



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА, КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“

ДИЛЯНА АЛЕКСАНДРОВА КУРДОВА

**ТРАНСФОРМАЦИИ НА БЪЛГАРСКИЯ
ТРАДИЦИОНЕН ТАНЦ В ЛЮБИТЕЛСКИ
СЪСТАВИ ОТ ВТОРАТА ПОЛОВИНА НА ХХ ВЕК
(У НАС И ЗАПАДНА ЕВРОПА)**

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд
за присъждане на образователна и научна степен „Доктор“
в професионално направление 8.3. „Музикално и танцово
изкуство“

Научен ръководител:
доц. д-р. Георги Гаров

Рецензенти:
Проф. Николай Стоянов Цветков
Проф. д-р Антон Христов Андонов

Благоевград 2024

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра „Хореография“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“ на 06.11.2024 г.

Общият обем на труда е 235 страници, от които 146 основен текст.

Библиографията включва общо 249 заглавия, от които 180 на кирилица и 69 на латиница; 45 интернет източника, 7 имена на респонденти.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 12.03.2025 г. от 10:00 ч. в заседателната зала (1571 А) – УК 1 на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, на заседание на научното жури, определено със Заповед №: 2903 от 5.12.2024 г. на Ректора на ЮЗУ „Неофит Рилски“.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	5
ПЪРВА ГЛАВА: КЛУБНАТА ФОРМА В БЪЛГАРИЯ И ЗАПАДНА ЕВРОПА	16
1.1. ТЕОРЕТИЧНИ ПОСТАНОВКИ.....	16
1.2. ПРЕГЛЕД НА ЛИТЕРАТУРАТА.....	22
1.3. КЛУБНАТА ФОРМА В БЪЛГАРИЯ.....	26
1.3.1. Исторически ракурс към възникването на клуба у нас – предвестници на явлението. Създаването на националната хореографска школа.....	27
1.3.2. Фактори, допринесли за появата и утвърждаването на клубната форма у нас след 1989 година. Етапи на развитие.....	35
1.4. КЛУБНАТА ФОРМА В ЗАПАДНА ЕВРОПА.....	41
1.5. КЛУБНАТА ФОРМА – ПАРАЛЕЛИ.....	52
ИЗВОДИ ОТ ПЪРВА ГЛАВА	55
ВТОРА ГЛАВА: РЕПЕРТОАРЪТ НА КЛУБОВЕТЕ: РЕЗУЛТАТИ ОТ ПРОУЧВАНИЯТА И ИЗТОЧНИЦИ	58
2.1. ИЗТОЧНИЦИ НА РЕПЕРТОАРА: ТЕОРЕТИЧНИ ПОСТАНОВКИ.....	60
2.1.1. Теренното проучване.....	64
2.1.2. Печатни издания.....	66
2.1.3. Видео документиране.....	77
2.2. КРАТЪК ОБЗОР НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ПРОВЕДЕНИТЕ ИЗСЛЕДВАНИЯ.....	79
2.2.1. Танцуващите.....	80
2.2.2. Преподаващите.....	92
2.2.3. Ерата на онлайн танцуването, хортеките и неделните хора.....	95
2.3. ИЗТОЧНИЦИ НА РЕПЕРТОАРА: РЕЗУЛТАТИ.....	96
ИЗВОДИ ОТ ВТОРА ГЛАВА	100
ТРЕТА ГЛАВА: ТРАНСФОРМАЦИИ НА ТРАДИЦИОННИТЕ ХОРА В КЛУБОВЕТЕ ПО ТАНЦИ	102
3.1. СТРУКТУРЕН АНАЛИЗ.....	104

3.1.1. Хорà тип „Право“	106
3.1.2. Хорà тип „Криво“	111
3.1.3 Хорà тип „Четворка“	115
3.2. ТЕОРЕТИЧНИ ПОСТАНОВКИ И ОБЩ АНАЛИЗ.....	119
3.2.1.АСПЕКТ 1 (ТАНЦ)	121
3.2.1.1. Контекст, функция и място на изпълнение.....	121
3.2.1.2. Начин на разпространение на танца. Модел на обучение.....	122
3.2.1.3. Музикални данни – съпровод, темпо и музикален размер.....	124
3.2.2.АСПЕКТ 2 (ТАНЦУВАНЕ; СТРУКТУРНО ИЗГРАЖДАНЕ)	129
3.2.2.1.Макроструктура.....	129
3.2.2.2.Микроструктура.....	131
3.2.3.АСПЕКТ 3 (ТАНЦУВАЩИ).....	133
3.2.3.1. Брой, пол, подредба, хват.....	133
3.2.3.2. Начин на изпълнение и характер на изпълнението.....	135
3.2.3.3. Танцова естетика и облекло.....	137
ИЗВОДИ ОТ ТРЕТА ГЛАВА.....	139
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	143
ПРИНОСИ.....	146
БИБЛИОГРАФИЯ.....	147
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	173
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	176
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.....	183

УВОД

1. Актуалност на темата

В един от важните за етнохореологията трудове Анка Джуркеску¹ ^{2 3} отбелязва, че изследователят би трябвало да се радва за наличието на нови явления и процеси, свързани с танца, които предлагат предизвикателни нови области и изследвания, вместо да осъжда постепенното изчезване на части от фолклорното наследство. Според автора съществува възможност за разкриване на традиционните модели в структурата на контекста на градските танци и за изследване на танци сред малцинствената група и в нововъзникналите субкултури например (Giurchescu 1999: 52).

Разсъжденията на Джуркеску ме подтикнаха да насоча изследователския си интерес към клубовете по танци, които са нова и важна за фолклорния танц среда, която се очертава като такава в периода между 2007 и 2008 година, но има своите прояви и по-рано. Първоначално школите по български танци у нас не са обект на изследователски интерес (също както е случаят с Нидерландия и Норвегия и изследванията относно тамошните школи), но след 2007 година мащабът на явлението *клуб по*

¹ Етнохореологията е интердисциплинарна наука, която разглежда танца в културен контекст, прилагайки различни методи, развити в социалните науки чрез теренна работа. Танцът в етнохореологията се изследва през призмата на антропологията, културологията, регионалните проучвания и т.н. За повече информация вж. Щърбанова 2004; Buckland 1999.

² “Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography” („Танц на терен. Теория, методи и проблеми в танцовата етнография“).

³ Анка Джуркеску е румънски етнохореолог и един от учените, които поставят основите на етнохореологията като дисциплина. До кончината си една от най-влиятелните фигури в Международен съвет за музикални и танцови традиции (International Council for Traditions in Music and Dance, ICTMD), организация, в която членувам от 2017 година. ICTMD е неправителствена организация във формални консултативни отношения с ЮНЕСКО.

*народни танци*⁴ предизвиква интереса на учени изследователи от различни области на познанието. От своето зараждане до днес, това явление преминава през различни етапи на развитие – оформи се като феномен с първото състезание по български народни танци през 2007 година⁵, а в годините след това се утвърди като една от най-разпространените и видими институции сред любителите на фолклора, в която се интерпретира фолклорната танцова култура. Днес вече сме свидетели на фолклорен туризъм (пътувания на клуба с цел изяви в и извън страната); на фолклорни ансамбли, започнали като групи за любителски фолклор; *хоротеки* (още под името игротека, оротека, хорище), неделни събирания на открито за танцуване на народни танци (*неделни хора*). Тези и различни други явления, съпътстващи фазите и под-фазите в развитието на клуба, на свой ред влияят в една или друга степен на танца от традиционната култура и промените му.

На лице е все по-засилен интерес на международно, местно и локално ниво към опазването на българското нематериално културно наследство (НКН) и вписването му в листите на ЮНЕСКО. През 1989 година след дълъг и целенасочен процес на работа е публикувана Препоръка на ЮНЕСКО за опазване на фолклора⁶, в която ясно се очертава неговото значение за културата, описва се като твърде крехък характера на неговите традиционни форми и се призовава за по-ефективно съхраняване на фиксирания вече фолклор с оглед променливостта на живия такъв (Сантова 1990: 110–112). Българският традиционен танц като част от фолклорното триединство, но и като отделен обект на изследване, е популярен сред изследователи и хореографи. Темата за любителските групи в България и донякъде за клубовете в чужбина е разглеждана от няколко гледни точки в трудове на наши учени. Проблемът за трансформациите на хората, в частност традиционните, в рамките на

⁴ Клубът по народни танци е формална или неформална група от хора, които се събират в определени дни и часове, за да танцуват народни танци.

⁵ Национален фестивал „Хоро се вие, извива“, организиран от НЧ „Димитър Динев 1937“, град София.

⁶ За повече подробности вж. Сантова 1990 и 1996.

любителския клуб е по-скоро спорадично споменавана, но не е изследвана в дълбочина. Начинът, по който танци биват избирани, събирани, заучавани и в последствие преподавани там, е разглеждан също отчасти, но липсват мащабни трудове, които да се концентрират само и единствено върху любителските клубове и тяхното влияние върху традиционните български танци.

От друга страна, разглеждането на тази тема е належащо с оглед на ситуацията на пандемична извънредност от преди няколко години на глобално ниво. Безспорна е ролята ѝ на катализатор за разпространението на танците чрез интернет пространството – тенденция, която стана неотменна част от ежедневието на търсещите информация и/или нов материал преподаватели и танцьори. Поради все по-бързо променящата се среда на танца и засилената роля на он- и офлайн медии от 1999 година насам, понятието за традиционен танц е размито сред голяма част от танцьорите и преподавателите, анкетирани в рамките на настоящото проучване. Това от своя страна е предпоставка за изместване на традиционния български танцов фолклор като понятие и заместването му с танцови комбинации на фолклорна основа в школите у нас и навън.

