

**ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ „НЕОФИТ РИЛСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВАТА
КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“**

*докторант
Силвина Владимирова Владова*

АВТОРЕФЕРАТ

върху
дисертационен труд
на тема:

***ТАНЦОВ ТЕАТЪР И КОНТАКТНА ИМПРОВИЗАЦИЯ - ДВА
ПОЛЯРНИ МОДЕЛА В ХОРЕОГРАФСКОТО ИЗКУСТВО И
ТЕХНИТЕ ПРОЕКЦИИ В БЪЛГАРИЯ***

присъждане на образователна и научна степен „доктор“
по докторска програма по „Хореография“
в научна специалност 8.3. Музикално и танцова изкуство

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ
доц. Александра Азизбаева-Хонг

**Благоевград
2020**

Дисертационният труд е предложен за защита от катедра „Хореография“ при Югозападен университет „Неофит Рилски“ – гр. Благоевград с протокол от КС № 10/26.06.2020 г.

Авторът на дисертационния труд е редовен докторант към катедра „Хореография“ при Югозападен университет „Неофит Рилски“ – гр. Благоевград

Дисертационният труд е в общ обем от 153 страници, от които 137 страници основен текст - увод, изложение в три раздела, заключение, списък с използваната литература. Приложенията и снимковия материал е в обем от 12 страници. Библиографията наброява 120 източници, от които 79 книги, 37 статии и 4 интернет-адреси.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 24.09.2020 г. от 10.00 ч., зала 114, УК 1 на Югозападен университет „Неофит Рилски“ – гр. Благоевград. В случай на изменена епидемиологична ситуация защитата ще се проведе дистанционно чрез приложението, а линкът за защита ще бъде достъпен на

Научното жури е определено със заповед на Ректора на Югозападен университет „Неофит Рилски“ по предложение на Факултетния съвет на Факултета по изкуствата.

Вътрешни членове:

1. Проф. д.изк. Анелия Янева
2. Доц. Георги Гаров

Резерва:

1. Проф. Николай Цветков

Външни членове:

1. Проф. д-р Даниела Дженева – АМТИИ, Пловдив
2. Проф. д-р Велимир Велев – НАТФИЗ
3. Проф. д-р Йоана Спасова-Дикова – БАН

Резерва:

1. Доц. д-р Андроника Мартонова - БАН

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в катедра „Хореография“ и са публикувани на уебсайта на Югозападен университет „Неофит Рилски“.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

	Стр.
Декларация за оригиналност и достоверност	3
УВОД	4
ПЪРВИ РАЗДЕЛ. Теоретико-методологични основи на танцовия театър и контактната импровизация	11
ГЛАВА 1. Танцов театър – предшественици и модели на структуриране	14
ГЛАВА 2. Контактна импровизация – предшественици и модели на структуриране	26
ГЛАВА 3. Отличителни особености в развитието на танцовата импровизация и контактната импровизация	33
Изводи към първи раздел	42
ВТОРИ РАЗДЕЛ. Танцов театър и контактната импровизация в България. Модели. Усвояване. Отличия	44
ГЛАВА 1. Възможности за прилагане на чуждестранни практики при усвояването на <i>танцов театър</i> и <i>контактна импровизация</i> в България.	44
ГЛАВА 2. <i>Танцов театър</i> в България. Принципи на изпълнение. Акценти	58
ГЛАВА 3. <i>Контактна импровизация</i> в България. Принципи на изпълнение. Акценти	67
Изводи към втори раздел	87
ТРЕТИ РАЗДЕЛ. Системи и методики на преподаване на <i>танцов театър</i> и <i>контактна импровизация</i> в България	90
ГЛАВА 1. Насоки за развитието на <i>танцов театър</i> и <i>контактна импровизация</i> в България	90
ГЛАВА 2. Специфика на преподаване	93
ГЛАВА 3. Акценти в обучението по <i>танцов театър</i> и <i>контактна импровизация</i> в България	118
Изводи към трети раздел	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	127
Библиография	132
Списък на фигурите в текста	138

Списък на приложенията	138
Приложения	140
Справка на научните и научно-приложните приноси в дисертационния труд	150
Списък на публикациите по темата на дисертацията	151
Кратка автобиография на дисертанта	153

СЪДЪРЖАНИЕ НА АВТОРЕФЕРАТА

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД 1. Актуалност 2. Обект и предмет на изследването 3. Основна изследователска теза на дисертационния труд 4. Цел и задачи на изследването 5. Методи на изследване 6. Ограничения на анализа 7. Информационното осигуряване на анализа 8. Уговорки	6
ПЪРВИ РАЗДЕЛ. Теоретико-методологични основи на танцовия театър и контактната импровизация	12
ВТОРИ РАЗДЕЛ. Танцов театър и контактната импровизация в България. Модели. Усвояване. Отличия	17
ТРЕТИ РАЗДЕЛ. Системи и методики на преподаване на <i>танцов театър</i> и <i>контактна импровизация</i> в България	26
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	30
СПРАВКА НА НАУЧНО И НАУЧНО-ПРИЛОЖНИТЕ ПРИНОСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД	39
СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА	40
КРАТКА АВТОБИОГРАФИЯ НА ДИСЕРТАНТА	44

ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Актуалност

Актуалността на изследвания въпрос се основава от необходимостта да бъдат представени същността и отличителните черти на танцовия театър и контактната импровизация, както и произтичащите проблеми, свързани с преподаването на танцовия театър и контактната импровизация в България. Съвременната танцова импровизация представя връзката между телата и околната среда в резултат, на което се появяват различни трансформации и промени от страна на танцьора. Танцова импровизация представя начинът, по който се осъществява споделен избор на движения по време на импровизацията между двама или повече танцьори, които я осъществяват без предварително съгласие по между си и без комуникация чрез думи. В танцовата импровизация се генерира сетивна връзка между партньорите, която се възприема от публиката като определена хореография създадена от танцьорите, тъй като танцът насърчава един вид постигане на знания с и от тялото изразено в пространството. Освен това се наблюдава постоянна настройка между танцуващите тела и пространството по време на танца, осъществените движения от танцьорите, така и пространството са възстановени и придобиват нови смислови и изразни значения, които са изразени чрез емоциите. Актуалността се обуславя от необходимостта да се представи и систематизира в историко-хронологичен и ретроспективен план появата и развитието на танцовия театър и контактната импровизация в световен план, както и в частност отражението на особеностите и тенденциите, наложили се в България. Това налага да се проследи приложението на системите и методиките на танцовия театър и контактната импровизация в България, както и да се идентифицират проблемите, свързани с начините на преподаване на танцовия театър и контактната импровизация в България. На основата на направения анализ автора на настоящия дисертационен труд ще предложи насоки за подобряване на системите за преподаване на танцов театър и контактна импровизация в България, както и бъдат дадени

препоръки за по-тясно използване на чуждестранни практики при преподаването на танцовия театър и контактната импровизация в страната при обучението на студенти обучаващи се по дисциплини свързани с контактната импровизация и танцовия театър.

2. Обект и предмет на изследването

Обект на изследване са танцовия театър и контактната импровизация в хореографското изкуство.

Предмет на изследване са проекциите на танцовия театър и контактната импровизация в България и методите на преподаването им.

3. Основна изследователска теза

Изследователската теза на дисертационния труд е, че в създадената обучителна среда по съвременни танцови техники съществуват възможности за подобряване на образователния процес по танцов театър и контактна импровизация в България. Тези възможности са свързани със:

- приемане, изменения, допълнения и приложения на разнообразни съвременни танцови техники, отнасящи се до повишаване на степента на обучението на студентите по танцов театър и контактна импровизация в България;
- повишаване на експертния капацитет и познанията на участниците в процеса – обучители и обучаеми;
- засилване на координацията, партньорството и подобряване на процеса на усвояване;
- ефективно и ефикасно използване, и изпълнение на придобитите познания в областта на танцовия театър и контактната импровизация;
- постигането на професионалното и кариерно развитие на всички субекти участващи в образователния процес по танцов театър и контактна импровизация.

4. Цел и задачи на изследването

Целта на дисертационния труд е да се разгледат и представят два от основополагащите модели в хореографското изкуство - танцовия театър и контактната импровизация; да се анализират техните проекции в България и да се предложат препоръки за подобряване на процеса на преподаването им у нас.

Постигането на основната цел предопределя последователното решаване на следните взаимосвързани **изследователски задачи**:

- Изясняване на теоретичните и методологическите основи на танцовия театър и контактната импровизация
- Систематизиране на добрите световни практики в областта на преподаването на танцовия театър и контактната импровизация;
- Проучване на възможностите за адаптиране на танцовия театър и контактната импровизация в условията на България
- Анализ на проблемите при преподаването и усвояването на танцовия театър и контактната импровизация от студентите;
- Разработване на препоръки и предложения за подобряване на процеса на обучение в областта на танцовия театър и контактната импровизация в България.

