танци използваните **методи за организиране на двигателната дейност** са фронтален, групов, посменен. Най- често използваният метод е фронталният. Той е подходящ при поставяне на хореография, главно с еднородна

група от еднакви по ниво и възраст обучаеми, както и при репетиции с индивидуални изпълнители и състезатели. При този метод преподавателят осъществява индивидуален контакт с всеки един от обучаващите се. Груповият метод се използва по-рядко при големи разнородни групи, групи от начинаещи танцьори или групи за социално танцуване. При този метод преподавателят предимно демонстрира движения или комбинации пред групата, като не се обръща особено индивидуално внимание на всеки участник. Посменният метод е подходящ за уъркшопи, отворени класове или танцови работилници, в случаите когато желаещите да се обучават са много и трябва да бъдат разделени на групи.

Методите за оценка и контрол са важен момент от репетиционния процес, тъй като помагат за осъзнаването, развитието и израстването на танцьорите. Тези методи могат да бъдат разнообразни, както се започне от словесните, преминава през практическите и се достигне до участието в батъли или фестивали с конкурсен характер. Много важно условие е методите за оценка и контрол да бъдат индивидуални и да са съобразени с физическото, психическото, емоционалното състояние и нивото на всеки танцьор. Чрез тях преподавателят трябва да мотивира и да дава насоки за развитие на танцьорите, а не да ги унижава и демотивира.

По време на обучението по хип-хоп танци, преподавателят трябва да се ръководи от следните **основни дидактически принципи**:

- **Нагледност**- това, което се преподава да бъде визуално и теоретично ясно, и да носи пълно познаване на предмета от учениците. Преподавателят трябва да демонстрира движенията, комбинациите и техниките в оригинален вид, да ги обяснява правилно и детайлно, а при нужда да използва и видео материали.

- **Съзнателност**- обучаващите се трябва да виждат смисъл в това, което им се преподава, да имат желание и вътрешно убеждение за работа, да си представят целта на задачите, да могат да прилагат знанията в нови условия и да имат самоконтрол. Преподавателят трябва да поощрява анализирането и синтезирането на информацията от самите ученици и по този начин те да боравят свободно и правилно с понятията от хип-хоп културата, да познават стиловете и техниките на изпълнение. Изграждането на съзнателността изисква преподаването да е позитивно и да създава положителни емоции у учениците. Те трябва да са уверени в собствените си възможности и да се чувстват важни и ценени.

- **Активност**- стремеж на ученика към ефективно овладяване на знания и умения за кратко време. Преподавателят трябва да създаде предпоставки за засилен интерес към хип-хоп танците, да насърчава учениците да споделят личните си резултати след обработката на получените знания, както и да споделят придобити умения и знания от външни източници. Крайната цел е да се изградят трайни познанията, които ученика е придобил чрез собствени усилия.

- **Достъпност**- обучението трябва да се гради постепенно, което да довежда до разширяване на вече наличните знания, умения и способности на учениците. Трябва да се започва от лесните към трудните движения, от по- простите към по- сложните, от известното към неизвестното. Повтарят се известните техники и движения, научените елементи и движения се изпълняват в различна последователност, темпо или в комбинации, което изисква време и търпение, но неспазването на това правило води до влошаване на ефективността и качеството на обучението, на неразбиране на преподаваният материал и съответно липса на мотивация и разбиране.

- **Системност**- усвояването на знанията и уменията трябва да се извършва в определена логическа връзка. Принципът изисква от учителя да преподава подредено и в адекватна последователност. Новите понятия трябва да заемат точното си място в системата от познания, която учениците вече имат. Принципът изисква изработване на годишен, месечен, седмичен план и план на урока. Преподавателят трябва да акцентира върху връзките и допирните точки с елементите, които вече са овладени- сравняват се стилове, движения, музика, като се правят изводи по какво си приличат и по какво се различават. Часовете по хип-хоп танци трябва да са предварително конкретизирани-преговорни, за нови знания, обобщаващи и т.н.

- **Трайност**- обучението по хип-хоп танци трябва да създава трайни знания и умения у учениците. Те трябва да могат да възпроизвеждат информацията или уменията си във всеки необходим момент. Периодично преподавателят трябва да представя нови варианти и начини на приложение на вече разучени техники и движения. Това е от изключително значение, особено при танцъори, които се подготвят за батъли и практикуват главно импровизация, тъй като те ще трябва да могат свободно да си служат с голям набор от движения при необходимост.

- **Индивидуален подход** – учителят трябва да се съобразява с индивидуалните възможности на всеки ученик и да работи за подобряването им. Това се постига чрез

групиране на учениците по възраст и еднакво равнище на развитие. Препоръчително е да се работи с малки групи за да могат да се отчитат индивидуалните възможности на всеки обучаващ се. При индивидуалният подход преподавателят трябва да се съобразява както с физическите, така и с психическите и емоционалните възможности на всеки (Желев).

Освен от общите дидактически принципи, преподавателят по хип-хоп танци трябва да се съобразява и със специфичните дидактически принципи в обучението по танци като подчиняване на движението на музиката и творческият характер на изпълнителската дейност. Преподавателят трябва да изгради умения в обучаващите се за емоционално себеизразяване и художествено- образно интерпретиране на реалността.

4.3.3.Цели и компоненти на обучителния процес

Обучението по хип-хоп танци има две основни цели. Без да се степенуват по важност, едната е **развитието на физически качества** като сила, бързина, гъвкавост и издръжливост, а другата е **развитието на специфични способности** като равновесие, ориентация, координация, ритмуваща способност, синхрон и изразителност на движенията. Тези цели се достигат чрез компонентите на обучителен процес по хип-хоп танци, а именно техническа, физическа, психическа, теоретична и хореографска подготовка.

Най- важният компонент на обучението по хип-хоп танци е **техническата подготовка**. Основната цел на тази подготовка е качествено и ефективно усвояване на танцовите движения и техниките на изпълнението им. Техническата подготовка е от изключително значение, тъй като благодарение на нея се изграждат отличителните характеристики на хип-хоп танците и се създава чистота на стила. Благодарение на качествената техническа подготовка се постигат следните специфични способности в процеса на обучението по танци:

- **Съединителна способност**- това е способността да се координират целесъобразно движенията на отделните части на тялото помежду им и като цяло. В хип-хоп танците това е от изключително значение, тъй като танцовите движения са многокомпонентни и включват едновременно движения на ръцете, краката, тялото и главата.

- **Способност за равновесие**- способността на тялото да се държи в равновесно положение, да го запази или съответно да го възстанови след по- голямо разместване на тялото. Тази способност трябва да се развива отделно и да ѝ се отделя особено внимание при брейк танците, където има силови движения, като въртене на гръб, на една ръка, на глава и др.

- **Ориентираща способност**- представлява способността за определяне и промяна на положението на тялото в пространството и времето.

- **Ритмуваща способност**- това е способността определено движение да се възпроизведе в точно определен ритъм. Танцьорите трябва да познават и да различават големината на нотните трайности (четвъртини, осмини, шестнайсетини) за да могат да съгласуват движенията си с ритмичната даденост на музиката, както и да променят вътрешният си ритъм за да изпълняват различните движения с различна бързина, съобразена с ритъма. В хип-хоп танците, способността за ритмуване заема водеща роля.

- **Способност към симетрия на движенията**- това е способността на танцьорите да изпълняват танцовите движения и огледално. Всяко движение, което може да се направи надясно, трябва да може да се направи и на ляво. Тази способност изисква взаимодействие и на двете полукълба на главният мозък и повишава техническите умения и способности на танцьорите.

Вторият компонент от обучителният процес е **физическата подготовка**. Тя е основата върху която се изграждат техническата и психическата подготовка на танцьорите. Развитието на хип-хоп танците е немислимо без постоянното поддържане на високо равнище на двигателни способности на танцьорите. В спортната наука физическата подготовка е разделена на обща- чрез които се повишава общата работоспособност на организма и специфична- насочена към развитието на специфични за даден спорт двигателни способности и умения. В хип-хоп танците средствата за постигане на обща физическа подготовка са упражнения с общ характер, упражнения сходни с движенията в хип-хоп танците и средства за общо повишаване на физическото състояние- тичане, плуване, зимни спортове и др. Специфичната физическа подготовка включва упражнения, които са характерни за конкретен хип-хоп танцов стил- например в брейк танците, където има повече силови движения, се използват специфични упражнения за ръце. Целта на физическата подготовка е да се постигнат способности като сила, издръжливост, бързина и гъвкавост.

Следващият компонент в обучението по хип-хоп танци е **психическата подготовка**. Това е специфичен процес и е необходимо преподавателите по танци да имат основни познания по детска и социална психология, които да прилагат при работата си с танцови групи и индивидуални изпълнители. Психологическата подготовка представлява въздействие върху танцьора за изграждане на специфичен комплекс от личностни, психически и морални качества, необходими за успешното реализиране на обучителният процес и сценичните изяви. Подходът при провеждане на психическата подготовка трябва да бъде индивидуален- насочен към определен танцьор, конкретен- решаващ определена психологическа задача и творчески- развиващ експресивността и емоционалното изразяване на изпълнителите. Благодарение на психологическата подготовка се постигат цели като мотивация, концентрация, емоционален контрол, работа в екип, способност за изразителност и експресивност на движенията.

Теоретичната подготовка също е важен компонент в обучението по хип-хоп танци. Тя осигурява необходимият обем от знания за правилното провеждане на обучителният процес. В хип-хоп танците теоретичната подготовка обхваща специфични знания за хип-хоп културата, нейната история, стилове, наименования и произход на движенията, познания за танцовото изкуство, хореографията композицията и формите на танца, информация за провеждането и начинът на оценяване на батъли и фестивали с конкурсен характер и не на последно място познания за човешкото тяло и неговите физически възможности.

Не на последно място важен компонент в обучението по хип-хоп танци е **хореографската подготовка**. Тя включва всички аспекти на танцовото изкуство като строеж и форма на танца, танцова композиция, основни и допълнителни средства на танца, сценично поведение и др. За правилната хореографска подготовка е необходимо преподавателят да има отлични познания по теория на хореографията. Само тогава той ще може да развива специфичните способности на танцьорите като максимална изразителност, способност за адекватно и богато емоционално отразяване на музиката, способности за престоляване и синхрон. В хип-хоп танците е допустимо взаимодействието и използването на техники и движения от други танцови стилове като класически и модерен балет, български народни танци, характерни и спортни танци. Когато преподавателят прибегва да смесване на танцовите стилове е необходимо

прецизното дозиране на формите и средствата, за да не се достига до безразборни еkleктични експерименти.

В заключение е необходимо да се отбележи, че компонентите в обучението по хип-хоп танци са неразделно свързани и трябва да бъдат част от цялостната подготовка на изпълнителите. Само тогава могат да се изградят комплексни танцьори- мотивирани, знаещи и можещи.

4.3.4. Организация на обучението по хип-хоп танци.

При организацията на обучението по хип-хоп танци преподавателят трябва да се съобрази с основните фактори влияещи на образователният процес.

Следвайки основните методи и дидактически принципи обучителният процес по хип-хоп танци може да бъде разделен на няколко етапа:

- **Начинаещи**- в този етап танцьорите започват да изучават основни положения на частите на тялото, запознават се с ритъма на хип-хоп музиката. Подходящо е да се изучават основни стъпки, движения и кратки комбинации в различните хип-хоп танцови стилове. Основната цел на обучението в този етап е да се изградят правилни позиции на различните части на тялото, да се развие чувството за ритъм и координация на тялото.

- **Напреднали**- След като танцьорите са усвоили основите, те продължават да изучават по- сложни комбинации. В този етап е подходящо да се включат комбинации с повече разминавания и различно пространствено разпределение по сцената. Изучават се спецификите на различните хип-хоп танцови стилове- брейк, попинг, локинг, крѐмп, уакинг, чрез изучаване на различни стилови комбинации. Възможно е да се изучават различни музикални трайности в хип-хоп музиката. Целите на обучението в този етап са да се постигнат по- добри физически възможности, по- добра координация, синхрон между танцуващите, по- добро ритмуване, да бъдат развити качества като баланс, издръжливост, бързина, въртеливост и др. В този етап на обучението е подходящо да се изучават дивертисментни танци.

- **Усъвършенстване**- в този етап танцьорите трябва да работят върху техниката на изпълнение, като се стремят към постигане на по- голяма прецизност. Също така е необходимо изпълнителите да започнат да свързват движенията с емоционалната изразителност. Целите на този етап са да се постигне голяма експресивност,

емоционално изразяване на танцьорите, по- голяма енергия и прецизна техника. В този етап от обучението е подходящо да се изучават тематични и сюжетни танци.

