НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

Департамент „Театър“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за присъждане на образователна и научна степен „доктор“

на тема:

Съвременен танц в Израел - въображение, хореографски методи и артистични практики

Яница Атанасова Шопова

Научно направление 8.4. Театрално и филмово изкуство

Научен ръководител: проф. д-р Анна Пампулова

София, 2026 г.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на департамент „Театър“ на Нов български университет на 3 юли 2026 г., заседание № 123

Дисертационният труд „Съвременен танц в Израел - въображение, хореографски методи и артистични практики“ се състои от увод, три глави, заключение и използвана литература.

Дисертационният труд е в обем от 147 страници, от които 9 страници са библиографски раздели и източници на изображения. Основният библиографски корпус включва общо 62 източника: 53 публикувани, от които 4 на български език и 49 на английски език и 9 непубликувани – интервюта и лични материали на български и английски език. Отделно са представени 12 библиографски позиции за източниците на използваните изображения.

Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на ……. на открито заседание на научното жури в състав:

доц. д-р Татяна Стоянова Соколова, професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, НБУ

доц. д-р Маргарита Маринова Кръстева-Стойчевска, професионално направление 8.3.Музикално и танцово изкуство, НБУ

проф. д-р Велимир Иванов Велев, професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, НАТФИЗ

доц. д-р Елица Петрова Луканова, професионално направление 8.3.Музикално и танцово изкуство, АМТИИ

доц. д-р Весела Кирилова Хаджиниколова, професионално направление 8.4. Театрално и филмово изкуство, НАТФИЗ

СЪДЪРЖАНИЕ:

УВОД

ПЪРВА ГЛАВА

Преглед на развитието на съвременната танцова сцена в Израел от началото на XX век до днес

1. Исторически контекст и формиране на израелската съвременна танцова сцена
2. Ключови хореографи в Израел от края на XX век
3. Характеристики на движението в избрани произведения на израелски хореографи

ВТОРА ГЛАВА

Гага – език на движение като хореографска и изпълнителска практика

1. Представяне на Гага-език на движение, принципи и методи
2. Практическо протичане и принципи на работа в Гага сесии
3. Контекстуални паралели между Гага – език на движение, соматични практики, релийз техники и танцова медитация - Практиката на Петте ритъма
4. Влиянието на Гага-език на движение върху въображението, движението и артистичното присъствие
5. Гага-език на движение в сценичната практика на Охад Нахарин
6. Гага-език на движение в съвременния танц в България в периода 2021-2026г.

ТРЕТА ГЛАВА

Лични практически разработки и методология, инспирирана от Гага-език на движение

1. Гага като основа за личното ми движение и артистично търсене
2. Приложение на принципи от Гага-език на движение в репетиционен процес с професионални артисти в периода
3. Педагогическо приложение на принципи, вдъхновени от Гага-език на движение при работа със студенти в периода 2021-2026г.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

I. Обща характеристика на дисертационния труд

1. Основания за избора на тема и актуалност на изследването

Настоящото изследване произтича от практическата ми работа като танцов артист, хореограф и преподавател. Най-вече от продължителния ми интерес към начина, по който въображаемият образ променя физическото действие. Основание за избора на темата е и срещата ми с Гага-език на движение на хореографа Охад Нахарин. Тази среща насочи интереса ми към няколко конкретни въпроса: как изпълнителят разпознава вътрешния импулс; как словесната инструкция се оформя в движение; и как придобитият практически опит може да бъде осмислен в самостоятелна хореографска и педагогическа работа. Поради това в дисертационния труд израелската танцова сцена се разглежда не само като исторически контекст, а и като средата, в която се формират творчеството на Охад Нахарин и Гага-език на движение.

Актуалността на изследването произтича от необходимостта да бъдат разгледани съвременни методи и подходи, свързани с тялото в контекста на танцови и театрални артистични форми, при които движението се разбира като средство за активиране на въображение и изграждане на индивидуално сценично поведение. В съвременната хореографска и педагогическа практика все по-важни стават въпросите за *телесна осъзнатост*, *автентично движение* и въображение, които подпомагат развитието на двигателно изпълнителско присъствие. В този контекст изследването на Гага като език на движение, както и на влиянието му върху личната хореографска и педагогическа практика, има значение за откриването на нови посоки в развитието на съвременните изпълнителски изкуства.

1. Обект, предмет и основна теза

Обект на изследването е съвременната танцова сцена в Израел от началото на XX век до днес, с акцент върху творчеството на Охад Нахарин, практиката Гага и възможните й отражения върху лични хореографски и педагогически подходи.

Предмет на изследването е Гага-език на движение и неговото значение за изграждането на телесна осъзнатост, въображение, сценично присъствие във формирането на индивидуален език на движение в професионалната танцова и педагогическа практика.

Основната теза на дисертацията е, че личният опит с Гага - език на движение може да бъде осмислен като отправна точка за изграждане на хореографска и педагогическа методология, насочена към развитието на индивидуална танцова изразителност. В този контекст се въвежда понятието *танцова граматика* като авторско разбиране за система от индивидуални танцови принципи, чрез които тялото създава, подрежда и трансформира движението в хореографския и педагогическия процес. Така дисертацията изследва възможността, принципи, вдъхновени от опита с Гага като *телесно слушане*, *вътрешен импулс*, *телесно въображение* и освобождаване от автоматизирани навици, да бъдат използвани като основа за лични артистични и образователни търсения при работа с професионални артисти и студенти.

2. Основни работни понятия

В настоящото изследване *телесната осъзнатост* се разбира като способност на изпълнителя да разпознава и съзнателно да проследява усещанията, дишането, мускулния тонус, импулсите и пространствената организация на собственото си тяло.

Автентично движение обозначава движението, породено от личното телесно усещане, вътрешния импулс, въображението и намерението на изпълнителя. Понятието се разграничава от метода „Автентично движение“ *(Authentic Movement)*[1], който представлява конкретна соматична и импровизационна практика.

Телесното слушане представлява осъзнато насочване на вниманието към вътрешните физически усещания, текстури, импулси и двигателни реакции на тялото, при което движението възниква като отговор на протичащите телесни процеси.

Вътрешният импулс е първоначалният телесен подтик за движение, който може да възникне от физическо усещане, емоционално състояние, въображаем образ или намерение, преди да бъде съзнателно оформен в конкретно физическо действие.

Телесното въображение се определя като способност на изпълнителя да преобразува въображаеми образи, асоциации и усещания в конкретни промени на телесната организация, качеството на движението и сценичното поведение.

Двигателният сценичен език представлява система от двигателни качества, действия, отношения и композиционни избори, чрез които изпълнителят организира движението и изгражда цялостен сценичен смисъл.

---

[1] „Автентично движение“ (*Authentic Movement*) е соматична и импровизационна практика, развита от Мери Старкс Уайтхаус, при която движещият се участник, обикновено със затворени очи, следва възникващите вътрешни телесни импулси, усещания и образи, докато друг участник наблюдава като свидетел, без да насочва или оценява движението.

3. Цел и задачи

Целта на това изследване е да представи развитието на съвременната танцова сцена в Израел, да изследва Гага като език на движение и да проследи как опитът с тази практика може да бъде осмислен като личен хореографски и педагогически подход. Изследването също така цели да покаже как принципи, вдъхновени от Гага, могат да подпомагат изграждането на сценично поведение при работа с професионални артисти и студенти в учебна среда.