5. Методи на изследването

Особеностите и спецификата на изследвания обект предопределят използването на следните методи: анализ и синтез, логически и исторически подход, индукция и дедукция, системен подход и др. Използван е комплексния системен подход, който предоставя необходимите инструменти за анализ и моделиране в изследването на вложените специфични компоненти на движението в рамките на изграждането на танца. Както и използването на модела (DPSIR) – абревиатура на движещите сили /Driving force/ - Натиск /Pressures/ - Състояние /State/ - Въздействие /Impact/ - Отговор /Responses/, който намира широко приложение, притежава интердисциплинарен характер и може да се използва при

определянето на концептуалната рамка в съвременната хореография.

Чрез модела (DPSIR) може да се пресъздаде и опише взаимодействието между хореографа, танцьорите, заобикалящата ги среда и публиката. Моделът (DPSIR) може да се представи по следния начин – (1) хореографът осъществява натиск върху танцьорите и по този начин въздейства върху тяхното състояние, като променя, както техните качествени параметри чрез използването на движенията в танца, така и количественото им изражение на сцената; (2) след което те представят отговор, основаващ се на вътрешните усещания и пресъздаващ изискванията на хореографа. Публиката отговаря на настъпилите промени (3) чрез слуховите и зрителните си възприятия, докато хореографът изготвя необходимите промени чрез съзнателното отношение и поведение към заобикалящата го среда.

В този контекст моделът (DPSIR) подчертава връзките „причина-следствие“ и може да подпомогне хореографа при вземането на решения, както и публиката - да осъзнае взаимосвързаността между сюжетната линия, танцьорите и заобикалящата ги среда. Интерпретацията и използването на модела (DPSIR) притежават предимството да се превърнат в лесна рамка за разбирането и използването на съществуващата връзка, която не трябва да се оценява единствено по отношение на негативното или позитивното влияние върху развитието на сюжетната линия и действията в танца. Определянето на натиска върху танцьорите трябва да включва освен повишаване на степента на използваните ресурси и възможности на танцьорите, също и възприемане на косвените влияния върху публиката.

Сравнителните анализи, изводите и препоръките ще се основават на примери за приложението на съвременните танцови техники от богатата международна практика от целия свят. Ще бъде използван реалистичен, практически ориентиран подход с цел да се използват най-добрите съвременни техники и методики от международния опит в обучението по танцов театър и контактна импровизация,

които биха били полезни и приложими в образователния процес в България. Липсата на достатъчно опит в образователния процес в областта на танцовия театър и контактната импровизация в България ще придаде на разработката теоретико-приложен характер. Изводите и препоръките ще бъдат насочени главно към преподаватели, студенти и всички практикуващи танцов театър и контактна импровизация в България.

В изложението редица постановки, термини и понятия ще се считат за дадени или познати на научната общност и няма да бъдат обогатени със собствен теоретичен анализ. Ще бъде представен и анализиран опита, както на световно признати творци в областта на танцовия театър и контактната импровизация, така и собствения опит на докторанта, придобит в обучителния и образователен процес като асистент в Югозападен университет „Неофит Рилски“ гр. Благоевград.

6. Ограничения на анализа

Въпреки широкия обхват на настоящото дисертационно изследване, то не дава отговор на всички въпроси, които са свързани с осъществяването образователния процес по танцов театър и контактна импровизация. Това е така защото то се съсредоточава основно върху описването и онагледяването на част от съвременните танцови техники, които са приложими при обучението по танцов театър и контактна импровизация, но едновременно с това е възможно извън обсега на дисертационната работа да останат не разгледани някои техники, които могат да бъдат преработени и използвани за целта на образователния процес по танцов театър и контактна импровизация.

7. Информационно осигуряване на дисертационния труд

В дисертационния труд информационното осигуряване на анализа се основава на проучването на монографии, студии, статии и доклади на български и чуждестранни автори в областта на танцовия театър и контактната импровизация. Освен това са

използвани методологически и методически изследвания, резултати от проведени специализирани проучвания, тематични справочни издания и речници, както и информация от официални интернет източници по танцов театър и контактна импровизация. Приложението на различните танцови техники е онагледено и чрез авторови изследвания и проучвания за приложението и влиянието на разнообразните техники върху образователния процес на студентите от специалностите „Съвременна хореография“ и „Актьорско майсторство“ при Югозападен университет „Неофит Рилски“.

8. Уговорки

Преди да продължа, искам да акцентирам върху три основополагащи за изследването термина, които все още нямат единна и неоспорима прецизираност. В дисертацията аз ще ги използвам с акцент върху техните отличителни особености:

- Танцов театър - жанрова форма, която предполага цялостна концепция за изграждане на танцово представление със всичките му компоненти – сюжет , режисура, сценография и т.н.

- Танцова импровизация – разглеждана като съставляваща, но не единствена част от танцовия театър. Повлияна е от първоначалния импулс на емоцията породена от картина, музика или психо-тренинг.

- Контактна импровизация - продукт от взаимодействието на две или повече тела с обща точка на контакт, създаващи усещане за пластичен диалог чрез движенията, породени от вътрешния импулс.

Заклучението извежда основните тези на дисертационния труд, касаещи съвременното обучение по танцов театър и контактна импровизация в България, предлагат се възможности за подобряване на образователния процес.

ПЪРВИ РАЗДЕЛ

Теоретико-методологични основи на танцовия театър и контактната импровизация

Предмет на **първа глава** са теоретичните въпроси на танцовия театър, контактната импровизация, танцовата импровизация, съвременен танцов театър, съвременен балетен театър, модерен танцов театър.

В **ГЛАВА 1 - Танцов театър – предшественици и модели на структуриране** - е обърнато внимание върху разделителната линия между „танц“ и „театър“, което се свързана едновременно с движението и словото, и често се онагледява чрез спектакли, които излизат извън класическата танцова естетика и техника и са наричани „експеримент“. Често се срещат и използват термините „танцов театър“, „съвременен танцов театър“, „съвременен балетен театър“, „модерен танцов театър“. Представянето на различни виждания и схващания за това, какво в същност означават понятията „танцов театър“, „съвременен танц“ или contemporary dance ни показва, че липсва консенсус в терминологично и смислово отношение.

Могат да се определят два начина, по които да се разглежда импровизацията в съвременния танц. Първият от тях е да се представи импровизацията като процедура, използвана за създаването на хореографии. Втория е представянето на импровизацията като представление, където танцьорите танцуват импровизирано, т.е. чрез организиране на движения пред публика. Под термина хореографията може да се разбира „набор от инструкции за организация и преконфигуриране на едно или няколко тела в пространството и времето“¹, но на практика при изпълнението на конкретна хореография винаги има елементи, които не са обхванати от изричните инструкции и който се оставят на танцьора/ите да изградят и попълнят.

¹ Hagendoorn, I. Emergent patterns in dance improvisation and choreography, 2002. 184p. 3-5p. достъпна на https://drive.google.com/file/d/1ZhOu_MQF3iHmgjtWSqZ2cUQuiw5Y5fby/view към 10.10.2019.

В съвременната танцова импровизация танцьорите са едновременно собствени хореографи и зрители на своите партньори, като танцьорите трябва да са наясно, както със себе си, така и със своите партньори, тъй като танцьорът се влияе и от своя партньор. Начинът, по който танцьорите усещат движението, непременно ще бъде свързан с това, „как движенията ще се усещат от другите, което предполага не само по голямо когнитивно удоволствие, естетическо удоволствие, а може би и естетическо познание².

В ГЛАВА 2 - Контактна импровизация – предшественици и модели на структуриране - е представена контактната импровизация, която се разглежда като танцова форма на равнопоставени партньори, основана на физическите принципи на допир, импулс, споделяне на тежестта чрез обща точка на контакт. При създаване на контактно-импровизирана ситуация, две тела трябва да се съберат заедно, за да създадат точка на контакт, в която и да е част от тялото - китката, рамото, лакътя, бедрото, главата, петите, гърба - опциите са безкрайни. Целта е да се създаде усещане за еднакво тегло и след това да се постигне „пластичен“ диалог посредством движенията³.

При **контактната импровизация** човек се научава да разпознава и разграничава фините импулси в избора на движение с партньора си. В нея се изследват уменията за падане, подвижност, балансиране, повдигане с минимални усилия, техника на дишане и отзивчивост към партньори и околната среда. Контактната импровизация се изразява в синтез между осъзнатия избор и спонтанната реакция на равнопоставени партньори взаимодействайки си чрез физическите принципи допир, импулс, споделяне на тежестта, тичане, скачане, търкаляне със съчетаването в обща точка на контакт на двете тела, които се уповават върху физическите закони свързани с техните маси- гравитация, импулс и инерция.