- **Изящество**- Това е последният етап от обучението. В него танцьорите се насочват към развитие на индивидуалният си стил в хип-хоп танците. Много от тях започват да се занимават само с конкретен стил (брейк, попинг, локинг и др.). На изпълнителите се оставя свобода да експериментират с нови движения и изразителни техники, да смесват различни стилове за да създадат уникални и креативни танцови изпълнения. Подходящо е танцьорите да участват в батъли и да посещават различни уъркшоупи при различни преподаватели. Целта на този етап е да се развият личностните качества и способности, да се постигне съвършенство в танцово отношение.

Освен от етапите на обучение, при структурирането на учебния процес по хип-хоп танци, преподавателят трябва да се ръководи и от спецификите на хип-хоп танцовите стилове. Така например в брейк танците се изисква повече сила и динамика, локинг се характеризира с по- голяма емоционалност, попинг с изключителен контрол над различните части на тялото, уакинг с женственост, крѐмп с агресивност и т.н. Въпреки че, разделянето по стилове трябва да се прави най- рано при напредналите изпълнители, все пак уроците могат да бъдат разделени на брейк танци за начинаещи, брейк танци за напреднали, брейк танци за усъвършенстване, брейк танци за изящество, локинг за начинаещи, локинг за напреднали и т.н.

Не на последно място за да разработи план на урока, преподавателят трябва да се ръководи от целта на конкретният учебен час- дали урокът е за изучаване на нова хореография, дали е за подготовка за батъл, дали е за затвърждаване на знания, за „въртене“ на хореография или спектакъл и др.

В настоящата дисертация ще бъдат представени примерни разпределения на различни уроци по танци, засягащи различните хип-хоп танцови стилове и етапи на обучението.

План- конспект на урок по хип-хоп танци в начинаеща група

Тема на урока: Начално изучаване на основни движения в хип-хоп танците.

Вид на урока: За придобиване на нови знания.

Метод на преподаване: Групов, фронтален, разчленен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва с построяване на танцорите шахматно в редици. Преподавателят запознава изпълнителите с конкретните задачи и използва кратък разказ за същността на хип-хоп танците, позицията на краката, ръцете и тялото. Целта е да се повиши концентрацията и да създаде интерес у танцуващите.

В хип-хоп танците няма създаден екзерсис и за това замявката и подготовката на тялото се използва като такъв. Замявката се изпълнява задължително на хип-хоп музика, която трябва да е ритмична и в умерено темпо⁵². Използват се общи гимнастически упражнения като се започва от главата и се преминава през различните части на тялото. Повторенията на всяко упражнение трябва да отговарят на музикалната фраза (т.е. най- често по 8 повторения отговарящи на 8 такта). Подходящи упражнения за замявка с начинаеща група са:

- Накланяне на главата вдясно и вляво;
- Завъртане на главата вдясно и вляво;
- Повдигане на рамената със задържане на едно музикално време;
- Повдигане на рамената без задържане;
- Кръгове с цяла ръка напред и назад. Редуват се дясната и лявата ръка;
- Кръгове със совалката при положение на ръката встрани от тялото.

Упражнението може да се изпълнява едновременно и поотделно с двете ръце;

- Кръгове с дланта. Упражнението може да се изпълнява в положение на ръката лост встрани, но може да се изпълнява и с придвижване на ръката от положение долу до тялото до положение над главата. Изпълнява се едновременно с двете ръце;

- Прегъвания в кръста- напред, назад, вдясно и вляво;
- Лост с десен крак- напред, вдясно, назад;
- Лост с ляв крак- напред, вляво, назад;
- Напади напред и встрани последователно с десен и с ляв крак;
- Кръгове от коляно навътре и навън от тялото последователно с ляв и с десен

крак;

⁵² За замявка в хип-хоп танците е подходяща музика между 80 и 90 bpm.

- Клякания по първа, втора и шеста позиция;
- Кръгове от глезена навътре и навън от тялото последователно с ляв и с десен крак.

От така предложените упражнения е видно, че подготовката е насочена главно към краката. Това е така, тъй като в начинаещи групи се изучават повече движения и танцови комбинации с крака.

Целите на подготовката са: танцьорите да се запознаят с различните части на човешкото тяло и да могат да ги контролират; да се създаде ритмическа способност; да се загреят отделните мускулни групи.

По време на подготовката преподавателят следи за правилното техническо и ритмическо изпълнение на упражненията.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения. В начинаеща група е подходящо танцьорите да изпълняват bounce в различни вариации. Движението се изпълнява на подходяща музика в умерено темпо (80-90 bpm).

- Вариант 1- краката изпълняват bounce надолу. Двете ръце са в свивка пред корпуса и се движат едновременно с краката надолу към пода.
- Вариант 2- краката изпълняват bounce надолу. Двете ръце са в лост до тялото и едновременно с краката се свиват в лактите пред корпуса в посока нагоре.
- Вариант 3- краката изпълняват bounce надолу. Двете ръце са изпънати в лост нагоре и едновременно с краката се свиват на нивото на рамената в посока надолу.
- Вариант 4- краката изпълняват bounce надолу. Двете ръце са в свивка пред гърдите и едновременно с краката се изпъват в лост нагоре.

Същите варианти за ръцете се изпълняват и като краката изпълняват bounce нагоре.

- Double bounce- движението се изпълнява двойно по- бързо- т.е. за едно музикално време краката изпълняват два пъти bounce.

Целта на специфичните подготвителни упражнения е да развият ритмичността на изпълнителите и да подобрят тяхната координация.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 5 мин. построяване и разказ, 10 мин. замявка и подготовка, 5 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Урокът продължава с изучаване на основни движения в хип-хоп танците. Първоначално се изучават прости движения на място. Подходящи движения са: 2 step, bounce, step touch. Преподавателят първо показва всяко движение по отделно без музика. След това всички заедно изпълняват стъпките на броеве от преподавателя. Трите движения могат да бъдат събрани в кратка комбинация, след което се изпълняват на музика. Комбинацията трябва да бъде повторена няколко пъти в продължение на 2.00- 3.00 минути.

След преподаването на две или три прости движения, урокът продължава с изучаване на ходове или сложни движения. При съвсем начинаещи групи е подходящо да се разучат ходове напред или встрани, а в последствие да се изучават сложни танцови движения. Подходящи ходове са: The Woop, Box step, Steve Martin, Cabatch Patch а подходящи сложни движения за начинаещи са: Alf, Biz Mrkey, Alt Stomb, Reebook. Отново преподавателят първо показва движенията по отделно без музика, като в последствие се събират в комбинация и се изпълняват с музика.

След изучаване на комбинацията, преподавателят дава възможност на танцьорите да изпълнят комбинацията самостоятелно няколко пъти с музика, като преподавателят прави необходимите забележки.

Целта на същинската част на урока е да се усвоят нови знания, чрез научаване на нови хип-хоп танцови движения. Преподавателят следи за правилните позиции на краката, ръцете и тялото. Развиват се чувството за ритъм и координация на тялото.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът по хип-хоп танци завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

Подходящи упражнения за разтягане са: прегъване на тялото напред в седнало положение, прегъване на тялото към десен или ляв крак в клекнало положение с изпънат встрани крак; „жабки“ в седнало положение.

За разпускане на мускулатурата се използват следните упражнения: кръгове с глава, кръгове с ръце от рамото, лакътя и китките; прегъвания на тялото напред назад вдясно и вляво; ход напред с бавно вдишване и издишване.

Заклучителната част се провежда с музика, като е подходящо да се използват R&B балади или Soul музика.

В края на заключителната част преподавателят прави обобщение на урока.

Целта на заключителната част е да се подобрят двигателните способности и да се предотвратят евентуални контузии.

План- конспект на урок по брейк танци в напреднала група

Тема на урока: Разучаване на основни движения в брейк танците.

Вид на урока: За придобиване на нови знания.

Метод на преподаване: Групов, фронтален, разчленен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва с построяване на танцьорите шахматно в редици. Преподавателят запознава изпълнителите с конкретните задачи и използва кратък разказ за стила брейк, основните групи танцови движения, позицията на краката, ръцете и тялото. Целта е да се повиши концентрацията и да създаде интерес у танцуващите.

Загрявката в брейк съдържа същите упражнения както загрявката в начинаещите групи. Тя се изпълнява задължително на брейк музика.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения. Също както в начинаещите групи в брейк танците обучаващите се изпълняват bounce в различни вариации.

Освен баунс, който цели развитие на ритмичността на танцьорите и подобряване координацията, в брейк танците е необходимо да се изпълняват силови упражнения като:

- Лицеви опори- започва се с 10 повторения и се достига до няколко серии по 12-15 повторения;
- Бърпи- упражнение при което се кляка, след което с подскок се заема положение на опора. При изправянето отново с подскок от положение на опора се заема клекнало положение и се изправя с поскок- 10-20 повторения;
- Коремни преси- три серии по 20-30 повторения;
- Могат да се използват и други специфични силови упражнения.

Към специфичните упражнения в брейк танците задължително трябва да се добави стойка на ръце. Първоначално стойката може да се изпълнява като краката и тялото се опират в стена или се задържат от преподавателя или друг танцьор. В последствие изпълнителите трябва да се научат да застават на ръце и да стоят на тях без никаква помощ. Продължителността на стоене на ръце трябва да бъде около 1 минута.

Целта на специфичните подготвителни упражнения е да подобри силата, да развие добра мускулатура, да подобри баланса.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 5 мин. построяване и разказ, 5 мин. замявка и подготовка, 10 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Урокът продължава с изучаване на основни движения в брейк танците. Първоначално се изучават toprock движения. Подходящи движения са: Indian step, side step, latin step. Преподавателят първо показва всяко движение по отделно без музика. След това всички заедно изпълняват стъпките на броење от преподавателя. Трите движения могат да бъдат събрани в кратка комбинация, след което се изпълняват на музика.

След преподаването на две или три toprock движения, урокът продължава с изучаване на drops и downrock движения. При съвсем начинаещи групи е подходящо да се разучат по- прости танцови движения. Подходящи drops са: Coin Drop, Knee Drop, а подходящи downrock движения са: 2 steps, 3 steps, 6 steps. Отново преподавателят първо показва движенията по отделно без музика, като в последствие се събират в комбинация и се изпълняват с музика.

След изучаването на toprock, drops и downrock учениците изучават някакъв freeze. В зависимост от степента на учениците freeze- овете се усложняват с времето.

След изучаване на комбинацията, преподавателят дава възможност на танцьорите да изпълнят комбинацията самостоятелно няколко пъти с музика, като преподавателят прави необходимите забележки.

Целта на същинската част на урока е да се усвоят нови знания, чрез изучаване на нови брейк танцови движения. Преподавателят следи за правилните позиции на краката, ръцете и тялото. Развиват се чувството за ритъм и координация на тялото, развиват се качества като баланс, издръжливост, бързина, въртеливост.

В последните 5 минути от същинската част е възможно да се направи Circle. В тази част от урока танцьорите се подреждат в кръг и във формата на игра, последователно, всеки от тях влиза в средата на кръга и като импровизира, демонстрира кратка танцова комбинация от урока или от предишни уроци. Кръгът задължително се прави в музика и всеки от изпълнителите трябва да има възможност да се изяви, като влезе поне веднъж в кръга. Целта на Circle е да повиши самочувствието на танцьорите, да подобри техните психически възможности, чрез преодоляване на притеснението за изява пред публика, както и да повиши импровизаторските възможности на изпълнителите.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът по брейк танци също завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

План- конспект на урок по локинг танци в напреднала група

Тема на урока: Изучаване на основни движения в локинг танците.

Вид на урока: За придобиване на нови знания.

Метод на преподаване: Групов, фронтален, разчленен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва с построяване на танцьорите шахматно в редици. Преподавателят запознава изпълнителите с конкретните задачи и използва кратък разказ за стила локинг, емоционалността, същността на фънки танците, позицията на краката, ръцете и тялото. Целта е да се повиши концентрацията и да създаде интерес у танцуващите.

Загрявката в локинг съдържа същите упражнения, както загрявката в начинаещите групи. Тя се изпълнява задължително на фънки музика.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения. В локинг танците танцьорите изпълняват groove в различни вариации: groove напред, groove назад, groove вдясно и вляво.

Целта на специфичните подготвителни упражнения е да се подобри ритмичността и координацията на изпълнителите.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 10 мин. построяване и разказ, 5 мин. загрявка и подготовка, 5 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Урокът продължава с разучаване на основни движения в локинг танците. Първоначално се изучават basic движения с ръце като: Wristrolls, Locking point, Giving five. Преподавателят първо показва всяко движение по отделно без музика. След това всички заедно изпълняват стъпките на броење от преподавателя. Трите движения могат да бъдат събрани в кратка комбинация, след което се изпълняват на музика.

След преподаването на две или три движения с ръце, урокът продължава с разучаване на движения с крака. Подходящи движения за разучаване са: Break down, Kick, Whichaway или Alpha, Jazz split, Knee drop. Отново преподавателят първо показва движенията по отделно без музика, като в последствие се събират в комбинация и се изпълняват с музика.