2. Цел и задачи. Терминологичен апарат.

Целта на настоящата дисертация е да се изведат многопластовите трансформации, които традиционният български танц претърпява в рамките на школите по танци. **Обект** на изследването ще бъдат любителските клубове по танцов фолклор в България и Западна Европа – по наблюдения в Нидерландия и Норвегия с техните модели на клубна форма. Формулировката **любителски клуб** включва в себе си определенията:

танцова школа; танцов клуб; танцов състав; фолклорен/фолклорна/фолк клуб/школа/школо̀; клуб/школа/школо̀ по/за танци; клуб/школа/школо̀ по/за народни танци; клуб/школа/школо̀ по/за

български народни танци както и онези, които заместват съществителното *танц/танци с хорò/хорà*.

Каквато и да е трактовката на името, важен е елементът *любителски* за клуб (т.е. задоволяващ вътрешни потребности и не носещ финансов приход на участващите), което се отнася до характера на институцията и отношението на танцуващите спрямо тяхната дейност в рамките на клуба. Прилагателното *любителски* разграничава анализираното от мен явление от съставите с професионален характер, тоест такъв, от който се получава доход за извършена работа.

Предметът на проучването е репертоарът на клуба, процесите, свързани с неговото набавяне и преподаване, а също и промените, възникващи в него поради външни и/или вътрешни фактори. Тук е мястото да се уточни какво ще се разбира под *танц*, какво указва думата *традиционен* и какво обхваща трактовката зад цялостната комбинация от двете думи.

В България понятията *хорò* и *народен танц* често се използват като синоними. Още през 1945 година в своя труд „Българска народна хореография. Съ н̀колко примери изъ македонския фолклоръ“ Стоян Джуджев казва, че „народнит̀ танци сж най-занемарената областъ от българския музикаленъ фолклоръ“ (Джуджев 1945: 18), но същевременно говори и за „нашит̀ народни хорà“, чието записване според него трябва да започне час по-скоро системно и методично. Райна Кацарова-Кукудова в книгата си „Български танцов фолклор“ от 1955 година разделя хорàта по външната им форма на сключени (на колело, склопени, затворени) – хорà, при които играчите се залавят на колело; водени (още отворени, ск̀сани, на два края, криви, на венец) – *хорà*, които често са „много големи и завити на две, три и повече редици“ и на *игри*, в които включва игрите *на леса* (на пр̀т, на прав пр̀т, на крив пр̀т), но и игрите *по саме* и *по двама*, където р̀ченицата се обособява като „най-разпространената и общопозната в страната игра от този род“ (Кацарова-Кукудова 1955: 36–43). Във връзка с трите типа, авторката обяснява, че на лесите и водените хорà често се казва *игри*, а сключеното хорò е винаги само хорò.

Анна Илиева разглежда понятието *танц* като различно от понятието *хорò*, и допълва, че има по-нови и по-развити в танцово отношение явления в българската народна хореография, които са различни от понятията *хорò* и *игра* и се базират на влиянията на западноевропейските танци, навлизащи в България от Възраждането насам. (Илиева 2007: 52). **В настоящия текст понятията *танц* и *хорò* ще се използват като синоними, но с оглед на сключени и водени хорà, а не игри.**

Терминът *автентичен* семантично носи значението на нещо истинско или неподправено. Сара Рубидж (Rubidge 1996: 220) изследва няколко концептуализации за автентичност във връзка с изпълнителските изкуства. Някои хора се стремят към автентичност, като се опитват да възстановят или физически да възпроизведат формата на най-първото изпълнение. Други разбират целта на автентичността като възстановка на идеята за идеалното изпълнение на първосъздателя. Трети виждат целта на автентичността различно и търсят да произведат изпълнения, които разкриват оригиналните ценности, жизнеността и качествата възможно най-ярко. Последните приемат, че произвеждането на автентично събитие може да предизвика промени във формата, когато изпълнението се приспособява към съвременната обстановка, включва съвременни технологии, възприема се от съвременна публика (Rubidge 1996: 220–221). Без значение кое от тези определения се използва, тук приемам, че това понятие е твърде комплексно, а опитите да се постигне точно копие на нещо, случило се преди, са само частично успешни; самото разбиране за автентично съдържа идеята за нещо оригинално, самото-себе-си, външен израз на нечия дълбока същност, в този смисъл – неповторимо.

По думите на Албена Георгиева автентичен би могъл да бъде фолклорът, изпълняван в условията на живот, при които е възникнал и при които се е опазил през вековете (Георгиева 2020: 12). След обработката на данните от въпросниците, създадени във връзка с дисертационния труд, се вижда, че *автентичен* е понятие, което най-често се свързва от танцуващите в любителски групи с една вече отминала традиция, белег е за нещо стойностно и истинско, използва се като рекламен слоган. Идеята

за опазването на старото чрез танцуването на български танци е повтаряща се сред много от анкетираните от мен танцьори и преподаватели.

Ако свържем определението *автентичен* с танца, който точно отразява оригинала⁷, очевидно трябва да знаем какво представлява оригиналът. Това до голяма степен е невъзможно при българския танц от фолклорната традиция, който е творение на общия телос (Панова-Текат 2015: 66; Щърбанова 1995б). От друга страна, терминът *народен танц* се използва много широко в масовата реч, както и от много танцьори, които твърдят, че го изпълняват. Понятието *български народни танци* се използва от Джуджев като съотносимо спрямо структурата на традиционните български хора, но за много професионалисти то се свързва предимно със сцената и танцовата продукция за сцена.

В книгата си „Украински танц: междукултурен подход“⁸ Андрий Нахачевски⁹ определя понятието *традиционен* като твърде широко и допълва, че най-често **зад идеята *традиционен танц* стои предаването на танцовия опит от поколение на поколение в рамките на селската традиционна култура** (Nahachewsky 2012: 38–39). Това разбиране приемам и аз в тезата ми, тъй като с това си значение *традиционен* често се използва в контраст с творчески или художествен танц в трудовете на българските етнохореолози като Анна Щърбанова, Анна Илиева, Евгения Грънчарова, Даниела Иванова-Найберг. В допълнение, ***народен/фолклорен* ще отнасям до българските танци, преподавани чрез преподавател, а не предавани като в традицията** – чрез подражание на по-възрастните и чрез игри и танцуване почти всеки ден. Въз основа на направените във връзка с темата анкети, може да се заключи, че в репертоара на клубовете понятията народен и традиционен танц се прекриват като идея в смисъла, който Нахачевски влага. Също така,

⁷ От старогръцки ἀθηντικός – истински; ἀθέντης – Господ, господар. Преводите на български от гръцки, английски, немски, нидерландски, шведски и руски в целия дисертационен труд са на автора, Д.К.

⁸ *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach.*

⁹ Андрий Нахачевски е професор емеритус в Университета Албърта, Канада; понастоящем е секретар на работната група по Етнохореология към ICTMD.

често *народен/фолклорен* и *традиционен* са тъждествени понятия за българските и чуждестранните танцьори, може би отчасти като наследство от периода на социализма в страната ни и показвания материал тогава в името на една идеалистична и мечтана България.

В дисертационния труд се разглежда българския любителски клуб по фолклорни танци в паралел с така наречените групи за *recreational dancing*¹⁰ (танцуване за развлечение и разтуха)¹¹ от Западна Европа, в частност от Нидерландия и Норвегия, във връзка с трансформациите на традиционните български танци. Важно е да уточня, че проучванията ми в Западна Европа направих в клубовете, създадени от местните любители, а не в тези, инициирани от представители на българската общност. В контекста на България, Нидерландия и Норвегия биха могли да се потърсят различните модели на развитие на танцовия клуб, което ще се осветли чрез съпоставката на любителския клуб по български танци тук спрямо западния такъв в разглежданите от мен държави.

Задачите, поставени в настоящата разработка са:

– да се проследи развитието на любителския клуб в България, Нидерландия и Норвегия и да се определи какъв вид е той като се сравнят подобните явления (например танцов ансамбъл, група за изворен фолклор и т.н.);

– да се види моделът на развитие на клуба на местно, но и на над-национално ниво и да се изведат приликите и отликите в структурата и функционирането на тези институции;

– да се изведе типологизация на клубовете на национално и над-национално ниво;

¹⁰ Терминът *recreational dance* като идея обхваща всички танци за удоволствие и забавление. Според Андрий Нахачевски този тип танци изразява физическо или психическо разтоварване след период на стрес, но и е един вид лично изразяване, както човек иска да предаде добри чувства по физически начин (Nahachewsky 2012: 16–17).

¹¹ Бел. авт.

– да се направи преглед на репертоара, който се изпълнява в клуба по танци, както и да се изяснят начините, по които той се набавя, преподава и променя спрямо външни и вътрешни фактори, повлиявайки така на трансформациите на традиционния танц;

– да се разгледат съпътстващи развитието на клуба явления като семинари, фестивали, хоротеки, неделни хора и др., които влияят на метаморфозите на традиционния танц;

– да се направи сравнителен анализ между българските танци в традицията и в рамките на школите, а също и как се развиват и променят;

– да се изведат и класифицират трансформациите на традиционните хора в контекста на клуба по танци.

