



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

**ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА
КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“**

ВЕРКА ЯНЕВА БОЖКОВА

**ТРАНСФОРМАЦИЯ НА ТАНЦОВИЯ ЕЗИК – ОТ
БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР КЪМ СЦЕНИЧНОТО
ИЗКУСТВО НА ФОЛКЛОРНА ОСНОВА**

АВТОРЕФЕРАТ

на

**дисертационен труд за присъждане на образователна и
научна степен „ДОКТОР“
професионално направление 8.3.**

**Научен ръководител:
проф. Николай Цветков**

**Рецензенти:
Проф. д.н. Анелия Янева
Доц. д-р Катя Кайрякова**

БЛАГОЕВГРАД 2021

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра „Хореография“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“ на 09.09.2021 г.

Общият обем на труда е 233 страници, от които 222 основен текст.

Библиографията включва 120 заглавия на кирилица.

Защитата на дисертационния труд ще се състои на 27.10.2021 г. от 10 ч. в заседателната зала (1114) – УК 1 на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, на заседание на научното жури, определено със Заповед №1937 от 21.09.2021 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. ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА СЦЕНИЧНОТО ПРЕТВОРЯВАНЕ НА ТАНЦОВИЯ ФОЛКЛОР	12
1.1. Научни изследвания по проблемите на сценичното претворяване на българския фолклорен танц.....	12
1.2. Творчески посоки на отношението към фолклорната традиция в България от началото на ХХ век	13
1.2.1. Форми на проявление до сформирването на професионалните фолклорни ансамбли	
1.2.2. Насоки в сценичната адаптация на фолклорния танц след 1951 година	
ВТОРА ГЛАВА. ТЕОРЕТИЧНИ ОБОСНОВКИ	17
2.1. Фолклорен/народен танц – общи и различни терминологични обосновки	17
2.2. Сценичен танц – терминологични понятия и определения. Сравнителен анализ на народен/фолклорен и сценичен танц....	18
2.3. Танцовият език – микроформа и макроформа.....	20
2.4. Аспекти на формиране и развитие на терминологията на българската народна хореография. Терминологичен анализ.....	22
ТРЕТА ГЛАВА. ХОРЕОГРАФСКИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ФОЛКЛОРНА ОСНОВА ОТ СРЕДАТА НА ХХ ДО НАЧАЛОТО НА ХХІ ВЕК – АНАЛИЗИ, ОСОБЕНОСТИ, РЕШЕНИЯ И ПОДХОДИ	24
3.1. Методологична рамка на изследването.....	24
3.2. Анализ на хореографски произведения от средата на ХХ век до началото на ХХІ век	26
3.2.1. Танци в дивертисментна форма	
3.2.2. Камерна танцова форма	
3.2.3. Тематични танци	

3.3. Творчески подходи при сценичното трансформиране на фолклорните танцови образци. Съотнасяне на музиката и танца при сценичното му пресъздаване.....	29
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	31
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	39
ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА.....	40

УВОД

Променящите се през вековете ситуации, правила и норми на поведение, жанрове, отношение към танцовите традиции водят до съответните конкретни промени в танцовия фолклор. Фолклорът като източник на идеи, теми и езикови средства за лично хореографско творчество е действително неизчерпаем. Пътят на танца от българския фолклор до сцената е дълъг еволюционен процес, в който са заложени усилията на редица творци и хореографски хрумвания, чиито решения са извлечени от фолклорния първообраз. Но сценичната реализация на танца довежда и до редица въпроси, свързани с обогатяването на танцовите движения на базата на фолклора, както и със създаването на съответна сценична форма, която най-добре би прилегла за изразяване на съдържанието, което води до определени промени.

Тези промени не са моментен творчески порив на анонимния автор от древността или такъв на съвременния хореограф. Това е процес, който настъпва от дълбока древност, продължава и днес, основно чрез авторски хореографски решения и вероятно ще продължи и в бъдеще. Жив процес, който отразява както социалните отношения, така и бита и епохата, в която живее и твори автора. Трансформацията на фолклора, в частност танцовия, ще разглеждам в различни периоди и контекст, в зависимост от неговата роля – обреден или на мегдана (за увеселение); изпълняван на песен или с музикален съпровод; в изпълнение по отделно мъже/жени или смесен.

Началото на трансформацията е моментът, в който фолклорът излиза от религията и танцът вече не е само обред,

изпълняван от „посветени“, а се пренася на мегдана и става танц за увеселение и социален контакт. Промяната продължава с включването на музикален съпровод при различните изпълнения, което образно казано повдига ритъма на игра.

Тази динамика и промяна в танцовите изпълнения става още по-видима и значима с появата на авторските намеси, във вид на хореографски търсения и решения. С поставянето на танца на сцена започва неговата трансформация не само като вид и носител на информация, но и като форма и метроритмика. Особено значима е тя с появата и на професионалните ансамбли, където поле за творческа изява намират редица хореографи.

Цялата тази динамика и настъпващите от нея промени ме мотивира да избира за своя труд проблематиката, която проследявам.

Изследователски проблем

Изследователският проблем е породен от необходимостта от изучаване и анализиране на произхода, еволюцията и възможностите за обогатяване и творческо претворяване на танцовата лексика и композиционните решения от фолклорната танцова традиция към сценичното изкуство на фолклорна основа. Важно е да разберем и осъзнаем развитието на хореографията от българския фолклор до професионалното изкуство на фолклорна основа, където най-добре се проявява изменението на съотношението между традицията и личното творчество.

Личният и професионалният ми мотив при избор на темата за дисертационния труд са, че повече от 20 години имам опит в сферата на сценичното изкуство на фолклорна основа и съм била пряк участник и наблюдател в интерпретирането на танцовия фолклор в авторски произведения. Интересът е

инспириран и от ограничени брой изследвания по темата в България. Традиционният български танцов фолклор отдавна е предмет на изследователски търсения, но в областта на сценичното изкуство на фолклорна основа теоретичните разработки са все още твърде недостатъчни. Съществуват единични научни разработки, като липсва монографичен труд от български автор, посветен изцяло на темата.

Актуалност и значимост на темата

Изследването е актуално, защото от една страна за първи път се поставя въпроса за трансформацията на танцовия език от българския фолклор към сценичното изкуство на фолклорна основа, а от друга, все още в съвременieto ни интересът към фолклора и „народните танци“ е значителен.

Най-общо въпросите, които си поставям, и отговорите, които търся, са: какви са подходите, свързани с динамиката на трансформация на танцовия език на фолклорните танцови образци и творческото преосмисляне в създаването на хореографски произведения на фолклорна основа?

Целта на настоящето дисертационно изследване е, след като разгледам и анализирам част от българския танцов фолклор, да обобща как индивидуалната творческа намеса променя танцовия език в сценичното изкуство.