Целта на дисертацията определя следните основни задачи:

- Да проследи историческото развитие на съвременната танцова сцена в Израел от началото на XX век до днес.
- Да разгледа влиянието на немския експресионистичен и американския модерен танц и създаването на водещи институции и танцови компании върху формирането на израелската хореографска идентичност.
- Да представи ключови хореографи, компании и сценични практики, които изграждат облика на съвременния танц в Израел.
- Да анализира Гага като език на движение, изясняващи неговия произход, основни принципи, практически характеристики и връзката му с творчеството на Охад Нахарин, както и да постави Гага в диалог с избрани соматични практики, релийз техники и танцови медитативни подходи.
- Да разгледа влиянието на Гага върху изпълнителската практика, сценичното присъствие, работата с въображение при изграждането на двигателен сценичен език.
- Да проследи присъствието на Гага в българския контекст през периода 2021-2026 г. чрез анализ на проведени обучения, международни проекти и полуструктурирани интервюта с български танцьори.
- Да изследва личният практически опит на автора с Гага и начинът, по който този опит влияе върху собствени хореографски и педагогически търсения.
- Да анализира конкретни артистични процеси с професионални изпълнители, в които принципи, вдъхновени от Гага, се използват за генериране на двигателен материал и сценично поведение.
- Да проследи педагогическото приложение на авторски практически задачи при работа със студенти от бакалавърската програма „Театър“ на Нов български университет, обучаващи се в модулите „Танцов театър“ и „Актьорско

майсторство“, с акцент върху развитието на телесната осъзнатост и въображението при изграждане на сценично действие и присъствие.

- Да анализира резултатите от учебни и сценични процеси, в които движението се разглежда като средство за развитие на двигателен сценичен език.

4. Методология на изследването

Изследването прилага качествен и интердисциплинарен изследователски подход, който съчетава историко-контекстуален и теоретичен анализ, сравнително разглеждане на хореографски методи, представяне на избрани танцови представления и рефлексивно осмисляне на личния практически опит. Практическата част се основава на анализ на конкретни художествени и педагогически случаи, наблюдение на репетиционни и учебни процеси, обратна връзка от участниците и полуструктурирани интервюта с танцови артисти. Чрез съчетаването на тези методи се проследява как личният практически опит с Гага се осмисля като източник на методологическо вдъхновение при изграждането на авторски хореографски и педагогически подходи.

5. Изследователски материал и практически корпус

Изследователският материал включва научна и критическа литература, архивни и документални източници, представяне на избрани представления на израелски хореографи, лични наблюдения и бележки от участие в Гага сесии, както и на материали от собствените хореографски и педагогически подходи. Практическият корпус включва работата по представленията „Пастет“ и „Дракула – кървавата истина“, танцовата миниатюра „Колапс“, авторски задачи със студенти и полуструктурирани интервюта с танцьори и изпълнители.

6. Ограничителни условия и времеви обхват

Ограничителните условия на изследването са свързани с факта, че Гага се разглежда не като практика, която авторът преподава или адаптира директно, а като източник на личен практически опит и методологическо вдъхновение. Изследването се фокусира върху принципи, преживявания и творчески подходи, които авторът осмисля през собствения си хореографски и педагогически опит. Друго ограничение произтича от факта, че изследването на практическите процеси се основава на конкретни авторски проекти, учебни ситуации, интервюта и наблюдения, поради което изводите се отнасят предимно до разглеждания художествен и педагогически подход. Практико-приложната

част на изследването обхваща авторски хореографски процеси от периода 2021-2026г. и педагогическа работа със студенти от периода 2023-2026г.

7. **Практическа приложимост**

Резултатите от дисертацията могат да бъдат използвани като отправна рамка при обучението на танцьори и актьори, когато педагогическата цел е не само усвояването на конкретна физическа форма, а развиването на способности за самостоятелно създаване, подбор и организиране на сценичен материал. Резултатите могат да послужат на изследователи, преподаватели, хореографи, режисьори и артисти, които се интересуват от работа с въображаем образ, вътрешен импулс и драматургичен текст при изграждането на сценично присъствие. По-конкретно изследването може да обогати знанията и практическия опит на артисти и педагози в областта на съвременния танц, танцов театър, физически театър и сценични изкуства.

II. Кратко изложение на съдържанието на дисертационния труд

Дисертационният труд е структуриран в увод, три глави, заключение, библиография и приложения.

ПЪРВА ГЛАВА

Преглед на развитието на съвременната танцова сцена в Израел от началото на XX век до днес

Първа глава проследява основните етапи от развитието на съвременната танцова сцена в Израел от началото на XX век до днес. Разгледани са културните и художествени влияния, създаването на институции и професионални танцови компании, както и творческите подходи на хореографи, допринесли за изграждането на разпознаваем сценичен език. Представени са и избрани представления на водещи хореографи, чрез които се открояват различни отношения към движението.

Главата не представя цялостен исторически преглед на развитието на съвременния танц в Израел, а очертава процесите, влиянията, творческите фигури и институции, които са пряко свързани с предмета и целите на настоящото изследване.

1. **Исторически контекст и формиране на израелската съвременна танцова сцена**

В тази част от дисертационният труд е проследено формирането на съвременната танцова сцена в Израел като резултат от многопластовото взаимодействие между различни културни влияния, миграционни процеси и международни сътрудничество. От началото на XX век танцовото изкуство на територията на днешен Израел започва да се развива като сценична форма, в която се преплитат влияния от немският експресионистичен танц, американските модерни танцови техники, местните културни традиции и стремежът към изграждане на художествена идентичност. В този контекст концертният танц[2] се оформя не само като сценично изкуство, но и като средство за създаване на артистична общност и културна среда.

В този контекст е представен „Немския експресионистичен танц“ (Ausdruckstanz)[3], който оказва съществено, но опосредено влияние върху развитието на танцовата сцена в Израел. Това влияние не се осъществява чрез директно пренасяне на готов сценичен модел, а с помощта на артисти, педагози и хореографи, обучавани в традицията на Рудолф фон Лабан, Курт Йос, Мери Вигман и други представители на направлението. Те предават своите знания, методи и естетически принципи в нов културен контекст. Акцентът е поставен върху свободното движение, индивидуалното преживяване, емоционалната изразителност и връзката между тяло и вътрешно състояние.

Представени са някои от пионерите на концертния танц, сред които Барх Агадати, Рина Никова, Маргалит Орнщайн, Дебора Бертоноф, Дани Левин и Гертруд Краус, които съчетават принципи на немския експресионистичен танц с библейски сюжети, еврейски текстове, хасидски и йеменски танцови мотиви. Тези културни източници не се използват само като фолклорен материал, а като основа за изграждането на нов сценичен език, чрез който се търси връзката между модерното движение, културната памет и формирането на сценична танцова идентичност. [4]

Проследено е влиянието на американските модерни техники, които започват да променят посоката на развитие на израелската танцова сцена след 60-те години на XX век. Влиянието на Марта Греъм, Анна Соколов и други представители на

[2] Концертният танц в Израел (concert dance) е форма на сценично изкуство, която обхваща професионално създадените и изпълнени танцови спектакли, представяни в театри, по фестивали и културни центрове. В израелския контекст този термин обозначава едновременно историческия институционален танц от 60-те и 70-те години, и богатата съвременна танцова сцена днес.

[3] Немският експресионистичен танц (Ausdruckstanz) е направление в модерния танц, развило се в Германия в началото на XX век. То се отделя от формите на класическия балет и поставя акцент върху свободното движение, вътрешното преживяване, емоционалната изразителност и индивидуалността на танцьора.

[4] Ruth Eshel, *Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920–2010* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2021).

американските модерни танцови техники, които въвеждат идеята за по-структурирана техника, професионална дисциплина и различен модел за работа с професионални танцьори.

Създаването на институции, школи и професионални компании е разгледано като решаващ етап в оформянето на израелската съвременна танцова сцена. Сред тях са представени Танцов театър „Инбал“ (*Inbal Dance Theatre*), Танцова компания „Батчева“ (*Batsheva Dance Company*), Танцова компания „Бат-Дор“ (*Bat-Dor Dance Company*), Танцова компания за съвременен танц „Кибуц“ (*Kibbutz Contemporary Dance Company*), Центърът „Сюзан Делал“ (*Suzanne Dellal Centre*) и фестивалът „Къртън Ъп“ (*Curtain Up*). Тези структури създават условия за професионално обучение, развитие на местни хореографи, сценична реализация и международен обмен. Постепенно израелската сцена преминава от усвояване на външни влияния към формиране на собствена хореографска идентичност.

Разгледана е ролята на Танцов театър „Инбал“, създаден от Сара Леви-Танай, е сред първите значими професионални компании в Израел. В неговия сценичен език традиционни движения от йеменската култура, библейски сюжети и еврейски традиции са преобразувани в самостоятелна художествена форма.