След заучаване на комбинацията, преподавателят дава възможност на танцьорите да изпълнят комбинацията самостоятелно няколко пъти с музика, като преподавателят прави необходимите забележки.

След заучаване на комбинациите е възможно преподавателят да организира огледално танцуване по двойки или разминаване в редици или диагонали с цел подобряване на координацията и пространственото възприятие на танцьорите.

Целта на същинската част на урока е да се усвоят нови знания, чрез научаване на нови локинг танцови движения. Преподавателят следи за правилните позиции на краката, ръцете и тялото. Развиват се чувството за ритъм и координация на тялото, развиват се качества като баланс, издръжливост, бързина, въртеливост.

В последните 5 минути от същинската част е възможно да се направи Circle. В тази част от урока танцьорите се подреждат в кръг и във формата на игра, последователно, всеки от танцуващите влиза в средата на кръга и като импровизира, демонстрира кратка танцова комбинация от урока или от предишни уроци. Кръгът задължително се прави в музика и всеки от изпълнителите трябва да има възможност да се изяви, като влезе поне веднъж в кръга. Целта на Circle е да повиши самочувствието на танцьорите, да подобри техните психически възможности, чрез преодоляване на притеснението за изява пред публика, както и да повиши импровизаторските възможности на изпълнителите.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът по локинг танци също завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

План- конспект на урок по попинг танци в напреднала група

Тема на урока: Разучаване на основни движения в попинг танците.

Вид на урока: За придобиване на нови знания.

Метод на преподаване: Групов, фронтален, разчленен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва с построяване на танцьорите шахматно в редици. Преподавателят запознава изпълнителите с конкретните задачи и използва кратък разказ за стила

попинг, емоционалността, същността на фънки танците, позицията на краката, ръцете и тялото. Целта е да се повиши концентрацията и да създаде интерес у танцуващите.

Загрявката в попинг съдържа същите упражнения, както загрявката в начинаещите групи. Тя се изпълнява задължително на фънки музика.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения. В попинг танците учениците изпълняват groove в различни вариации: groove напред, groove назад, groove вдясно и вляво.

Освен groove, който цели развитие на ритмичността и координацията на танцьорите, в попинг танците е необходимо като специфична подготовка да се прави поп с различни мускулни групи на тялото.

Упражненията представляват свиване и отпускане на мускулите на определена част от тялото или на няколко мускулни групи. Времето за стягане на мускулите трябва да е равно на времето на отпускане. Най- често преподавателят прибъгва до следното упражнение: На фона на музика танцьорите стягат мускулите за 8 музикални времена и ги отпускат отново за 8, след това времето за стягане и отпускане се намалява пропорционално съответно за 4, 2 и 1 време. Кат може да се практикуват по няколко повторения за 8, 4, 2 и съответно 1 време. Крайната цел е изпълнителите да усвоят стягане и отпускане на мускулите в рамките само на едно музикално време.

Целта на специфичните подготвителни упражнения е да се подобрят техническите възможности и изпълнителските способности на танцуващите.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 5 мин. построяване и разказ, 5 мин. загрявка и подготовка, 10 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Както беше споменато по- нагоре в дисертацията в попинг няма танцови движения, а стилът е по- скоро импровизационен и залага на изпълнението на определени техники. По време на същинската част на урока, преподавателят преподава основите на предварително избрана попинг техника- waving, tutting, robotting, isolation. Урокът продължава с разучаване на основни движения в избраната техника. Преподавателят първо показва всяко движение по отделно без музика. След това

всички заедно изпълняват стъпките на броене от преподавателя, след което се изпълняват на музика.

След заучаване на комбинацията, преподавателят дава възможност на танцьорите да изпълнят комбинацията самостоятелно няколко пъти с музика, като преподавателят прави необходимите забележки.

След заучаване на комбинациите е възможно преподавателят да организира огледално танцуване по двойки или разминаване в редици или диагонали с цел подобряване на координацията и пространственото възприятие на танцьорите.

Целта на същинската част на урока е да се усвоят нови знания, чрез научаване на нови попинг танцови техники. Преподавателят следи за правилните позиции на краката, ръцете и тялото. Развиват се чувството за ритъм и координация на тялото, развиват се качества като контрол, баланс, издръжливост, бързина, въртеливост.

В последните 5 минути от същинската част е възможно да се направи Circle. В тази част от урока танцьорите се подреждат в кръг и във формата на игра, последователно, всеки от танцуващите влиза в средата на кръга и като импровизира, демонстрира кратка танцова комбинация от урока или от предишни уроци. Кръгът задължително се прави в музика и всеки от изпълнителите трябва да има възможност да се изяви, като влезе поне веднъж в кръга. Целта на Circle е да повиши самочувствието на танцьорите, да подобри техните психически възможности, чрез преодоляване на притеснението за изява пред публика, както и да повиши импровизаторските възможности на изпълнителите.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът по попинг танци също завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

План- конспект на урок по хип-хоп хореография в група за усъвършенстване

Тема на урока: Разучаване на тематичен хип-хоп танц.

Вид на урока: За придобиване на нови знания.

Метод на преподаване: Групов, фронтален, разчленен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва с построяване на танцьорите в редица. Преподавателят запознава изпълнителите с конкретните задачи, запознава учениците с особеностите на тематичния танц и използва кратко описание на образите от конкретния за урока тематичен танц. Целта е да се повиши концентрацията и да създаде интерес у танцуващите.

Загрявката с групата за усъвършенстване съдържа същите упражнения както загрявката в начинаещите групи. Тя се изпълнява задължително на хип-хоп музика. Музиката може да бъде по- бърза отколкото в начинаещите групи и натоварването може да бъде много по- експресивно.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения. С групите за усъвършенстване могат да се изпълняват bounce, groove и rock в различни вариации, тъй като много често хип-хоп хореографията съдържа движения от различни хип-хоп танцови стилове.

Освен тези упражнения, с групите за усъвършенстване е необходимо да се правят силови упражнения като в брейк, както и упражнения за баланс като:

- Стойка на един крак до като другият изпълнява различни висове напред, встрани или назад;
- Клекнало положение на два крака в първа позиция с отворени колене и накланяне на тялото последователно вдясно и вляво;
- Клякане и изправяне на един крак.

Целта на специфичните подготвителни упражнения е да се подобри ритмичността, координацията, баланса, издръжливостта, бързината и въртеливостта на танцьорите.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 5 мин. построяване и описание, 5 мин. загрявка и подготовка, 10 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Урокът продължава с изучаване на танцови комбинации, които ще бъдат включени в тематичния танц. Преподавателят първо показва комбинацията без музика. След това всички заедно я изпълняват на броеве от преподавателя, след което комбинацията се изпълняват в музика.

След преподаването на комбинацията, урокът продължава с изучаване на разпределение по сцената, разминавания и фигури в танца. Комбинациите се изпълняват отново, само че този път в поставените от преподавателя посоки и фигури. Преподавателят следи за правилното изпълнение и синхронът, като прави необходимите забележки.

Целта на същинската част на урока е да се усвоят нови знания, чрез изучаване на нови танцови комбинации; да се подобри синхронът и да се достигне техническо съвършенство по отношение на танцуването.

В последните 5 минути от същинската част е възможно да се направи Circle, като танцьорите се оставят да импровизират в предпочитан от тях хип-хоп танцов стил. Целта на Circle е да подготви учениците за участие в батъли.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът с група за усъвършенстване също завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

План- конспект на урок по хип-хоп импровизация в група за изящество

Тема на урока: Подготовка за участие в all style battle.

Вид на урока: За личностно развитие.

Метод на преподаване: Индивидуален, състезателен.

Времетраене: 60 минути.

Части на урока:

1. Подготвителна част

Урокът започва със запознаване на танцьорите/танцьорът с правилата на хип-хоп батъла, особеностите на импровизацията и съответно спецификата на конкретният хип-хоп танцов стил, който танцьорът е решил да развива. Целта е да се повишат мотивацията и знанията на танцуващият/танцуващите.

Загрявката с групата за изящество съдържа същите упражнения както загрявката в начинаещите групи, с това изключение, че танцуващите се оставят да загреят сами. Приема се, че в този обучителен етап, танцьорите са изградили съзнателност, натрупали са познания за хип-хоп танцовите стилове и човешкото тяло и осъзнават полезността и значението на загрявката и подготовката на тялото. Също така танцьорите вече знаят върху загрявката на коя част от тялото да наблегнат в зависимост от това, в кой хип-хоп танцов стил са решили да се усъвършенстват. Въпреки това ролята на преподавателят не намалява. Той следи за правилното изпълнение на избраните от изпълнителите упражнения и за цялостното загряване на тялото.

Подготвителната част на урока продължава със специфични подготвителни упражнения, съответстващи на специфичните подготвителни упражнения в различните хип-хоп танцови стилове.

Освен тези упражнения, с групите за изящество продължават да се правят силови упражнения, както и упражнения за баланс.

Общата продължителност на подготвителната част на урока е 20 минути, разпределени по следния начин 5 мин. описание, 5 мин. загрявка и подготовка, 10 мин. специфична подготовка.

2. Същинска част- 30 минути.

Урокът продължава с репетиране и усъвършенстване на познати за танцьорите танцови комбинации.

В същинската част преподавателят показва начини и техники за импровизация. Сред най- разпространените методи за импровизация в хип-хоп танците са:

- Включване в комбинацията на различни танцови движения от други танцови стилове;
- Изпълняване на едно и също движение в различна трайност- напр. двойно по-бавно или двойно по- бързо;

- Създаване на собствени уникални движения (трикове);
- Изпълнение на едно и също движение в различни пространствени равнини (в изправено положение, в клекнало положение, по пода и т.н.);
- Използване на цялото сценично пространство.

След поставените указания, изпълнителите продължават да изпълняват заучените движения и комбинации по различен начин, като експериментират. Преподавателят дава оценка за успешността на експеримента.

Целта на същинската част на урока е да се достигне техническо съвършенство по отношение на танцуването, да се развият импровизаторските способности на изпълнителя.

В последните 5 минути от същинската част е възможно да се организира импровизиран battle между танцьорите, като оценяването може да е от останалите танцьори или от преподавателят.

3. Заключителна част- 10 минути.

Урокът с група за изящество също завършва с разтягане, разпускане на мускулатурата, и отгряване.

Представените модели за организация на образователния процес по хип-хоп танци са изпробвани в личната ми работа като преподавател в Школата по хип-хоп към Националният дворец на децата, както и в работата ми като хореограф и ръководител на Школа по танци "Full dance". Моделът е подходящ и работи в различните етапи на обучението.

Въпреки това, представеният модел не претендира за изчерпателност и може да се обогатява и разнообразява с различни упражнения, игри, танцови движения, театрални задачи и др. Също така всеки от представените план- конспекти е примерен и е необходимо да се актуализира, когато се използва в конкретен урок по хип-хоп танци.

ОБОБЩЕНИЕ:

Хип-хоп танците притежават особености, които ги отличават от останалите танцови стилове и по този начин се превръщат в отделен танцов стил. От друга страна те имат и сходни характеристики както с фолклорните, така и с модерните и спортни

танци, които спомагат за създаване на универсални понятия и терминология в областта на хореографията, като научна дисциплина.

Основните положения на ръцете, краката, снагата (корпуса) и главата в хип-хоп танците са сходни с основните положения в останалите танцови стилове, поради устройството на човешкото тяло и спецификите на танцовото изкуство въобще. Въпреки това хип-хоп танците се различават от много от останалите танцови стилове поради това, че от една страна се изпълняват движения с всички части на тялото, без да се акцентира върху движения на определена част, а от друга страна се използва цялото пространство.

Най често срещаните елементи в хип-хоп танците са: за краката- стъпка, подскок, клякане, изправяне; за ръцете- повдигане, спускане, свиване, опъване, завъртане, за корпуса- навеждане, прегъване, свиване и изпъване на гръдния кош; за главата- навеждане, завъртане. Времетраенето и начинът на изпълнение на иначе еднакви елементи създава разнообразие на движенията в различните хип-хоп танцови стилове.

В хип-хоп танцовите стилове се срещат елементи на танцовите движения, които са специфични и се срещат само в хип-хопа. В някои случаи тези елементи дори дават наименованието на целият хип-хоп танцов стил (като „поп“ в попинг или „уейв“ във уейвинг). Някои от описаните елементи могат да се изпълняват с отделни части на тялото, с няколко части на тялото едновременно или се изпълняват с цялото тяло. В случаите, когато се изпълняват като част от танцово движение те имат характер на елементи на танцовите движения, но в случаите когато се изпълняват отделно и за по-дълго време, тези елементи могат да имат характер и на самостоятелни движения.

Поради импровизационния характер на хип-хоп танците, танцовите движения на практика са неограничени на брой и трудно могат да бъдат систематизирани. Въпреки това съществуват правила, техники и движения, които се наричат основни или basic (бейсик), които са специфични за всеки отделен хип-хоп танцов стил.