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

- Анализиране и систематизиране на българската научна литература в областта на сценичния танц.
- Преглед, обзор и анализ на теоретични понятия и дефиниции, свързани с изследването: фолклорен и сценичен танц, обработка, танцов език, хореографски текст.

- Да се извърши необходимата съпоставителна и систематизационна дейност, която да обобщи и прецизира натрупаното знание.
- Да се направи анализ на развитието и промяната на танцовия език в контекста на различните времеви периоди.
- Анализ на авторски хореографски произведения на фолклорна основа.
- Провеждане на интервю с автори на произведения и анализ на получената информация.

Обект и предмет на изследването

Обект на изследване е сценичното изкуство на фолклорна основа и в частност на професионалните фолклорни ансамбли: ДАНПТ „Филип Кутев“ – София и Ансамбъл „Пирин“ – Благоевград. Част от причините поради, които избирам тези два ансамбъла, са:

- Това са първите професионални ансамбли в България – ДФА „Филип Кутев“, създаден като Държавен (Национален) през 1951 г.; „Пирин“ – създаден като регионален през 1954 г. Следващият професионален ансамбъл – „Тракия“, е създаден едва през 1974 г., поради което не е обект на настоящото проучване;
- Тези два ансамбъла служат за модел и образец за създаване на множество други, имащи първоначален статут на самодейни;
- Ансамблите „Филип Кутев“ и „Пирин“ през годините, включително след промените през 1989/1990 г., успяха да запазят структурата, числеността и репертоара си.

През 1951 г. със създаването на Държавния ансамбъл за народни песни и танци с главен художествен ръководител Филип Кутев (днес Държавен фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“) и „Държавния ансамбъл за македонски народни песни и танци“ – гр. Благоевград (днес Ансамбъл „Пирин“) през 1954 г. се слага началото на професионалното хореографско изкуство на фолклорна основа. Пътят на развитие в творческо и изпълнителско отношение най-добре може да проследим в дейността на професионалните ансамбли.

Предметът на настоящото изследване е трансформацията на танцовия език от фолклорната традиция в авторски хореографски произведения на фолклорна основа в рамките на първите създадени професионалните ансамбли – национален и регионален.

Танцовият език представлява съвкупност от изразни средства – елементи и движения, които се срещат в танцовия фолклор и са резултат от действието на външни (място, време, повод, обичай и т.н.) и вътрешни (изразни средства, лексика) формообразуващи сили. Връзката между вътрешния и външния фактор се осъществява от функцията – промяната във функцията на даден танц води до „цял комплекс от промени в почти всички компоненти на танцовото явление“¹.

Мястото, където по най-видим и значим начин може да бъде проследена тази трансформация, е сцената. Сцената е една от новите функции с характерни белези, които фолклорът придобива през XX век. Качването на сцената на танцовия и обредния фолклор и тяхното приспособяване към естетическото

¹ Илиева, Анна 2007. Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”. с. 25.

търсене на публиката води до преработване, което от своя страна променя функцията на традиционния фолклор, изпълняван в естествената му среда. Проследявайки, как смяната на функцията се отразява при протичането на танцовия материал, имаме възможност да разгледаме трансформационните процеси от българския фолклор до сцената. Промяна в танца се наблюдава по отношение освен на танцова лексика и спрямо външен вид, темпо, форма, хват, подредба, пол на изпълнителите, съпровод, стил и т.н.

Настоящата дисертация, предвид всеобхватността и мащабността в творчеството на разглежданите ансамбли и фолклора като цяло, трябва и е ограничена като периоди за анализ. Ограниченията на разработката са от времеви характер, включващ:

- Исторически преглед от момента на поставянето на фолклора на сцена до 2016 година;
- Времевият период на изследването е от началото на XX век до началото на XXI век, като са разгледани и анализирани хореографски произведения на ансамблите „Филип Кутев“ и „Пирин“ от тяхното създаване до 2016 година.

Авторова теза и хипотеза

Основната изследователска теза е, че танцовият език в хореографските произведения се променя в зависимост от творческия поглед на автора. Това зависи от личностните качества, умения, нагласи, таланти и възможности за интерпретация на твореца, както и от неговите усещания за традиционния фолклор. Промяната в танцовия език, свързана със създаване на хореографско произведение, се осъществява чрез обработки, които върху основата на фолклорния

първообраз, пречупени през индивидуалния творчески поглед на автора, се изграждат хореографски произведения и се представят нови композиционни решения, при което се наблюдават редица творчески процеси, изразяващи се в трансформация на танцовия език.

Първата хипотеза на изследването е, че хореографите, използвайки фолклорните образци за създаване на авторски произведения, променят вътрешната и външната структура на фолклорните танци, процесуалното им протичане и изваждането им от контекста на естествената им среда.

Втората хипотеза на изследването е, че при създаването на тематични и сюжетни форми на танца (действени форми) на фолклорна основа, при изграждането на художествен образ, хореографите обогатяват танцовата лексика и, опирайки се само на определени езикови средства от фолклора, съчиняват свои комбинации и танцови теми, изразяващи индивидуалния почерк на автора.

Известни са три модела при работа с танцовия фолклор. При първия някои от хореографите предпочитат да заимстват директно от първообраза, адаптирайки го за сцена, но максимално съхранявайки го. При втория ползват отделни елементи и движения от едно или друго хоро и върху тази основа изграждат своите постановки с динамика и симетрия. При третия модел при създаване на произведение на фолклорна основа, се използват нов вид движения, нов танцов език, почиващи на бита и традициите на българина.

Методология на изследването

Спецификата на изследването предполага използването на структурен, сравнително-аналитичен, емпиричен и исторически метод. Историко-стилистичният метод е свързан с

проследяване в исторически план на творческите посоки на танцовия фолклор към сцената и неговата авторската интерпретация. Методът на сравнителния анализ има най-широко приложение в изследването, защото е свързан с обособяване на творческите подходи в произведения на фолклорна основа в различните периоди. Емпиричната група методи включва проучване на видео, аудио и текстови източници с информация, наблюдение и неструктурирани интервюта с автори на хореографски произведения, както и със специалисти в областта на сценичното изкуство на фолклорна основа.

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

ПЪРВА ГЛАВА. Исторически аспекти на сценичното претворяване на танцовия фолклор

В първи параграф са разгледани *научни изследвания по проблемите на сценичното претворяване на българския фолклорен танц*. В българската научна литература, актуални въпроси за фолклорния танц и танцовото изкуство повдигат редица учени. Те обхващат и съвременните проблеми на сценичната интерпретация на фолклора, като обект на изследването са преформулирането на проявите и стойностите на танцовата дейност в процеса на промяна на танцовата култура. Развитието на сценичното фолклорно изкуство изисква да се открият нови перспективи и хореографски решения за преосмисляне на традиционната тематика, изразните средства, драматургията и композицията.