Специално внимание е отделено на Танцова компания „Батчева“, основана през 1964 г. с подкрепата на баронеса Батчева де Ротшилд и Марта Греъм като артистичен съветник. Компанията въвежда устойчив професионален модел и високи технически стандарти. Назначаването на Охад Нахарин за артистичен директор на „Батчева“ през 1990 г. е отбелязано като важен момент в художественото развитие на компанията, защото той променя нейната сценична посока и поставя компанията на световната карта на съвременния танц.[5] Представено е и създаването на компанията „Бат-Дор“, която съчетава модерни танцови техники с класически балет. Международната дейност на двете компании допринася за разпознаваемостта на израелския танц.

Проследено е разширяването на професионалната танцова дейност извън Тел Авив, с появяването на Танцова компания „Кибуц“, основана от Йехудит Арнон през 1970 г. в кибуц Гаатон. Компанията допринася за развитието на периферната танцова сцена, а под ръководството на Рами Беер компанията придобива световна разпознаваемост.

[5] Henia Rottenberg, “Batsheva Dance Company: Learning and Dancing the Graham Repertory,” *Dance Chronicle* 41, no. 1 (2018): 51–77; Ruth Eshel, *Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920–2010* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2021).

Отбелязана е и ролята на Центъра „Сюзан Делал“, създаден през 1989 г., който предоставя институционна професионална среда за творческа дейност, сценично представяне и международен обмен. Фестивалът „Къртън Ъп“ и платформата „Нюанси в танца“ (*Shades of Dance*) от своя страна подпомагат развитието и сценичната изява на независими израелски хореографи.[6]

Отбелязана е появата на независими хореографи и малки авторски формации, които придобиват голямо значение през 70-те, 80-те и 90-те години. В този контекст е представена появата на артисти като Рут Зив-Еял, Рина Шенфелд, Мирали Шарон и други. Техните дейности допринасят за увеличаването на локалното творчество и постепенното преминаване към местни хореографски модели на работа.

Направен е изводът, че развитието на професионалните компании, институции, платформи и независими артисти създава условия за постепенното професионализиране и естетическо самоопределение на израелската танцова сцена. Появата на местни независими хореографи и разширяването на танцовата дейност извън големите репертоарни компании допринасят за преодоляването на първоначалната зависимост от чуждестранни творци и за утвърждаването на самостоятелно местно творчество. В този контекст са изведени разсъжденията, че съвременния танц в Израел не се формира като еднопосочно заимстване от Европа и Америка, а като процес на пренасяне, преосмисляне и локално преформулиране. Изхождайки от тази гледна точка, по-късната поява на Гага-език на движение може да бъде разбрана не като изолирано явление, а като резултат от продължителното търсене на собствен телесен и сценичен език в израелския концертен танц.

2. Ключови хореографи в Израел от края на XX век

Във втората част от Първа глава е разгледана промяната, настъпила в края на XX век, когато наред с големите институционални компании все по-видимо присъствие придобиват независимите хореографи и малките авторски формации. Израелският съвременен танц постепенно се утвърждава не само като репертоарна практика, а и като поле за самостоятелно художествено изследване.

Изведено е разграничението между понятията „танцова техника“ и „танцова практика“, като първото е обяснено с принципи, които включват използването на специфични двигателни упражнения, характерни за определени стилове, докато

[6] Ruth Eshel, *Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920–2010* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2021).

танцовата практика надхвърля техническото овладяване, концентрирайки се върху процеса на интерпретация на движението.

Охад Нахарин е поставен като централна фигура в изследването, защото чрез своето творчество и Гага-език на движението формира една от най-разпознаваемите съвременни практики. В настоящата подточка фокусът е представянето на хореографи, които са развили собствени методи и подходи, различни от Гага и по този начин са допринесли за многообразието на съвременната танцова сцена в Израел. Затова в тази част Нахарин е поставен в контекста на останалите израелски хореографи, докато възникването, принципите и практическото протичане на Гага са подробно изследвани във втората глава на дисертационния труд.

Разгледан е хореографският подход на Рами Беер, в който се съчетават абстрактна геометрична композиция и емоционална изразителност. В работата му движението възниква като реакция към звук, емоция, идея или пространствено усещане. Специално внимание е отделено на разбирането на Беер за сцената като „жива архитектура“[7]. Телата на артистите изграждат траектории, геометрични линии и групови конфигурации, а движението, музиката и сценографията образуват различни ритмични пластове.

Лиат Дрор и Нир Бен-Гал са представени чрез подход, който премества вниманието от мащабната сценична продукция към личното пространство, всекидневното поведение и междуличностните отношения. Тяхната двигателна основа е свързана с постмодерния танц, Контактната импровизация *(Contact improvisation)*[8] и соматичната практика „Боди-майнд сентъринг“ (*Body-Mind Centering*)[9].

Създаването на центъра „Адама“ (*Adama*) в пустинята Негев изразява стремежа им да свържат танцовата практика с вътрешното преживяване, общността и начина на живот.

Инбан Пинто и Авшалом Полак са разгледан чрез техния визуално-театрален подход, който съчетава съвременен танц, актьорско майсторство, куклен театър, гимнастика и циркови елементи. Изходната точка в творческия им процес може да бъде концентрирана около спомени, образи, филми или конкретни сценични ситуации. Чрез

[7] “Rami Be’er – A Political Choreographer?” *Dance Voices*, 2007.
[8] Контактната импровизация е партньорска двигателна практика, инициирана от американския танцьор и хореограф Стив Пакстън през 1972 г. Тя се основава на споделяне и прехвърляне на телесната тежест, физически контакт, импровизационна реакция и непрекъснато адаптиране към движението на партньора.
[9] Body-Mind Centering (BMC) е соматична практика, създадена от Бони Бейнбридж Коен, която изследва връзката между тялото и съзнанието чрез движение и телесно осъзнаване.

тях те изграждат сюреалистични светове, в които обикновеното се преобразува във фантастично, а телата на изпълнителите се превръщат в носители на символи и гротескни сценични образи.[10]

Ноа Вертхайм и Ади Шаал са представени чрез дейността на Танцова компания „Вертиго“ (*Vertigo Dance Company*). Тяхната практика съчетава съвременен танц, контактна импровизация и класическа балетна техника, като поставя акцент върху тежестта, гравитацията, допира с пода и органичното преминаване от едно движение към друго. Създаването на „Вертиго Еко-Арт Вилидж“ (*Vertigo Eco-Art Village*) свързва артистичната им дейност с екологията. Дейността им се възприема като средство за диалог между вътрешния свят на човека и заобикалящата го среда, с фокус върху грижата към тялото, общността и земята.

Направен е изводът, че разгледаните хореографи развиват различни пътища към изграждането на авторски сценичен език. Техните практики очертават многообразната художествена среда, в която индивидуалното движение, вътрешното усещане и самостоятелната телесна идентичност постепенно се утвърждават като важни характеристики на съвременния танц в Израел.

3. Характеристики на движението в избрани произведения на израелски хореографи

В третата точка са представени представленията „Anaphase“ на Охад Нахарин, „Aide-Mémoire“ на Рами Беер, „White Noise“ на Танцова компания „Вертиго“ и „OCD Love“ на Шарон Еял. Изборът им е свързан с разгръщане на различни проявления на движението в израелската танцова сцена от края на XX век и началото на XXI век. Чрез тях са разгледани въпроси, свързани с паметта, колективното тяло, религиозни и социални противоречия, екологичната чувствителност, повторението като музикална структура и емоционалната телесност.

„Anaphase“ на Охад Нахарин е представена като представление, което оформя облика на Танцова компания „Батчева“ през 90-те години на XX век и изгражда ново отношение към тялото на изпълнителя - силно, интензивно, инстинктивно и освободено от разбирането за танца като подредена външна форма.

Привидната неконтролируемост на движението е разгледана като резултат от прецизно организирано телесно състояние, при което танцьорите поддържат

[10] Deborah Friedes Galili, “Inbal Pinto Dance Company: ‘Oyster’ and ‘Shaker’,” *Dance In Israel*, June 25, 2009. Първоначално публикувано в *The Jerusalem Post* като “Can’t Shake Oyster”.