² Cole, J., and B. Montero. Affective proprioception. Janus Head 92: 2007. 299–317p. достъпна на <http://www.janushead.org/9-2/ColeMontero.pdf?q=affektive> към 10.10.2019.

³ Виж - "About Contact Improvisation (CI)", Contact Quarterly, retrieved 29 July 2014 достъпна на <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/about/> към 04.04.2020.

Предмет на внимание в **ГЛАВА 3. Отличителни особености в развитието на танцовата импровизация и контактната импровизация** - е развитието на принципите на хореографското познание притежаващи три аспекти, които се свързват с хореографа, танцора и наблюдателя/зрителя. Наличието на динамичен и времеви характер на съвременния танц налагат да се осъществи записване на познавателните, афективните, естетическите и физиологичните реакции през времето, когато се развива създаването, изпълнението или наблюдението на самото движение. Въздействието от изпълнението на съвременните танци и обучението през призмата на развитието от гледна точка на социалните процеси, личността, самочувствието, паметта и пространствените способности подпомагат обучителните процеси при развитието, както на нови и нововъзникващи артисти, така и при усъвършенстването на утвърдени артисти.

В резултат на направените проучвания на теоретичните понятия отнасящи се до танцовия театър и контактната импровизация могат да се направят следните **изводи** от **първи раздел**:

Импровизацията се характеризира като непрекъснат процес. Съвременната танцова импровизация представя връзката между телата и околната среда в резултат, на което се появяват различни трансформации и промени от страна на танцора. Танцова импровизация представя начинът, по който се осъществява споделен избор на движения по време на импровизацията между двама или повече танцори, които я осъществяват без предварително съгласие по между си и без комуникация чрез думи.

Определяме два начина, по които може да се разглежда импровизацията в съвременния танц, а именно импровизацията като процедура, използвана за създаването на хореографии и импровизацията като представление, където танцорите танцуват импровизирано, т.е. чрез организиране на движения пред публика.

Импровизационният мотив трябва да операционализира танцовото импровизационно шоу, като едновременно с това мотивът трябва да се разглежда като идеята позволяваща на

действието да възникне отново и отново, а представлението да продължи напред в рамките на първоначално предложената логика и следвайки нейното развитие сюжетната линия. Важно е да се отбележи, че в импровизацията мотивът може да бъде задействан от фигура, картина, идея, стихотворение, спомен и т.н. А, танцьорите могат да подхождат към мотива по няколко начина, например чрез предлагането на възможни адаптации или чрез преговори по-между им за движенията, тялото и пространството.

Необходимост от изграждането на правила за да могат артистите да се освободят от двигателните навици и да започнат рекурсивен процес на сценично решаване на проблеми въз основа на специфичното поведение, което може да се изрази чрез двигателната им активност. А необходимостта от правила в импровизацията предполага да дадем и определение за термина хореографията, под който разбираме „набор от инструкции за организация и преконфигуриране на едно или няколко тела в пространството и времето “ , но на практика при изпълнението на конкретна хореография винаги има елементи, които не са обхванати от изричните инструкции и който се оставят на танцьора/ите да изградят и попълнят. Или като резултат от степента на сложност на хореографията, зависят дължината и наборът от инструкции.

Именно поради тази причина, се поставят ограничения за степента на сложност, която може да бъде създадена от хореограф за даден период от време, като при изграждането на танца съществуват различни начини за справяне с нарастващата сложност, където хореографът може да се концентрира върху индивидуалните движения на всеки танцьор и да организира танцьорите в прости модели, като линии, кръгове и клъстери, или да се създават сложни глобални модели, като същевременно се запазват отделните движения прости и се увеличава делът на отделните движения към танцьорите, които да бъдат попълнени при изграждането на хореографията.

При контактната импровизация човек се научава да разпознава и разграничава фините импулси в избора на движение с партньора си.

В нея се изследват уменията за падане, подвижност, балансиране, повдигане с минимални усилия, техника на дишане и отзивчивост към партньори и околната среда.

Интерактивните компоненти са възприятие, планиране, решаване на проблеми, символизиране, въображение и емоция сред другите. Емоциите и съпричастността се намират в центъра на естетическото изживяване на танцовата импровизация.

Използването на модела на движещи сили/*Driving force/* - Натиск/*Pressures/* - Състояние/*State/* - Въздействие/*Impact/* - Отговор/*Responses/* (*DPSIR*) намира широко приложение и притежава интердисциплинарен характер, който може да се използва при определянето на концептуалната рамка в съвременната хореография. Чрез моделът (*DPSIR*) може да се пресъздаде и опише взаимодействието между хореографът, танцьорите, заобикалящата ги среда и публиката. Или моделът може да се представи по следния начин хореографът осъществява натиск върху танцьорите и по този начин въздейства върху състоянието на танцьорите, като променя, както техните качествени параметри чрез използването на движенията в танца, така и количественото им изражение на сцената, чрез което те представят отговор основаващ се на вътрешните усещания и пресъздаващ изискванията на хореографа.

Публиката отговаря на настъпилите промени чрез слуховите и зрителните си възприятия, докато хореографът изготвя необходимите промени чрез съзнателното отношение и поведение към заобикалящата го среда. В този контекст моделът (*DPSIR*) подчертава връзките „причина-последия“ и може да подпомогне хореографа при вземането на решения, както и на публиката да осъзнае взаимосвързаността между сюжетната линия, танцьорите и заобикалящата ги среда. Интерпретацията и използването на моделът (*DPSIR*) притежават предимството да се превърне в лесна рамка за разбирането и използването на съществуващата връзка, която не трябва да се оценява единствено по отношение на негативното или позитивното влияние върху развитието на сюжетната линия и действията в танца. Определянето на натиска

върху танцорите трябва да включва освен повишаване на степента на използваните ресурси и възможности на танцорите, а и възприемане на косвените влияния върху публиката. В следващата фигура е представен процесът на формиране на отговор основан на възможните интерпретации от страна на публиката. Като основна причина, която можем да изведем за определена интерпретация, трябва да обвържем с визуалното въздействие, тъй като сензорните сигнали - костюми и осветление се разпознават по-лесно. Освен това отговорът се свързва с осмислянето на сюжетната линия и съдържанието на танца, както можем да видим в следващата фигура.

ВТОРИ РАЗДЕЛ

Танцов театър и контактната импровизация в България.

Модели. Усвояване. Отличия

Втори раздел е посветен на анализ и проблемите при преподаването на танцов театър и контактна импровизация в България. Обърнато е внимание върху моделите и усвояването на отличителните черти в образователния процес по танцов театър и контактна импровизация.

В ГЛАВА 1. Възможности за прилагане на чуждестранни практики при усвояването на танцов театър и контактна импровизация в България - е извършен анализ и са представените няколко техники за танцова импровизация, които са вдъхновени от изучаването на двигателната система. Усвояването на една техника отнема време и експериментиране за осъществяването на координация в процеса на израстване и усъвършенстване на танцорите.

В ГЛАВА 2. Танцов театър в България. Принципи на изпълнение. Акценти - се разглежда възможността чрез контакта при танцорите да се развива способността им за използване на отделни части от телата им. Тази способност е не просто ценна, но създава възможност за осъществяването на взаимна свобода на движението, което може да се научи без използването на ръцете. Чрез отварянето танца към цялото си тяло, танцорите се опитват да

развият сръчност и готовност за взаимодействие във всички посоки използвайки пространството, с което разполагат. Като се стремят да изградят функционална информираност, че свързването на движеният назад с гърба и едновременно с това придаване теглото си назад с артикулация, което трябва да включително леене и управление с тежестта на главата зад нас. Представени са няколко техники за танцова импровизация, които са вдъхновени от изучаването на двигателната система. Усвояването на една техника отнема време и експериментиране за осъществяването на координация в процеса на израстване и усъвършенстване на танцьорите.

В ГЛАВА 3. Контактна импровизация в България. Принципи на изпълнение. Акценти - са представени избор на правила за осъществяването на пространствена организация и за придвижване през пространството. При моделирането на пространствената организация могат да се използват правила за изграждане на вътрешна диференциация.