Една част от литературата третира общи въпроси, свързани с адаптирането на фолклорните първоизточници и

тяхната сценична адаптация, а другата – трансформацията на танцовия език и приносът на отделните хореографи, довели до тази трансформация.

Във втори параграф се изясняват *творческите посоки и отношението към фолклорната традиция в България от началото на XX век*. Разгледани са и формите на проявление от началото на XX век до сформирането на професионалните ансамбли, както и насоките на сценичната адаптация на фолклорния танц след 1951 година. Достигналото до нас традиционно танцово наследство претърпява различни начини на предаване и практикуване. В началото на XX век народните танци стават обект на изучаване в младежки дружества и влизат като редовна дисциплина в училищата. Паралелно с преподаването на български хорà в училище се заражда училищната и извънучилищната танцова самодейност. В този период се сформират първите групи за народни танци, заражда се и българска хореографска школа. Именно тези културни институции – училище, читалище, школи, самодейност и сцена са конкретните посредници при предаване и възпроизвеждане на фолклорната танцова традиция в това време. Краткият преглед на еволюцията в отношението към танцовия фолклор в периода от началото на XX век до създаването на професионалните ансамбли ни дава изключително точна картина на интереса към традиционната българска култура за същия период.

След Освобождението в България се засилва организирано събиране на словесното народно творчество, а през 20-те и 30-те години на XX в. и събирането на народна музика. Това естествено довежда до пробуждането на интереса към народния танц и необходимостта от неговото записване.

През 40-те години настъпва силен подем в интереса към българския народен танц. Сериозен принос за издирване,

проучване и описване на българския танцов фолклор имат редица изследователи – Стоян Джуджев, Борис Цонев, Райна Кацарова, Кирил Дженов, Кирил Харалампиев, Анна Илиева и др. Първите им трудове поставят основите на теорията на българския народен танц.

Едновременно с тези първи опити за съхранение на народните хора и игри години преди това българските учители по гимнастика работят практически в същата насока. Трима български педагози и хореографи, пионери в тази област – Александър Димитров, Руска Колева и Пешо Радоев, започват дейността си като учители по гимнастика. Те се заели да подпомогнат популяризацията на фолклорния и салонния танц, както и тяхното сценично развитие. Посочените новатори в представянето/пренасянето на българския танцов фолклор на **сцена** са хора, обединени от една любов и един стремеж – да съхранят и предадат танцовото наследство. Качването на танцовия и обредния фолклор на сцената и тяхното приспособяване към естетическото търсене на публиката води до преработването им, което предполага ограничено времетраене, търсене на атрактивност и забавление. От своя страна това променя функцията на традиционния фолклор изпълняван в естествената му среда. Сцената е една от новите функции и характерни белези, които придобива фолклорът през XX век. Колкото повече отслабва или намалява практическата функция на танца, толкова повече се увеличава неговата естетическа стойност по законите на красотата.

Специалното отношение към фолклора и в частност народния танц се включват като част от нова държавна политика. След 1944 г. отношението на държавната власт към народното творчество дава „пълна подкрепа, разбиране и съдействие за фолклорно-събираческото и изследователското

дело“². Така се създават прегледи на художествена самодейност, чиито мащаби се разгръщат като процес от края на 1940-те до края на 1980-те години. Развивайки тази художествена самодейност, включително чрез прегледите, които организира държавата, логично се стига до следващия етап в развитието на танцовото изкуство, а именно създаването на първите ансамбли за песни и танци във вида, в който и днес ги познаваме, както и първите ведомствени и самодейни ансамбли предшествващи създаването на професионални такива.

В историческото си развитие посочените форми на проявление (сцена, училище, школи и самодейност) откриват нови перспективи за тълкуване и представяне на фолклорния танц.

През 1951 г. се създава Държавен ансамбъл за народни песни и танци с главен художествен ръководител Филип Кутев (днес Държавен фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“), с което се слага началото на професионалното хореографско изкуство на фолклорна основа. От една страна, с възникването на първия професионален държавен ансамбъл за народни песни и танци се повишава интересът към музикално-танцовия ни фолклор, а от друга, довежда до зараждането на професионални и самодейни ансамбли.

По негов образец започват да се появяват и развиват и други професионални ансамбли – Държавен ансамбъл за македонски песни и танци – Благоевград, по-късно известен като държавен АНПТ „Пирин“ – 1954 г. и Държавен ансамбъл „Тракия“ в гр. Пловдив през – 1974 г. Ансамблите, възникнали

² Пешева, Мира 1989. Родопските народни танци – В социалните и културни пластове на времето. - Българско музикознание №2, с. 90.

през 50-те и 60-те години на XX век, първоначално са създадени като любителски, но по-късно получават статут на професионални.

Веднъж създали се, професионалните ансамбли стават художествен и организационен пример за многобройни самодейни колективи в страната. Самодейните колективи, значителна част от които постигат високи художествени резултати и майсторство, доближаващи се значително до професионалните, развиват своя репертоар и художествена творческа дейност по примера на утвърдените вече държавни ансамбли. Редица изследователи, проучвайки този период и творчеството на двата вида ансамбъла – самодейни и професионални, слагат знак за равенство, а не знак за разлика между тях. Това се получава, защото по това време едни и същи хореографи определят творческите им насоки с което техните функции се препокриват, откъдето и творческите им проблеми са еднакви.

Годината 1989 е свързана с обществено-политически и икономически промени. Промяната на социалната среда и политическото устройство на държавата след 10 ноември водят и до промяна в начина на функциониране на всякакъв тип състави, ансамбли, както и на професионалните ансамбли за народни песни и танци по отношение на финансиране, администрация, творчески идеи. Това е времето, в което се основават и започват своята дейност първите частни професионални ансамбли. Създават се нов тип спектакли с нови сценични решения, където фолклорният танц е обединен в единство с модерен балет, художествена гимнастика, бойни изкуства. Появяват се нови търсения и посоки в творчеството, непознати до този момент в българската хореографска практика,

което налага промяна в начина на работа и разработването на изцяло нов репертоар и сред творците в държавните ансамбли.

ВТОРА ГЛАВА. Теоретични обосновки

В първи параграф са представени и разгледани термините *фолклорен и народен танц, като общи и различни терминологични обосновки*. Във фолклора „танцът“ представлява едно комплексно, синкретично явление, което не се явява като самостоятелно изкуство, а почти винаги е съчетано с други художествени дейности – музика, слово, песен, инструмент, както и е свързан с даден обред, обичаи, традиция, бит и т.н. Танцовият фолклор обхваща тези танцови форми, които са продукт на художествената дейност на общественото съзнание и не може един танц да се разглежда сам за себе си.