3. Методология

Приемам разбирането, че „методът на сравнителния анализ насочва хореографските търсения към проучване на специфични, по-малко известни и почти неизвестни досега характеристики, определящи своеобразното качество и съдържание на изследвания феномен“ (Кайрякова 2020: 7). Поради това, насочих вниманието си към интердисциплинарно обогатяване на хореографското изследване върху трансформациите на традиционните танците в рамките на любителския клуб.

Подходих към **обекта** на научния ми труд (школите у нас и в Западна Европа) чрез комбинация от авторефлексия и етнография, така нареченият *автографичен (autographic) метод*¹². Този способ намерих за особено подходящ предвид опита ми като танцьор в клуб по танци в България през 1999–2000 година, а впоследствие като преподавател по български танци в България и Западна Европа. Теренните проучвания също са до голяма степен лично вживяване и авторефлексия в процеса на

¹² Вж. Grau 2007

работа, но от друга страна присъстват като анализаторски способ в редица хуманитарни науки (напр. антропологията, етнохореологията, етномузикологията и прочие), а такива са неотделима част от труда ми, изложен на следващите страници.

Като основа на научната ми теза използвам структурирани и неструктурирани интервюта с ключови за развитието на клубовете в Нидерландия и Норвегия фигури, а също и анкети с ръководители и танцьори в клубове от България и чужбина. Част от анкетите са проведени в онлайн среда поради разрастването на Ковид-19 и последвалите забрани за пътуване през 2021 и 2022 година. По същата причина някои от неформалните разговори, но и интервюта, са проведени по телефона и чрез програмата за онлайн разговори Skype, както и чрез Messenger, Google Meet и Zoom. Една съществена част от емпиричния ми материал, който се използва за проследяване на трансформациите на танците, е събран чрез онлайн наблюдение. Този вид *виртуална етнография* бе незаменима в условията на Ковид-19, а методите, използвани от нея за обработка на събраните данни – например така нареченото *невключеното наблюдение* (Greschke 2007; Матанова и Борисова 2014: 41–42) – са обект на все повече изследвания. Следя няколко страници на групи за танцов фолклор в социалната медия Мета (с предишно име Фейсбук). Едната от по-важните за мен групи е „Съкровищница за български хора и танци“ (накратко Съкровищницата, с 9 425 членуващи), създадена от мен и колега през 2013 година; другата е „Влюбени в хорото“ (с членска маса над 85 хиляди човека)¹³. Интересни за мен Мета страници са тези на „Оротека Седянка“, София, както и множеството страници на неделните хора в градовете¹⁴. Важна страница е тази на фондация „Феникс Перпетикум“ (Phoenix Perpeticum), която развих през януари на 2021 година. До момента тя има над 14 000 последователи, а съдържанието ѝ е предимно видео материал от различни фестивали и концерти, най-вече от Национален събор на народно творчество в Копривщица (от тук насетне:

¹³ Данни от месец август 2024 година.

¹⁴ Така наречените *неделни хора* се провеждат на открито всяка неделя в градовете София, Варна, Пловдив, Бургас, Смолян и в други по-малки населени места.

Събор Копривщица). Записите, които публикувам, са от изданията на събора през 1976, 1981, 1986, 1991, 1995, 2000, 2005, 2010 и 2015 година и са дарени на фондацията от американски, израелски, немски и нидерландски колеги и приятели.

Не на последно място, като активен преподавател по български и гръцки танци главно в чужбина, наблюдавам групите по танци в Норвегия и Нидерландия от 2013 година. Често по време на различни по времетраене турнета имам свободно време, в което посещавам местни фестивали и танцови уикенди на колеги. През годините съм била и преподавател, и танцуващ на: Фестивал „Танац“ в Белгия (всички издания между 2013 и 2023 година), където участват и преподават много нидерландци; Летен фестивал „Зевенхаузен“ – Нидерландия (във всички негови издания през четирите му години на съществуване от 2013 до 2017); двудневен семинар Dansdag Internationaal, който се организира четири пъти годишно (в изданията му през есента на 2013, пролетта на 2015 и есента на 2018); в изданията от 2017 и 2019 година на ежегодния тридневен семинар през първия уикенд на януари месец ЗКС (Driekoningencursus)¹⁵ както и едnodневни, двудневни и седмични семинари по български танци в различни градове. В Норвегия български танци съм наблюдавала в часовете след приключване на мои класове, когато вечерите се предвиждаше така наречения танцов бал.

В сборника от 1999 година “Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography” („Танц на терен. Теория, методи и проблеми в танцовата етнография“) открих развити редица методологични теми, които ми помогнаха да подходя към **целта** на изследването ми (трансформациите в традиционните танци от репертоара на любителския клуб) не само като към изолиран феномен, но и като част от

¹⁵ На 6 януари православните християни отбелязват Теофания/Богоявление, докато католици, англикани и методисти празнуват Деня на тримата крале/вълхви, които според Евангелие на Матей поднасят дарове на бебето Исус.

взаимосвързани звена¹⁶. Традиционният танц има роля в обществото и се танцува от различни хора. Промяната в танца се налага от промяната на контекста, където има цяла мрежа от взаимно-обусловени отношения между танцьори, музиканти, преподаватели и публика. Именно поради това и *включеното наблюдение*¹⁷ е важен метод в изследването ми. При него наблюдението е участващо, то съдържа специфичните и често лични процеси, стоящи зад трансформациите в танците. От друга страна, включеното наблюдение може да означава не само пряко, но и непряко такова, за да се обхванат всички процеси и да се задават колкото се може повече въпроси вместо само да се участва (Farnell 1999: 150; Иванова-Найберг 2011: 38).


Заложих на *квалитативното (qualitative)* изследване¹⁸, което събира повече текстова информация (интервюта и анкети) и новото знание се поражда от анализа на натрупаните данни. По този начин процесът е иновативен и интерпретативен. **Хипотезите**, от които тръгвам са: 1) че в България се танцуват повече хора от традиционната култура в сравнение с Нидерландия и Норвегия; 2) че танците претърпяват определени трансформации още преди да достигнат до клубовете поради начина на набавяне на репертоарните единици за преподаване; 3) че трансформациите на традиционните ни хора са повече чужбина отколкото в България. В аналитичната част на дисертацията проследявам развитието на тези хипотези (дали те ще бъдат потвърдени, частично-потвърдени, или отхвърлени).

Забележка: В дисертационния труд се използват двумерни кодове или така наречените **QR-кодове**, за улеснен достъп до онлайн съдържанието при отпечатване на текста на хартия. За да се види линка, към който води всеки код, може да се използва мобилен телефон с

¹⁶ Вж. Илиева, Рачева, Захариева 1998; Kaeppler 1999: 13–25; Williams 1999: 26–41; Giurchescu 1999: 41–55.

¹⁷ Ibid.



¹⁸  , страницата е последно посетена на 12.11.2023 г., 21:12ч.

включен интернет. Отворете апликацията, с която обикновено правите снимки, и насочете камерата към кода. Ще се генерира линк, който при кликване води към видеото онлайн.

4. Структура на дисертационния труд

Настоящото изследване е изградено под формата на увод, три глави и заключение. Цялостната структура на тезата следва логиката на триединството танцуване – танцуващи – танц и проследява на наднационално ниво през призмата на етнохореологията взаимните връзки между 1) любителските клубове по танци; 2) контекста, в който се пораждат и развиват; 3) репертоара им; и 4) трансформациите, които настъпват при досега на традицията с модерността. Всяка от главите е организирана в няколко параграфа, като започва с теоретичните основи, върху които е изградена, и продължава към същинското съдържание, за да стигне до заключение и извеждането на изводи.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ПЪРВА ГЛАВА: КЛУБНАТА ФОРМА В БЪЛГАРИЯ И В ЗАПАДНА ЕВРОПА

Тази глава цели да постави теоретичните основи на изследването като се прави преглед съществуващата литература по въпроса за трансформациите на танците от традицията, както и тази относно клубната форма в България. Личният ми опит на преподавател в клубове за народни танци у нас и в чужбина задава различен ракурс и възможност за съпоставка с феномени в Западна Европа, които са подобни на нашите клубове. Изборът ми на държави и клубове, където беше проведено включено наблюдение, е свързан с желанието ми да видя различните им модели, тъй като в голяма степен трансформациите в хората се предопределят от средата, в която битуват и от хората, които ги преподават и танцуват. В допълнение, в главата се правят паралели между западната и българската клубна форма в контекста на тяхното развитие и се извежда типология на танцовия клуб на над-национално ниво.

В първи параграф се задава противопоставянето на понятията *фолклор* и *нефолклор/постфолклор*, което има отражение и в научните трудове у нас, но и в чужбина. Двете гледни точки са – от една страна за осмисляне на онова, което се случва във времето след Възраждането, като постфолклор, а от друга страна са учените, които определят процеса като развиваща се, жива традиция, на която можем да се насладим и днес, проследявайки все още видимата нишка от миналото. Дисертационният труд следва тезата на вторите – че средата, в която традиционния танц съществува под една или друга форма в България в наше време, е разнородна, но така наречената жива традиция може да бъде открита и в наше време на места в България. Танцът във фолклорната култура реагира на измененията в средата си с качествени промени. След разпадането на синкретичното триединство музика – текст – танц (Кауфман 1982: 105; Илиева 2007: 16; Garfinkel 1998: 207) постепенно обредно-магичната същност на обичаите, стигнали до нас днес, отслабва, а новият социален

статус все по-малко се получава чрез инициации и тайно посвещаване за сметка на „открито масово санкциониране, осъществявано на мегдана, на хорището“ (Рачева, Илиева 1998: 16). Днес имаме запазени и предадени в някаква степен само кодове и знания за тях като целта е по-скоро опазването на традициите за поколенията с подчертаване на елемента на зрелищността и забавлението – както на участниците, така и на зрителите. Това отчасти се дължи на спецификата на самия фолклор, който като система се развива във форми, напомнящи театъра със сцена (хорище, дом, обредни места), задължителна публичност при изпълнение и съпричастност на социума (Живков 1982: 47).