Танцовите движения в хип-хоп танцовите стилове се изписват и изговарят на английски.

Във всички хип-хоп танцови стилове съществуват и така наречените free style (фристайл) движения. Това са движения, които не могат да бъдат категоризирани, тъй като са продукт на импровизация на танцьорите и се създават еднократно в момента на

танцуване, като целта на танцьорите е да бъдат оригинални и да покажат своята индивидуалност. В зависимост от музиката, моментното състояние на танцьора, мястото, на което се танцува могат да се използват различни движения от ежедневието, спорта, трудови дейности, други танцови стилове и т.н.

Хип-хоп танцовите хореографии следват строежът на танцовата форма, познат и в останалите танцови стилове, който е аналогичен с временните параметри на музикалния строеж и до голяма степен се предопределя от него.

В хип-хоп танците, както и в останалите танцови стилове съществуват две основни категории на танцовите форми – дивертисментна и действена.

В хип-хоп танците най- широко разпространената танцова форма е battle (танцова битка), която е аналогична на надиграването, наречено още перепляс от руските думи „пере- пляс“, което буквално означава „надтанцуване“ или „надиграване“.

Времетраенето в хип-хоп танците е предпоставка за създаването главно на дивертисментни и в редки случаи тематични танци. Сюжетните форми са рядко срещани в хип-хоп хореографията, тъй като краткото времетраене не позволява развитието на сюжет. Въпреки това могат да се дадат примери и за тематични, сюжетни, както и смесени танцови форми.

В хип-хоп танците се срещат следните композиционни структури: соло; дует и дуо; малка група (състои се от 3 до 7 танцьора); голяма група (от 8 до 15 танцьора); формация (над 16 танцьора).

По отношение на обучителният процес по хип-хоп танци, настоящата дисертация разглежда компетентността и ролята на преподавателя, които са от съществено значение за качествения образователен процес.

На второ място по отношение на обучителния процес са разгледани методите и дидактическите принципи. Методите, които намират най-голямо приложение в репетициите по хип-хоп танци са словесни, нагледни, практически, методи за организиране на двигателната дейност и методи за оценка и контрол. Основни дидактически принципи, предложени тук, са- нагледност, съзнателност, активност, достъпност, системност, трайност и индивидуален подход. Освен от общите дидактически принципи, преподавателят по хип-хоп танци трябва да се съобразява и

със специфичните дидактически принципи в обучението по танци като подчиняване на движението на музиката и творческият характер на изпълнителската дейност. Преподавателят трябва да изгради умения в обучаващите се за емоционално себеизразяване и художествено- образно интерпретиране на реалността.

Обучението по хип-хоп танци има две основни цели. Без да се степенуват по важност, едната е развитието на физически качества като сила, бързина, гъвкавост и издръжливост, а другата е развитието на специфични способности като равновесие, ориентация, координация, ритмуваща способност, синхрон и изразителност на движенията. Тези цели се достигат чрез компонентите на обучителен процес по хип-хоп танци, а именно техническа, физическа, психическа, теоретична и хореографска подготовка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Избирайки темата на настоящата дисертация, осъзнавах, че изследването ще бъде актуално не само защото за първи път се поставя въпросът, но и защото в съвременето ни интересът към хип-хоп културата и хип-хоп танците е значителен.

В изследването си търсих отговор на редица въпроси и вярвам, че ги намерих. Анализите, които извърших в четирите глави на дисертацията, ми дават отговор на основния въпрос – какви са процесите превърнали една локална субкултура на градското гето в Ню Йорк в световен културен феномен и изразител на актуалните идеи на младото поколение.

Приемам, че завършвайки труда си, съм успял да постигна целта, която си поставих в началото на дългия път, който извървах, по нейното разписване, извършено въз основата на сериозни проучвания, търсения, сравнителен анализ и множество интервюта. Разглеждайки и анализирайки хип-хоп културата и хип-хоп танците в частност, посочих как съществуващата терминология по танцово изкуство и методиката в обучението по танци могат да бъдат използвани и приложени на практика в обучението по хип-хоп танцови техники.

Стигнах до извода, че хип-хоп културата заедно с нейните елементи покрива всички области на понятието култура и това е причината за масовото ѝ разпространение и приемането ѝ от различните националности по целия свят.

На свой ред хип-хоп танците, заедно с многообразието от хип-хоп танцови стилове, трябва да бъдат разглеждани, изучавани и възприемани като изкуство, а не като спорт, поради приликите с останалите танцови стилове.

С анализите си установих, че съществуват различни противоречия по отношение на философията и същността на хип-хоп културата. Тези противоречия са породени главно от незнание и липса на академичност по отношение на хип-хопа като цяло. В дисертацията си успях да систематизирам периодика по отношение на развитие на хип-хоп културата, както и периодика по отношение на еволюцията на хип-хоп танцовите стилове. От друга страна в последната глава от дисертацията успях да разработя терминология и методика по отношение на преподаването на хип-хоп танците. Уверен съм, че така систематизираният материал ще бъде от полза на хореографите и

преподавателите по хип-хоп танцови техники и ще разреши, поне от части, някои от противоречията в хип-хоп обществото.

Настоящата дисертация, предвид всеобхватността и мащабността на изследваният обект- хип-хоп културата, ограничих по няколко начина:

- По отношение на елементите на хип-хоп културата са разгледани подробно само основните – танци, рапиране, диджейинг и графити, а на допълнителните не се отдели голямо внимание;

- По отношение на историческото развитие са разгледани периодите общо главно в САЩ, без да се отделя внимание на различните периоди в отделните държави;

- По отношение на разпространението на хип-хопа по света се поставя акцент върху разпространението в Европа с цел да бъде разгледано навлизането и развитието на културата в България;

- По отношение на същността и еволюцията на хип-хоп танците, акцентът е поставен върху основните хип-хоп танцови стилове- брейк попинг и локинг, а останалите са разгледани частично.

Това ограничение ми помогна да поставя акценти върху основните философски идеи при зараждането на хип-хоп културата и тяхната еволюция до днес. От друга страна успях да представя цялостна картина за съществуващата хип-хоп култура в България.

За да постигна целите, които си бях поставил в началото на разписване на настоящата дисертация, извърших периодизация, свързана с развитието на хип-хоп културата и еволюцията на хип-хоп танцовите стилове.

Моята основна цел беше да се създаде терминология в областта на хип-хоп хореографията от една страна, а от друга страна да се създаде концептуален модел в обучението по хип-хоп танци. Установих и изведох като изводи, че съществуващата терминология в областта на българската народна хореография, както и на класическата хореография може да бъде адаптирана за нуждите на хип-хоп хореографията, като бъде актуализирана и обогатена.

За да постигна целта си, структурирах разписването на труда си в четири глави, както следва:

Първа глава: Бяха изяснени същността и етимологията на понятието хип-хоп; бяха разгледани областите на понятието култура и това как хип-хопът се вписва в това понятие; бяха разгледани основните и второстепенните елементи на хип-хоп културата. В резултат на тези анализи изведох и съответните **изводи от първа глава:**

Хип-хопът се появява като култура на градското гето в Бронкс, Ню Йорк през 70-те години на 20-ти век. Определян като субкултура по онова време той се използва като изразно средство за представяне на проблемите и настроенията на етническите малцинства в Америка. Поради изключително модерното и агресивно налагане на посланията си и разпространявайки се главно сред младежката аудитория, хип-хопът се разпространява в цяла Америка, комерсиализира се и се разпространява по целия свят, превръщайки се в една от най- бързо развиващите се форми на изкуството в целия свят и смело може да бъде наречен културен феномен, надминал етническо, расово и национално ниво и превърнал се в масова култура на съвременното младежко общество.

Хип-хоп културата обхваща всички области на традиционното понятие за култура. Основните елементи на хип-хоп културата са четири- брейк танци, диджейинг, МС- инг и графити. Три от основните елементи са свързани с музиката, което причислява хип-хопа към музическите изкуства. Освен тези основни елементи, хип-хоп културата включва още бийтмейкинг (музикално продуцентство), бийтбокс, хип-хоп мода, специфичен хип-хоп език, образование в областта на културата, кино, театър, литература, музеи и фестивали.

Не на последно място хип-хопът днес не може да бъде определян като улично изкуство. В последните години хип-хопът се институционализира. В почти всяка страна по света, както и на над национално ниво съществуват федерации, асоциации и други форми на обединения на хип-хоп групи и артисти, създават специални пространства за графити представяния, хип-хоп танци, хип-хоп музика с помощта на държавите и общините, хип-хопът е академична дисциплина в много университети по целия свят, създадени са множество частни, общински и държавни школи, предлагащи обучение в различните елементи на хип-хоп културата.

Втора глава: Беше проследено възникването и развитието на хип-хоп културата в Америка, след което беше разгледано разпространението на хип-хоп културата по света в различните континенти, като беше поставен акцент върху навлизането и развитието на хип-хопа в Европа с цел да се проследи подробно навлизането и развитието на хип-хоп културата в България. Като завършек на това проучване,

подкрепено с анализ, интервюта и сравнителен анализ, изведох и съответните **изводи от втора глава:**

В исторически план развитието на хип-хоп културата се разделя на десетилетия. Първото десетилетие от 70-те до 80-те се определя като период на възникване и съответно изясняване на основните идеи на културата. Вторият период 80-те до 90-те се нарича „Златните години на хип-хопа“. Третият период обхваща края на 20-ти век и е наречен „Блиг-блинг“, като се характеризира с комерсиализация и широко разпространение по целия свят. Последният период на развитие е 21-ви век.

Може да ес направи извод, че хип-хоп културата е динамична и ще продължава да се развива и в бъдеще, създавайки нови периоди със свои собствени особености.

Хип-хоп културата започва да се разпространява по света дифузно, като първо се появява в Южна Америка, а почти едновременно с това и по целия свят.

Хип-хопът в Европа се разраства благодарение и на имигрантите, но и на местните изпълнители, които следват американския модел, но бързо се разграничават със собствените си социални и лични специфики. Всъщност рапирането на собствен език е може би най-важното подобрение в стремежа им към идентичност, което е основното предимство на хип-хопа в Европа. Сред различните положителни аспекти на този нов локален хип-хоп стил са: търсенето на качество както във формата, така и в съдържанието. В Европа няма гангстерски рап (насилствен и дискриминиращ жените) и чистото „твърдият“ рап изглежда старомодно и твърде далеч от реалността. Той си остава ъндърграунд и никога не достига до масовата публика. Това се дължи на факта, че в Европа има по-малко градски гета, отколкото в САЩ, европейските тийнейджъри са по-единни в класово отношение от американските и не на последно място европейците са силно повлияни от положителното послание на движението Zulu Nation- социална отговорност, култура и мир.

Хип-хопът в Европа се развива при условията на единен пазар, регулирани от ЕС. Това е причината много рапъри да рапират на английски и френски за да достигнат до пазари в други европейски държави. В собствената си държава повечето рапъри рапират на собственият си език в търсене на идентичност на хип-хоп културата за съответната страна.

Хип-хопът оказва силно влияние върху всеки друг популярен музикален стил, не само със своята вокална техника или брейк бийт, но и с модното си облекло, отношение и начин на живот. Хип-хопът става неизменна част от европейската DJ и клубната култура, като се смесва все повече R&B, поп, клубна и диско музика. Комерсиалният

европейски хип-хоп се лансира лесно и става все по-популярен не само сред хип-хопърите, но и сред останалата част от населението и днес представлява не само модата на децата и тийнейджърите имигранти, а се превръща в култура на съвсем ново и често мултиетническо поколение, търсейки свои собствени начини да се адаптира и да намери място в обществото.

Танците като елемент от хип-хоп културата са изключително добре развити благодарение на това, че се практикуват в зали и разчитат на съществуващи европейски практики свързани с методиката на преподаването на танци и познанията на европейските хореографи по композиция, сюжет и постановка на танца. Това в голяма степен е предпоставка за успехите на много европейски танцови кръта на международни хип-хоп танцови състезания.

Европейската сцена създава и успява да разшири и засили интереса към хип-хоп фестивалите, които в различен мащаб се провеждат във всяка европейска държава. Тези фестивали са средство за поддържане, развитие и популяризиране на хип-хоп културата и средство за повишаване на знанията и компетентностите на хип-хоп артистите.

Хип-хопът се появява на азиатската сцена през 90-те години едновременно с разпространението на културата по света и както и в Европа в началото има развлекателен, а не философски характер.

Отделните азиатски държави успяват да развият единствено локална хип-хоп сцена поради специфичните езици в различните държави.

Най- добре развитият елемент от хип-хоп културата в Азия са хип-хоп танците, и благодарение на тях азиатските хип-хоп танцьори имат световни успехи.

Днес азиатски танцьори доминират хип-хоп танцовите сцени и диктуват развитието на хип-хоп танцовите стилове.