В българския танцов фолклор се оформят три основни танцови вида: игри, хора и танци, които с течение на времето се обогатявали, развивали и взаимопрониквали, поради което „само отчасти съвпада с народната терминология, както и с термини, употребявани от различните хореографи у нас и в чужбина“³. В съвременната фолклористика съществуват няколко понятия за „танц“ свързани с българския фолклор – „народен“ и „фолклорен“. Първоначално словосъчетанието „народен танц“ в научните текстове се използва за обобщение на всякакъв вид танцови явления създадени от народа – хоро или игра. Но постепенно започва да се разширява значението, като се включват и всички авторски танци на фолклорна основа. Може

³ Илиева, Анна 2007. Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”. с. 50.

да се каже, че понятието *народен танц* се превръща в общ етикет за назоваване на относително различни и често противоречиви в единството си явления.

Понятието „*фолклорен танц*“ се появява на по-късен етап като синоним на „народен танц“ и постепенно се налага в съвременната научна терминология.

Във **втори параграф** е извършен *сравнителен анализ на народен/фолклорен и сценичен танц*.

За разлика от фолклорния танц, който е създаден от народа и съществува в естествена среда, сценичният е подчинен на установени закони и правила при своето създаване. „Сцената“ е определено място, върху което изпълненията са специално организирани и предназначени за публика. При сценичното извяване на отделните видове народно творчество се употребяват два термина – „*автентичен фолклор*“ (изворен) и „*обработен фолклор*“. Това са две различни понятия, чието съдържание невинаги се припокрива, а това води до определени недоразумения и грешки. Преди всичко трябва да припомним, че явленията на народното изкуство са живи и могат да се наблюдават като такива само в съответните типични обстоятелства, в своята естествена среда, където се изпълняват съвсем спонтанно, както с практическа, така и с естетическа функция. Същевременно всяко откъсване от тяхната естествена среда, особено тяхното изнасяне на сцена. Именно наличието на сцена определя и обработката на фолклора, действието от реално се превръща в сценично (театрално), изпълнителите не преживяват това действие, а го претворяват, т.е. явяват се в качеството на артисти. Общото и същественото е, че и в двата случая се срещаме с образци на изкуството независимо от факта дали народното творчество се предава неподправено, само съобразено със сценичните закони „в оригинал“ или е

претърпяло творческа преработка от специалист. Докато разликата се „измерва с етнографската и фолклорната вяръност на онова, което се пресъздава на сцената. В единия случай автор е самият народ, а при втория – отделният творец“⁴.

В обобщение може да се подчертае, че в зависимост от степента на хореографската намеса могат да се обособят два типа обработки: първият – обработки, при които фолклорният образ остава и най-общо се приспособява за сцената, а вторият – обработки, които върху основата на фолклорния първообраз, пречупени през индивидуалния творчески поглед на автора, се изграждат хореографски произведения и се представят нови композиционни решения. При обработката от втория тип се наблюдават редица творчески процеси, изразяващи се в трансформация на танцовия език.

Народният танц като първоизточник на сценичен израз независимо от сложността на формата, в която се представя, малко или много трябва да се съобразява със законите на сцената. Той във вида, в който съществува като първообраз, не може да бъде изведен на сцената, поради което се изисква обработката му по множество причини.

Народният танц се изпълнява за себе си, сценичният танц – за публика. Народният танц изразява спонтанни емоции „от себе си“, а на сцената те са поставени от хореограф. В народния танц трансформацията в образ не се случва, докато изпълнителят най-често демонстрира своята индивидуалност, своя характер. На сцената – това е

⁴ Илиева, Анна, Борис Тумангелов 1972. Обредни игри и хора. Българските народни празници и обичаи. - В: Танцово изкуство №9-10. София: Наука и изкуство. с. 4.

превъплъщение в образ, конкретизация на изображението, т.е. изпълнител в образа на човек или в някакъв друг образ – предмет, животно и др.

В трети параграф е разгледан *танцовият език в микро и макроформата*. Чрез продължителен във времето процес на обобщаване и синтезиране се е изработил и своеобразният условен език на народния танц. Танцовият „език“ – елементите и движенията в българското народно творчество са съсредоточени главно в краката.

Хореографът, използвайки народното танцово изкуство в работата си, не го пренася механично на сцената, а го развива и обогатява с изразните средства, т.е. въз основа на фолклорния източник създава сценично хореографско произведение. От последователността и взаимосвързаността на тези елементи се формира **хореографски текст**, който носи смислен образ и е съставен от елементи на танцовия език (хореографска лексика), които формират интегрална система. Създаването на хореографски текст е сложен творчески процес, който изисква от хореографа да комбинира движенията в желаната последователност, така че да станат ясни темата, идеята и образът на произведението.

Според функцията бихме могли да разпределим българските народни танци, хорà и игри в два основни жанра: обреден, при който танцът се явява като един от компонентите на едно комплексно явление, каквото представлява обичаят и по-специално обредът. Вторият жанр обхваща народни танци и хорà с развлекателна (увеселителна) функция, изпълнявани при различни случаи, необвързани с някаква предварителна програма или място. Българските народни хорà, игри и танци са оформили в рамките на тези жанрове свой хореографски вид с характерно устройство и специфична структура, със свои

типични изразни средства, които до голяма степен зависят и взаимно се обуславят от жанровата им принадлежност, от тяхната функция. От една страна, са танците с несложната хореографска лексика, като обредните игри и хора, които обикновено са свързани с текст, мелодия и стъпки и имат определено място и време на изпълнение. От друга страна, са танците, които в нашата съвременност имат най-широко приложение като хората и танците с „художествено-забавна функция“. С промяната на функцията на даден фолклорен танц се стига и до промяна на компонентите на танцовото явление – танцовата лексика, външната форма и метроритмиката. Функцията е тази, която осъществява връзката между танцовата лексика или така наречения вътрешен и външен фактор като място, повод, обред и т.н.

В развитието и изграждането на българския танцов фолклор се оформят и две основни естетически тенденции, които съвпадат с основните жанрове – обредни и развлекателни. При тях се наблюдава и известна закономерност: по-простата структура и хореографските изразни средства се съчетават с по-разгърнатата външна конструкция. При първата тенденция тежест и приоритет има изграждането на външната конструкция, на разположението на хорото, танца или играта в пространството, на техния общ вид и изглед. Вторият принцип е свързан с развитието и усложняването на хореографско-изразните средства, съсредоточени предимно в краката, като тук стремежът е за показване на техническо майсторство и индивидуална изява. Този принцип съществува и в изграждането на сценичния танц, при който двата основни компонента на танцовата форма – изразните средства и пространственият рисунък се допълват. Това означава, че колкото повече хореографският текст е изграден от сложни,

технични и бързи движения, толкова композиционният рисунок се ограничава и обратното – колкото е по-богат хореографският рисунок, движенията с които се изпълняват фигурите са „основни“.