Битието се променя с годините, а с него и функциите и същността на обредите, но със сигурност е налице *трансмисия*¹⁹ и продължаване на танцова традиция, макар и видоизменена и адаптирана във времето²⁰. Различни са мненията сред анкетираните от мен относно това дали клубът по танци може да се приеме за среда на традиционното хоро днес. Голяма част от запитаните ръководители и танцьори в тези групи (в България) изказват убеждение, че именно клубовете пазят българските танцовите традиции, а репертоарът на някои от тях се състои изцяло или частично от „стари автентични“ хора. Идеята за автентично, патриотично и изконно българско е залегнала като пожелателна естетична константа в платформите на много от хореографите, водещи собствени школи по танци. От друга страна *фолк-фитнес*²¹ уклонът, който се концентрира върху стъпките, движението на тялото и радостта от тях, за други

¹⁹ Терминът *трансмисия* се използва като синоним за предаване на информация. Под трансмисия ще разбирам културна трансмисия, тоест обучение и предаване на традиционна знания, опит и умения между поколенията (виж Щърбанова 2012; Грънчарова 2012). На международно ниво за културната и в частност танцовата трансмисия пишат етнохореолозите Матс Нилсон (Nilsson 1990), Егил Бакка (Bakka 1999), Елси Дънин (Dunin 1990, 2012, 2017) и др.

²⁰ Повече за опазването на традиционния фолклор, интерпретирането и трансформирането на танците, както и навлизането им в репертоара на клубовете във Втора глава.

²¹ *Фолк-фитнес* е термин, който използвам, за да укажа танцови групи, където фокусът е до голяма степен върху движението (по подобие на аеробиката), а не толкова върху изпълнението и връзката с традицията.

анкетирани недвусмислено слага клубовете в графата не-фолклор, тъй като по същество повечето ръководители на клубове пресъздават тяхната представа за фолклорния танц като комбинация от читалищна дейност и варианти на високото сценично изкуство на професионалните ансамбли. Със сигурност обаче клубът по танци е среда, където танцът от традиционната българска култура се интерпретира и трансформира; там той е видим и достъпен за всички. Ето защо е нужно да се проследи неговата история у нас и навън.

Във втори параграф се прави преглед на литературата по темата за трансформациите на традиционния танц в рамките на клубовете, както и уточнения по отношение на явлението *любителски клуб по танци*. В допълнение, в съпоставка се разглеждат България, Нидерландия, Норвегия и развитието на клубната форма в трите страни, като е избран историческия ракурс. Успоредно с проследяването на процесите, свързани с българския танцовия фолклор у нас и в чужбина в избрани времеви отрязък, се очертават паралели с школите по народни танци, така, както ги виждаме днес. По този начин се осветляват вътрешните закономерности, които повлияват на традиционния български танц и обуславят промените му в рамките на клуба (или така наречения изследователски подход на *синхрония чрез диахронията*²²). Нужно е да се изясни генезисът на този нов модел (клубът) и да се проследят процесите на пренос и приемственост от институционалните му предшественици, за да се очертае насоката, която определя в последствие избора на неговия репертоар и промените, които претърпява танцът от традицията в залата по танци.

²² Този метод се използва от Фердинанд де Сосюр в лингвистиката. *Диахрония* (от гръцки „δια“ през и „χρόνος“ „време“) е прегледът на историческото развитие на определен обект. *Синхронията* от своя страна („συν-“ заедно, съвместно и „χρόνος“ време) поглежда обекта в определена времева рамка – например в дадения момент, като вече изграден обект, а не съвкупност от етапи. Синхрония посредством диахронията използва Анна Илиева (вж. Илиева 1979: 40; 1998: 70). На международно ниво за това пише гръцката етнохореоложка Мария Куцуба (Koutsouba 2000).

Темата за танцовите клубове у нас във връзка с трансформациите на традиционния танц в тях е сравнително слабо разглеждана в българските и в международните изследвания. Липсва и задълбочен материал за чуждестранните клубове по танци, създадени от чужденци (а не от българската диаспора), където се преподават български народни хора²³. Не на последно място, макар и да съществуват трудове за българския танц извън България²⁴, досега не са правени цялостни сравнения и анализ между българските и чуждестранните клубове по танци. Още повече, там не са проследявани в пълнота трансформациите на хората (като част от българския репертоар в България и като репертоар на групите в Западна Европа), не са описвани в подробности процесите, водещи до трансформациите на танцовия материал. Процесите на глобализация в България след 1989 година, както и усилената медиатизация след 1999 година, но и бумът на новите технологии много бързо спомагат за прекрачването на международните граници и взаимопроникването на опитности и новости в танцовата сфера. За това и ще обърна внимание на мултикултуралния ракурс²⁵, защото той ще добави нови пластове към изследваната тематика за традиционните български танци и би могъл да послужи на хореографи и етнохореолози в работата им с фолклорната материя.

В трети параграф се проследява развитието на клубната форма в България и нейната връзка с професионализирана танцова школа (от тук насетне в текста: *Българската школа*), тъй като в началото на клубната форма почти всички ръководители на групи по народни танци са с хореографски дипломи. Школите в България са в повечето случаи частна инициатива, възникнала първоначално в градска среда, а в следствие се разпространи и в по-малки населени места. Хореографът е водещата фигура, като понякога имаме един преподавател, но в други случаи работи

²³ В тази посока извън България работят и публикуват Гергана Панова-Текат, Даниела Иванова-Найберг. От 2019 насам етнологът Юлия Попчева също изследва темата за танцовите клубове на българската диаспора в чужбина.

²⁴ Вж. например Иванова-Найберг 2017; Панова-Текат 2014.

²⁵ Далеч съм обаче от понятието *мултикултурализъм* и неговите специфични конотации и интерпретации.

екип от колеги при повече от една локации на определения клуб. Репетициите се провеждат два или три пъти седмично, обикновено в рамките на един или един и половина астрономически часа. Съпроводът по-често е с музика на запис, но има и клубове, които работят с корепетитор. В началото на танцовите занимания се отделя внимание на разгръването на тялото, а след това се пристъпва към усвояването на нов материал. Също както на Запад, и тук започнаха да се организират общи обучителни семинари, където преподават изтъкнати специалисти в областта на българския танц. Друга форма на обучителните семинари са преподавателски визити на професионалисти в определен клуб по покана на ръководителя, а също така и открити уроци с водещ хореограф, които се провеждат на територията на хоротека. Неформално обучение протича и чрез неделните хора.

В четвърти параграф се разглежда развитието на клубната форма в Западна Европа, където през 50-те години на XX век набира сила интереса към фолклора и неговите музикални и танцови проявления не само на местно ниво, но и през граница. След Втората световна война младите са вече в градовете, обезпечени са финансово и могат да пътуват свободно, а хипи движението задава начин на живот, който е отворен към не дотам познатите Балкани. Нидерландия е ярък пример, поради мащаба на развитието на клубната танцова сцена там, ведно със създаването и усъвършенстването на нидерландския метод за преподаване на танци. Влиянието, което нидерландските специалисти в тази сфера са оказали и оказват върху другите западни държави относно събиране, учене и преподаване на български танцов фолклор, е осезаемо. То се проявява чрез различните международни фестивали за балкански танци, многото специализирани курсове за преподаватели, провеждащи се не само в Нидерландия, но и в Италия, Швейцария, Белгия и други. В Норвегия клубовете остават на едно начално ниво на развитие и се концентрират върху удоволствието и общуването, а фестивалите и специализираните обучения от специалисти са не толкова за набавяне на нов материал, а по-скоро повод за танцьорите от различните клубове да се видят след дълга пауза – в Норвегия разстоянията между градовете са големи поради

географската специфика на страната и понякога се налага пътуване със самолет от три часа и половина, за да се стигне до друг клуб, например от столицата Осло до град Харщад.

В пети параграф се правят паралели между България, Нидерландия и Норвегия във връзка с танцовите клубове там. И в трите разглеждани държави (България, Нидерландия и Норвегия) школите възникват в различен контекст, който предполага и различен текст. Клубовете в Западна Европа започват като място за разпускане и отмора, но не претърпяват по-нататъшно развитие. В България клубът е градско явление и хибрид между две български танцови традиции – на танцовите отбори от началото на века и на танцовите състави през социалистическия период. Тази изначална многопластовост предопределя развитието на клуба в различните му етапи. очертават три времеви периода в развитието на българската клубна форма:

– от 1989 до 2007 година – започва създаването на клубове по български народни танци;

– от 2007 до 2012 година – обхваща първото издание на състезание по български народни танци през 2007 година, появата на фестивали с несъстезателен характер, както и хоротеки. Създават се голям брой школи.

Въз основа на разискването до тук могат да се изведат **три модела на танцовия клуб** независимо от това дали той се намира в България, Норвегия или Нидерландия, тоест една над-национална типологизация на клуба.

- 1) **Първият модел клуб** е този, в който основната цел е забавлението, събирането за разтоварване и поддържане на физическа кондиция, социалното общуване.
- 2) **Втората разновидност на клуба** се характеризира със своеобразно професионализиране – по-засилен фокус върху танца като движение, на лице е стремеж към по-усложнен

репертоар, нужда от съревнование и изява, уеднаквеност на движенията с цел участия в състезания или на сцена.