Южна Корея успява да използва хип-хоп музиката, като я съчетава с традиционна корейска музика и създава феноменът К-поп. К-поп културата се развива и разпространява по целия свят благодарение на усилията както на звукозаписните компании, които организират обучението, маркетинга и мениджмънта на к-поп идолите, така и благодарение на държавна подкрепа от страна на правителството на Южна Корея. Не на последно място К-попа е показател за това, че културата е универсален посланик и носител на идеите за световен мир и разбирателство.

За българската хип-хоп сцена могат да се направят следните обобщения. Въпреки, че възниква от брейк танците, българската хип-хоп култура успява да развие успешно всички основни елемента- диджеинг, емсиинг, графити и танци. Освен тях в България

се развиват успешно и други елементи на хип-хопа като бийтбокс, бийтмейкинг, продуцентство, хоп-хоп мода и хип-хоп театър.

През годините на своето развитие хип-хоп културата има своите силни и слаби моменти, които се обуславят от спецификите на пазара на културни продукти и интереса на публиката.

Българските хип-хоп изпълнители не успяват да достигнат до световните музикални пазари, независимо от опитите за съвместни проекти със световни звезди. Може да се каже, че един от основните проблеми за това е българският език, на които се изпълняват повечето песни. Въпреки това българските бийтбоксерсери, брейкъри, графити райтъри и диджей успяват да представят достойно страната ни на редица международни състезания и фестивали.

Не на последно място е необходимо да се отбележи, че българската хип-хоп култура следва световните тенденции, изгражда лоялна публика и привлича голяма аудитория, основно сред подрастващите и младежите, поради атрактивния си характер и постоянния стремеж към развитие и усъвършенстване.

Трета глава: Бяха разгледани хип-хоп танцовите стилове, като бе проследена тяхната еволюция и разгледани факторите, оказващи влияние за развитието на хип-хоп танцовите стилове. Този анализ, ми дава основание да определя следните **изводи от трета глава:**

Към днешна дата всички хип-хоп танцови стилове могат да бъдат обединени под общото наименование- хип-хоп танци. Този термин е подходящ, тъй като обединява в себе си основните, производните (улични), клубните (house) танцови стилове и избягва противоречието, което създава терминът улични танци.

Хип-хоп танците са създадени в САЩ в края на 60-те години и са разработени от уличните танцьори в градските квартали, като възможност за себеизразяване и изграждане на самочувствие на младите хора от градското гето.

Различните хип-хоп танцови стилове възникват по различно време и на различни места, което създава специфичните им характеристики и особености.

Основните хип-хоп танцови стилове са- брейк, попинг и локинг. Освен тях има и производни танцови стилове, които произхождат от основните и могат да бъдат определени като подстилове. Третата група са комерсиалните стилове, които имат широка популярност, но от друга страна предизвикват дискусии в хип-хоп обществото,

поради изкривяване на основните хип-хоп идеи. Последната група хип-хоп танци могат да бъдат категоризирани като клубни танци- уокинг, хаус, воуг и др.

Еволюцията на хип-хоп танцовите стилове е продължителен процес, който започва със самият произход на отделните стилове и продължава и до ден днешен. Процесът на еволюция на хип-хоп танците не е завършил и ежегодно се появяват нови танцови стилове, които стават част от хип-хоп танците. След 2010 година стават изключително актуални клубните танци, като част от хип-хоп танцовите стилове- хаус, уакинг, воуг и др. Освен посочените фактори като крЮ-тата, медиите и социалните танци, влияние върху еволюцията на хип-хоп танцовите стилове оказват и националните култури. Ярък пример за това е появата на К-поп танците, като част от хип-хоп танцовите стилове. Хип-хоп танците са изключително податливи на еkleктика. Благодарение на смесването на стилове се появяват- хип-лет (комбинация от хип-хоп и балет), комбинации между джаз и хип-хоп, комбинация от хип-хоп и латино танци, комбинации между фолклорни танци и хип-хоп и др. Не на последно място еволюцията на хип-хоп танците продължава да се развива и под влиянието на съвременните технологии и Интернет с появата на сайтове и приложения като Тик-ток и др.

Четвърта глава: В първата част бяха представени теоретични основи за строежа на танцовите движения и концептуални особености в хип-хоп хореографията, а във втората беше представен концептуален модел за изграждане и реализиране на обучението по хип-хоп танци. Работата по тази четвърта глава представлява същината на дисертационния труд. От нея бяха направени следните **изводи**:

Хип-хоп танците притежават особености, които ги отличават от останалите танцови стилове и по този начин се превръщат в отделен танцов стил. От друга страна те имат и сходни характеристики както с фолклорните, така и с модерните и спортни танци, които спомагат за създаване на универсални понятия и терминология в областта на хореографията, като научна дисциплина.

Основните положения на ръцете, краката, снагата (корпуса) и главата в хип-хоп танците са сходни с основните положения в останалите танцови стилове, поради устройството на човешкото тяло и спецификите на танцовото изкуство въобще. Въпреки това хип-хоп танците се различават от много от останалите танцови стилове поради това, че от една страна се изпълняват движения с всички части на тялото, без да

се акцентира върху движения на определена част, а от друга страна се използва цялото пространство.

Най често срещаните елементи в хип-хоп танците са: за краката- стъпка, подскок, клякане, изправяне; за ръцете- повдигане, спускане, свиване, опъване, завъртане, за корпуса- навеждане, прегъване, свиване и изпъване на гръдния кош; за главата- навеждане, завъртане. Времетраенето и начинът на изпълнение на иначе еднакви елементи създава разнообразие на движенията в различните хип-хоп танцови стилове.

В хип-хоп танцовите стилове се срещат елементи на танцовите движения, които са специфични и се срещат само в хип-хопа. В някои случаи тези елементи дори дават наименованието на целият хип-хоп танцов стил (като „поп“ в попинг или „уейв“ във уейвинг). Някои от описаните елементи могат да се изпълняват с отделни части на тялото, с няколко части на тялото едновременно или се изпълняват с цялото тяло. В случаите, когато се изпълняват като част от танцово движение те имат характер на елементи на танцовите движения, но в случаите когато се изпълняват отделно и за по-дълго време, тези елементи могат да имат характер и на самостоятелни движения.

Поради импровизационния характер на хип-хоп танците, танцовите движения на практика са неограничени на брой и трудно могат да бъдат систематизирани. Въпреки това съществуват правила, техники и движения, които се наричат основни или basic (бейсик), които са специфични за всеки отделен хип-хоп танцов стил.

Танцовите движения в хип-хоп танцовите стилове се изписват и изговарят на английски.

Във всички хип-хоп танцови стилове съществуват и така наречените free style (фристайл) движения. Това са движения, които не могат да бъдат категоризирани, тъй като са продукт на импровизация на танцьорите и се създават еднократно в момента на танцуване, като целта на танцьорите е да бъдат оригинални и да покажат своята индивидуалност. В зависимост от музиката, моментното състояние на танцьора, мястото, на което се танцува могат да се използват различни движения от ежедневието, спорта, трудови дейности, други танцови стилове и т.н.

Хип-хоп танцовите хореографии следват строежът на танцовата форма, познат и в останалите танцови стилове, който е аналогичен с временните параметри на музикалния строеж и до голяма степен се предопределя от него.

В хип-хоп танците, както и в останалите танцови стилове съществуват две основни категории на танцовите форми – дивертисментна и действена.

В хип-хоп танците най- широко разпространената танцова форма е battle (танцова битка), която е аналогична на надиграването, наречено още перепляс от руските думи „пере- пляс“, което буквално означава „надтанцуване“ или „надиграване“.

Времетраенето в хип-хоп танците е предпоставка за създаването главно на дивертисментни и в редки случаи тематични и сюжетни танци.

В хип-хоп танците се срещат следните композиционни структури: соло; дует и дуо; малка група (състои се от 3 до 7 танцьора); голяма група (от 8 до 15 танцьора); формация (над 16 танцьора).

По отношение на обучителният процес по хип-хоп танци, настоящата дисертация разглежда компетентността и ролята на преподавателя, които са от съществено значение за качествения образователен процес.

На второ място по отношение на обучителния процес са разгледани методите и дидактическите принципи. Методите, които намират най-голямо приложение в репетициите по хип-хоп танци са словесни, нагледни, практически, методи за организиране на двигателната дейност и методи за оценка и контрол. Основни дидактически принципи, предложени тук, са- нагледност, съзнателност, активност, достъпност, системност, трайност и индивидуален подход. Освен от общите дидактически принципи, преподавателят по хип-хоп танци трябва да се съобразява и със специфичните дидактически принципи в обучението по танци като подчиняване на движението на музиката и творческият характер на изпълнителската дейност. Преподавателят трябва да изгради умения в обучаващите се за емоционално себеизразяване и художествено- образно интерпретиране на реалността.

Обучението по хип-хоп танци има две основни цели. Без да се степенуват по важност, едната е развитието на физически качества като сила, бързина, гъвкавост и издръжливост, а другата е развитието на специфични способности като равновесие, ориентация, координация, ритмуваща способност, синхрон и изразителност на движенията. Тези цели се достигат чрез компонентите на обучителен процес по хип-хоп танци, а именно техническа, физическа, психическа, теоретична и хореографска подготовка.

ЛИТЕРАТУРА

КНИГИ

1. **Beau, Marie- Agnes 1996:** Hip Hop and Rap in Europe. The culture of the urban ghetto's. Music. Culture and Society in Europe. Brussels: European Music Office.
2. **Bennet, Andy 2004:** Hip-Hop am Main, Rappin' on the Tyne: Hip-hop Culture as a Local Construct in Two European Cities. New York City: The Hip-hop Studies Reader.
3. **Cepeda, R. 2004:** And It Don't Stop: The Best American Hip-Hop Journalism of the Last 25 Years. New York City: Faber and Faber.
4. **Campbell, K.E. 2005:** Gettin' our groove on: rhetoric, language, and literacy for the hip hop generation. Detroit: Wayne State University Press
5. **Chang, Jeff 2005:** Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation. New York City: St. Martin's Press.
6. **Chang, Jeff 2007:** It's a Hip-hop World. New York City: Foreign Policy.
7. **Chang, Jeff 2006:** Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop. New York City: BasicCivitas.
8. **Choi, Jung Bong 2014:** K-pop - The International Rise of the Korean Music Industry. Seoul.
9. **Diawara, Manthia 1998:** In Search of Africa. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
10. **Elam, Harry Justin, Jr. and Kennell A. Jackson 2005:** Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture. Ann Arbor: University of Michigan.
11. **Fernandes, Sujatha 2012:** Comparative Perspectives on Afro-Latin America. Gainesville: University press of Florida
12. **Gates, Henry Louis 2011:** Black in Latin America. New York: New York University Press.
13. **Guzman-Sanchez Thomas 2012:** Underground Dance Masters: Final History of a Forgotten Era. Santa Barbara: Praeger.
14. **Hesmondhalgh, David 2006:** Urban Breakbeat Culture: Repercussions of Hip-Hop in the United Kingdom. Middletown: Wesleyan University Press.
15. **Hess, Mickey 2009:** Hip hop in America : a regional guide. Santa Barbara. California.

16. **Kitwana, Bakari 2005:** Why White Kids Love Hip Hop: Wankstas, Wiggers, Wannabes and the New Reality of Race in America. New York City: Basic Civitas Books.
17. **Kroeber, A. L. and C. Kluckhohn 1952:** Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. Journal of philosophy. New York City.
18. **Kugelberg, Johan 2007:** Born in the Bronx. New York: Oxford University Press.
19. **Lawrence, Tim 2016:** Life and Death on the New York Dance Floor, 1980 -1983. Durham, North Carolina: Duke University Press.
20. **Matthias, Assunção 2005:** Capoeira: The History of an Afro-Brazilian Martial Art. New York City: Routledge.
21. **Morrell, Ernest and Duncan-Andrade, Jeffrey 2003:** Promoting Academic Literacy with Urban Youth Through Engaging Hip Hop Culture. English journal. Fresno: California State University.
22. **Nelson, Tom 2009:** 1000 Novelty & Fad Dance. Bloomington: AuthorHouse
23. **Neumann, Fredreich 2000:** Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Processes. The World of Music. Berlin: VWB
24. **Niaah, Sonjah Stanley 2010:** DanceHall: From Slave Ship to Ghetto. Ottawa: University of Ottawa Press.
25. **Pagett, Matt 2008:** The Best Dance Moves in the World... Ever. San Francisco: Chronicle Books
26. **Perry, Marc D. 2016:** Negro soy yo : hip hop and raced citizenship in neoliberal Cuba. Durham: Duke University Press.
27. **Rose, Tricia 1994:** Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
28. **Rubin Rachel and Melnick, Jeffrey 2007:** Immigration and American Popular Culture: An Introduction. New York City: New York University Press.
29. **Schloss, Joseph 2009:** Foundation: B-Boys, B-Girls and Hip-Hop Culture in New York. New York City: Oxford University Press.
30. **Sellers, Julie A. 2004:** Merengue and Dominican identity: music as national unifier. Jefferson: McFarland.
31. **Stanley, Tarshia 2008:** Encyclopedia of hip hop literature. Westport: Greenwood.
32. **Strode, Tim and Tim Wood 2008:** The Hip Hop Reader. New York City: Pearson Education Inc.