В традицията хорото има определен принцип за разгръщане и придвижване в пространството. Много съществен техен белег е верижното построяване и тяхната отворена структура. Дългите мегдански хора не е възможно да се запазят като главна форма в сценичното им представяне. Като структура те са неподходящи за сценична интерпретация заради своето времетраене, рисунок, динамика и невъзможността си да се отворят към зрителя.

Това налага хората да се променят, адаптират, да се търсят нови форми, чрез които да се покаже сценично многообразието и богатството на първообраза. Авторското претворяване и стилизацията се явяват нещо ново, непознато и определено нехарактерно за традиционния български танц. Хореографите намират по-различен начин за развитие и усложняване на външния вид и външната конструкция на хорото като цяло. Решението и подходът на хореографите е въвеждането на редици, групирания и различни геометрични фигури. Така хорото се трансформира в схема, в танцови движения, подходящи за „кутията“, наречена голяма сцена.

Анализът показва, че различните танцови изпълнения могат да бъдат отнесени към различните сценични форми, а именно: **обредните хора** или **танци/игри** се отнасят към **действените/тематично-сюжетни форми**, а **увеселителните** – към **дивертисментните форми**.

В четвърти параграф са разгледани някои *аспекти на формиране и развитие на терминологията на българската народна хореография.*

В своята практическа и педагогическа дейност хореографите периодично се сблъскват с проблеми, свързани с (не)уеднаквената терминология в областта и поради тази причина „много често вярно усетени положения и правилно направени анализи предизвикват грешно тълкуване, спорове, недооценяване на работите, дори между самите хореографи“⁵.

Цялостното сравнително изследване на единиците на танцовата терминология на морфологично ниво (елементи и танцови движения) и синтаксис (тяхното съчетание) представлява научен интерес от гледна точка на нейната история на формиране и структуриране, което допринася за развитието ѝ.

Разгледани са термини и понятия, представени в трудовете на Стоян Джуджев „Българска народна хореография“ (1945); Кирил Дженов и Кирил Харалампиев в „Теория за строежа на движенията в българската народна хореография“ (1965) и Анна Илиева „Теория и анализ на фолклорния танц“ (2007). Спирам се на тези автори, защото първите им трудове поставят основите на теорията на българския народен танц. Съпоставителното проследяване на термините установи някои общи насоки в тяхното формиране, както и определени разлики. Наблюдава се въвеждане на различни термини за едни и същи явления. При съчетаването на две или три градивни единици от една и съща група се образува структура от по-висша степен. Например: **елементът** при Дженов, Харалампиев и Илиева е **жест** при Джуджев; съчетаването им е **танцов мотив** при Джуджев, **танцово движение** при Дженов и Харалампиев е

⁵ Илиева, Анна 2007. Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София: Академично издателство „Проф. Марин Дринов”. с. 31.

клетка при Илиева; от своя страна обединяването им изгражда **танцова фигура** при Джуджев, **проста комбинация** при Джанев и Харалампиев, а **мотив** при Илиева; по-висшето структурно образование е **танцово предложение** при Джуджев, **сложна комбинация** при Джанев и Харалампиев и **фраза** при Илиева; още по-високата категория е **период** при Джуджев и **секция** при Илиева.

Проследявайки и съпоставяйки термините, въведени и използвани от цитираните по-горе автори, мога да констатирам, че те се отнасят към два различни аспекта. От една страна, е свързана с традиционната танцова култура по начина, по който я описват Ст. Джуджев и А. Илиева, а втората е ориентирана към хореографската практика и сценичното интерпретиране на танца така, както е според К. Джанев и К. Харалампиев. Установената от тях танцова терминология се въвежда и изучава в специализираната образователна система на средните и висшите училища, с което тя се въвежда като лексика на няколко поколения хореографи, преподаватели, танцьори и изследователи на сценичното танцово изкуство на фолклорна основа.

ТРЕТА ГЛАВА. Хореографски произведения на фолклорна основа от средата на XX век до началото на XXI век – анализи, особености, решения и подходи

В първи параграф е представена *методологична рамка на изследването*, по която са анализирани част от хореографските произведения на фолклорна основа от репертоара на Държавния ансамбъл за народни песни и танци (1951 г.), днес Държавен фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“ и на Държавния ансамбъл за македонски народни песни и танци – Благоевград (1954 г.), днес под наименованието Ансамбъл „Пирин“.

Анализирант се хореографски произведения, станали образец, които се предават от поколение на поколение и формират представата за сценичното изкуство на фолклорна основа. Не претендирам за изчерпателен документален опис на всички произведения, а само избирам тези, които маркират стил и се изпълняват по-продължително време. Анализите са направени като произведенията са класифицирани по жанрове: дивертисментни, действени (тематични и сюжетни), камерни танци и се разглеждат по хронологичен ред на създаване с цел да се проследят трансформационните процеси.

Общият брой анализирани произведения са 39 на брой, като от тях 19 са дивертисментни танци, 6 камерни и 14 тематични танци.

Дивертисментни танци: „Буенек“ (1952), „Грите пъти“ (1952), „Сватбарска ръченица“ (1954), „Шопска сюита“ (1954), „Въртяното“ (1955), „Бойна“ (1955), „Копаница“ (1970), „Варненски танци“ (1970/80), „Празнични танци“ (1979), „Мълчаното“ (2003), „Дунавска плетеница“ (2003), „Надиграване“ (2005), „Влаинки“ (2009), „Тракийски танц“ (2009), „Виено, кършено от три ката“ (2009), „Житница“ (2013), „Сбореник“ (2013), „Тракийски мотиви“ (2013), „Танци от Бозвелийско“ (2013);

Камерни танци: „Заяшката“ (1953), „Кукли“ (1955), „Ръченица с шиници“ (1958), „Комитско либе“ (1970), „Танц с тъпани“ (1983), „Добруджанци“ (2009);

Тематични танци: „Русалии“ (1955), „Тракийска сватба“ (1965), „Събор в Софийско“ (1966), „Момински пролетни танци“ (1977/78), „Пролетни игри“ (1979), „Погроздобер“ (1984), „За свободата“ (1983), „Коледно тайнство“ (1991), „По жътва“ (1991), „Не наливай, моме“ (2009), „Слушам

ви гласа жалостен“ (2009), „Бой се отвори“ (2009), „Арамии“ (2013), „Сватба в шоплука“ (2016).