- 3) **Третият тип клуб** преминава отвъд физическото измерение на танца и се впуска в културната му страна чрез търсене на корените, самоопределяне чрез танцувания материал като пазители на традицията. Различният по тип клуб има различен начин на функциониране, различен подход на ръководителя към танцуващите, към репертоара и към цялостния процес на танцуване.

В своята нюансираност откъм видове, клубът по танци у нас отразява миналото и различните етапи в развитието на българския народен танц в България. Днес клубът търси да се самоопредели като жанр, а танцуващите целят личностна изява, но също и да открият своята идентичност като българи. Тези две тенденции се преплитат и са най-видими в избора и развитието на репертоара на школите, който се разглежда в следващата глава на тезата.

ВТОРА ГЛАВА: РЕПЕРТОАРЪТ НА КЛУБОВЕТЕ: РЕЗУЛТАТИ ОТ ПРОУЧВАНИЯТА И ИЗТОЧНИЦИ.

Тази глава описва теренните ми наблюдения и обобщава събраната информация относно репертоара на клубовете – какъв е, как стига до преподавателите, за да бъде показан и заучен след това от танцуващите, но и какви трансформации е преминал още преди да бъде преподаден. Чрез преплитане на различни методи на изследване извеждам най-популярните и разпространени танци в клубовете към момента на написването на тезата.

Получените от мен данни от полу-структурирани интервюта, анкети, наблюдения в клубове, но и по време на семинари, фестивали, *хоротеки* и *неделни хора*, се разглеждат в съпоставка с информация от други автори, отново чрез синхрония в диахронията. Така се открояват **танцовите предпочитания** на танцуващи и на преподаватели днес, но и се очертава една неизследвана територия във връзка с танците в клубовете, а именно – **как се набавят хората**, които стават впоследствие част от репертоара на дадена школа. Репертоарът на школите от 50-те години на ХХ век до днес, погледнат в паралел между трите изследвани в тезата държави, показва взаимосвързаност и осветлява влиянието от България към Запада, а в по-късен етап и на Запада върху българския танц в условията на засилено участие на глобалната интернет среда и свободното движение на хора, капитал и информация.

Българските танци от традицията, още преди да достигнат до танцуващите, са повлияни от два подхода спрямо събирането и запазването им от специалисти. От една страна на тази дихотомия е подход в духа на есенциализма²⁶, където фолклорното и традиционните

²⁶ При екзистенциализма Висшето начало (Бог) е създало всичко и намесата е излишна, а за човек остава единствено да пази и да предава на поколенията, а при конструктивизма процесът е обратен и е в ръцете на хората. Информацията е въз основа на записките ми от лекции по политическа философия в рамките на бакалавърска степен „Международни и европейски отношения“ на Университет

танци са нещо „свещено, специално, важно, чисто“, а намесата в тях се свежда до събиране и документиране от изследователите. Вторият подход следва конструктивизма – регулирането от Партията и държавните учреждения, които дават насока и създават структури и институции, изграждащи критерии и следящи за придържането към тяхта. Поглеждайки през тази призма, със смяната на режима през 1989 година държавният апарат абдикира от направляващата роля спрямо фолклора и проявленията му. Така се оформя вид овакантина позиция – празно пространство, което може да се запълни от безбройните възможности за развитие на репертоара, с които клубовете започват да разполагат.

В първи параграф се задават теоретичните постановки, на които се гради втора глава. Въвежда се термина *танцово явление*, тъй като танцът не може да бъде погледнат като самостоятелна единица, а по-скоро указва дадена цялостна ситуация, в която танцуването се случва. Така хорото се изследва през призмата на етнохореологията и се приема за *танцово явление* (dance event²⁷). Така се открояват нагледно трансформациите, случващи се в един танц от изиграването му в традиционна среда до момента, когато влезе в танцовата зала на любителските клубове. Важно е да се направи още тук разликата между *фолклорно явление* и *танцово явление* – танцовото явление се проявява в рамките на фолклорното явление. В този параграф се показват основните начини за документиране на определено хорò, които се използват от 50-те години на ХХ-ти век до сега в България – теренно проучване, печатни издания, видео документиране. В последствие се разглеждат позитиви и негативи, които биха могли да възникнат от вида носител в процеса на заучаване на танца

Пандиос, Атина, Гърция. Преподавател – Христос Янарас, учебна година 2002-2003.

²⁷ Dance event (англ.) може да се преведе като танцово събитие, явление и/или феномен. Тъй като все още няма официални текстове на български за разликата между трите термина в контекста на българския фолклор, а темата е широкообхватна и твърде голяма, за да бъде разгледана в рамките на настоящия труд, ще приема термина, който Ивайло Първанов използва в докторската си дисертация (Първанов 2021).

от различните източници. В допълнение се обясняват понятията *данни* и *информация* в контекста на терминологичния и теоретичен апарат, който използвам. По дефиницията на Ивайло Първанов, под *данни* в настоящия дисертационен труд ще разбирам „...онези характеристики на танцовото явление в системата на традиционната фолклорна култура, които изследователят е документирал под някаква форма, чрез методите на емпирично научно изследване.“ (Първанов 2021: 27). В този смисъл, всичко видяно и събрано относно *танцовото явление* ще приемам за данни – вид суров материал, който – обработен от възприемащия го изследовател – ще достигне до него под формата на информация, пряко свързана с контекста на дадената област. Тази информация се запазва под формата на някакъв вид запис (документ), който за следващ изследовател ще бъде източник на емпирични данни, които той/тя може да трансформира в научна информация (Първанов 2021: 27).

Във втори параграф се прави обзор на резултатите от проведените емпирични изследвания във връзка с дисертационния труд. В Западна Европа направих пет интервюта с преподаватели по български танци в Нидерландия, както и две в Норвегия. Също така проведох редица неформални разговори с учители и любители на българския танцов фолклор между 2017 и 2023 година, както и събрах петдесет писмени анкети, но и сто онлайн такива. Клубовете, където проведох включено наблюдение, са:

Нидерландия (26 групи)

- “Wieledansers”, **Wageningen**; “Nitsanim”, **Den Haag**; “Internationale Dans”, **Eindhoven**; “Droezjba”, **Eindhoven**; “Eleni”, **Gouda**; “At va’ani”, **Gouda**; “Le Ma’ayan”, **Zoetermeer**; “Halmata”, **Almelo**; “Volksdansgroep Nijmegen”; “AVC-Terp”, **Amsterdam**; “Zajednica”, **Amsterdam**; “Teu”, **Groningen**; “Dospovo”, **Utrecht**; “Tarentella”, **Utrecht**; “Moravac”, **Steenwijk**; “Vodadwidi”, **Dwingeloo**; “Divoda”, **Didam**; “Machar”, **Nuvodah**, “La Popol” **Rotterdam**; “Gaida”, **Alkmaar**; “Phoenix”, **Apeldoorn**;

“Internationale Dans”, **Leeuwarden**; “Goes”, **Zeeland**; “Mie Katoen”, **Tilburg**; “Oro”, **Haarlem**; “Rav Brachot”, **Nijkerk**; “Eurychoros”, **Emmen**.

Норвегия (13 групи от съществуващите 17)

- Групите по танци в градовете **Drøbak, Sandefjord, Sarpsborg, Ørsta/Volda, Bergen, Oslo** (две групи), **Stavanger, Namar, Hønefoss, Trondheim, Harstad, Lillehammer**.

Сред българските любителски клубове (**32 групи**) за същия период проведех включено наблюдение и разговори с ръководители на школите:

- „Фиданките“, гр. **Видин**; „Веселите опинки“, гр. **Монтана**; „Веселяци“, гр. **Плевен**; „Българи“, „Елбетица“, „Еньовче“, „Моряците“, „Лудетини“, „Фолклорно веселие“ и „Шарена гайда“, гр. **Варна**; „Жътвари“, гр. **Добрич**; „Тракийци“, гр. **Стара Загора**; „Арамии“, „Витоша“, „От извора“, „На Мегдана“, „Хоро“ и „Шевица“, гр. **София**; „Хоро“, гр. Божурище и гр. **Перник**; „Макамлии“, гр. **Елин Пелин**; „Новоханци“, с. **Нови Хан**; „Веселие“ и „Фъртуните на Мишо“, гр. **Хасково**; „Росица“, гр. **Велинград**; „Асеница“ и „Станимака“, гр. **Асеновград**; „Антерия“, „Веселие“, „Седенчица“ и „Чародейци“, гр. **Пловдив**; „Рилска самодива“, с. **Бачево**.

За целите на проучването, създадох две онлайн анкети – една за преподаватели и друга за танцуващи. На първата отговориха сто и тридесет човека, а на втората четиристотин и четири. Не на последно място, самата аз съм активен участник в развитието на така нареченото клубно движение за „възраждане“ на интереса към българския народен танц – първоначално като любител-танцьор през 1999 година (като член на любителския клуб към ДАНПТ „Филип Кутев“), в последствие като създател и преподавател в Клуб за балкански танци „Асеница“, гр. Асеновград (2010–2013) и в Клуб за балкански танци „Нестинари“, гр. Варна (2014–2016). От 2010 година до сега съм координатор и помощник по танцовата програма на летния семинар за традиционен танцов, песенен

и инструментален фолклор в АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – гр. Пловдив, а от 2013 активно преподавам български народни танци извън България. До октомври 2024 имам проведени двеста и деветдесет и шест практически семинара и изнесени множество теоретични лекции за българския танцов фолклор в танцови клубове и по покана на различни частни и държавни институции в Европа (Белгия, Великобритания, Германия, Дания, Испания, Италия, Литва, Нидерландия, Норвегия, Португалия, Румъния, Словения, Чехия, Швеция, Швейцария и Украйна), както и в други части на света (Гана, Израел, Индия, Канада, Нова Зеландия, Тайланд, Турция).