„Импровизацията се използва като част от творческия процес на създаване на хореографии⁴“, „по време на танцово обучение⁵“, което всъщност е една причините някои танцови стилове да се основават на импровизация, като например при социалните бални танци, фламенкото, контактната импровизация и т.н. Контактната импровизация може да бъде определена като „форма на движение, която има импровизационен характер и включва две тела в контакт“⁶, или може да се възприеме като възникващо спонтанно проучване на енергийните и инерционни пътища, създадени между партньорите, за да се ангажират активно и да танцуват свободно,

⁴ Lavender, L., Predock-Linell, J. From improvisation to choreography: the critical bridge. Research in dance education 2(2): 2011. 195–209p. достъпана на https://www.researchgate.net/publication/233571046_From_Improvisation_to_Choreography_the_critical_bridge към 05.11.2019.

⁵ Biasutti, M. Improvisation in dance education: Teacher views. Research in dance education, 2013, 120-140 p. достъпна на <https://psycnet.apa.org/record/2013-25921-004> към 05.11.2019.

⁶ Nelson, L., Stark Smith, N., Contact Quarterly's Contact Improvisation Sourcebook, Massachusetts: Contact Editions, 1997. 54p.

използвайки своята чувствителност, която трябва да ги ръководи и напътства.

В контактната импровизация поставените ограничения на инструктажа притежават значително влияние върху по-дългосрочното проучвателно поведение при танцорите като по този начин се увеличава значително изследователската ширина на действията изобразяващи различни картини. От друга страна не трябва да се пренебрегва и връзката с краткосрочното поведение, комбинацията с други ограничения, като тези, идващи от партньора, които могат да притежават съществено значение и лимитиращи условия.

Чрез използването на **карта за наблюдение** може да се определят разликите между танцорите притежаващи знания в областта на контактната импровизация и такива, които за първи път се сблъскват с нея. При изучаването на контактната импровизация е важно да се осъществява мониторинг, чрез който да се оцени евентуалното количествено определяне на еволюцията на нивото на нововъзприети умения от страна на студентите. Поради тази причина авторът на дисертационни труд, счита че представената във фигура 4 карта за наблюдаване изградена на основата на умения и движения за действие може да насърчи подобряването на изследователското и творческото поведение при използването ѝ за оценка на постигнатите резултати от страна на студентите в обучението по контактна импровизация.

Фигура № 4 Карта за наблюдаване, изградена въз основа на умения и движения за действие

1-6: Притежавани умения за стабилност на сцената. Действия насочени към осъществяването на стабилност или баланс с помощта на пода, чрез:	Едната или двете ръце. Единия или двата крака. Главата. Таза. Тялото /торса/. Гърба
7-12: Притежавани умения за осъществяването на стабилност чрез взаимодействие с партньор. Действия насочени към постигането на стабилност или баланс с помощта на партньора, чрез:	Едната или двете ръце. Единия или двата крака. Главата. Таза. Тялото /торса/. Гърба
13-16: Притежавани умения за аксиална стабилност. Действия насочени към осъществяване на завъртане около оста си, чрез:	Надлъжна ос на тялото. Хоризонтална напречна ос на тялото. Хоризонтална предно-задна ос на тялото. Комбинация от оси
17: Притежавани умения за скокове	
18: Притежавани умения за повдигания или поддръжки от партньора	
19-20: Притежавани умения за промяна на нивата.	От центъра на долу или падащи.
21-24: Двигателни умения, включващи.	Ходене. Движение на ръце и
25: Получаване на партньора	
26: Сблъсък с партньора. Влизане в противоречие .	

27: Водещ партньор.	
28: Повдигания и поддръжки на партньора.	
29: Действия показващи избягване или бягство от партньора	
30-47: Позиции или действия на различните части на тялото:	Единият крак е свит И двата крака са свити Единият крак се движи Двата крака се движат Едната ръка е свита. И двете ръце са свити. Едната ръка се движи. И двете ръце се движат. Едната ръка е отпусната, следвайки гравитацията. И двете ръце са отпуснати. Тялото е почти изравнено. Тялото е наведено
48: Действия показващи промяна в посоката на движението	
49: Действия показващи промяна в позицията на тялото.	

В резултат на направените проучвания, наблюдения, както и на извършеният анализ могат да се направят следните **изводи от втори раздел**:

Развитието на действието може да се осъществи, без да се изисква предварително да се изработи всяка отделна стъпка и последователност от движения. При импровизирането танцьорите също несъзнателно са склонни да повтарят определени движения.

В танцовата импровизация се обръща внимание на измислянето на собствени правила, чрез които се проектират различни ръководни принципи и ограничения в изпълнението.

Представянето на различни техники, може да ни покаже, че те преобладаващо са свързани с представянето на пространството. Една от причините се крие в възприятието на пространството от мозъка, който разполага с множество от сензорни и двигателни механизми, поддържащи възприятието и действието в пространството. Поради, което за да изгради представяне на пространството, мозъкът надгражда върху информацията, предоставена му от сетивата, т.е. чрез очите, главата и тялото. За да може да се извърши конкретно действие до даден предмет е важна визуалната информация за неговото местоположение и информация за положението и ориентацията на тялото. Събраната информация за локацията на предмета се комбинира с информация за положението на ръката спрямо предмет, нейния прогнозен размер и теглото и начина по-който ще се употреби. За да определи местоположението на даден обект, мозъкът изгражда своята пространствена ориентация въз основа на информацията, доставена от сетивата за насочване на движението към обекта. След това получената информация се трансформира в отправна точка за извършването на действие със съответната част/и на тялото. Процесите, които протичат вътре в мозъка, т.е. „изчисленията“ и трансформациите притежават косвено значение за танца и притежават характера на вътрешни и външни отправни точки за начало/край на движението.

Движението на танцора може да се осъществява като се преминава от общото/глобалното движение/ към частното/локалното/ движение чрез загуба от мащаба. Превключването между „глобални“ и „локални“ движения създава възможност танцора да внесе структура в танц, като едновременно с това разширява или свива вниманието на публиката съобразно посоката на движението и избора на част от тялото/ръка, крак, глава/, което да го изпълни. В интерес на истината при извършването на действия обикновено се осъществяват корекции на

тялото или части от тялото в посока на предмета, който трябва да бъде докоснат като по този начин несъзнателно се осъществява поддържане на действието.

Полезно за танцьорите е изследването на концепцията за двигателното им поведение, което всъщност представлява абстрактно представяне на последователността на движенията и се отнася до изграждането на модела или структурата на една последователност на движението. Концепцията за двигателните движения може да бъде както проста, така и сложна. Схемите на двигателните движения са рекурсивни, тъй като могат да бъдат разложени на по-малки схеми до нивото на тяхната невронна основа или алтернативно вградени или комбинирани с други схеми, за да образуват нова по висока двигателна схема. В основата на схемата, концепцията за двигателното движение трябва да се постави начинът, който трябва да се учи танцьора и да се упражнява всяко движение.

Съвместимостта между действителното и симулираното движение може да се асоциира с изящество и красота, и по този начин да се повиши информираността на зрителя. Поради което трябва да се обръща внимание и на техниката за рекомбинирането на движенията както в пространството, така и във времето. Чрез обучението и практикуването на техниките могат да се подобрят не само двигателните умения, но също така да се подобри разбирането на концепцията стояща зад техниката. Освен това чрез приложението на техниките се създава възможност за обединяване на познавателните и двигателните способности и повдигане на интригуващи въпроси свързани при импровизацията на танци и изграждането/построяването на хореография. От друга страна чрез практикуването на различни техники танцьорите повишават координацията и гъвкавостта си, а някои техники дори предават своя източник на вдъхновение.

Програмирането на движенията в пространството човек осъществява тръгвайки от най-близкия обект /в случая съсед -

танцър/ обхващайки и предвиждайки движения по цялото зрително поле обхващащо цялата зала.

По отношение на контактната импровизация важно място трябва да се отдели на проучването на начина, по който различните квазистационарни параметри в 7 минутната времева скала могат да се считат за относително постоянни. Като например ограниченията на инструктажа, партньора(танцора/-ите) и нивото на притежаваните от тях умения. Йерархичната динамична структура на движещите се тела, форми и тяхната ширина се представя чрез йерархичен анализ на основните компоненти и ширината на общия набор от движения.

Творческото поведение може да бъде насърчавано чрез манипулиране на ограниченията при задаваните задачи – така се постига по-наситено търсене на възможностите за движение. В контактната импровизация е възможно да се стимулира практикуването на специфични технически умения просто чрез промяна на ограниченията в инструктажа, без тези умения да бъдат изолирани от нормалната практика на дейността. Определено роля по отношение на ограниченията притежават уменията, притежавани от танцорите. Т.е. определени класове действия притежават доминираща постоянна роля, като умения вариат в зависимост от поставеното ограничение. Доминиращите дълготрайни постоянни действия са например: водене на партньора, използваш повърхността на стъпалото на краката като опора с пешеходно движение и подкрепа на партньора с горните крайници. Определено можем да кажем, че съвременните танцори са по-силно повлияни от ограниченията, наложени при изпълнението на специфични умения основани на координационни модели при изпълнението на различни комбинации във всички зададени случаи и ограничения.