Целта на анализите на хореографските произведения на фолклорна основа е насочено към това да се установи трансформацията на фолклорните образци по отношение на: пространствено-времето протичане на фолклорния танцов образец; функционална променливост на градивните единици; трансформация по отношение на - хват; състав на участниците; брой на участниците; характер на изпълнение; метроритмика; музикален съпровод.

Във **втори параграф** са извършени *анализи на хореографски произведения от средата на ХХ век до началото на ХХІ век в:* дивертисментна форма, камерна танцова форма и тематични танци. Изведени са *резултати от анализите на танците в дивертисментна форма.* На базата от извършените 19 анализа на фолклорни образци може да се направи заключение, че по отношение на:

1. Процесуалното, цялостно протичане на фолклорни танцови образци, изразено в макроформата, се наблюдават следните трансформации:

- Пространствено-времево протичане на фолклорния образец: 100% е съкратено времето;
- Външен вид: 65% е запазен - 35% е променен;
- Пространствени фигури: 30% запазени – 70% променени;

2. Микроформа:

- Функционална променливост на градивните единици: 30% запазена – 70% променена;

3. Трансформация по отношение на:

- Хват: 85% запазен – 15% променен;

- Състав на изпълнители: 70% запазен – 30% променен;
- Брой на изпълнители: 100% променен;
- Характер: 75% запазен – 25% променен;
- Темпо: 75% запазено – 25% променено;
- Съпровод: 5% запазен - 95% променен.

Резултати от анализите на танците в камерна форма

На базата на изведените резултати от направените 6 анализа на фолклорни образци може да се каже, че по отношение на:

1. Процесуалното, цялостно протичане на фолклорните танцови образци, изразено в макроформата, се наблюдават следните трансформации:
 - Пространствено-времево протичане на фолклорния образец: 100% е съкратено времето;
 - Външен вид: 70% е запазен - 30% е променен;
 - Пространствени фигури: 100% променени;
2. Микроформа:
 - Функционална променливост на гравивните единици: 100% променена;
3. Трансформация по отношение на:
 - Хват: 85% запазен – 15% променен;
 - Състав на изпълнители: 30% запазен – 70% променен;
 - Брой на изпълнители: 30% запазен – 70% променен;
 - Характер: 50% запазен – 50% променен;
 - Темпо: 20% запазено – 80% променено;
 - Съпровод: 15% запазен – 85% променен.

Резултати от анализите на тематичните танци

От извършените 14 анализа на фолклорни танцови образци, използвани в хореографските произведения, може да се направи извод, че по отношение на:

1. Процесуалното, цялостно протичане на фолклорния образец, изразено в макроформата, се наблюдават следните трансформации:
 - Пространствено-времево протичане на фолклорния образец: 100% е съкратено времето;
 - Външен вид: 40% е запазен - 60% е променен;
 - Пространствени фигури: 10% запазени – 90% променени;
2. Микроформа
 - Функционална променливост на градивните единици: 30% запазени - 70% променени;
3. Трансформация по отношение на:
 - Хват: 50% запазен – 50% променен;
 - Състав на изпълнители: 60% запазен – 40% променен;
 - Брой на изпълнители: 100% променен;
 - Характер: 50% запазен – 50% променен;
 - Темпо: 35% запазено – 65% променено;
 - Съпровод: 5% запазен - 95% променен.

От направените анализи и изведените резултати на камерните, тематичните и дивертисментните танци и сюити може да се обобщи, че хореографите внасят съществени изменения във времето за протичане на фолклорния танц, което е съкратено, поради спецификата на сценичния танц и времевите му ограничения. В процесуалното протичане на

фолклорния образец се наблюдава двупосочност. От една страна в дивертисментните и камерните танци външния вид се запазва, т.е. хореографите съхраняват структурното протичането на танца. При камерните танци това произлиза от факта, че по-голямата част от танцовите образци използвани от хореографите са сватбени игри и танци, като при тях е характерна играта „по саме“. Това, което се забелязва в протичането на макроформата, е че хореографите напълно променят пространствените фигури с въвеждане на нов рисунък за по-голяма динамика. На ниво микроформа също се наблюдава трансформация на танцовия образец от авторите с комбиниране на хореографски елементи и движения. Основната цел при нарушаване на микроформата е да се синхронизират музикалната и танцовата тема, както и да отговарят на сценичния рисунък. В камерните и тематичните танци авторите използват само отделни елементи и движения от танцовия образец за изграждането на хореографския текст, който служи за разкриване на индивидуалния образ, герой или темата в дадено произведение.

В трети параграф са разгледани *творчески подходи при сценичното трансформиране на фолклорните танцови образци, както и съотнасяне на музиката и танца при сценичното му пресъздаване.* В дейността на двата ансамбъла може да се открие определена двупосочност в използването на танцовия фолклор. Проведените интервюта с хореографи ми дават основание да приема, че няма единно мнение по отношение на фактите, свързани с прилаганите методи при създаване на авторски произведения, както и по отношение на трансформацията на фолклорните образци.

В този смисъл се открояват два подхода на творчество, първият е свързан с използването на фолклорния образец от традицията, а вторият е свързан с

авторско привнасяне на елементи, т.е. чрез обработка или стилизация на този образец, което води до неговата трансформация.

Танцовата постановка, без значение от избрания метод за нейното създаване, не може да се разглежда самостоятелно. Танцът, особено в съвременното общество, е неразделно свързан с музицирането, музиката и ритъма като цяло. Свързан е и с текста, словото, което често подсилва ефекта на танца.

Практиката, както и проведените интервюта с авторите показват, че при създаване на танцово произведение сътрудничеството на хореографа с композитора е от изключително важно значение. В професионалното сценично изкуство на фолклорна основа са приложими два метода за работа с музиката. Първият метод е хореографската постановка по музика, написана по предварително изготвен сценарий. Това означава, че либретото и музиката са вече съобразени с хореографската специфика. Те се мислят и пишат като компонент на авторското произведение. Втори метод: изхождайки от музиката, авторът създава хореографския текст. Анализът на описаното до тук показва, че каквито и разлики да има при различните творци, всички тях ги обединява едно - само пълното единство на музиката и танца може да гарантира високо художествено ниво на хореографския спектакъл.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Темата на дисертационния труд е свързана с българския танцов фолклор, който отдавна е предмет на изследователски търсения, но в областта на сценичното изкуство на фолклорна основа теоретичните разработки са все още твърде недостатъчни. В тази връзка изследвах какви са подходите, свързани с динамиката на трансформация на танцовия език на фолклорните танцови образци, какво е творческото преосмисляне в създаването на хореографски произведения на фолклорна основа, както и трансформацията на танцовия език и хореографските произведения като цяло.