едновременно висока физическа активност и чувствителност към вътрешното усещане. Сцената „Ехад Ми Йодеа“ (*Echad Mi Yodea*) показва как тялото в творчеството на Нахарин се оформя като място на среща и конфликт между религиозното, политическото и личното преживяване. този контекст Нахарин определя посланието на представлението като свързано с „организираност, композиция, изисканост, а също и с хаоса, който винаги присъства в творбите“.[11]

„Aide-Mémoire“ на Рами Беер е разгледано чрез връзката между родовата памет, колективната памет и влиянието на Холокоста върху следващите поколения. Представлението не възпроизвежда историческото събитие буквално, а изследва последствията му, наслоени в телата като страх, срам, вина, мълчание, скованост и невъзможност за свободно изразяване. Пространството е организирано чрез подвижни панели, светлинни полета и препятствия, които ограничават движението на изпълнителите. Самият Беер определя една от основните си задачи като стремеж „да илюстрирам усещането да бъдеш в капан“[12]. Сценографията се превръща в активен участник в изграждането на усещането за изолация, контрол и невъзможност за свободно преминаване.

Чрез изследването на „Anaphase“ и „Aide-Mémoire“ са очертани две различни, но взаимно допълващи се посоки в израелския съвременен танц от 90-те години. При Нахарин движението е насочено към освобождаване чрез вътрешен импулс, физическа интензивност и инстинкт, докато при Беер тялото работи с паметта, ограничението и колективната отговорност.

„White Noise“ на Ноа Вертхайм е разгледано като представление, което свързва съвременния танц с екологични и социални въпроси. Основното напрежение е изградено между органичното тяло и културния шум на съвременната градска среда. Хореографския материал съчетава ежедневни жестове, органични и плавни движения,близки до контактната импровизация и фрагментарни и рискови комбинации. Груповите сцени са разгледани като сценичен модел на социалната принуда й колективното й въздействие върху индивида. Баркодовете върху телата на танцьорите въвеждат образа на човека като продукт на консуматорската култура, а прожектираните

[11] Ohad Naharin, interview with Yair Garbuz, TV program, 1997, Israeli Dance Archive at Beit Ariela, Tel Aviv, цит. по Ruth Eshel, *Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920–2010* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2021), 421.
[12] Rami Be’er, “The Holocaust in Modern Dance,” guest post in Deborah Friedes Galili, “The Holocaust in Modern Dance: Rami Be’er on ‘Aide Memoire’,” *Dance In Israel*, June 4, 2009.

природни пейзажи представят природата като отсъстващ спомен, копнеж и предупреждение.

„OCD Love“ на Шарон Еял е разгледано чрез взаимодействието между жестовото повторение, музикалната структура и емоционалната телесност. Любовта не е представена като хармонично съвпадение между две тела, а като състояние на разминаване, обсебване, липса и невъзможност за достигане до другия. Повтарящите жестове, тикове и телесни импулси създават усещане за движение, което непрекъснато започва отново, но не достига до окончателен завършек. Повторението не функционира единствено като формален композиционен похват, а като телесно натрупване на емоционално напрежение. Всяко връщане към определен жест носи промяна в интензивността и времевата организация. Хореографският език на Еял съчетава висока степен на прецизност с усещане за вътрешна нестабилно, класически линии с клубна физичност и групов унисон с индивидуализиране на изолиране.

Като танцьор на Танцова компания „Батчева“ Еял е пряк наследник на принципи, свързани с Охад Нахарин и Гага-език на движение, като телесна интензивност, внимание към вътрешното усещане и индивидуалността на изпълнителя.

В този процес Еял не възприема балета и Гага като взаимно изключващи се системи: „Обичам балета и обичам Гага. Всичко танцува — това е движение, което се случва вътре и извън тялото. Не може да съществува едната крайност без другата. Не мога да се свържа само с балета или с Гага - мога да се свържа с нещо по-голямо.“ [13] Това отношение се преобразува в самостоятелен сценичен свят, съчетаващ техно музика, минималистична композиция и силно визуално въздействие.

Направен е изводът, че разгледаните представления разкриват различни подходи към тялото и движението в съвременния танц в Израел. „Anaphase“ поставя акцент върху телесната интензивност, индивидуалността и взаимодействието между изпълнители и публика; „Aide-Mémoire“ свързва движението с паметта, травмата и пространственото ограничение; „White Noise“ разглежда отношението между тялото, природата и културния натиск; а „OCD Love“ изгражда сценичната си структура чрез повторение, музикална пулсация и емоционална телесност. В тези произведения тялото не е само изпълнителски инструмент, а активен носител на лични преживявания, културна памет, социални отношения и притежава богат сценичен смисъл.

[13] Olivia Parkes, “Choreographer Sharon Eyal fuses classical and techno in visceral ‘Half Life’ performance,” *SLEEK Magazine*, July 3, 2019.

ВТОРА ГЛАВА

Гага – език на движение като хореографска и изпълнителска практика

Във втора глава е изследван Гага-език на движение, създаден от Охад Нахарин в контекста на неговата работа като хореограф и артистичен директор на Танцова компания „Батчева“. Акцентът е поставен върху разбирането на Гага не като фиксирана танцова техника, а като отворена и развиваща се практика, която насочва вниманието към сетивността, въображението, телесната осъзнатост и индивидуалното отношение към движението.

Проследени са произходът и основните принципи на Гага, практическата структура на сесиите, ролята на словесните инструкции и телесните образи, както и връзката между въображение и физическо действие. Практиката е поставена в диалог със соматични подходи, релийз техники и танцова медитация, без тези направления да бъдат определяни като преки източници на Гага. Разгледано е и влиянието на езика на движение върху сценичната практика на Охад Нахарин, както и неговото присъствие в съвременния танц в България в периода 2021 - 2026 г.

1. Представяне на Гага-език на движение, принципи и подходи

В първата точка е представено възникването на езика на движение Гага като резултат от продължителните практически изследвания на Охад Нахарин върху тялото, движението и комуникацията с танцьорите. Развитието на практиката е свързано с професионалния му опит като изпълнител в Танцова компания „Батчева“, трупата на Марта Греъм и „Балет на XX век“ (*Ballet du XXe Siècle*) на Морис Бежар, както и със сериозна травма на гърба, която го насочва към преосмисляне на начина, по който възприема и организира собственото си движение.

Проследено е как телесното състояние на Нахарин го подтиква да търси движение, което не се основава на прекомерно мускулно напрежение, външен контрол и стремеж към съвършена форма. Вниманието му постепенно се премества към отпускането, спонтанността, естественото движение и вътрешното усещане. Тялото започва да се изследва не като форма, която трябва да бъде овладяна, а като източник на импулси, усещания и индивидуални двигателни решения. Обърнато е особено внимание на импровизацията и насочващите образи, които се оформят като основни средства, чрез които практикуващият Гага може да следва собствените си възприятия и открива нови възможности за движение.

Изведено е разграничение между Гага като език на движение и традиционното разбиране за танцова техника. Гага не представлява завършена система от фиксирани позиции, движения или стилови правила, а отворена практика, която се развива чрез непрекъснато изследване на тялото. Разграничението между език и техника е формулирано и от самия Нахарин: „Причината това да е моят език на движение, а не техника, е, че чувствам, че като го наричам език на движение, така остава отворено за промени. ... Техника, се усеща като нещо по-завършено. Готово. Това е."[14]

Определянето й като език позволява тя да остава променлива и да се обновява чрез развитието на Нахарин като артист, Гага учителите и танцьорите от „Батчева".

Разгледана е разликата между Гага и класически и модерни танцови техники, които работят с предварително зададена форма и установени стандарти за изпълнение. Отбелязано е, че Гага не отхвърля натрупаните технически знания, а ги включва и разширява, като ги свързва с индивидуалните телесни особености на практикуващия. Тялото не се подчинява на единен външен идеал, а изследва собствената си структура, ограничения, двигателни навици и възможности.

Специално внимание е отделено на свободата и удоволствието от движението. Освобождаването в Гага се разглежда не само като физически, но и психически процес, който позволява на тялото да преодолява установени ограничения и разширява вече усвоени двигатени форми. Практиката насърчава танцьора да се съобразява с възможностите на собственото си тяло, да регулира усилието и да развива връзката между движение, усещане и емоция.