Качествените изменения в динамичната структура на движенията показващи картините по време на контактната импровизация се свързват с поставянето на ограничения при инструктажа за изпълнение на поставената задача. Нивото на умения на танцорите, оказва значително влияние върху динамичната структура на

представените картини от танцорите и върху тяхната ширина на проучване. Машабът на действията се осъществява в резултат от отношенията между непосредствената физическа среда и способностите на танцорите. Съществено място освен способностите, заемат и социално-културните ограничения, които могат значително да ограничат или увеличат възприеманите възможности и свързаната с тях готовност за определени конфигурации и действия. Налагането на много строги ограничения създава предпоставки за ограничаване на появата на разнообразни модели движение и конфигурации. Като при определени под-конфигурации на части от движенията се повтарят по време на танца независимо от наложените ограничения. При поставянето на задача за изпълнение на свободната импровизация трябва да се изпълняват всички конфигурации, тъй като няма специфични правила, но са налични някои специфични ограничения на танца, като постоянния физически контакт с партньора, движенията, произведени от действието на гравитацията при вдигане на танцор, завоите, произведени от инерцията, опората с пода или конфигурациите, които танцорите използват за повторение. При поставянето на ограниченията на задачата на в контактната импровизация се създават значително намаляване на размерите в конфигурационното пространство на движещите се форми. Танцорите трябва да са в състояние самостоятелно да сглобят движението, както и да изградят моделите на динамична йерархична структура. Наличието на по-слаба свързаност при изграждането на картини може да се дължи на малкия брой бавно променящи се, устойчиви, елементарни класове на движение и стойка, които формират скелета на конкретната контактна импровизация изпълнявана от танцорите. Движенията трябва да се превъзхождат от по-бързо променящите се класове на елементарни действия, които се появяват, за да удовлетворят по-непосредствените и специфични ограничения на задачите.

ТРЕТИ РАЗДЕЛ

Системи и методики на преподаване на *танцов театър и контактна импровизация* в България

В трети раздел се представят някои възможности за подобряване на образователния процес чрез използването на съвременни системи и методики на преподаване на танцовия театър и контактната импровизация в България.

В **ГЛАВА 1. Насоки за развитието на танцов театър и контактна импровизация в България** - са представени отделните насоки за подобряване и развитието на обучението по танцов театър и контактната импровизация, което е основано на невероятната свобода извираща от всяка клетка на тялото. Контактната импровизация превръща тялото едновременно в ловко и силно, и без да го изтощава го прави здраво и едновременно с това го кара да се освобождава от вътрешните бариери (също като психотерапията). Тласък в развитието на контактната импровизация дава възможността за обмяна на опит чрез множество тренинги, уъркшопове, фестивали и други събития. Присъствието на различни събития свързани с представянето на новостите в областта на контактната импровизация се създава разнообразие от познания у танцьора, което ще му осигури възможност за подобряване на издръжливостта, силата и качеството при изпълнението на танц основан на контактната импровизация. Съвременното обучение и преподаването на контактната импровизация и танцов театър трябва да бъдат фокусирани върху изграждането, развитието и усъвършенстване на физическите умения, които да прераснат във виртуозност на движенията по време на танца.

В **ГЛАВА 2. Специфика на преподаване** - са представени методите за преподаване на танцов театър и контактна импровизация, които са резултат от натрупаните знания, а движенията се проектират върху психо-физическото преживяване на тялото, чрез пренасянето на тежестта, обмяната на мисли, идеи и усещания.

Обърнато е внимание върху методиката на преподаването в контактната и танцовата импровизация. Един от начините танцът да постигне две важни цели, от една страна осмисляне на движенията, а от друга изразяване на самото действие. При формулирането на конкретните задачи в контактната импровизация вниманието трябва да се постави върху постигането на общата структурна цел от страна на танцьорите, които са длъжни във всеки момент да реагират физически на движенията на останалите.

Трябва да отбележим, че в съвременната танцова импровизация танцьорите изграждат знания чрез нарочни, умишлени движения. Чрез използването на техниката на Александър, студентите могат да се движат съзнателно и умело, и да се научат на начините, чрез които да си възвърнат подравняването и координацията между главата, гърба и шията, което представлява основа за ежедневните дейности. Чрез осъществяването на промяна при проблемните постурални навици може да се подобри мобилността, да се усъвършенства стойката, да се повиши производителност, да се развие бдителността и да се постигне облекчаване на хроничната скованост, напрежение и стрес при танцьорите“⁷. С използването на методът на Фелденкрайс студентите трябва да станат по-чувствителни към съществуващите нервно-мускулни модели и едновременно с това да научат различни начини за култивиране на по-грациозни, ефективни модели на движение. Не може еднозначно да се твърди, че техниката на Александър и методът на Фелденкрайс могат да отговорят на изискванията, тъй като към момента „голяма част от съществуващите проучвания са лошо проектирани и дават смесени резултати, поради което са необходими допълнителни изследвания, за да се дефинират и разберат напълно физическите и психологическите ефекти от използването на тези методи на обучение“, но независимо от това, че липсват достатъчно на брой проучвания, които да докажат полезността от използването на двата

⁷ Shepard, Beth, What is the Alexander Technique and the Feldenkrais Method?, 2011, достъпна на <https://www.acefitness.org/education-and-resources/lifestyle/blog/1372/what-is-the-alexander-technique-and-the-feldenkrais-method/> към 05.05.2020

метода в обучението, то безспорен е фактът, че те „се считат за безопасни за повечето хора”⁸.

В ГЛАВА 3. Акценти в обучението по танцов театър и контактна импровизация в България - са представени възможностите за прилагане на чуждестранни практики при преподаването на танцовия театър и контактната импровизация трябва да се обвържат със спонтанното и автономно развитие, тъй като при механичното използване техники, които са запазена марка е възможна появата на множество различни контузии от нейното произволно използване и самоцелно имитиране на движенията, без да се използват принципните за обмен на енергия, баланс, контакт и гравитация. Процеса на подобряване на обучението по танцов театър и контактна импровизация предполага да бъде уловен мига, което ще означава да се осъществи едно осъзнаване и осмисляне на моментното взаимодействие между танцуващите партньори. Поради тази причина движенията трябва да възникват в резултат на рефлекторния контакт, т.е. трябва да се стимулира психо-физически механизъм на контакт.

Ролята на преподавателите все повече се обвързва с създаването на възможности и стимулирането на приобщаващо обучение, отчитащо изискванията на всички видове обучаващи се, чрез насърчаването на студентите да преосмислят това, което се приема за даденост в дисциплината, като изследват емоциите си и едновременно с това трябва да се насърчават дискусиите по въпроси, които иначе може да останат безмълвни. В резултат студентите могат да разберат, че са необходими подобни умения за критичния принос за изграждането на техните житейски светове, за засилването на тяхната самокритичност, като отчитат ролята на емоциите.

В представената част от изследването и от направеният авторов анализ могат да се направят следните **изводи от трети раздел**:

⁸Shepard, Beth, What is the Alexander Technique and the Feldenkrais Method?, 2011, достъпна на <https://www.acefitness.org/education-and-resources/lifestyle/blog/1372/what-is-the-alexander-technique-and-the-feldenkrais-method/> към 05.05.2020.

Танцорът е в състояние да изгради свои собствен процес на създаване на танц основан на контактната импровизация, който не принадлежи на никой, но е основан на вижданията и съвременните схващания у танцора за изграждането на композиция на танца. Контактната импровизация може да се възприема като танцова форма с отворен код, където всеки един танцор е в състояние да изследва танца, да добавя своите собствени открития и нови различни и разнообразни подобрения.

Контактната импровизация представлява съвкупност от множество танцори, където всеки един информира другите и допълва недовършена танцова форма. Това е една от причините все повече да се налага практиката за осъществяване на джемове по контактна импровизация.

Под джем по контактна импровизация следва да се разбира основна форма за практикуването ѝ в обособено пространство. Това обособено пространство може да бъде в зала или на открито, където да се съберат танцори с цел да експериментират заедно с принципите на контактната импровизация без да има учител, а всеки един от събралото се множество танцори се превърне едновременно в учител и ученик, както за себе си, така и за другите. По този начин може да се създаде своеобразно поле за комуникация и взаимодействие между всички танцори участници, практикуващи контактна импровизация в България. Може да се възприеме като спонтанно сътворчество основано на идеята, че контактната импровизация е един непрестанен експеримент, където всеки може да се отвори за истинската импровизация, да изследва, да преживее нещо ново и да разшири границите си. Определено схващането, че джема е място, в което всеки танцор е свободен да избира, дали да наблюдава, или да танцува. Важно е да се знае, че винаги има зрители, които попиват знания чрез наблюдение и съзерцание учещи се от гледането, а други се учат чрез действията. Чрез джема танцорите могат да изградят идеалното място самообучение и самоусъвършенстване, тъй като човек се развива там, където е обичан, прегърнат, подкрепен, приет без критика и оценка.