В резултат на направения теоретичен обзор и проведените анализи на творчеството на първите професионални ансамбли – „Филип Кутев“ и „Пирин“, като основен извод следва да бъде посочен този, че променящите се през вековете ситуации, правила и норми на поведение, жанрове, отношение към танцовите традиции водят до съответните конкретни трансформации в танцовия фолклор. Фолклорът, като източник на идеи, теми и езикови средства за лично хореографско творчество, е действително неизчерпаем.

Основната изследователска теза, че танцовият език в хореографските произведения се променя в зависимост от творческия поглед на автора, се потвърждава. Промяната в танцовия език, свързана със създаване на хореографско произведение, се осъществява чрез обработки, които върху основата на фолклорния първообраз, пречупени през индивидуалния творчески поглед и опит на автора, се изграждат хореографски произведения и се представят нови композиционни решения.

Динамиката и промяната в танцовите изпълнения става още по-видима и значима с появата на авторските намеси във вид на хореографски търсения и решения. С поставянето на танца на сцена започва неговата трансформация не само като вид и носител на информация, но и като форма и метроритмика. В този период първите танци, създадени за сцена, са близки до фолклорните първоизточници и представляват всъщност свободни цитати от народното творчество, като изпълнителите са преки носители на информацията за танцовия фолклор. Ръководителите адаптират традиционните хора към новите сценични условия, като композиционно ги приспособяват към зрителното възприятие и организират изпълнителите за началото и финала на концерта.

След настъпилите промени в държавната власт от 1944-45 г. танцовият фолклор започва да функционира в две паралелни линии: чрез фолклорна група, която е носител на живата традиция, изпълнявана на сцена и чрез създаване на ансамбли (хор, танцов състав, оркестър) и самодейни танцови състави, в които интерпретацията на танцовия фолклор се извършва от ръководители за авторски и музикално-танцови произведения. Това са основните институции, при които се танцува и интерпретира от хореографи.

С възникването на първия професионален Държавен ансамбъл за народни песни и танци през 1951 г. интересът към музикално-танцовия ни фолклор се повишава, което е предпоставка за зараждането на професионални и самодейни колективи. Наблюдава се тенденция на отдалечаване на художествената продукция на ансамблите от традиционния образец и на неговото обработено представяне на сцената, като се търсят по-големи възможности на художествени изразни средства по законите на сценичната интерпретация.

Годината 1989 е преломна за професионалните ансамбли, защото настъпват обществено-политически и икономически промени, като част от тези формации, запазвайки професионалния си облик, се озовават във финансово и организационно управление от общинските администрации.

От анализа на творчеството на редица автори, теоретици, работили по сходни на моята тема, а също и от изследването на творчеството на двата ансамбъла, става ясно, че танцовият „език“ представлява съвкупност от изразни средства – елементи и движения, които се срещат в танцовия фолклор и са резултат от действието на външни и вътрешни формообразуващи сили. Хореографът, използвайки народното танцово изкуство в работата си, не го пренася механично на сцената, а го развива и обогатява с изразните средства, т.е. въз основа на фолклорния източник създава сценично хореографско произведение. Създаването на хореографски текст е сложен творчески процес, който изисква от хореографа да комбинира движенията в желаната последователност, така че да станат ясни темата, идеята и образът на произведението.

В зависимост от степента на хореографската намеса се обособяват два типа обработки: първият – при който фолклорният образ остава и най-общо се приспособява за сцената, а вторият – върху основата на фолклорния първообраз, пречупени през индивидуалния творчески поглед на автора, се изграждат хореографски произведения и се представят нови композиционни решения. При обработката от втория тип се наблюдават редица творчески процеси, изразяващи се в трансформация на танцовия език.

От извършените анализи на авторски хореографски произведения на фолклорна основа от втората половина на XX век и началото на XXI век от репертоара на Държавен

фолклорен ансамбъл „Филип Кутев“ и Ансамбъл „Пирин“ стигнах до извода, че трансформацията на танцовия език не е еднократно действие и моментен творчески порив на хореографа. Това е процес, който се е случвал от древността, продължава и днес, основно през авторски хореографски решения, и вероятно ще продължи и в бъдеще. Това е процес, жив процес, който отразява както социалните отношения, така и бита, и епохата в който живее и твори авторът.

Чрез проведеното изследване в дисертационния труд и от направения анализ, считам, че хипотезите се потвърждават. Първият извод е, че хореографите, използвайки фолклорните образци за създаване на авторски произведения, променят вътрешната и външната структура на фолклорните танци, процесуалното им протичане и изваждането им от контекста на естествената им среда. Вторият извод на изследването е, че при създаването на тематични и сюжетни форми на танца (действени форми) на фолклорна основа, при изграждането на художествен образ, хореографите обогатяват танцовата лексика и, опирайки се само на определени езикови средства от фолклора, съчиняват свои комбинации и танцови теми, изразяващи индивидуалния почерк на автора.

От изведените в трета глава резултати се налагат няколко основни тенденции, а именно: формулирането на концепцията за програмата и репертоара при хореографите е продукт на най-различни фактори, които много често са чисто прагматични. Такива са: бройката на танцьорите, тяхната техническа и професионална подготовка, подготовката на самите хореографи, както и съпровода на танцовите изпълнения. Тези промени са различни за отделните видове танци и зависят от целта, която си поставя авторът. Може да се каже, че в дивертисментните, камерните и тематичните танци хореографите внасят

съществени изменения във времето за протичане на фолклорния танц, което е съкратено, поради спецификата на сценичния танц и времевите му ограничения.

Авторите откриват нови перспективи за представяне и употреба на фолклорния танц, като промените, които се наблюдават, са комплексни и не се извършват само в едно измерение. Преобладаващи хореографски форми са дивертисментът и сюитата. В процеса на протичане на фолклорния образец се наблюдава двупосочност – от една страна, със запазване на външния вид, т.е. хореографите запазват структурното протичането на танца, но променят пространствените фигури, като хората се адаптират, търсят се нови форми, чрез които да се покаже сценично многообразие, динамика и богатство на първообраза. Авторското претворяване и стилизацията се явяват нещо ново, непознато и определено нехарактерно за традиционния български танц. Новото в личното творчество се изразява в пространствения рисунок и в композиционното изграждане на танца. На ниво микроформа също се наблюдава промяна на танцовия образец от хореографите с комбиниране на танцови елементи и движения. Основната цел при нарушаване на микроформата е да се синхронизират музикалната и танцовата тема, както и да отговарят на сценичния рисунок. Наблюдава се запазване на хватата, което произлиза от това, че по-голяма част от танцовите образци са в хват за пояс. В дивертисментните танци, по отношение на състав, характер и темпо също се наблюдава запазване от фолклорния образец, докато бройката на изпълнителите и съпровода напълно се променят.