Направен е изводът, че Гага разширява разбирането за танцово обучение. Практиката не изгражда тяло, което единствено възпроизвежда зададени движения, а тяло, което мисли, усеща, реагира и създава. Поради тази причина Гага остава отворена система, в която всеки практикуващ може да развива собствена двигателна логика, без да губи връзка с основните принципи на практиката.

2. Практическо протичане и принципи на работа в Гага сесии

Във втора глава е разгледано практическото протичане на Гага сесиите, основано върху сетивна осъзнатост, въображение и индивидуално отношение към движението. Представени са двете основни разновидности на практиката: Гага/танцьори, насочена

[14] Ohad Naharin, отговор в открита Q&A сесия по време на Gaga Summer Intensive, Тел Авив, 2015, цит. по Meghan Quinlan, "Training Neoliberal Dancers: Metatechniques and Marketability," in *Energy and Forces as Aesthetic Interventions: Politics of Bodily Scenarios*, ed. Sabine Huschka and Barbara Gronau (Bielefeld: transcript Verlag, 2019), 139–140.

към професионални изпълнители и Гага/хора, предназначена за участници без задължителна танцова подготовка.

Гага учителят и практикуващите остават физически активни през цялата сесия, като всеки може да регулира интензивността според собственото си състояние и възможности. Спирането и пасивното наблюдение не се саръчава, защото практиката се основава върху непрекъснатото преживяване и изследване на движението.

Разгледано е отсъствието на огледала. Тяхното премахване насочва вниманието от външния образ към телесното усещане и ограничава възможността движението да бъде оценявано визуално. „Танцьорите трябва да се вслушват в усещанията си.“[15] Практикуващият се съсредоточава върху собствените си импулси, тежестта, усилието и промените в телесната организация.

Откроена е ролята на спонтанността, като осъзнаване на настоящия момент. Началото на сесията е насочено към разпознаване на конкретното физическо и психическо състояние на практикуващия. Връзката между вътрешното намерение и физическото действие се превръща в основа на практиката.

Отделено е специално внимание на “хаоса”, който е определен като възможност за самоизследване и художествена изобретателност, а не липса на организация.

Освен него е отделена ролята на “подвижния център”, който не се разбира като фиксирана телесна точка, а непрекъснато променяща се организация на тежестта, посоката и импулса на движението. Устояването на гравитацията не се осъществява чрез застиване, а постоянно адаптиране към промяна.

Структурата на Гага сесията е представена чрез използването на “словесни инструкции”, които насочват практикуващите към определени телесни усещания, качества, текстури на движение и степени на интензивност. Инструкцията има конкретна физическа цел, но позволява различни индивидуални отговори.

Разгледана е ролята на учителя, който не остава външен наблюдател, а се движи заедно с групата. Той насочва процес чрез своето движение и словесни инструкции, без да предлага форма, която участниците трябва механично да копират. Практиката също така може да протича със или без музика. Липсата на външни музикални звуци, насочва танцьорите да откриват вътрешния ритъм и музикалността на собственото си движение.

Установено е, че Гага няма единна и неизменна класова структура. Словесните инструкции се развиват според конкретната група, ситуация и текущите изследвания на

[15] *Move*, season 1, episode 2, “Featuring Ohad Naharin,” directed by Thierry Demaizière and Alban Teurlai (Netflix, 2020).

учителя. Отделено е специално внимание на няколко инструкции, които постепенно са се обособили като условни кодове, сред които „Флоут и Лена“. Общото между тези инструкции е, че те не задават единствено външна форма, а активират телесни усещания и вътрешни импулси.

„Флоут“ *(float)* е представена като насока към усещане за плаване, плътност и движение, при което тялото изследва различни отношения към водата, въздуха, тежестта и промяната на пространството между ставите. „Лена“ е свързана с центъра на тялото и освобождаване на първичната жизнена енергия. Тези инструкции се съчетават с един от основните принципи на практиката - „удоволствието от усилието“ (*the pleasure of the effort*).

В точката е включен и личният практически опит на автора от участие през 2018 г. в работилницата „Хасадна“ (*Hasadna*) и в Гага сесия, водена от Охад Нахарин. Проследени са инструкции, насочени към събуждане на ставите, активиране на мускулния тонус и изграждане на внимание към начина, по който движението възниква и се разпростира в тялото.

Включена е информация за конкретни инструкции като: създаването на лека усмивка, която не функционира единствено като външен мимически жест, а импулс, способен да промени цялостната организация на тялото. Проследен е преходът между натрупването и освобождаването на напрежение, както и начинът, по който локално усещане може постепенно да обхване цялото тяло.

Анализирани са и инструкции, свързани с гравитацията, пространството между ставите и участието на вътрешните органи в движението. Тялото се преживява като взаимосвързана система, в която мускулите, ставите, органите, дишането и въображението функционират едновременно. Освобождаването не означава липса на активност, а възможност за поддържане на физическа интензивност при намаляване на ненужното напрежение.

Направен е изводът, че структурата на Гага сесията не се изгражда чрез фиксирана последователност от упражнения, а чрез динамично натрупване на словесни инструкции, които активират телесни образи и физически задачи. През личният практически опит на автора се демонстрира как движението в Гага не се поражда чрез копиране на външна форма, а чрез взаимодействието между вътрешно усещане, образ, импулс и физическо действие.

3. Контекстуални паралели между Гага – език на движение, соматични практики, релийз техники и танцова медитация - Практиката на Петте ритъма

В третата точка Гага-език на движение е поставена в контекста на по-широките промени в танцовото изкуство през втората половина на XX век, свързани с преосмислянето на тялото като източник на знание и въображение. Практиката е разгледана в диалог със соматични подходи, релийз техники и форми на танцова медитация, които подобно на Гага, насочват вниманието на практикуващите към връзката между движение, съзнание, вътрешен импулс и телесна осъзнатост.

Направено е важно уточнение, че разгледаните практики не са представени като преки исторически източници, от които Охад Нахарин заимства принципите на Гага. Те са използвани като близки полета на мислене, чрез които могат да бъдат осмислени някои от основните принципи на Гага, като вътрешно усещане, освобождаване на напрежение, телесно въображение и индивидуална двигателна логика.

Разгледани са соматични практики, възникнали като алтернатива на механични и силно дисциплинирани модели за работа с тялото. Представени са методът на Фелденкрайс, техниката на „Александър“ и „Боди-Майнд Сентъринг“ (*Body-Mind Centering*).

Допирни точки между споменатите соматични практики и Гага са открити в стремежа към освобождаване на ненужно напрежение, внимание към телесните навици и търсене на по-ефективна организация на движението. Направено е и разграничение между методът Фелденкрайс, техниката на „Александър“ и Гага. Двете практики се насочват към икономия на усилието и невромускулно реорганизиране, докато при Гага физическото усилие остава активен материал за разширяване на възможностите на тялото. „Боди-Майнд Сентъринг“ се доближава до Гага чрез работата с въобразаеми анатомични образи, които променят посоката на внимание и качеството на движението.

Изведено е, че Гага споделя интереса на соматичните практики към вътрешното телесно усещане, н ого преобразува в динамичен и експресивен танцов език. Към соматичното слушане Нахарин добавя интензивност, скорост, въображение и първична енергия, чрез които движението придобива артистично и сценично измерение.

Проследени са и възможни сходства с принципи от релийз техниките, които изпозлват дишането, гравитацията, тежестта, моментума, скелетната опора и напрекъснатия поток на движенията. Като конкретен пример е представена „Скинър релийз техника“ (*Skinner Releasing Technique*) на Джоан Скинър, при която образите и

словесните насоки подпомагат освобождаването на ненужното напрежение и откриването на по-естествена организация на движението.

Близост между „Скинър релийз техника“ и Гага е открита в разбирането за телесна готовност, непрекъснат поток и способност за бърза промяна на посоки, качества и състояния. При двете практики образът не служи за външна имитация, а като средство за преобразуване на вътрешното телесно усещане. Съществената разлика е, че релийз техниките са свързани с определени педагогически системи, докато Гага се развива като авторски и непрекъснато променящ се език на движение.