Основен аспект при изграждането и надграждането на умения по танцов театър и контактна импровизация трябва да бъде конструирането на работни сесии за импровизация, които да привличат, насърчават и ангажират разубаването на дълбокия спектър на физическото Аз, както и да се научат танцьорите да се доверяват по-между си. Особено внимание трябва да се обърне върху безопасността, съзнателно и интуитивно възпитаване на чувство на грижа и уважение към появата на неочакваните енергии по време на танца и импровизацията. Подход може да бъде използването на бавен, равномерен и нежен тон на гласа от страна на преподавателя при изработването на систематичната, търпелива и проста физическа работа, при поддържането на високо състояние на внимание в залата по време на отделните сесии на откритите танци. При контактната импровизация физическите преживявания се усещат първо от тялото, а след това умът търси възможност да намери вербален превод, но често не успява. Процесът на опознаване преминаващ първо през преживяването на тялото, а след това през умственото познание е основното, което разграничава контактната импровизация от другите подходи към танца.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитието на театъра в началото на ХХІ век предложи огромно разнообразие от форми, резултат от авангардните експерименти с текста, танца, новите медии, сценографията и използването на различни нови технически средства, посредством които се очерта тенденцията на развитието и съвременното представяне на танцовия театър и контактната импровизация. Картината на съвременния танцов театър е едновременно предизвикателство както за зрителя, така и за всички участници в театралния процес. Сред възможните характеристики и тенденции в развитието на съвременния театър е използването от **Ханс-Тис Леман** понятие - „постдраматичен театър“. Според него постдраматичният театър обхваща цялата съвременна култура и взаимосвързаните явления, показващи съвременно мислене, асоциативност, рефлексивност и виртуалност

на създаването на съвременните артистични форми. Леман определя съвременния театър като постдраматичен, акцентирайки върху измененията - отношението на новите театрални форми към драматичния текст и навлизането на други изразни средства - движение, танц, телесен израз и пр.

Още с проучванията на Леман се идентифицира „цезурата на медийното общество“ като един от най-решаващите контексти за постдраматичния театър, чрез използването на видео, филми, електронни звукови ефекти, микрофони и компютърни програми, за да се прекъсне, фрагментира и наруши драматичния текст и телата на героите“⁹. Именно използването на новите технологии /високотехнологична „мултимедия“ на сцената/ създаде възможност представянето на телата понякога да се разделя, а движенията на фигурите да са покрити с усилен звукови ефекти наподобяващи карикатури. Въвеждането и използването на тези промени създава предпоставки за разпределението по нов начин на различните театрални форми и тяхното трансформиране при досега с останалите елементи.

Леман се спира върху *не-йерархичността* на отделните елементи – те са равностойни по своята значимост и не е необходимо да са свързани помежду си. Също така определя *принципите на едновременността и разнопосочността*. Чрез използването на принципа на едновременността се създават предпоставки за едновременно възприемане от зрителя на различните нива на театралните елементи. Докато чрез принципа за разнопосочността различните театрални елементи трябва да следват свой собствен ход без да се създава възможност за общ синтез в една смислова или времева цялост.

Леман определя като едни от основните характеристики на постдраматичния театър *музикализацията* и *физикализацията*.

⁹ Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theater, Oxon: Routledge. 2006. 84-103p. достъпна на https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf към 02.02.2020.

Музикализацията е устойчива тенденция в развитието на съвременния драматичен и танцов театър, където чрез звуковата основа се заявяват и развиват отделните теми на персонажите в представлението. При *музикализацията* се обръща все по-голямо внимание върху мелодиката, ритъма, акцента, гласа на актьора. А с помощта на съвременните технологии и електронната музика може да се осъществи свободно модулиране и синтезиране на гласовете и звуците в театъра и създаването на ново самостоятелно музикално театрално измерение, с неприсъщи темпо, ритъм, мелодика, акцент, тембър и т.н.

Физикализацията се проявява в интензитета, жестовия потенциал, телесното присъствие и напрежението на тялото. Често постдраматичният театър се модифицира като *физически театър*. Навярно това е и причината в постдраматичния театър да се откриват все повече елементи, характерни за танцовия театър, където чрез танца на сцената се открояват в най-голяма степен „новите образи“ на тялото и използването на техниката на бавното движение - когато движението на тялото се забавя и акцентът попада върху самото тяло. Чрез деконструкция на движението се осъществяват серия от самостоятелни движения - например забавеното ходене може да се трансформира в серия от движения като повдигане, придърпване, сваляне и т.н.

Всъщност идеите на Леман за *музикализацията* и *физикализацията* не са нови. Той просто формулира по нов начин експерименти, разработвани през целия изключително продуктивен XX век. Става въпрос за *темпоритмични упражнения и тренингова система за обучение на актьори*, изследвани, осмисляни и описвани от Станиславски, Мейерхолд, Вахтангов, Гротовски, Барба, Брук и др.

Ще представя идеите на **Константин Станиславски** за *темпоритъма* – не само защото от него тръгват тези идеи, които охранват целия XX век, но и защото той създава цялостна система за възпитание на актьора, която е подходяща и за танцьори и участници в контактната импровизация и танцовия театър.

В театралната практика трудно могат да се намерят точни дефиниции на понятията „темпо“, „ритъм“ и „темпоритъм“, които са музикални понятия и театралите обикновено ги тълкуват в „свободен превод“. Според Станиславски, „темпото съкращава или удължава действието, ускорява или забавя речта“, тъй като за извършването на едно действие или да се произнесе една дума е необходимо време. Той определя две посоки в динамиката на темпото, а именно „забавяне или забързване“. Чрез ускоряването на темпото се определя „по-малко време за действието или за речта“ в резултат актьора/танцора трябва да ускорят говоренето или действието. Ако се забави темпото, ще се „освободи повече време за действието и за речта“ и актьорът/танцорът ще могат да придадат изящество и завършеност на действията и речта си¹⁰. Докато под понятието *ритъм* предлага да разбираме комбинация „от отделни моменти с разнообразни продължителности, които делят времето, заето от такта, на най-различни части“¹¹. А *темпоритъм* е обединяващото понятие между скоростта и интензитета на провеждане на действието. Темпоритъмът не трябва да се разбира като самоцел, а като продуктивна и целесъобразна възможност да се действа в ритъм, тъй като определен темпоритъм може да провокира представянето на конкретна ситуация и нейното развитие с действията и задачите, които изпълнителят трябва да следва.

Като изследва и описва актьорското изпълнение и посоката за работа при изграждане на театралния образ, Станиславски разработва *метода на физическите действия*, основаващ се на непрекъснатата връзка между физическото и психическото. Според него, а и в танцовата практика също се вижда, че всяко физическо действие е провокирано от психологическо действие и обратното. Според Станиславски чрез откриването на верния темпоритъм при изпълнение на физическите действия се създава възможност за пресъздаването на „правилното чувство и естественото преживяване от само себе си“, докато при сгрешен темпоритъм „ще се родят

¹⁰ Станиславски, К. С.. *Работата на актьора над себе си*. Част 2. София. 1982. 308с.

¹¹ Станиславски, К. С.. *Работата на актьора над себе си*. Част 2. София. 1982. 308с.

неправилно чувство и преживяване, които не могат да се поправят, без да се измени неправилният темпоритъм¹²“. Станиславски счита, че е „по-лесно да уловиш физическото действие, отколкото психологичното“, тъй като физическото действие е по-достъпно в сравнение с неуловимите вътрешни усещания и емоционални състояния. Освен това физическото действие лесно се фиксира, тъй като е материално и видимо. Използвайки определението „*физическо действие*“, Станиславски има предвид „действие органично, обосновано, вътрешно оправдано и целенасочено, което не е възможно без ума, без волята, без чувството и без всички елементи на творческото самочувствие на изпълнителя¹³“. Така се заражда новият подход към усвояване на ролята, който по-късно бива наречен „метод на физическите действия“. В основата на съжденията на Станиславски за темпоритъма е взаимодействието и *напрежението* между *вътрешния темпоритъм*, който е осезаем и *външния темпоритъм*, който се проявява във физическите действия. Станиславски пише „ние мислим, мечтаем, скърбим в някакъв определен темпоритъм“, т.е. това е вътрешния темпоритъм, докато за външния темпоритъм пише „там, където има живот, има и действие, където има действие – там има и движение, а където има движение, там има и темпо – там е и ритъмът¹⁴“.