След като се описват гледните точки на танцуващи и на преподаватели, във втори параграф на база дадените от респондентите отговори се очертават и описват важни данни, които в последствие се използват, за да се направят изводите в трети параграф. Също така се извеждат най-популярни 100 хорà в репертоара на клубовете под формата на таблица, като изписването на имената, както и разделянето им признак географска/етнографска област (по думите на участниците), са запазени така, както са определени като термини от самите анкетиращи.

В трети параграф се обобщават резултатите и се извеждат изводите на втора глава. Благодарение на усилията на читалищните дейци след 50-те години на XX век празниците започват да се поддържат, превръщат се във фолклорно наследство, излизат от живота и се качват на сцената. Според Горица Найденова от гледна точка на присъстващите местни, които са израснали в традицията, почти всичко е както преди: „За участващите в обичая мисълта, че „ще идват от София да ни гледат“ е много силен стимул за подготовка (което подсказва и новата форма на обучение в традиционната музика и танц – репетицията) и съвсем различно осмисляне на ставащото. Така – промененото възприемане на участниците – „автентичното“ място и време на провеждането на празниците вече са сцена“ (Найденова 2023: 249).

Не на последно място – теренистът изменя терена, външно присъствие, което влияе в различна степен. Често изследователят, който е

ходил на терен, е и част от жури в събори, дава съвети за по-добро представяне на състава и селото – авторитет, който косвено или пряко повлиява на ръководителя на състава. Така обредната система, танците и музиката, намират ново превъплъщение и придобиват нова идентичност, емблема за селото. Разбира се, нещата са много по-сложни и комплексни, но задълбочаване в темата би било обект на друга публикация. Изводът до тук е един – **трансформациите на традиционните хора започват още от самия източник, а докато стигнат в клуба претърпяват допълнителни промени.**

След 1989 година и разпада на организираната централно самодейност, фолклорните изворни състави преживяват криза – някои се запазват, други след определен период на натрупана инерция от миналото изчезват, трети се появяват отново след време. Често репертоарът, който е бил репетиран и запазен, преминава в празниците и празнуването на общността – на банкети се викат музиканти; танцува се за сватби, за изпращане на войник (преди да отпадне задължителната военна служба); за завършване на училище и абитуриентски бал. По мои наблюдения в различни селски колективи и при разговори с членове на „стари“ и/или „нови“ групи за изворен фолклор се очертава идеята, че идентичността на селото се засилва при наличието на такъв състав, легитимира връзката с традицията и засилва гордостта и принадлежността на танцуващите, но и на селската общност. Купуват се носии, събират се данни от старите хора, сравняват се и се „изчистват“ танците. Информацията за тази стара традиционна култура е пречупена през източници от различен вид, които биха могли да се нарекат вторични (различни публикации, видеоматериали и т.н.) – така **интерпретирането на старата традиция, която се възстановява, може да е доста свободно.**

След 2007 година успоредно с вече утвърдили се фестивали и събори започват да се създават и нови културно събития, често частично или цялостно субсидирани от общините и кметствата. Това е допълнителен стимул и изява за изворните групи от околността, но и на клубовете по танци. Същевременно фестивалите със или без състезателен характер с преки участници любителските школи по танци се

затвърждават като явление, а броят им расте. По време на Ковид-19 част от тези фестивали не успяха да оцелеят, но най-уважаваните и посещавани от тях продължиха да са активни след отпадането на забраната за събиране на големи групи хора. Същото важи с пълна сила и за клубовете по танци, които – след трудния период на онлайн преподаване и „трениране“ (по думите на няколко респондента) – се върнаха в залите и насочиха усилията си към консолидиране и разрастване на бизнес модела си.

Много от танцуващите в клубове са редовни участници (самостоятелно или с други съ-танцьори от школата им) в неделните хорà. По мои наблюдения, голяма част от репертоара на тези неделени събирания на открито се заимства от клубовете, на които танцуващите са членове и се привнася от самите танцуващи. Тъй като няма централна фигура, която да ръководи хорото, различни лица влизат в ролята на преподаващи. Най-популярни са показаните от известни хореографи танцови комбинации, видени на живо или чрез страниците на „Оротека Седянка“ и/или на самия хореограф. По-сигурните в стъпките си са най-отпред на хороводната верига, а по-малко знаещите наблюдават от страни докато не се почувстват достатъчно стабилни, за да се включат.

Като „най-автентичен“ танцов материал респондентите ми определят онзи, набавен от читалищните групи за изворен фолклор – от гостуване на място и/или записи на техни участия по събори и фестивали. Писмените източници със събрани и описани хорà заемат второ място по популярност при набавяне на хорà за преподаване, а първото място разделят танците, научени от колеги и такива, изучени от видео материал (личен или свален от интернета) и от състезания/хоротеки/неделни хорà.

Въз основа на наблюденията и анкетите се очертава следната връзка между изведените в първа глава **три типа танцов клуб и репертоара им:**

1. Клубовете от **първи тип** (*фолк-фитнес*) имат за фокус физическата активност и отдават предпочитания на по-бързи танци с популярни мелодии. Танцуващите са там, за да намерят приятели, да влязат във форма, да се забавляват. Много от участващите в хоротеките и

на неделните хорà са част от тези школи. Някои от клубовете се явяват на състезания за хорà.

2. Полу-професионални са клубовете от **втори тип**. Имат в репертоара си голямо количество заучени танци, а членовете им желаят да участват в състезания и да се срещат с други клубове, за да обменят опит и да танцуват заедно. Този вид школи често избират да продължат развитието си чрез сценични танци на фолклорна основа, създават певчески хор и детски/детско-юношески групи, с които затварят кръга на развитие и осигуряват бъдещи попълнения за групата си. Възможен сценарий за тези клубове е откъсването на група танцьори, които се организират в нова школа, започвайки цикъла на растеж наново.

3. **Третият тип** клуб се оглежда в традицията, а ръководители и танцьори избират да минат отвъд физическата страна на танца, за да потърсят културния му пласт и традицията. Често тези клубове записват собствена музика близо до оригиналната на дадено традиционно хоро или имат музиканти на живо всяка репетиция. Участват във фестивали с несъстезателен характер; танцьорите ходят поединично или заедно на терен, събират носии. Участия в хоротеки и неделни хорà са по-скоро изключение.

Огромна част от основите танци, които се застъпват в почти всички репертоарни листи, идват от трите танцови самоучителя. В България групите се разделят по нива и всяко ниво има прилежащите му хорà по трудност. В Нидерландия и Норвегия ситуацията е различна – няма разделение на начинаещи и напреднали, всички учат заедно, а новоприсъединилите се танцуват в края на хорòто. Репертоарът е почти еднакъв, тъй като и местните танцови преподаватели, и гостуващите специалисти от България в повечето случаи показват еднакви неща в почти всички клубове по време на преподавателско турне или специализиран курс по български танци.

ТРЕТА ГЛАВА: ТРАНСФОРМАЦИИ НА ТРАДИЦИОННИТЕ ХОРА В КЛУБОВЕТЕ ПО ТАНЦИ

В трета глава се пристъпва към анализиране на резултатите, получени чрез наблюдение, анкети и интервюта, както и от изследване на вече съществуващата литература по тематиката на тезата във връзка с трансформацията на традиционния танц в клубовете. Разглеждат се очерталите се като най-популярни в клубовете хора и се отсяват кои са вероятна или потвърдена хореографска разработка, а кои биха могли да се определят като традиционни. В последствие се извежда класификация, чрез която да се обяснят външните и вътрешни модификации на традиционните хора. Изборът на материал (хората), който се разглежда в тази последна част на тезата, е предопределен от желанието ми да намеря измежду репертоарните единици на групите у нас и навън такива, които да са част от живата фолклорна традиция или поне да са преподадени въз основа на материал записан и/или заснет достатъчно отдавна, за да може да се проследи промяната както в естествената им среда (ако още се играят), така и в групите за любителски фолклор у нас и в Западна Европа. Чрез такава съпоставка биха могли да бъдат изведени трансформациите в тях.

Като „най-автентичен“ танцов материал респондентите ми определят онзи, набавен от читалищните групи за изворен фолклор – от гостуване на място и/или записи на техни участия по събори и фестивали. Локалните варианти на традиционните хора носят в себе си промени от различен характер – например наложени от активно развиваната в читалищата през социализма и от професионалните ансамбли художествена обработка на фолклора; добавени с цел по-добро сценичното представяне правила за изпълнение; общо споделяни в обществото, а и от хореографите и ръководителите на групите, разбирания за качество, цялостен облик, стил на играене и естетически критерии за въздействието на фолклорния танц (Ненова 2022: 120).

Тъй като често в тезата се взимат за отправна точка при сравнителния анализ танцовите образци от сцената на Събора в

Копривщица, е важно да се наблегне на факта, че те се оформят и фиксират в годините назад спрямо регламента на този престижен събор като печеленето на призови места често се споменава като важно и водещо при участията на групите за изворен фолклор. Правилата на събора налагат поместването на танцовия репертоар в зададена времева рамка, а стремежът у танцуващите е да се покажат според спецификите на сцената възможно най-голям брой вариации на дадено хорò с цел максимално добро представяне. Вследствие на тази компресираност танцовите образци придобива визия, различна от традиционното им. Въпреки това в дисертационния труд тези танцови образци се приемат за традиционни, тъй като се предават и танцуват в живата традиция според дефиницията за *традиционно*, избрана и описана от мен в Първа глава на дисертационния труд.