Практиката на „Петте ритъма“ (*5Rhythms*) на Габриел Рот е разгледана като форма на танцова медитация, изградена върху непрекъснато импровизирано движение. Петте последователни състояния – плавно, стакато, хаотично, лирично и спокойно – оформят двигателна „вълна“, през която участникът преминава през различни ритмични, енергийни и емоционални качества.

Общи интереси между Гага и „Петте ритъма“ са открити в непрекъснатото движение, вътрешния импулс, органичността и интереса към първичните и инстинктивни пластове на човешкото тяло. Разликата е, че „Петте ритъма“ има ясно изразена медитативна, ритуална и духовна насоченост, докато Гага е свързана с хореографската и изпълнителска практика на Охад Нахарин.

Направен е изводът, че сходните интереси на Гага, разгледаните соматични практики, релийз техники и танцовата медитация показват принадлежност към по-широка линия на съвременно мислене за тялото, при което движението се разбира като средство за осъзнаване, трансформация, въображение и индивидуална изразителност.

4. Влиянието на Гага-език на движение върху въображението, движението и артистичното присъствие

В четвъртата точка е разгледано влиянието на Гага върху развитието на телесното въображение и способността на изпълнителя да преобразува словесните инструкции във физическо действие. Въображението е представено като активно телесно преживяване, което променя организацията, качеството и интензивността на движението.

Проведено е изследване как една инструкция като „Флоут, може да предизвика различни физически решения при отделните участници.

Гага е поставена в диалог с идеите за в*ъплътеното съзнание* и *енактивизма*, според които мисленето, възприятието, въображението и емоциите са неразделно свързани с тялото и неговото взаимодействие със средата. Разгледани са разсъжденията на Франсиско Варела, Евън Томпсън и Елинор Рош, както и връзката им с феноменологичното разбиране на Морис Мерло-Понти за „живяното тяло“[16]. В тази перспектива тялото не е пасивен носител на съзнанието, а активен участник във възприятието и създаването на значение.

Като практически пример е представена инструкцията “бутилка с течност” през реконструкцията по лични бележки и спомен на автора от Гага сесия, водена от Охад Нахарин по време на танцова работилница „Хасадна“ през 2018 г. В задачата тялото е мислено като бутилка с течност, намираща се в раницата на човек, който се движи по неравен път. Проследено е как въображаемата ситуация води до реални физически промени, като увеличаване на подвижността, активиране на ставите по специфичен начин, работа с подвижен център и отношение към гравитацията. Въображаемият образ не замества физическата реалност, а променя начина, по който тялото я възприема и организира.

Разгледани са инструкции, при които въображаем обект се поставя вътре в тялото, като например „голяма топка, движеща се в тялото“[17]. Практикуващият реагира с предполагаема посока и ритъм на обекта чрез промени в баланса и посоката на движение. Така телесното въображение поражда действителни сетивни преживявания и създава ново двигателно поведение.

В този процес е изведено понятието *лична телесна поетика*, разбирано като индивидуален начин, по който тялото създава смисъл, използвайки собствената си чувствителност и присъствие. Тя не се изгражда чрез мислене за външна форма, а през взаимодействие между конкретното тяло, словесната инструкция и възникващото физическо действие.

Проследено е как работата с въображаеми образи подпомага преодоляването на автоматизирани двигателни навици. Вместо да възпроизвежда вече познато движение, практикуващият трябва да реагира на условие, което изисква нова организация на тялото. ЕДна и съща инструкция поражда различни отговори, защото всяко тяло притежава собствена памет, чувствителност и двигателен опит.

---

[16] Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes (London: Routledge, 2012).
[17] Реконструкция по лични бележки и спомен на автора от Гага сесия, водена от Охад Нахарин по време на работилницата „Хасадна“, 2018 г.; не представлява дословна стенограма.

Направен е изводът, че Гага активира въображението като двигател на физическото действие. Практиката развива доверие към възможностите на тялото и поставя изпълнителя в постоянно състояние на изследване. Сценичното присъствие се изгражда не само чрез техническо овладяване, а със способността движението да притежава вътрешна логика, образност и лична интерпретация.

5. Гага-език на движение в сценичната практика на Охад Нахарин

В тази подточка е разгледана връзката между Гага и сценичната практика на Охад Нахарин. Езикът на движение не е представен като фиксирана сценична форма или разпознаваем набор от елементи, а като начин, по който изпълнителят преживява хореографския материал и изгражда сценично присъствие. Танцьорът работи с плътност, поток, усилие, освобождаване и вътрешен импулс, поради което движението остава едновременно структурирано и сетивно преживяно.

Очертано е, че индивидуалната интерпретация на танцьора не отменя хореографският почерк на Нахарин. Напротив, самият той заявява: „Не разделям акта на хореографиране от интерпретацията на танцьора.“[18]

Хореографът предлага конкретни движения, композиционни структури, образи и физически задачи, но позволява те да бъдат преживени през особеностите на отделното тяло.

Като основен пример е използвано представлението „Last Work“, в което влиянието на Гага е проследено чрез физическата издръжливост, повторението и телесното въображение на танцьорите. Посочени са и връзките с представленията „Саде 21“ (*Sadeh21*) и „Декаданс“ (*Decadance*), в които уязвимостта, контекстът и телесната чувствителност променят смисъла на движението.

Специално внимание е отделено на сценичния образ на “бягащата танцьорка” в „Last Work“, която тича върху бягаща пътека през цялото представление, без реално да се придвижва в пространството. Непрекъснатото физическо действие изгражда образ на усилие без крайна точка и функционира като времеви и визуален ориентир на цялото.

Продължителното тичане е интерпретирано като контрапункт на принципа на „удоволствие от усилието“. Докато в Гага усилието се свързва с постоянно променяща се телесна организация, при бягащата танцьорка движението изглежда механично и

[18] Ivan Talijancic, “Mr. Gaga’s (Not Quite) Last Work,” The Brooklyn Rail, March 2017, превод от английски на автора на изследването.

затворено. Контрастът между нея и останалите изпълнители очертава разликата между тяло, което изпълнява и тяло, което непрекъснато променя собственото си движение.

Разгледана е и ролята на словесните инструкции при създаване на хореографски материал. Макар конкретните задачи от репетиционния процес да не са публично достъпни, следите от работата с телесни образи могат да бъдат проследени в плътността, трептенето, първичната енергия и насекомоподобното поведение на изпълнителите. В груповите сцени танцьорите функционират като колективно тяло, без индивидуалните им двигателни особености да бъдат заличени.

В края на точката е направен изводът, че влиянието на Гага в „Last Work“ се открива в начина, по който хореографският материал е организиран като процес на телесно изследване. Гага функционира като вътрешен механизъм, чрез който изпълнителят преобразува предложената структура в живо сценично присъствие.

6. Гага-език на движение в съвременния танц в България в периода 2021-2026 г.

В края на точката е направен изводът, че влиянието на Гага в „Last Work“ се открива в начина, по който хореографският материал е организиран като процес на телесно изследване. Гага функционира като вътрешен механизъм, чрез който изпълнителят преобразува предложената структура в живо сценично присъствие.

В шестата точка е разгледано присъствието на Гага в съвременния танц в България през периода 2021 - 2026 г. Установено е, че практиката не се открива като директно възпроизвеждане на метода, а по-скоро фрагментарно и нишово присъствие през конвергенция на някои линии на телесни практики, които се срещат в сходни соматични принципи. Нейното влияние се получава от международния обмен на проектен принцип с гостуващи артисти, краткосрочни интензивни програми и покани от фестивали за съвременен танц в страната. Български културни институции и фестивали като Дерида денс център, РЦСИ Топлоцентрала, балет Арабеск, Фестивалът за съвременен танц и пърформанс One Dance Festival и други предоставят достъп на български танцови артисти до метода и допринасят за неговото локално разпространение.

Като основен пример за присъствието на практиката е представено представлението „Шътдаун“ (*Shutdown*) на израелските артисти и официални Гага учители: Ноа Зук и Охад Фишоф, реализирано през 2024 г. по покана на РЦСИ

„Топлоцентрала“. Проектът е разгледан и през личния практически опит на автора като изпълнител в него.