33. **Stylo, Saada 2006:** The Northside research Project. Profiling Hip Hop artistry in Canada. Montreal: Motion live entertainment.
34. **Thompson, Dave 2002:** Reggae & Caribbean Music. San Francisco: Backbeat Books.
35. **Toop, David 1991:** Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop. New York City: Serpent's Tail.
36. **Travis, Raphael and Deepak, Anne 2011:** Empowerment in Context: Lessons from Hip Hop Culture for Social Work Practice. Journal of Ethnic and Cultural Diversity in Social Work. London.
37. **Yoon-mi, Kim 2011:** K-Pop: A New Force in Pop Music. Seoul: Korean culture and information service.
38. **Абрашев, Георги 2001:** Композиция и форми на танца. София: Вулкан-4.
39. **Въгларов, Стефан 1988:** Български народни хора. София: Медицина и физкултура
40. **Дженев, Кирил и Харалампиев, Кирил 1965:** Теория за строежа на движенията в българската народна хореография. София: Наука и изкуство.
41. **Кабаков, Иван 2015:** Дилеми на културата. София: УИ „Св. Климент Охридски“.
42. **Кайрякова, Катя 2020:** Изразните средства в действителните форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа. Варна: Славена.
43. **Костов, Златин 2011:** Теория и методика на спортните танци. София: НСА Прес.
44. **Маслоу, Ейбрахам 1943:** Теория на човешката мотивация. Торонто.
45. **Сироматов, Иво 2014:** Български работи. София: Сиела.
46. **Фройд, Зигмунд 2015:** Ерос и култура. София: Дамян Янков.
47. **ЮНЕСКО 2003:** Конвенция за опазване на нематериалното културно наследство.
48. **Янакиев, Йордан 2000:** Български танцов екзерсиз. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“.
49. **Янева, Анелия 2020:** Архитектонични принципи на хореографската режисура в балетното изкуство, София: Институт за изследване на изкуствата, БАН.

СТАТИИ, ПУБЛИКАЦИИ В ИНТЕРНЕТ

1. **After 21% Decline In Sales, Rap Industry Takes A Hard Look At Itself.**
Futuremusic.com. 2006.
2. **Athletic Break Club** - Свободният стил в брейка. Списание Хип-Хоп Нокаут. Брой 7. 2003
3. **Arditya, Andreas 2013:** Hallyu' to highlight Korea-Indonesia ties in March. Jakarta Post.
4. **Barrow, Steve and Dalton, Peter 2004:** The Rough Guide to Reggae, 3rd edn. Rough Guides.
5. **Batey, Angus 2008:** Angus Batey reports on hip-hop influenced Hungarians | Music. The Guardian.
6. **Baynes, Chris 2018:** South Korean pop stars perform first concert in North Korea for more than a decade. The Independent.
7. **Berry, Peter A. Berry Peter A. 2022:** Here Are 30 Things That Prove Hip-Hop in the 2000s Was Wildly Different. XXL Mag.
8. **Billboard 200** - Week of May 19, 2012. Billboard. 2012.
9. **Blanco, Alvin 2012:** Rej3ctz Dance To Their Own Drum In The New West. MTV.com.
10. **Boebin Park 2016:** 12 Concepts and Styles in K-Pop. The Odyssey Online.
11. **Brown, Mike 2007:** Grand Master Mele Mel: Gun Show Part One. AllHipHop.com.
12. **Buddha Stretch** Faculty Bio. BroadwayDanceCenter.com. 2012.
13. **Bucano, Rocky:** Hip hop history. new.zulunation.com/hip-hop-history/.
14. **B-Boys Breakdown** - This Is How We Do It !. Списание Хип-Хоп Нокаут. Брой 5. 2003.
15. **Chace, Zoe 2012:** Gangnam Style: Three Reasons K-Pop Is Taking Over The World. NPR.
16. **Chang, Jeff 2006:** Early influences on b-boying and b-girling also included martial arts films from the 1970s. Village Voice.
17. **Chang, Jeff 2004:** Future Shock. Village Voice.
18. **CNN.com – WorldBeat – Hip-hop music goes global – January 15, 2001.** CNN. 2001.
19. **Coker, Cheo H.:** Slick Rick: Behind Bars. Rolling Stone.

20. **Condry, Ian 2006:** Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization. NC: Duke University Press.
21. **Condry, Ian 2001:** Japanese Hip-Hop, by Ian Condry. Web.mit.edu.
22. **Crosley, Hillary 2011:** Song and Dance Routine. Billboard.
23. **Dance.** Ebony. 1991.
24. **Davey D:** The History Of Hip Hop. Daveyd.com.
25. **Dee Lockett 2018:** Kanye Announces the Death of CDs (His Own, Anyway). Vulture.com.
26. **Del Barko, Mandalit 2002:** Breakdancing, Present at the Creation. NPR.org.
27. **Diaz, Angel 2012:** The Best Shiny Suits of the Shiny Suit Era | Complex. Complex Networks.
28. **Dillow, Gordon 1993:** Rap's Seoul Brother : Dance Transcended All Language Barriers for Korean Music Star. Los Angeles Times.
29. **Durden, Moncell 2009:** History and Concept of Hip-Hop Dance. Youtube.com.
30. **Eperjesi, John R. 2012:** Korean Beat Attitudes: Rainhat Poet and Ko Un. The Huffington Post.
31. **Flatley, Joseph 2012:** K-Pop takes America: how South Korea's music machine is conquering the world. The Verge.
32. **Fu Lequn 2015:** Popular Music in Singapore: Cultural Interactions and the "Inauthenticity" of Singaporean Music. SHS Web of Conferences.
33. **Garofoli, Wendy 2010:** Urban Legend. Dance Spirit.
34. **Garcia, Sandra; Thomas, Safi and Yvonne Chow 2011:** The Hip Hop Dance Conservatory Repertory Company. The Bronx Journal.
35. **Gleiberman, Owen 2011:** Rize (2005). Entertainment Weekly.
36. **Goh, Daryl 2016:** Malaysian music producer and deejay Joe Siva dies. The Star.
37. **Gold and Platinum – Diamond Awards 2007.** Recording Industry Association of America.
38. **Hadi, Eddino Abdul 2016:** Here comes a new generation of local hip-hop artists. The Straits Times.
39. **Harss, Marina 2011:** Mesmerizing Moves. Dance.
40. **Hartwig, Vens 2003:** Hip-hop speaks to the reality of Israel. WorldPress.
41. **Herc, Kool 2002:** The Freshest Kids: A History of the B-Boy. QD3.
42. **Higa, B. and Wiggins, C. 1996:** Electric Kingdom. The history of popping and locking, from the people who made it happen. Rap Pages.

43. **Hohman, Harison 2018:** The rise of reggaeton. The Stanford Daily.
44. **Ilbo, A. 2011:** The big 3 of Korean pop music and entertainment. The Dong.
45. **Imani, Perry 2003:** Bling Bling and Going Pop Consumerism and Co-Optation in Hip-Hop. Wayback Machine.
46. **Jin, Dal Yong and Ryoo, Woongjae 2012:** Critical Interpretation of Hybrid K-Pop: The Global-Local Paradigm of English Mixing in Lyrics. Popular Music and Society.
47. **Jonze, Spike 2009:** The 2009 – TIME 100. Time.
48. **Jody, Rosen 2015:** A Rolling Shout-Out to Hip-Hop History. Wayback Machine.
49. **Joyella, Mark 2011:** Happening Now: Wolf Blitzer Dances The Dougie At Soul Train Awards. Mediaite.com.
50. **Joe, Lynch 2020:** Inside Robert Ford Jr.'s Crucial Reporting on Rap & Disco In the '70s. Billboard.
51. **Kreps, Daniel 2009:** Eminem and The Beatles: The Top-Selling Artists of the 2000s. Rolling Stone.
52. **Kelley, Caitlin 2019:** K-Pop Is More Global Than Ever, Helping South Korea's Music Market Grow Into A 'Power Player'. Forbes.
53. **Kim, Lana 2012:** KPop's Frontiers: How Does the Big 3 Teach Foreign Languages to Their Trainees?. Kpopstarz.com.
54. **Kim, Tae Young and Jin, Dal Young 2016:** Cultural Policy in the Korean Wave: An Analysis of Cultural Diplomacy Embedded in Presidential Speeches. International Journal of Communication.
55. **Kisby, Roger 2020:** Why Hip-Hop Fans Miss the Blog Era - Trapital by Dan Runcie. Trapital.co.
56. **Koochzila 2008:** Revolutionary But Clubbing: Jiggy Era. revolutionarybutclubbing.blogspot.com.
57. **Lane, Nadia 2011:** Libyan Rap Fuels Rebellion. CNN iReport. Cable News Network.
58. **Lapan, Tovin 2013:** World's oldest hip-hop dance crew gettin' its swagga on at Las Vegas competition. LasVegasSun.com.
59. **Laurie, Timothy 2016:** Toward a Gendered Aesthetics of K-Pop. Global Glam and Popular Music: Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s.
60. **Lewis, John 2008:** Back to the future: Yellow Magic Orchestra helped usher in electronica – and they may just have invented hip-hop, too. The Guardian UK.
61. **Man, Lee Soo 2011:** Taking Korean Pop Culture Global. Stanford Graduate School of Business.

- 62. Mahr, Krista 2012:** South Korea's Greatest Export: How K-Pop's Rocking the World. Time.
- 63. Moreau, Elise 2020:** What does it mean to go viral. lifewire.com.
- 64. McMillian, Stephen 2011:** Diary of an Ex-Soul Train Dancer: Q&A with Shabba Doo of the Lockers. SoulTrain.com.
- 65. Mackrell, Judith 2009:** We have a mission to spread the word. The Guardian.
- 66. Motley, Carol and Henderson, Geraldine 2008:** The Global Hip-Hop Diaspora: Understanding The Culture. Business Research.
- 67. Mochan, Amanda 2011:** Largest cha-cha slide dance. GuinnessWorldRecords.com.
- 68. Milloy, Courtland 2007:** Gangsta Rap, Dying in the Street. The Washington Post.
- 69. Nawotka, Edward 2004:** The globalization of hip-hop starts and ends with 'Where You're At. USA Today.
- 70. Nielson, Erik 2014:** Where Did All The Female Rappers Go?. National Public Radio. NPR.
- 71. Oak, Jesika 2013:** The Root of K-Pop: The Influences of Today's Biggest Acts. Billboard.
- 72. Old School (O.G.) Hall of Fame 2010.** LockerLegends.net.
- 73. Onion, Amanda; Sullivan, Missy; Mullen, Matt and Christian Zapata 2011:** "Hip Hop is born at a birthday party in the Bronx". History.com.
- 74. Pabon, Jorge 2010:** Physical Graffiti... The History of Hip Hop Dance. DaveyD.com.
- 75. Pagget, Taisha 2004:** Getting Krumped. Dance.
- 76. Philips, Chuck 1992:** Cover Story: The Uncivil War: The battle between the Establishment and supporters of rap music reopens old wounds of race and class. LA Times.
- 77. Pryor, Tom 2002:** Hip Hop: National Geographic World Music. Worldmusic.nationalgeographic.com.
- 78. Quan, Jay 2006:** Remembering Keith Cowboy. Furious5.net.
- 79. Reld, Shaheem and Bella, Mark 2009:** Krumping: If You Look Like Bozo Having Spasms, You're Doing It Right. MTV.com.
- 80. Rideout, Victoria; Roberts, Donald F. and Foehr, Ulla F. 2005:** Generation M: Media in the Lives of 8–18 Year-Olds. The Henry J. Kaiser Family Foundation.
- 81. Ritchie, Ryan 2007:** Eazy to be hard. Press Telegram. Los Angeles Newspaper group.
- 82. Rivera, Raquel Z. 2003:** New York Ricans from the hip hop zone (1st ed.). New York: Palgrave Macmillan.