В процеса на протичане на фолклорния образец в камерните танц се наблюдава, от една страна, запазване на външния вид, което произлиза от факта, че по-голямата част от

танцовите образци, използвани от хореографите, са сватбени игри и танци, като при тях е характерна играта „по саме“. Това, което се забелязва в протичането на макроформата, е че хореографите напълно променят пространствените фигури с въвеждане на нов рисунък. На ниво микроформа авторите използват само отделни елементи и движения от танцовия образец за изграждането на хореографския текст, който служи за разкриване на индивидуалния образ или герой. Наблюдава се запазване на хватата, което произхожда от това, че по-голяма част от използваните танцовите образци са игри „по саме“. В камерните танци по отношение на състав се наблюдава промяна, докато при характера и темпото на изпълнение съотношението е наполовина. Това следва от факта, че при някои от произведенията в изграждането на художествения танцов образ на преден план излиза емоционалната страна, което съвпада с фолклорния образец.

В тематичните танци процесуалното протичане на фолклорния образец в по-голямата част от произведенията се наблюдава промяна във външния вид, докато хореографите напълно променят пространствените фигури с въвеждането на нов рисунък. На ниво микроформа някои от авторите използват само отделни елементи и движения от танцовия образец за изграждането на хореографския текст свързан с разкриване на темата в произведенията. Това се констатира в: „Момински пролетен танц“, „Пролетни игри“, „За свободата“, „Арамии“, „Бой се отвори“. В произведенията като „Тракийска сватба“, „По гроздобер“, „Не наливай, моме“ и „Сватба в шоплука“ хореографското решение е върху основата на фолклорния образец да се въведат нови елементи и движения. По отношение на хват и характер на изпълнение съотношението е наполовина. В тематичните танци съставът се запазва, докато темпото и

съпроводът на изпълнение се променят, което се дължи на необходимостта от драматургични решения и изграждане характера на образа.

От проведеното проучване става ясно, че творческият резултат зависи от умениято и професионалната квалификация на автора не само да развие пространствения рисунок и хореографската форма, но и да извлече основни танцови мотиви от хората и да ги преподрежда така, че те да се слоят с използвания традиционен образец.

Чрез проведеното изследване в дисертационния труд, се доказва изводът, че промяната в танца като форма не е само външна, но и в съдържанието и в танцовите движения, а творческите подходи по трансформирането му са се променяли в зависимост от епохата, външните влияния, личностни качества и нагласи. В творчеството на отделните творци се наблюдават различни периоди или различни като външна форма постановки. Наред с това се открояват два подхода на творчество - първият е свързан с използването на фолклорния образец от традицията, а вторият - с авторско привнасяне на елементи, т.е. чрез обработка или стилизация на този образец, което води до неговата трансформация.

Имайки предвид споделеното виждане, че танцът и музиката са неделими и са в постоянна симбиоза, се откроява извода, че при създаване на танцовото произведение сътрудничеството на хореографа с композитора е от изключително важно значение, като в професионалното сценично изкуство на фолклорна основа са приложими два метода за работа с музиката. Първият метод е хореографската постановка по музика, написана по предварително изготвен сценарий. Втори метод – изхождайки от музиката, авторът създава хореографския текст.

Новите творчески търсения налагат и реализират промяна в начина на работа и разработването на изцяло нов репертоар и сред творците в държавните ансамбли. На сцената се появяват спектакли, част от които са нови като замисъл, а други – връщане към корените на ансамблите.

Анализът на произведенията, авторите и проведените интервюта със съвременни хореографи ми дава основание да приема, че няма единно мнение по отношение на фактите, свързани с прилаганите подходи при създаване на авторски произведения, както и по отношение на трансформацията на танцовите изпълнения като форма, съдържание и метроритмика. Всеки един от анализираните творци има различни виждания и подход, реализирани в творчеството му. И тези виждания и подход зависят както от личностните им качества и умения, така и от нагласите им и възприятието на околната социо-културна среда и епохата, в която творят, отчитайки и външните влияния. Една част от творците развиват своето творчество върху основата на фолклорния танцов образец, което често, макар и в обработена форма, поставят на сцена. Други – ползват хорото като отделен мотив, елемент, движение, стъпка и на базата на това създават свое стилизирано произведение с групирания и геометрични фигури, комбинации и движения, включително такива, заимствани от начина на композиране на други народи.

Хореографите и творците в ансамблите „Филип Кутев“ и „Пирин“ с творчеството си, имащо своите последователи и днес, подкрепят и затвърждават убеждението ми, че фолклорният танц е жив и ще продължи да живее, но и да се развива, трансформира, адаптира, да се връща към корена си, за да пребъде в бъдещето.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Анализ и проследяване развитието на хореографските подходи в 39 авторски произведения по жанрове - дивертисментни, камерни и тематични танци.
2. За първи път са анализирани фолклорни танцови образци и е проследена трансформацията им в хореографски произведения, от репертоара на ансамблите „Филип Кутев“ и „Пирин“.
3. Създадена и предложена авторска система за установяване на трансформацията на фолклорните танцови образци по отношение на пространствено-времето протичане на фолклорния танцов образец; функционална променливост на градивните единици; трансформация по отношение на - хват; състав на участниците; брой на участниците; характер на изпълнение; метроритмика; музикален съпровод.
4. Изследване, анализиране и извеждане на промените в процесуалното, цялостно протичане на фолклорни танцови образци изразено в макроформата (пространствено-времево протичане на фолклорния танцов образец, външен вид, пространствени фигури) и микроформата (функционална променливост на градивните единици: елемент, клетка, мотив, фраза, секция, част.).
5. Проследяване и анализ на процесите относно етапите на прехода на традиционното хоро към сценичната му версия и интерпретация.
6. Изследване, проследяване, съпоставка и анализ на терминологичния апарат в българската хореография. Сравнително изследване на единиците на танцовата терминология на морфологично ниво (елементи и танцови движения) и на синтактично (тяхното формиране, структуриране и съчетание).

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. **Божкова, Верка 2020:** Аспекти на възникване, формиране и развитие на терминологията на българската народна хореография. – В: Сборник доклади от Научно-практическа конференция, посветена на 80-годишнината от рождението на проф. д-р Георги Бижков – Образование и изкуства: Традиции и перспективи. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, с. 788-795.
2. **Божкова, Верка 2020:** Танцовият фолклор от началото на XX век до сформирването на професионалните фолклорни ансамбли. – В: KNOWLEDGE - International Journal Scientific Papers Vol. 43 № 6, Skopje, с. 1349-1354.
3. **Божкова, Верка 2021:** Творчески посоки при сценичното адаптиране на фолклорните танцови образци. – В: KNOWLEDGE - International Journal Scientific Papers Vol. 45 № 6, Skopje, с. 1385-1390.