Хореографската структура е основана върху петнадесет секундна ритмична фраза, която се повтаря и преобразува многократно. Представлението работи с противоположностите като живот и смърт, движение и спиране, контрол и срив.

Проследено е провеждането на Гага сесии в началото на всяка репетиция и е разгледано влиянието на словесните инструкции върху разбирането на хореографския материал. Проектът представлява директно сценично приложение на Гага, като поставя принципи като телесно слушане, активиране на въображението и първичност през телата на изпълнителите в диалог със строга композиционна рамка.

Чрез обратната връзка от участници в проекта е установено, че Гага сесиите подпомагат задълбочаването на телесното усещане, вниманието към детайла и разбирането на многопластово движение. Това се откроява и в наблюдението на Елеонора Митева: „Осъзнах колко многопластово може да бъде едно на пръв поглед „просто“ движение.“[19] Процесът показва, че техническата точност и виртуозност могат да бъдат съчетани с интуицията и личното намерение на изпълнителите.

Влиянието на Гага върху български танцови артисти е изследвано и чрез полуструктурирани интервюта с Михаела Гривева, Димитър Василев и Елеонора Митева. Техните отговори са разгледани в няколко основни посоки: първата среща с практиката, връзката между тяло и въображение, преодоляване на автоматизирани двигателни навици и мястото на Гага-език на движение в българския танцов контекст.

Интервюираните артисти определят Гага като практика, която поставя акцент върху активното слушане на тялото и настоящия момент, а не върху възпроизвеждането на установени движения. Както Димитър Василев казва: „Разбрах, че любопитството също се тренира.“[20]

В техните отговори се открояват доверието към личното усещане, въображението, удоволствието от усилието и най-вече способността на тялото да създава собствен двигателен отговор.

В заключение на втора глава е изведено разбирането, че Гага не функционира единствено като форма на танцова подготовка. Тя представлява отворена практика, която променя отношението на изпълнителите към собственото тяло и сценичното

[19] Елеонора Митева, интервю от автора, 26 април 2026 г., онлайн, непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.
[20] Димитър Василев, интервю от автора, 26 април 2026 г., онлайн, непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

присъствие. Чрез словесните инструкции, непрекъснатото движение, практикуващия развива индивидуална телесна логика. Така Гага се очертава едновременно като изпълнителска практика, средство за създаване на хореографски материал и отправна точка за изграждане на лични артистични и педагогически подходи.

ТРЕТА ГЛАВА

Лични практически разработки и методология, инспирирана от Гага-език на движение

В трета глава е разгледан личният практически опит с Гага-език на движение като отправна точка за изграждане на самостоятелни хореографски и педагогически търсения. Направено е разграничение между официалната Гага практика и авторската методология. Акцентът е поставен върху използването на въображаеми образи, които водят до появата на вътрешни импулси, предизвикващи автентични движения, които намират самостоятелно развитие в авторската хореографска и педагогическа работа.

Представени са практически разработки при работа с професионални артисти и студенти, основани върху взаимодействието между въображение и движение, наличие на драматургия и сценични обекти. Приложението им е проследено чрез процесите по създаване на танцовия пърформанс „Пастет“, учебното театрално представление „Дракула – кървавата истина“ и танцовата миниатюра „Колапс“.

1. Гага като основа за личното ми движение и артистично търсене

В първата точка е описан личният практически опит при посещение на Гага сесии и влиянието му върху формирането на авторско разбиране за движение, сценично присъствие и хореографски процес. В основата на това търсене стои възприемането на тялото не само като изпълнител на фиксирана форма, а носител на памет, емоционален опит и лична история. Танцуването се разглежда като процес на изследване на връзката между вътрешно преживяване и неговото физическо проявление.

Проследено е значението на първичната връзка, която се създава между тялото, ритъма и средата за развитие на лично артистично разбиране. Откроява се стремежът тази непосредственост да бъде съхранена и развивана както в собствените артистични търсения така и в работата с професионални изпълнители и студенти. Срещата с Гага е определена като важен етап в този процес, защото насочва вниманието не към усвояването на танцова техника, а към вътрешното усещане и възможността тялото да открива нови начини на изразяване отвътре навън.

Направено е съществено уточнение, че езикът на движение Гага не се използва като метод, който авторът преподава или прилага директно. Влиянието му се открива в интереса към освобождаването от автоматизирани двигателни навици и търсенето на индивидуално мотивирано движение. Авторската методология се стреми да разшири търсенето на многопластово сценично действие, което включва вербално и невербално общуване и способността на изпълнителя да прави самостоятелни избори.

Проследена е промяната в отношението към създаването на хореографски материал, от стремежа към техническо съвършенство към изследването на причините, от които движението може да възникне. В този смисъл тялото се разглежда като активен източник на информация, а въображението и физическото преживяване като равностойни елементи при изграждането на индивидуален двигателен език.

В тази връзка е въведено разбирането за *танцова граматика* като система, чрез която тялото организира своята изразителност. Тя може да включва както натрупани танцови техники, така и различни физически практики, композиционни принципи, изградени телесни навици и индивидуални начини на мислене за движението.

Откроени са принципите на вътрешно слушане, непрекъснато движение и телесна работа през въображаеми образи. Техническото знание в този контекст се включва като част от по-широка система, в която усвоените движения могат да бъдат преобразувани в пространство за неочаквани и индивидуални решения.

Направен е изводът, че личният опит с Гага функционира като вдъхновение и отправна точка при изграждането на задачи, насочени към въображение, телесно слушане, спонтанност и вътрешната мотивация. В този смисъл се търси преминаването от лично телесно преживяване към осъзнато сценично действие. Познатото движението се разглежда като материал, който може да бъде трансформиран и композиционно организиран с цел да придобие органичност и автентичност.

2. Приложение на принципи, вдъхновени от Гага-език на движение, в репетиционен процес с професионални артисти

Във втората точка е разгледано приложението на авторски практически задачи при работа с професионални изпълнители. Изходна позиция е разбирането, че професионалният артист вече притежава натрупана двигателна памет, техническа подготовка, сценичен опит и способност за самостоятелно вземане на решения. Поради това задачата на хореографа не се ограничава до предлагането на готова телесна форма,

а е насочена към създаването на условия, в които индивидуалните физически ресурси и въображението на изпълнителя могат да участват в генерирането на сценичен материал.

Основният практически пример е танцовият пърформанс „Пастет“, създаден с участието на Марион Дърова, Мартина Апостолова, Алекс Жеков и Анна Митева и с музика на Владимир Бочев. Проектът е вдъхновен от разказа „Издръжливец на гладуване“ на Франц Кафка и поставя на фокус въпроси, свързани със социално наблюдение, стойността на артиста и отношението между индивидуалната необходимост на индивида и външните изисквания на средата. Гладуването е преобразувано в телесна метафора за изтощение, уязвимост и невъзможност за пълноценно свързване със заобикалящия свят.

Разгледано е взаимодействието между първичен импулс и социален жест. В репетиционния процес са използвани перформатични двигателни задачи, чрез които изпълнителите работят с въображаеми образи, конкретни качества и текстури на движението и чувствителност към темата на пърформанса. Полученият матераил не остава в първоначалната си импровизационна форма, а преминава през подбор, структуриране и стилизация от страна на хореографа. По този начин индивидуалният принос на артистите има съавторски характер при генерирането на материал, докато композиционната логика и финалната сценична форма остават част от авторския език на хореографа.

Представени са три основни направления на перформатичните двигателни задачи: използване на животински образи за промяна на телесната организация, работа с действени глаголи за активиране на конкретно действие и включване на социално разпознаваеми жестове при изграждане на отношения между индивида и групата.

При работата с животински образи са използвани: хлебарка, тигър, плужек, ленивец, змия и скорпион. Целта не е буквално възпроизвеждане на животинското поведение, а откриване на специфична двигателна логика, свързана с инстинкт, реакция и целенасочено намерение. Този подход позволява танцовото движение да бъде изведено отвъд декоративна функция и да придобие действеност. Взаимодействието между животинския образ и човешкия жест е разгледано като пространство между първичната телесна реакция и социално организираното поведение. Като аналитична рамка е използвано разграничението между първичен и вторичен психически процес, без животинското и човешкото да бъдат пряко отъждествявани с тях. Търсени са движения, които съчетават инстинктивна мотивация и културно разпознаваемо значение.