- 83. Salemi, Vicki 2016:** After 24 years, this Army vet is making the Hip Hop Hall of Fame a reality. NY Post.
- 84. Seabrook, John 2012:** Factory Girls. The New Yorker.
- 85. Simon, Umlauf 2002:** CNN.com – Cuban hip-hop: The rebellion within the revolution. CNN.
- 86. Sin, Ben 2013:** Rock the boat: The new breed of Hong Kong's hip hop hipsters. South China Morning Post.
- 87. Stoldt, David 2011:** Who Really Invented the Flair?. International Gymnast Magazine.
- 88. Tamar, Herman 2019:** 20 Years of K-Pop at Billboard. Billboard.
- 89. Trust, Gary 2020:** BTS' 'Dynamite' Blasts in at No. 1 on Billboard Hot 100, Becoming the Group's First Leader. Billboard.
- 90. Trust, Gary 2011:** LMFAO's 'Party Rock Anthem' Named Billboard's 2011 Song of the Summer. Billboard.
- 91. The History of Locking 2009.** LockerLegends.net.
- 92. Thomas, G. 2009:** Hip-Hop Revolution In The Flesh. Ebookcentral.com.
- 93. Walker, Carol 2006:** Hip-Hop Culture Crosses Social Barriers. America.gov.
- 94. Webb, Adam 2017:** Bling Era Playlist. Creative Control.
- 95. Weiss, Jeff 2010:** Interscope signs Audio Push, attempts to cash in on the jerkin' craze. Los Angeles Times.
- 96. Williams, Aaron 2017:** It's Time To Stop Stereotyping White Rappers As Outsiders In Hip-Hop. Uproxx.com.
- 97. Winfrey, Dr Adia 2017:** 4 Reasons Cindy Campbell Is The Mother of Hip Hop. Natmonitor.com.
- 98. Wisner, Heather 2006:** From Street to Studio. Dance.
- 99. Yang, Jeff 2013:** Can Girls' Generation Break Through in America?. The Wall Street Journal.
- 100. Yoh, Phillips 2016:** How Soulja Boy & Myspace Brought Hip-Hop into the Internet Era. Djbooth.net.
- 101. Zamora, Jim 2018:** Architeckz look to build outlet for Oakland youth / Dance troupe channels emotions through 'turf dancing,' a younger sibling of 1980s break dancing. SFGate.
- 102. Zaufishan 2011:** Eco-Muslim, Professor Ali's Islamic Eco-Rap. Greenprophet.com

- 103. Zellner, Xander 2018:** Blackpink Makes K-Pop History on Hot 100, Billboard 200 & More With 'DDU-DU DDU-DU'. Billboard.
- 104. Zimmer, Amy 2006:** Bringing that beat back — on the E train. Metro.us.
- 105.** 2021 State of the Industry. International Federation of the Phonographic Industry. 2021.
- 106. Валентинова, Ина 2019:** Графити и стрийт арт като средство за социална комуникация. openartfiles.bg.
- 107. Желев, Димитър:** Дидактически принципи. mantisdancestudio.blogspot.com.
- 108. Койл Джейк 2005:** Списание Spin избира CD Radiohead като най-добър. USA Today.
- 109. Костовски, Петър:** BREAKING. Възникване и развитие на изкуството на брейка. school.electricforce.net.
- 110. Куюмджиева, Светлана 2009:** Човекът с флекса. сп. Култура бр. 11. 2009.
- 111. Мервис, Скот 2004:** От Cool Herc до 50 Cent, историята на рапа – досега. Pittsburgh Post-Gazette.
- 112. Становева, Ана 2016:** За успехите, неуспехите и волята да следваш мечтите си / Първа част.uspelite.bg.
- 113. Христов, Иво 2019:** Рапърите- поетите на новото време. turbovazhod.bg

ИНТЕРВЮТА

1. **Africa Bambaataa.** Налично на: <https://hiphop-culture.jimdofree.com/>
2. **Ronald Savage.** Налично на: <https://web.archive.org/web/20170811143945/http://kriphopnation.com/the-son-of-hip-hop-ronald-savage-speaks-about-his-disability-discrimination/>
3. **Георги Енчев- Гош-** основател на Танцово училище The Center. Проведено на 01.03.2024.
4. **Петър Костовски.** Налично на: <http://news.359hiphop.com/pesho-electric-force-crew-interview/>
5. **Петя Димитрова-** основател на “Студио денс зоун”. Проведено на 03.08.2021г.
6. **Ралица Мерджанова-** хореограф в Dance Academy. Проведено на 25.02.2024г.
7. **Цветанка Гергинова-** хореограф, настоящ директор на Art Developing center “G”. Проведено на 10.08.2021г.

ИНТЕРНЕТ САЙТОВЕ

1. <http://www.hiphop4lifeinc.org>
2. <https://thecenterbg.com>
3. <https://visitkorea.or.kr>
4. <https://www.statista.com/statistics/1165896/south-korea-sales-revenue-music-industry/>
5. <https://halftimeonline.net/blog/malaysian-hip-hop-scene/>
6. https://en.wikipedia.org/wiki/World_Hip_Hop_Dance_Championship
7. https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_the_Year
8. <https://dmcdjchamps.com/>
9. <https://bg.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BF-%D1%85%D0%BE%D0%BF>
10. <https://www.britannica.com/art/hip-hop/The-new-school>
11. <https://www.thetempleofhiphop.org/>
12. <https://uhhm.org/>
13. <https://www.hiphopmuseumdc.org/>
14. <https://trapmusicmuseum.us/>
15. <https://museumofyouthculture.com/hip-hop>
16. <https://www.lexico.com/definition/art>

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ

На дисертацията на Ивайло Алексиев

1. За първи път научно се изясняват същността и етимологията на понятието хип-хоп.
2. Направена е цялостна класификация на основните и второстепенните елементи на хип-хоп културата.
3. Проследено е възникването и развитието на хип-хоп културата от 70-те години на 20 век до сега, като са разгледани основни етапи характеризиращи развитието на културата.
4. Направено е глобално проучване за разпространението на хип-хоп културата по света в различните континенти, като е поставен акцент върху навлизането и развитието на хип-хопа в Европа.
5. За първи път в подробности е разгледано навлизането и развитието на хип-хоп културата в България. Разгледани са българските измерения на различните елементи на хип-хоп културата.
6. Подробно са разгледани основните хип-хоп танцовите стилове, като е проследена тяхната еволюция и са изследвани факторите, оказващи влияние за развитието им.
7. Представени са теоретични основи за строежа на танцовите движения и концептуални особености в хип-хоп хореографията.
8. За първи път е създаден концептуален модел за изграждане и реализиране на обучението по хип-хоп танци.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1













World Hip Hop Dance Championship

Класиране в категория групи (от 5 до 9 човека)

Година	Над 18 г.  място	13-17 г.  място	7-12 г.  място
2002	 Total Workout Dance Crew	 Wanted Crew	 Divas
2003	 Extreme	 Uncutt	 Groove
2004	 Extreme	 4 Real	 Junction8
2005	 Plague	 Future Shock	 Mini Shock
2006	 Philippine All-Stars	 Future Shock	 Freshh
2007	 Eclectik	 The Unit	 Next Jr.
2008	 Philippine All-Stars	 Sweet & Sour	 Lil' Phunk Boyz
2009	 R.A.F. Crew	 ReQuest	 Star Team
2010	 ReQuest	 Zero	 Bubblegum
2011	 Plague	 Sorority	 Bubblegum
2012	 The Crew	 Sol-T-Shine	 Flip
2013	 Rockwell Family	 Brotherhood	 Freshh 2.0
2014	 Brotherhood	 J.B. Star Varsity	 Chapkidz
2015	 The Bradas	 Kana-Boon!	 Teenagers
2016	 The Bradas	 Kana-Boon!	 Blast
2017	 S-Rank	 TLxWC	 Awesome Junior
2018	 CBAAction	 Kana-Boon!	 Awesome Junior
2019	 Banda ILL	 Swagganauts	 Funky Monkey
2021	 Banda ILL	 Kana-Boon!	 Awesome Junior
2022	 Awesome	 Kana-Boon!	 Next Jr.
2023	 HQ	 Kana-Boon!	


World Hip Hop Dance Championship

Класиране в категория мини групи (до 3 ч.) без възрастово ограничение

Година	1 МЯСТО	2 МЯСТО	3 МЯСТО
2019	 CBAction	 Braids	 FRZM Movement
2021	 SixOneFour	 Pioneer Crew	 Fuki
2022	 Pride Troopers	 Trixss	 SixOneFour
2023	 Phase 3	 ID3	 Pride Troopers































World Hip Hop Dance Championship

Класиране в категория големи групи (над 10 ч.) без възрастово ограничение

Година	1 МЯСТО	2 МЯСТО	3 МЯСТО
2011	 The Royal Family	 Super Galactic Beat Manipulators	 Praise Team
2012	 The Royal Family	 GRV	 UP Streetdance Club
2013	 The Royal Family	 Praise Team	 UP Streetdance Club
2014	 A-Team	 ID Co	 Flyographers Dance Team
2015	 Lock N Lols	 The Royal Family	 A-Team
2016	 UPeepz	 Lock N Lols	 Royal Family Varsity
2017	 UPeepz	 Da Republik	 Legit Status
2018	 The Jukebox	 Fusion	 Kindred
2019	 Kana-Boon! All Star	 The Jukebox	 Legit Status
2021	 Art of Motion	 J.B. Star	 Kana-Boon! All Star
2022	 DM Nation	 Chapkis Dance Family	 Mega Unity
2023	 Legit Status	 Da Republik	 UP Streetdance Club

World Hip Hop Dance Championship

Класиране по хип-хоп танцови стилове

Год.	Брейк танци		Локинг		Попинг	
	Страна	Група/танцьор	Страна	Група/танцьор	Страна	Група/танцьор
2008	 US	Knucklehead Zoo	 Germany	Jo Dance	 US	Poppin' John
2009	 Philippines	All-Stars	 US	Omar Thomas	 France	Marie Poppins
2011	 US	Fallen Kings	 US	Tiffany Bong	 US	Bionic
2012	 US	Fallen Kings	 US	Hurrikane	 US	Big Heart Break
2013	 US	Massive Knuckleheads	 US	Fire Lock	 US	Kid Boogie
2014	 US	The Diss	 US	Joe Styles	 US	Slim Boogie
2016	 China	Bboy Keven	 Us	Riot	 Switzerland	Poppin C
2017	 Russia	Frog	 S. Korea	Re-Bel	 Canada	Monsta Pop
2018	 US	Conrad	 US	Glytch	 Japan	Madoka Suzuki
2019	 US	Moose Mzk	 Japan	Natsuna	 China	Sean

Приложение 2

Хип-хоп фестивали в света

Име на фестивала	Локация	Среден брой посетители	Година на основаване
<u>Rolling Loud</u>	United States; Australia; Canada; The Netherlands; Portugal; Thailand; Germany	255000	2015
<u>Essence Music Festival</u>	<u>New Orleans, Louisiana, US</u>	550000	1994
<u>Cancun Jumpoff</u>	<u>Cancun, Mexico</u>	12000	2003
<u>Urban Beach Week</u>	<u>Miami, Florida, US</u>	400000	1990
<u>Outside Lands Festival</u>	<u>San Francisco, California, US</u>	200000	2008
<u>SF International HipHop DanceFest</u>	<u>San Francisco, California, US</u>	~4000	1999
<u>Longitude Festival</u>	<u>Dublin, Ireland</u>	40000	2013
<u>Pemberton Festival</u>	<u>Pemberton, British Columbia, Canada</u>	180000	2008
<u>Royal Arena Festival</u>	<u>Orpund, Bern, Switzerland</u>	20000	1999
<u>Openair Frauenfeld</u>	<u>Frauenfeld, Switzerland</u>	170000	1985
<u>Governors Ball Festival</u>	<u>New York City, New York, US</u>	150000	2011
<u>Made in America</u>	<u>Philadelphia, Pennsylvania, US</u>	140000	2012
<u>Bonnaroo Music Festival</u>	<u>Manchester, Tennessee, US</u>	80000	2002
<u>Couleur Café</u>	<u>Brussels, Belgium</u>	72000	1990
<u>Afropunk Festival</u>	<u>New York City, New York, US</u>	70000	2005
<u>Blockfest</u>	<u>Tampere, Finland</u>	10000	2005
<u>Parklife</u>	<u>Prestwich, United Kingdom</u>	70000	2010
<u>Dour Festival</u>	<u>Dour, Belgium</u>	225000	1988
<u>2x2 Hip Hop Festival</u>	<u>Columbus, Ohio, United States</u>		2015
<u>Summer Jam</u>	<u>East Rutherford, New Jersey, US</u>	50000	1994
<u>Lovebox</u>	<u>London, United Kingdom</u>	50000	2002
Garorock Festival	<u>Marmande, France</u>	160000	1997
<u>#Plugfest</u>	<u>Silverston, South Africa</u>	45000	2018
<u>Southside</u>	<u>Tuttlingen, Germany</u>	40000	1999
<u>The Brooklyn Hip-Hop Festival</u>	<u>New York City, New York, US</u>	30000	2005
<u>Soundset Music Festival</u>	<u>Minnesota, US</u>	30000	2008

Име на фестивала	Локация	Среден брой посетители	Година на основаване
<u>Hip Hop Kemp</u>	<u>Hradec Králové, Czech Republic</u>	20000	2002
<u>Roots Picnic</u>	<u>Philadelphia, Pennsylvania, US</u>	70000	2008
<u>Outlook Festival</u>	<u>Pula, Croatia</u>	15000	2008
<u>Lyricist Lounge</u>	<u>New York City, New York/Miami, Florida, US</u>	8000	1991
<u>DMC World DJ Championships</u>	<u>Thessaloniki, Greece</u>		1985
<u>Waga Hip Hop Festival</u>	<u>Ouagadougou, Burkina Faso</u>		1997
<u>Hiphopplaya Festival</u>	<u>Seoul, South Korea</u>	25000	2016
Coast 2 Coast Music Conference	<u>Miami, Florida, US</u>	1000	2008
<u>B-Boy Park</u>	<u>Tokyo, Japan</u>		1999
<u>Thessaloniki Hip Hop Festival</u>	<u>Thessaloniki, Greece</u>		2003
<u>Breakin' Convention</u>	<u>London, United Kingdom</u>		2004
<u>Hip Hop goes Theatre</u>	<u>Salzburg, Austria</u>		2004
<u>Trinity International Hip Hop Festival</u>	<u>Hartford, Connecticut, US</u>		2006
<u>Young London into Music</u>	<u>London, United Kingdom</u>		2009
<u>Urban Street Jam</u>	<u>Irvine, California, US</u>		2010
No Major, No Problem	<u>Los Angeles, California, US</u>		2015
Dooinit	<u>Rennes, France</u>		2010
<u>Fresh Island Festival</u>	<u>Novalja, Croatia</u>		2011
Northern Touch Music Festival	<u>Winnipeg, Manitoba, Canada</u>		2017
A3C	<u>Atlanta, Georgia, US</u>		2005
WooHah	<u>Hilvarenbeek, Netherlands</u>	32500	2014

Приложение 3

Battle of the year

Класиране от 2006г. до 2023г.