След анализа на емпиричните данни във Втора глава бе онагледено, че танцовите образци от сцените на Събора в Копривщица са основата на голяма част от сборници, книги и списания с фолклорна танцова тематика, публикувани след 1965 година и до днес. Показаното на сцените на Събора са сред предпочитаните източници на репертоара в клубовете у нас, но и в Западна Европа. В допълнение, книги със събрани и описани хорà заемат второ място по популярност като ресурс при набавянето на танци за преподаване, а първото място си поделят танците, научени от колеги и такива, разучени от видео материал (личен или свален от интернет) и/или от състезания/хоротеки/неделни хорà. Изведените във Втора глава репертоарни единици, както и включеното наблюдение, формират масив от данни, чрез който онагледявам забелязаните трансформации на традиционните танци от репертоара на клубовете.

100-те най-популярни хорà в клубовете по танци в България, Нидерландия и Норвегия са представени като Приложение 3 към настоящата теза. Принципът, който съм следвала при анализирането им, е съпоставка на всеки танц спрямо писмени и видео-източници. Впоследствие хорàта биват разделени в следните четири танцови категории:

а) **традиционно хоро** – негов вариант се предава и танцува в живата традиция, освен в клубовете; б) **хоро, описано на хартиен носител** – танцува се в клубовете, но не се е предава и танцува в живата традиция; в) **хореографска разработка** и г) **други**.

Изводите са, че 64 от танците имат аналог в традицията; 3 са описани и разчетени от хартиен носител; 26 са хореографски разработки, а 7 спадат към категория „Други“. Нещо повече, огромна част от основите танци, които се застъпват в почти всички репертоарни листи, идват от трите самоучителя споменати в Първа глава и описани в Приложение 1. В България клубовете имат групи, разделени по нива на начинаещи и напреднали, като всяко ниво има своите хорà. В Нидерландия и Норвегия ситуацията е различна – няма разделение на начинаещи и напреднали, танцуващите учат заедно, а новоприсъединилите се играят в края на танцовата верига. Репертоарът е почти еднакъв, тъй като и местните танцови преподаватели, и гостуващите специалисти от България в повечето случаи показват еднакви неща в почти всички клубове в дадената държава по време на преподавателско турне или специализиран курс по български танци.

В първи параграф на Трета глава се прави опит за цялостен структурен анализ след очерталите се няколко извода във връзка с репертоара на клубовете по време на процеса на изследване и създаване на дисертационния труд:

1) танцуващи и преподаватели най-често приемат музикалния размер като определящ за това кое хорò ще се танцува. В традицията ритмичната структура на хорото може да е близко до няколко музикални размера, а често музиката на живо преминава свободно между тези музикалните размери: „В единство с традиционната музика, съотношението между елементите на хореографската лексика, също така не е конкретно регламентирано. В резултат на това се наблюдават идентични ритмични структури в различни конфигурации на зависимости между кратките и дълги танцови елементи. От тази гледна точка в традиционното танцуване основният, определящ протичането на хорото

във времето фактор е ритмичният рисунок, а не конкретен музикален размер“ (Кръстев 2021: 157)

2) в репертоара си клубовете имат танци, които макар и с различни имена, са с подобен тип танцова структура. Така, въз основа на наблюдаваните примери, се виждат няколко големи семейства хорà, които биха могли да се отделят и групират като вид хорà-стълбо̀ве. Те могат да се изпълняват в различен музикален размер, но запазват своята така наречена „архитектонична структура“. Терминът при фолклорния контекст индикира форма-структура, която е основна норма и модел, рамкираща динамични процеси вътре в нея (Гаров 2022: 27). В хорото архитектурната норма се вижда на микроново в танцовата лексика: „микроструктурата като архитектурна норма“ (Кръстев 2021: 154), а на макрониво чрез фактурата на хорото: „външната форма на хорото, как то се придвижва в пространството и какви композиционни фигури рисува“ (Гаров 2022: 28–29).

Това дава основание в да бъдат разгледани хорàта тип „Право“, „Криво“ и „Четворка“. С цел онагледяване на структурните трансформации при традиционните хора между естествената им и клубната среда, в тази част на Трета глава използвам следния **принцип на съпоставяне** (Божкова 2021: 81):

1. Процесуалното, цялостното протичане на фолклорните танцови образци изразено в макроформата.

- пространствено-времево протичане на фолклорния танцов образец;
- външен вид – на ниво структура;
- пространствени фигури;

2. Микроформа

- Функционална променливост на градивните единици: елемент, клетка, мотив, фраза, секция, част.

3. Трансформация по отношение на:

- хват;
- състав на участниците;
- брой на участниците;

- характер на изпълнение;
- метроритмика;
- музикален съпровод;

Във втори параграф на трета глава се развива разширена форма на класификация на танците, която комбинира изследванията в трудовете на Стоян Джуджев (1945), Райна Кацарова-Кукудова (1957; 1958), Анна Илиева (1972; 1976; 1977; 1978; 1979; 2007), Стефан Вългаров (1967; 1976; 1988) с по-нови изследвания на тази тематика – на Верка Божкова (2021), Петьо Кръстев (2021а), Ивайло Първанов (2021а) и Георги Гаров (2022). Към разработките на споменатите автори добавям международния опит в изследването на подобна тематика, взимайки пример от учените Placida Staro (1989), Lisbet Torp (1990), László Felföldi (2005), както и от редица доклади и публикации на работната група по Етнохореология към Международен съвет за музикални и танцови традиции.

Класификацията предлага следното **триединство от аспекти на танцовото явление, към което да се причислят и групират трансформациите** в традиционните ни танци в рамките клубовете у нас и в Западна Европа:

А) Аспект 1 (танц) – общи параметри, свързани с танца, разглеждан във взаимовръзка със средата:

- а) контекст, място на изпълнение и функция;
- б) начин на разпространение на танца, модел на обучение;
- в) съпровод, темпо и музикален размер;

Б) Аспект 2 (танцуване и структурно изграждане) – хореографски признаци, свързани пряко с танца:

- а) макроструктура (външна форма; рисунък и посока на телодвижението);
- б) микроструктура на хорото (хореографска конструкция);

В) Аспект 3 (танцуващи) – общи параметри, свързани с танцуващите, разглеждани във взаимовръзка с танца:

- а) брой, пол, подредба, хват;
- б) начин на изпълнение и характер на изпълнението;
- в) танцова естетика и облекло.

Въз основа на тази класификация разглеждам масива от репертоарни единици, изведен във Втора глава и правя опит за анализ на различните части на триедниството танц-танцуване-танцуващи, извеждайки трансформациите на традиционните танци в контекста на клубовете у нас и в Западна Европа от 50-те години на XX век до днес.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С многобройните си изводи и предложения, тази теза се ангажира с межкултурна позиция. Една от особеностите на днешния модерен свят е нарастващата рефлексивност или склонността да разглеждаме себе си и своята култура в исторически и над-национален контекст, да разсъждаваме за собствените си културни пристрастия, феномени, място в света. Българският традиционен танц в различна среда придобива друг смисъл и форма.

Очерталата се в **Първа глава** картина дава усещането за повтарящи се събития от миналото – при „съжителството“ на сценичната танцова система с тази на фолклорния танц от традицията има промени, чиито причини бяха разгледани в предходните глави. След идването на демокрацията има лека пауза, а след това следва засилване на интереса към танцовия ни фолклор. След 1950 година намесата в традиционния танцов фолклор е пряка и подчинена на социалистическата бленувана България, чиято визитна картичка към Запада е цветния ни фолклор. След 1989 година намесата е децентрализирана, но все пак силна и продиктувана от нуждата за финансова стабилност в среда на пазарна икономика. Фолклорните танци започват да са продукт, предлаган на крайния клиент танцьор.

В рамките на тази част на дисертационния труд бяха изпълнени следните заложи в увода задачи: **1)** бе проследено развитието на любителския клуб в България, Нидерландия и Норвегия; **2)** бе дадено определение за клуба чрез сравнение с подобни явления (например танцов ансамбъл, група за изворен фолклор и т.н.); **3)** бе разгледан моделът на развитие на танцовия клуб у нас и в Западна Европа; **4)** бяха показани приликите и отликите в структурата и функционирането на тези институции; **5)** бе изведена типологизация на клубовете на национално и над-национално ниво.

Във **Втора глава** бе изложена тезата, че мегданските хора от традицията са танцово явление, чиято същност (триединството танц – музика – слово) зависи от средата, в която се изпълнява. От друга страна

частите на тази троичност зависят от изпълняващите ги. Множеството данни, събрани като описан и заснет танцов материал чрез фолклористичния (при който се разглеждат основно танцовите елементи) и изкуствоведско-музиковедския (където танцът се възприема като цялостно явление) подходи, са различни в качествено и количествено отношение, но намират еднакво по важност приложение за танцовите клубове като част от репертоара. Не на последно място, голям процент от танцуващите в любителските клубове у нас и в Западна Европа наследяват идеята на социалистическия културен продукт, че между народно творчество и самодейност има знак за равенство.