Станиславски вменява на *темпоритъма* възможността да подбужда и провокира преживявания и едновременно с това да помага на актьори и танцьори при създаването на образи и сцени. Използва различни ритмични упражнения с цел да изследва взаимовръзката между темпоритъма и настроението, като провокира емоционалната памет за конкретно чувство - в резултат и действие.

Една от задачите, които поставя Станиславски на учениците си се свързват с подчертаването на това взаимодействие. Например: Изграждането на темпоритъма на пътник заминаващ на дълъг път и пристигащ в различни интервали от време на гарата. Интервалите от

¹² Станиславски, К. С.. *Работата на актьора над себе си*. Част 2. София. 1982. 308с.

¹³ Станиславски, К. С. *Работата на актьора*. Том II. София: Изток-Запад. 2016. 85-134с.

¹⁴ Станиславски, К. С. *Работата на актьора над себе си*. Част 2. София. 1982. 308с.

времето на пристигане са 1, 5 и 15 мин. преди тръгването на влака. Като учениците му трябва да представят всички малки физически действия извършвани от пътника на гарата, преди неговото отпътуване във всеки един от интервалите, с цел да представят какво се случва с темпоритъма на физическите действия и с вътрешния темпоритъм на преживяването на пътника. За изпълнението на задачата Станиславски предлага два пътя от чувството към темпоритъма и от темпоритъма към чувството.

Подобни упражнения са подходящи и за студентите при обучението им по танцов театър и контактната импровизация. Студентите могат да изследват взаимодействието между темпоритъма и променящите се предлагани обстоятелства от преподавателя. Но освен да са задавани от преподавателя, променящите се предлагани обстоятелства могат да си измислят и самите студенти. В учебния процес може да се зададе следния пример за изиграване на действие при различни обстоятелства:

- Студентът излиза на сцената и сядат на стол за интервю за работа/ за кастинг / за мечтаната роля;
- Студентът излиза на сцената и сядат на стол за изчакване на резултати от изследване на СПИН;

Чрез промяната на съпътстващите, допълнителни обстоятелства се създава възможност студентите да изследват в детайли темпоритъма на актьорското си поведение. Естествено, за да се демонстрира промяната на взаимодействието „отвън - навътре“ и „отвътре – навън“ могат да се поставят допълнителни задачи, свързани единствено с промяна на темпото и ритъма, с цел да се измислят и отиграят всевъзможни темпоритмични комбинации.

Разиграването на подобни упражнения в учебните зали е ценно за студентите, тъй като спомага да развиват въображението си и да изследват психофизиката и емоционалната си възбудимост; да усъвършенстват чувството за темпоритъм.

В обучението може да се прилага и идеята за *вътрешен* и *външен темпоритъм*, което спомага за изразяването на по-сложните и противоречиви състояния на героя в съвременния танцов театър.

Нерядко студентите изпитват трудности в изграждането им, тъй като работата с различен темпоритъм изисква висока концентрация и владение на собствената психофизика при противопоставянето на вътрешния и външния темпоритъм. Необходима е техника, чрез която студентът да изгради органично присъствие на сцената. Близките ситуации налагат на студентите да притежават различен вътрешен темпоритъм, който трябва да бъде открит, задържан и представен според предлаганите обстоятелства, а това може да стане най-вече чрез въображението и творческата измислица. Тук от първостепенно значение са въпросите „как“, „какво правя“ и „защо го правя“ – отново стигаме до Станиславски, но проектирайки идеите му и върху танцовия театър и контактната импровизация.

И отново, още веднъж, ще акцентирам върху основните разлики между отделните танцови техники, използвани при изграждането на съвременни танцови форми.

Докато **танцовата импровизация** е разглеждана като съставляваща, но не единствена част от танцовия театър, повлияна от първоначалния импулс на емоция, музика, картина, то **контактната импровизация** – макар и също да има импровизационен характер - изисква *физически контакт* между две тела; между тяло и неодушевен предмет; тяло и пространство. *Контактна импровизация* е продукт от взаимодействието на две или повече тела с обща точка на контакт, създаващи усещане за пластичен диалог чрез движенията, породени от вътрешния импулс. Тя култивира енергийните и инерционни пътища, създадени между партньорите, които, за да танцуват свободно и не ангажирано, свързват своята чувствителност и усещане, че са едно тяло с партньора.

Импулсната импровизация е част от контактната импровизация, породена от импулс на някоя част от тялото. Но при *импулсната импровизация* не е задължително да се търси физически контакт с партньора, пространството, предмети. *Импулсната импровизация* може да е провокирана от слово, цвят, звук, предварително зададени

от медиатора/педагога/, което я приближава до *танцовата импровизация*.

Контактната импровизация, *танцовата импровизация* и *импулсната импровизация* са методи и техники, които подпомагат съвременните хореографи при построяването на сюжетна линия и изграждането на ново авторско произведение. Но те не са единствени.

Когато към тези методи се добави говор/реч/, психологически жест, сюжет и послание към публиката, тогава вече се стига до по-сложната жанрова форма, а именно – *танцов театър*.

Всъщност **психологическият жест** (автор на този термин е Михаил Чехов) е събирателно понятие за жест или движение, повлияни от асоциации с определени дразнителни – дума, звук, цвят, мелодия, които провокират психиката на изпълнителя, а нейните външения се материализират в телесен израз. Тези телесни форми – жест или движение – са предшествани от импулс - *преди* или *в* момента, в който започва от движението. Импулсът може да предхожда, но и да провокира движението. По тези параметри **психологическият жест** (третиран в драматичния и физическия театър) е съотносим с *импулсната импровизация* и *танцовата импровизация* (формулирани в танцовия театър). **Психологическият жест** живее във всеки човек, но танцьорите и актьорите го култивират като възможност да придадат нов смисъл, сила и изразителност на движението и съпътстващото го слово. **Психологическият жест** се използва в *танцовия театър*, но не е единствен метод за структурирането на танцов театър.

Танцовият театър е жанрова форма, която предполага цялостна концепция за изграждане на танцово представление с всичките му компоненти – сюжет, режисура, сценография, костюми, послание към публиката. При изграждането на представление, жанрово обозначаващо като *танцов театър*, могат да бъдат включвани и *контактна импровизация*, и *танцова импровизация*, и *импулсна импровизация*, и *психологически жест*.

Танцовият театър и *контактната импровизация* (заедно с всички останали форми на импровизация, включително и психологически жест) обикновено са третираны като полярни модели при създаването на хореографски конструкти, тъй като *танцовият театър* е жанрова форма в хореографското изкуство, а *контактната импровизация* (заедно с всички останали форми на импровизация, включително и психологически жест) е средство за осъществяване на хореографията в жанровата форма **танцов театър**. В тази връзка подходящ за използване е **моделът (DPSIR)**, тъй като чрез него се създава пряка възможност да се изгради концептуалната рамка на бъдещото представление, основана на смесването и използването на разнообразни съвременни методики и техники.

В обучителния процес на студентите по *танцов театър* и *контактна импровизация* (заедно с всички останали форми на импровизация, включително и психологически жест) трябва да се обърне внимание и на процеса на *физикализация на персонажите* - т.е. пресъздаваният персонаж, трябва да бъде изпълнен посредством поредица от физически действия и по този начин да предоставя информация за отделни черти от неговия характер. Търсенето на начини за показването на уникалната физикалност и присъствие на изпълнителя на сцената трябва да се култивират постоянно - да се открие вярното физическо поведение на персонажа и да се свърже то с психофизиката на изпълнителя, с движението на тялото за отключване на емоцията и развиване на специфичните актьорска/танцова игра.

Съвременното обучение и преподаването на *танцов театър* и *контактна импровизация* трябва да бъдат фокусирани върху изграждане, развитие и усъвършенстване на физически умения, които да прераснат във виртуозност на движенията по време на танца. И макар за някои начинаещи танцьори фокусирането върху физическите умения да е досадно, те трудно ще получат представа за по-фините и съществени етапи при изграждането на движенията в танца, без достатъчно правилни тренировки. Едва след усвояването

им, те ще могат да усетят красотата, вдъхновението и свободата от въвеждането на *контактна импровизация* (заедно с всички останали форми на импровизация, включително и психологически жест) в сюжета на *танцовия театър*.