Година	Първо място	Второ място	Отпаднали на полуфинала	Най- добро шоу
2023	 Predatorz	 Flow XL	 The Ruggeds /  Foundation	 Foundnation
2022	 The Ruggeds	 Flooriorz	 Rock Force Crew /  Mortal Combat	 The Ruggeds
2021	 <u>Jinjo Crew</u>	 The Ruggeds	 Squadron /  Flooriorz	 <u>Jinjo Crew</u>
2019	 Last Squad	 Artistreet	 Body Carnival /  Team Vinotinto	 Artistreet
2018	 <u>Jinjo Crew</u>	 Foundnation	 Top Coalition /  Vagabonds	 <u>Jinjo Crew</u>
2017	 Flooriorz	 Vagabonds	 Kienjuice /  Mortal Combat	 Flooriorz
2016	 Flooriorz	 Melting Force	 Body Carnival /  Kienjuice	 Melting Force
2015	 Flooriorz	 Kienjuice	 U-Taipei /  Doble K.O.	 Doble K.O.
2014	 Predatorz	 Fusion MC	 Body Carnival /  S.I.N.E. Crew	 Fusion MC
2013	 Fusion MC	 The Ruggeds	 B-Town All Stars /  Flooriorz	 Flooriorz
2012	 Vagabonds	 Flooriorz	 Pockémon /  <u>Morning of Owl</u>	 Vagabonds
2011	 Vagabonds	 Battle Born	 Nine State B-boyz /  TPEC	 Vagabonds
2010	 <u>Jinjo Crew</u>	 Mortal Combat	 <u>Gamblerz</u> /  La Smala	 Mortal Combat
2009	 <u>Gamblerz</u>	 Top 9	 All Area Crew /  Phase-T	 All Area Crew
2008	 Top 9	 <u>T.I.P. Crew</u>	 Formosa /  Smokémon	 Top 9
2007	 Extreme Crew	 Turn Phrase Crew	 Legiteam Obstruxion /  Funk Fellaz	 Turn Phrase Crew
2006	 Vagabonds	 <u>Last For One</u>	 Drifterz /  B-Town Allstars	 Vagabonds

Класиране от 1990г. до 2006 г., когато се е извършвало награждаване и за трето и четвърто място.

Година	Първо място	Второ място	Трето място	Четвърто място	Най- добро шоу
2005	 Last For One	 Ichigeki	 <u>Gamblerz</u>	 Phase-T	 Ichigeki
2004	 <u>Gamblerz</u>	 Fantastik Armada	 Stuttguard	 Break the Funk	 Break the Funk
2003	 Pokémon	 Expression Crew	 <u>Gamblerz</u>	 Fire Works	 Fire Works
2002	 Expression Crew	 Vagabonds	 Deep Trip	 Top 9	 Vagabonds
2001	 Wanted	 Team Ohh	 HaviKoro	 Visual Shock	 Visual Shock
2000	 Flying Steps	 Waseda Breakers	 Scrambling Feet	 South African Allstars	 Waseda Breakers
1999	 Suicidal Lifestyle	 Rock Force	 Bag of Trix	 The Family	  Spartanic Rockers
1998	 Rock Force	 The Family	 Phase 2	 Suicidal Lifestyle	 Spartanic Japan
1997	 Style Elements	 South Side Rockers	 Black Noise	 Suicidal Lifestyle	 South Side Rockers
1996	 Toys in Effect	 Enemy Squad	 Wedding B-Boys & Flying Steps	 Passo Sul Tempo	
1995	   The Family	 Enemy Squad	 Out of Control	 Flying Steps	
1994	 Vlinke Vuesse	 Enemy Squad	 Always Rockin Tuff	 Crazy Force Crew	
1993	 Always Rockin Tuff	 Fresh Force	 Enemy Squad	 TDB	
1992	 Battle Squad	 Second 2 None	 Enemy Squad	 TDB	
1991	 Battle Squad	 TDB	 Enemy Squad	 Fresh Force	
1990	  TDB	 Crazy Force Crew	 City Rockers	 Robot Force	

Приложение 4

UK B-boy Championship

Класиране в категория групи

Година	Първо място	Второ място	Трето място
2019	 The Italians	 SMAC 19	 Soul Mavericks /  The Tribe
2018	Състезанието не е проведено		
2017	 Monster B-Boys	 Soul Mavericks	 Ariya /  The Italians
2016	     Red Bull BC One All-Stars	 Dream Team	 Soul Mavericks /  Foundnation
2015	Състезанието не е проведено		
2014	 The Ruggedz	 Arcopom	 Soul Mavericks /  Pockemon
2013	 <u>Morning of Owl</u>	 Floorriorz	 Originals /  The Ruggedz
2012	 <u>Jinjo</u>	 Soul Mavericks	 Foundnation /  Havikoro
2011	  Vagabonds	 <u>Jinjo</u>	 Foundnation /  Soul Mavericks
2010	  Vagabonds	 Top 9	 Soul Mavericks /  Dynamic Rockers
2009	 Skill Methodz/Endangered Species	 Top 9	 <u>Jinjo</u> /  Eastside Ruffneck
2008	 Top 9	 T.I.P. Crew	 Killafornia /  Foundnation
2007	 T.I.P. Crew	 Top 9	  Pockemon /  Eastside B-Boys
2006	  Pockemon	 Drifterz	 Skill Energy X-Men /  Massive Monkeys
2005	 Project Soul	  Pockemon	 <u>Rock Steady Crew</u> /  Mortal Kombat
2004	 Project Soul	 Massive Monkeys	 Air Real /  T. Dot Essentials
2003	 Skill Methodz/Havikoro	 Project Korea	 Japan All-Stars /  Ground Zero Crew
2002	 Project Korea	  Vagabonds	 USA All-Stars /  UK All-Stars
2001	 USA All-Stars	  French All-Stars	 Suicidal Lifestyle /  Yamato
2000	 Suicidal Lifestyle	 Addictos	  Rock Steady Crew /   Connexion
1999	 Bag Of Trix	  Spartanic Rockers	
1998	 Spartanic Rockers	 Style Elements	
1997	 Second To None	 Southside Rockers	
1996	 Second To None		

UK B-boy Championship

Класиране в категория соло

Година	Победител	Представяващ отбор
2019	 Kid Karam	SMAC 19
2017	 Sunni	Soul Mavericks
2016	 Sunni	Soul Mavericks
2014	 <u>Lilou</u>	Pockemon
2013	 Menno	Def Dogz/Hustle Kidz/Mighty Zulu Kingz
2012	 Kareem	Rock Force Crew/Fallen Kings
2011	 Morris	Fallen Kings
2010	 Flying Buddha	Top9/Mighty Zulu Kingz
2009	 Morris	Fallen Kings
2008	 Kosto	Top9
2007	 Menno	Def Dogz/Hustle Kidz/Mighty Zulu Kingz
2006	 Mouse	Soul Mavericks
2005	 <u>Roxrite</u>	Renegades/Break Disciples/Squadron
2004	 Physicx	Rivers
2003	 Ruen	Killafornia / Style Elements
2002	 Super G	The Dynamics
2001	 Sonic	Natural Effects
1999	 Tim Twist	Rock Steady UK
1998	 Evo	Floor Freaks/Street Machine Manchester.
1997	 Evo	Floor Freaks/Street Machine Manchester.
1996	 Evo	Floor Freaks/Street machine Manchester.

Приложение 5

Основни положения на ръцете

Лост				Свивка				В зависимост от
Вътрешен				Външен				Опънато или свито положение на лакътя
Закрит				Открит				Завъртяно положение на мишницата по надлъжната ѝ ос
Закрита				Открита				Завъртяно положение на совалката по надлъжната ѝ ос
Затворена				Полуотворена		Отворена		Ъгъла, който сключват совалката и мишницата
С пречупена длан		С опъната длан		С обратно пречупена длан		С превита длан		Отклонението на дланта в китката по страничната ѝ ос
С палцово отклонение		С кутрево отклонение		С палцово отклонение		С кутрево отклонение		Отклонението на дланта по напречната ѝ ос
С опънати пръсти	Със свободни пръсти	Със свити пръсти	В юмрук	С опънати пръсти	Със свободни пръсти	Със свити пръсти	В юмрук	Отклонението на пръстите в ставите или по страничните оси
Със събрани пръсти		С раздалечени пръсти		Със събрани пръсти		С раздалечени пръсти		Отклонението на пръстите в ставите им с дланта по напречната ос
Свит палец	Свободен палец	Опънат палец		Свит палец	Свободен палец	Опънат палец		Отклонението на палеца в ставите му по страничните оси
Прибран палец		Отдалечен палец		Прибран палец		Отдалечен палец		Положението на палеца спрямо другите пръсти

Приложение 6

Основни положения на краката

Опънато или свито положение на коляното	Завъртяно положение на бедрото по надлъжната му ос	Ъгъла, който сключват по между си пищялът и бедрото	Отдалечеността на крака от земята	Когато ходилото е във въздуха	Когато ходилото е на земята
Лост	Вътрешен		Нисък	С опънат падьом	На пръсти
				Със свит падьом	На цяло ходило
				С обърнато ходило навътре	На пета
	Външен		Висок	С обърнато ходило навън	На вътрешен ръб
					На външен ръб
Свивка	Вътрешна	Затворена	Ниска	С опънат падьом	На пръсти
				Със свит падьом	На цяло ходило
				С обърнато ходило навътре	На пета
	Външна	Полуотворена	Висока	С обърнато ходило навън	На вътрешен ръб
					На външен ръб
		Отворена			

Приложение 7

Основни положения на корпуса

	В зав. от посоките	В зав. от степента на прегъване	В зав. от положението на гърдите	В зав. от завъртането по надлъжната ос	В зав. от положението на таза	В зав. от степен на повдигане на раменете	В зав. от посоката на раменете		
Лост	Горе		С изпъчени гърди	Със завъртени и гърди надясно	С изнесен таз	Повдигнато рамо	Напред		
							Назад		
	Напред - горе		Със свити гърди	Със завъртени и гърди малко надясно	Със завъртени и гърди наляво	С прибран таз	Високо повдигнато рамо	Нагоре	
								Надолу	
	Напред		Напред - долу	Със завъртени и гърди малко наляво	Със завъртени и гърди малко наляво				Напред -горе
									Назад-горе
	Свивка		Напред	Малка		Със завъртени и гърди надясно		Повдигнато рамо	Напред
Средна		Назад							
Назад		Голяма	Много	Със завъртени и гърди малко надясно			Високо повдигнато рамо		Нагоре
									Вдясно
Вляво		Напред - вдясно	Напред - вляво	Със завъртени и гърди малко наляво					
									Назад-вдясно

Приложение 8

Основни положения на врата и главата

В зависимост от			
Врата	Главата	Посоките	Завъртането по вертикалната ос
Изправен Наведен	Изправена Наведена	Напред Назад Вдясно Вляво Напред-вдясно Напред- вляво Назад- вдясно Назад- вляво	Завъртяна надясно Завъртяна малко надясно Завъртяна малко наляво Завъртяна наляво