В тази глава на дисертационния труд бяха изпълнени следните заложи в увода задачи: **1)** бе направен преглед на репертоара, който се изпълнява в клуба по танци; **2)** изясниха се начините, по които репертоарните единици се набавят, преподават и променят от външни и вътрешни фактори, повлиявайки така на трансформациите на традиционния танц; **3)** разгледаха се съпътстващи развитието на клуба явления като семинари, фестивали, *хоротеки*, *неделни хора* и др., които катализират метаморфозите на традиционния танц. В допълнение, бе изведена връзката между трите типа танцов клуб и репертоара им.

В **Трета глава** се анализираха резултатите, получени чрез наблюдение, анкети и интервюта, както и от изследване на вече съществуващата литература по тематиката на тезата във връзка с трансформацията на традиционния танц в клубовете. В първата част се разглеждат три типа хорò във връзка с тяхното проявление в традиционната и клубната среда – хората тип „Право“, „Криво“ и „Четворка“. Въз основа на изследваните и поместени в Приложение 3 100 най-популярни репертоарни единици в клубовете за танци се очертава, че 64 от танците са традиционни; 3 са описани и разчетени от хартиен носител; 26 са хореографски разработки и 7 спадат към категория „Други“. В рамките на тази последна глава бяха изпълнени и следните задачи, заложи в увода: **1)** бе направен сравнителен анализ между българските танци в традицията и в рамките на школите, а също и как се развиват и

променят; 2) бе създадена класификация, спрямо която бяха подредени трансформациите на традиционните хора в контекста на клуба по танци.

Хипотезите, зададени в началото на тезата са, че 1) в България се танцуват повече хора от традиционната култура в сравнение с Нидерландия и Норвегия; 2) че танците претърпяват определени трансформации още преди да достигнат до клубовете поради начина на набавяне на репертоарните единици за преподаване и 3) че трансформациите на традиционните ни хора са повече чужбина отколкото в България. **Първа и втора хипотеза бяха изцяло потвърдени, но трета бе частично потвърдена** в процеса на изследването. И в Западна Европа, и в България танцуващите в клубовете са в голямата си част външни на традиционната танцова култура. В този смисъл трансформациите на танците зависят до голяма степен от преподавателите.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Проследява се историята и развитието на българските, нидерландските и норвежките танцови клубове от 50-те години на XX век.
2. Описва се за първи път нидерландската система на преподаване на български и балкански танци.
3. Извежда се над-национален модел на клубната форма.
4. Изследват се явленията *хоротека* и *неделно хоро* (в модерен контекст).
5. Проследяват се тенденциите на репертоарното развитие в клубовете в България, Нидерландия и Норвегия.
6. Изследват се 100-те най-популярни репертоарни единици и се извеждат традиционните образци измежду тях.
7. Развива се темата за хорото като телодвижение в съпоставка с хорото като танцово явление през призмата на дисциплината Етнохореология.
8. Създава се теория за вариантността на хорото, записано на хартиен източник.

9. Създава се класификация на танцовото явление *хоро*, спрямо която да се причислят и групират трансформациите на традиционните танци в рамките на клубовете у нас и в Западна Европа.
10. Извеждат се трансформациите, които са изначално заложиени в различните методи за записване и набавяне на репертоарни единици в клубовете.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. Курдова, Диляна 2019: *В началото бе хорото...* В: сп. „Български фолклор“ № 2, стр. 238–245. Може да се прочете [ТУК](#) или тук:



2. Курдова, Диляна 2020: *Преподаване на български танци в чужбина: нидерландската система.* В: Образование и изкуства: традиции и перспективи, сборник с доклади към научно – практическа конференция, посветена на 80-годишнината от рождението на проф. д-р Георги Бижков. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, София, стр. 706–714. Може да



се прочете [ТУК](#) или тук

3. Kurdova, Dilyana 2020: *Virtual migration of dances: the case of Sofka na taiko.* In: Migrations, Carnival, Sustainable Development Sixth Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe Held in Sinj, Croatia 15 April–21 April 2018.



БИБЛИОГРАФИЯ, ИЗПОЛЗВАНА В АВТОРЕФЕРАТА

1. Божкова, Верка 2021: *Трансформация на танцовия език – от българския фолклор към сценичното изкуство на фолклорна основа*. Дисертационен труд за присъждане на научна степен доктор, ЮЗУ, Благоевград, 233 стр.
2. Гаров, Георги 2022: *Архитектнонични и процесуални структури на хорото*. В: „Хорото, което ни свързва“, сборник доклади от Научна кръгла маса, състояла се 9–11 октомври 2020 г. в гр. Севлиево във връзка с Деветото издание на „Северняшки гайтани“ – събор на групи за български народни хора в рамките на празниците на града и посветена на 150 г. от основаването на Народно читалище „Развитие – 1870“, стр. 27–38.
3. Георгиева, Албена 2020: *Опазването на традициите – значим акцент в глобалния свят*. В: Нематериалното културно наследство: самобитност, приемственост, опорочаване, сборник с доклади от научна конференция, София, 28.03.2018 г., Академично издателство „За буквите – О писменехъ“.
4. Джуджев, Стоян 1945: *Българска народна хореография*. Издателство на Министерството на народното просвещение, София, 461 стр.
5. Живков, Тодор Иванов 1982: *За театралния характер на фолклорната обредност*. В: сп. „Български фолклор“ № 4, стр.47–53

6. Иванова-Найберг, Даниела 2011: *Съставът за народни танци като културно явление в България*. Издателство „Марс 09“, София, 475 стр.
7. Илиева, Анна 2007: *Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор*. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, София, 199 стр.
8. Кайрякова, Катя 2020: *Изразните средства в действените форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа*. Издателство „Славена“, Варна, 126 стр.
9. Кауфман, Димитрина 1982: *Развитието на инструменталната народна музика в един район на България през последните 100 години*. В: „Проблеми на българския фолклор“, Т.6: Фолклор и история, Издателство на БАН, София. стр. 104–112.
10. Кацарова, Райна 1955: *Български танцов фолклор*. Държавно издателство „Наука и изкуство“, София, 110 стр.
11. Кръстев, Петьо 2021: *Някои хорá от репертоара на клубовете за народни танци и тяхната музика*. В: „Надиграване или споделяне“, Сборник доклади от Научна кръгла маса, състояла се на 27 юни 2020 г. в Разлог във връзка с Фестивала на традиционните хорá „На армане с тъпане“. Университетско издателство „Неофит Рилски“, Благоевград, стр. 150–164.
12. Матанова, Таня; Мариянка Борисова 2014: *Фейсбук групите на българските мигранти в Европейския съюз – типове, функции, граници*. В: Добре дошли в Киберия. Записки от дигиталния терен. София: ИЕФЕМ – БАН, стр.40–56.
13. Найденова, Горица 2023: *Година–живот–история. Битие и разпад на една традиционна култура през погледа на етномузиколога*. Институт за изследване на изкуствата – Българска академия на науките, гр. София.
14. Ненова, Стела 2022: *Съвременни практики на опазване на местни танцови традиции в читалищната среда*. В: „Хорото, което ни свързва“, сборник доклади от Научна кръгла маса, състояла се 9–11 октомври 2020 г. в гр. Севлиево във връзка с Деветото издание

- на „Северняшки гйтани“ – събор на групи за български народни хорá в рамките на празниците на града и посветена на 150 г. от основаването на Народно читалище „Развитие – 1870“, стр. 144–138.
15. Панова-Текат, Гергана 2015: *Танцуването по български като съвременно пътуване към себе си и света: опит за систематизация на феномена*. В: сп. „Български фолклор“ № 2, стр. 65–82.
 16. Първанов, Ивайло 2021: *Дигитален атлас на български танцов фолклор*. Дисертационен труд за присъждане на научно–образователно степен доктор, БАН, София, 243 стр.
 17. Рачева, Искра. Анна Илиева 1982: *Исторически аспекти на проблема за ритмообразуването в българския танцов фолклор*. В: сп. „Български фолклор“, № 3, стр. 28–38.
 18. Сантова, Мила 1990: *Препоръка за опазване на фолклора*. В: сп. „Български фолклор“ № 3, стр. 110–114
 19. Щърбанова, Анна 1995б: *Тяло и танц*. В: сп. „Български фолклор“, № 4, стр. 68–77.
 20. Farnell, Brenda 1999: *It Goes without Saying – but Not Always*. In: Buckland, Theresa (ed.) *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. London, Macmillan Press; New York, St. Martins Press, pp. 145–160 (238 pages).
 21. Garfinkel, Yosef 1998: *Dancing and the Beginning of Art Scenes in the Early Village Communities of the Near East and Southeast Europe*. In: *Cambridge Archaeological Journal* 8:2, pp. 207–237
 22. Giurchescu, Anca 1999: *Past and Present in Field Research: a Critical History of Personal Experience*. In: Buckland, Theresa (ed.) *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. London, Macmillan Press; New York, St. Martins Press, pp. 41–54 (238 pages).

23. Grau, Andrée 2007: *Dance, anthropology, and research through practice*, In: Society of Dance History Scholars Conference, Re-Thinking Practice and Theory. Proceedings;
24. Greshke, Heike Monika 2007: *Bin ich drin? – Methodologische Reflektionen zur ethnografischen Forschung in einem plurilokalen, computervermittelten Feld*, Forum: Qualitative Social Research, № 8 (3).
25. Nahachewsky, Andriy 2012: *Ukrainian Dance: A Cross-Cultural Approach*, McFarland, 274 pages.
26. Rubidge, Sarah 1996: *Does Authenticity Matter? The Case for and Against Authenticity in Performing Arts*, In: *Analysing Performance*, ed. Patrick Campbell, Manchester University Press, pp. 219–233.