СПРАВКА НА НАУЧНИТЕ И НАУЧНО-ПРИЛОЖНИТЕ ПРИНОСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Проучени, систематизирани и обобщени са сходни теоретични понятия, нерядко използвани като синоними, но с отличима за специалистите специфика.
2. Разгледани са доминиращите взаимовръзки между различни форми на импровизация и танцов театър.
3. Потърсени са паралели между използваните в танцовия театър форми на импровизация и утвърдени театрални техники и системи
4. Направен е преглед на съвременните танцови техники, използвани в учебния процес по танцов театър и контактна импровизация и са разкрити отделните възможности за адаптирането на част от тях в българските условия.
5. Изведени са основни методологии при преподаването на танцов театър и контактна импровизация.
6. Аргументирани са конкретни предложения за подобряване на учебния процес по танцов театър и контактна импровизация, в синхрон със съвременните световни тенденции.
7. Предложена е карта за наблюдаване, изградена на основата на умения и движения за действие при осъществяването на обучението по танцов театър и контактна импровизация.
8. Обосновани са основните предимства за студентите/танцьорите/изпълнителите от обучението по танцов театър и контактна импровизация.

9. Систематизиран и представен е и личният опит на докторанта при работата със студенти по танцов театър и контактна импровизация.

**СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ, ДОКЛАДИТЕ И
ПОСТАНОВКИТЕ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА**
Общо 3 публикации, 3 доклада, 1 семинар, 16 постановки

Публикации

- Влагова, Силвина. *Контактната импровизация. Принципи, модели, повлиявания в съвременната хореография.* – В: Изкуствоведски четения, Ново изкуство, 2019, Институт за изследване на изкуствата, с. 309-317.
- Влагова, Силвина. *Начални стъпки при преподаването на танцов театър и контактна импровизация.* Пета балканска научна конференция Наука - образование - изкуство през 21-ви век, Съюз на учените в България, Благоевград, 2019, под печат
- Влагова, Силвина. *Модели за структуриране, отличителни черти и начин на изграждане на танцовия театър.* - В: Изкуствоведски четения, Ново изкуство, 2020, Институт за изследване на изкуствата, БАН, под печат

Доклади

- Влагова, Силвина. *Контактната импровизация. Принципи, модели, повлиявания в съвременната хореография.* – В: Изкуствоведски четения, Ново изкуство, 2019, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 9.04.2019
- Влагова, Силвина. *Начални стъпки при преподаването на*

танцов театър и контактна импровизация. Пета балканска научна конференция Наука - образование - изкуство през 21-ви век, организирана от Съюз на учените в България, Благоевград, 26.09.2019.

- Вladoва, Силвина. **Модели за структуриране, отличителни черти и начин на изграждане на танцовия театър.** - В: Изкуствоведски четения, Ново изкуство, 2020, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 7.04.2020

Семинари

- 18 апр. 2018 – Силвина Вladoва - демонстратор в Международен семинар по телесна терапия проведен от проф. д-р на науките Владимир Никитин в Театрален Колеж "Любен Гройс"

Постановки

- 20 дек. 2019 - КОЛЕДНО СИЯНИЕ – хореография Силвина Вladoва. Танцуват Силвина Вladoва, Габриела Стефанова, Анна Николова, Тоника Тодорова, Катерина Руснеова, Мария Гюзлева от специалност „Съвременна хореография” – София, ДК „Искър”
- 13 дек. 2019 - НИЕ И ПРИЯТЕЛИ - хореография Силвина Вladoва, постановка с школа CDS - Коледен концерт в НБУ на НЧ“ Христо Смирненски“
- 3 дек. 2019 – ПОЗИТИВНО - хореография Силвина Вladoва, постановка с школа CDS - Благотворителен концерт “Деца помагат на деца” за хората в неравностойно положение
- 1 юни 2019 - „МЛАДОСТТА ЖИВЕЕ В НАС”. Хореография хон.преп. Силвина Вladoва. Постановка с школа CDS. - Единайсети традиционен районен празник

за кварталите „Овча купел 1” и „Овча купел 2” – СО Район „Овча купел”

- 11 дек. 2018 - “БЛЯСЪЧКО“. Хореография Силвина Влагова. Постановка с школа CDS. - Благотворителен концерт “Деца помагат на деца” деца пострадали в катастрофа
- 13 дек.2018 - КОЛЕДАТА В НАС. Хореография Силвина Влагова. Постановка с школа CDS - Коледен концерт в Нов български университет на НЧ “Христо Смирненски“
- 12 дек. 2018 - СЪСТОЯНИЯ – по музикален колаж. Хореография Силвина Влагова. Танцуват Тоника Тодорова, Анна Николова, Габриела Стефанова, Катерина Русенова, Ванина Димитрова от специалност „Съвременна хореография”– София, ДК „Искър”
- 25 окт. 2018 - НАДМОЩИЯ – по музикален колаж. Хореография Силвина Влагова. Танцуват студенти от специалност „Актьорско майсторство за драматичен театър“ и специалност „Съвременна хореография“ - Мария Гюзлева, Дечи Велянова, Здравка Кабиеро, Анна Алачева; Светломир Стефанов, Емил Витков, Влади Димитров, Васил Виденов – Благоевград, зала „Яворов”
- 1 юни. 2018 - „МЛАДОСТТА ЖИВЕЕ В НАС”. Хореография хон.преп. Силвина Влагова. Постановка с школа CDS - Десети традиционен районен празник за кварталите „Овча купел 1” и „Овча купел 2” – СО Район „Овча купел”
- 24-26 април 2018 - ПОД БЛЯСЪКА НА ТАНЦА. Хореография хон.преп. Силвина Влагова. Постановка с школа CDS - Девети районен празник "Млади таланти", Столична община Район "Овча купел"

- 19 апр. 2018 - "ДА ОТКРИЕМ ТАЛАНТА", Хореография Силвина Влагова. Постановка с школа CDS - XVII Танцов фестивал
- 27 март 2018 - ДВИЖЕНИЕ - по музиката на Ян Тирсън. Хореография Силвина Влагова, преподавател в катедра „Хореография“ и катедра „ТКТ“. Изпълняват студентите от специалност „Съвременна хореография“ – Мария Ангелова, Елеонора Лазарова, Наталия Митева и Никола Костадинов; и специалност „Актьорско майсторство за драматичен театър“ – Здравка Сребрева, Елисавета Георгиева, Васил Виденов, Светльо Стефанов, Влади Димитров – Благоевград, ДТ „Н. Вапцаров“
- 15 дек. 2017 - ДИХАНИЕ – по музикален колаж. Хореография Силвина Влагова. Танцуват Никола Костадинов, Аника Павлова, Наталия Митева, Каролина Янакива, Тоника Тодорова, Виктория Ананиева, Вероника Петрова, Михаела Заимова, Анна Алачева от специалност „Съвременна хореография“ – София, ДК „Искър“
- 12 дек. 2017 - КОЛЕДНИ ЗВЕЗДИЧКИ - Хореография Силвина Влагова. Постановка с школа CDS - Благотворителен концерт “Деца помагат на деца” за деца пострадали в катастрофа
- 20 окт. 2017 - ДИХАНИЕ – по музикален колаж. Хореография Силвина Влагова. Танцуват Никола Костадинов, Аника Павлова, Наталия Митева, Тоника Тодорова, Виктория Ананиева, Вероника Петрова от специалност „Съвременна хореография“ – Благоевград, зала „Яворов“

КРАТКА АВТОБИОГРАФИЯ НА ДИСЕРТАНТА

Лична информация

Име	СИЛВИНА ВЛАДИМИРОВА ВЛАДОВА
E-mail	silvina_sunny@abv.bg
Дата на раждане	17 АПРИЛ 1988Г.

ОБРАЗОВАНИЕ И ОБУЧЕНИЕ

- | | |
|--|--|
| • Дати (от-до) | 2014-2015Г. висше образование ОКС „Магистър“ – Академия за музикално танцово и изобразително изкуство (АМТИИ), гр. Пловдив
2008 – 2012Г. висше образование – Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ - НАТФИЗ, гр. София
2003 - 2007Г. – средно образование - 153 Профилирана гимназия „Неофит Рилски“ |
| • Име и вид на обучаващата или образователната организация | Академия за музикално танцово и изобразително изкуство (АМТИИ), гр. Пловдив
Национална академия за театрално и филмово изкуство „Кръстьо Сарафов“ - НАТФИЗ, гр. София
153 Профилирана гимназия „Неофит Рилски“, гр. София |
| • Основни предмети/застъпени професионални умения | Хореограф-режисьор на съвременни танцови техники
Актьор за театър движение - пантомима
Паралелка Туризм, профил Икономика
<i>ХОНОРУВАН АСИСТЕНТ В ЮЗУ „НЕОФИТ РИЛСКИ“ ГР. БЛАГОЕВГРАД ОТ СЕПТЕМВРИ 2016 В КАТЕДРА „ТТКИ“ И АСИСТЕНТ НА ПОЛОВИН ЩАТ ОТ УЧЕБНАТА 2019 2020 В КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“</i> |