Сред конкретните групови задачи е представен образът на „змийско кълбо“, при който четирима изпълнители функционират като общ организъм, зависим от непрекъснатото движение на отделните тела. Към животинския образ е добавена ситуацията на група хора, които се разминават в ограничено пространство. Чрез съчетаването на двете условия е изследвано напрежението между близост и свобода, принадлежност и индивидуално изразяване, защита и социален натиск.

Разгледана е и работата с противоположни двигателни качества през образите на тигър и плужек. Външната мекота, бавност и лепкавост се съпоставят с вътрешното усещане за атака. Тези качества впоследствие се „очовечават“ чрез социални жестове и ситуации, така че животинският импулс се преобразува в инструмент за изследване на човешко поведение.

При създаването на соловите части са приложени лабораторни принципи, основани върху използването на действени глаголи, предизвикващи лични асоциации при артистите. Изпълнителите отговарят телесно на въпроси, свързани със социалното им поведение. Глаголът функционира като двигателен импулс, който задача намерение и динамика, без да бъде илюстриран буквално. По този начин въображението се превръща в действен инструмент, който провокира възпроизвеждането на смисъл отвътре навън, чрез инструкция и физическа реакция.

Проследена е и функцията на повторението като композиционен и физически принцип. Повтарящите се танцови фрази постепенно натрупват реално телесно изтощение и променят посоката на сценичното действие. Така повторението не служи единствено за структуриране на хореографията, а се превръща в средство за трансформация на изпълнителите и интерпретиране на темите на пърформанса свързани с продължително лишение и гладуване на съзнанието.

Анализирана е и обратната връзка от артистите Марион Дърова и Мартина Апостолова, чрез която е проследено как авторските задачи са преживени от участниците в процеса. В техните наблюдения се открояват значението на целенасочения вътрешен импулс, телесното въображение и последващото техническо и композиционно оформяне на генерирания материал.

От обратната връзка е изведено, че авторският подход не противопоставя техниката и въображението. Това се потвърждава и от Марион Дърова, според която в процеса„верният и целенасочен импулс е по-ценен от чистотата на техниката“[21].

[21] Марион Дърова, интервю от автора, 30 март 2026 г., онлайн, непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Техническото знание се използва за прецизиране и структуриране на материал, който първоначално възниква чрез телесни асоциации и образи. Направен е изводът, че перформативните задачи в „Пастет“ изграждат авторски хореографски подход, в който драматургичната рамка, телесното въображение и перформативното действие функционират като взаимосвързани елементи. По този начин хореографският процес е успял да създаде пространство, в което индивидуалното тяло може да бъде източник на автентични реакции, а хореографът - авторът, който ги превръща в завършен сценичен език.

3. Педагогическо приложение на принципи, вдъхновени от Гага-език на движение, при работа със студенти в периода 2021–2026 г.

В третата точка е разгледано педагогическото приложение на авторски задачи при работа със студенти. Движението не се възприема единствено като техническо средство за възпроизвеждане на предварително зададена хореография, а като процес на изследване, чрез който студентите развиват самостоятелно артистично мислене.

В педагогическата работа със студенти от програмите „Танцов театър“ и „Драматичен театър“ в Нов български университет е поставен акцент върху взаимодействието между вербално и невербално изразяване с цел създаване на хибриден индивидуален двигателен език. Практическите задачи съчетават танцови техники, асоциативни образи, драматургичен текста, жест и действие, като целта е студентите да комбинират различни начини на сценично изразяване.

Практическата работа е структурирана като последователно преминаване от активиране на телесно внимание и сетивност към генериране на двигателен материал и неговото последващо композиционно организиране. Към първоначалния импулс постепенно се добавят намерение, отношение към партньор, пространството и зрителя спрямо конкретни драматургични условия. Така задачите развиват не само способност за създаване на движение, но и умение за неговото анализиране и сценично структуриране.

Представена е авторската задача „морска трева“, чрез която студентите изследват мекотата, плавността и подвижността на ставите си. Целта е въображаемото условие да предизвика промяна във физическата организация, използвайки въображението на студентите. При последващото преобразуване на спокойната вода в бурна се увеличават интензивността и амплитудата, без да се губят първоначалните качества на движението.

Разгледана е и задачата „Акция и реакция“, насочена към отношението между съзнателно намерение и физически импулс, предизвикан от непосредствена съзнателна реакция. В първия етап студентите формулират ясни словесни команди към собственото си тяло, а във втория думите, образите и импулсите се оставят да възникват спонтанно. Целта е да бъде изследвана динамиката между съзнателна организация и непосредствен телесен отговор.

Представени са и задачи, които тръгват в обратната посока, от вече усвоена техническа форма към нейното индивидуално преобразуване. Като примери са използвани класическите упражнения батман тандю (*battement tendu*) и плие (*plié*). Техническите им принципи се запазват, но студентите изследват възможността да променят текстурата, ритъма, посоката и вътрешния импулс на движението. Така техниката се оформя като творчески материал за изграждане на индивидуален двигателен език. Особено място заемат практически задачи с действени глаголи. Като основа са използвани думите: „търся“, „падам“, „скривам се“, „противопоставям се“, „наблюдавам“, „отстъпвам“, „желая“ и „изчаквам“. Те се използват като импулси, които задават намерение, динамика и отношение. Към задачата постепенно се добавят пространствени ограничения и партньор, чрез които двигателния импулс се преобразува в комуникативно сценично действие. Разгледана е и авторската задача „Говорещото тяло“, при която драматургичният текст се използва като източник на физическо действие. Телесното и словесното изразяване се развиват едновременно, като движението може да възникне от смисъла и напрежението в текста.

Като практически пример са представени лаборатории с монолозите „Да бъдеш или да не бъдеш“ от „Хамлет“ и „Целият свят е сцена“ от „Както ви харесва“ на Уилям Шекспир. Текстът не се илюстрира чрез движенията, а се изследва телесната действена необходимост на студентите. В задачата постепенно се включва и гласът, който не функционира като отделен сценичен пласт, а като продължение на действената партитура. Проследено е как първоначално генерираният материал преминава през подбор, натрупване и пространствено организиране, за да се оформи в сценична партитура, без да загуби първоначалната си телесна мотивация. Между движение, текст и въображение се изгражда многопосочно отношение, което подпомага формирането на хибридно сценично присъствие.

Като приложение на тези принципи в цялостен театрален процес е разгледана работата ми като хореограф върху учебното представление „Дракула – кървавата истина“ с режисьор гл. ас. д-р Десислава Шпатова, създадено по пиесата „Дракула:

Кървавата истина“ (*Dracula: The Bloody Truth*) на Джон Никълсън. В постановъчния процес драматичното действие е съчетано с хореографски организирано движение. Специално внимание е обърнато на отделните персонажи, за които са разработени физически партитури, свързани с концепцията на режисьора.

Особено внимание е отделено на изграждането на образа на Дракула с изпълнителя Александър Гочев. Персонажът е изследван през противоречието между човешка чувствителност и първичен инстинкт. Вместо предварително фиксирана хореография са използвани двигателни задачи и импровизационни ситуации, от които постепенно са подбрани и организирани устойчиви физически структури.

Обратната връзка на изпълнителя показва значението на телесното въображение за промяна на физическото и емоционално състояние. Както формулира Александър Гочев, „движението спира да бъде само физика, а става и емоция“.[22]

В този процес ролята ми на хореограф беше да наблюдавам възникналите двигателни открития и да ги съотнося с общата драматургична структура. Потози начин физическата партитура на персонажа съчетава индивидуалния принос на изпълнителя с необходимата сценична последователност.

Наблюдението на резултатите от педагогическия подход е продължено чрез танцовата миниатюра „Колапс“, създадена с петима студенти и алумни от Департамент „Театър“ на НБУ. Учебният проект разглежда съществуването като пространство на желанията и вътрешните липси като работи с напрежението между реалност и стремеж към недостижимото. Процесът се основава върху колективно творчество, лични асоциации на изпълнителите,свързани с липсата, желанието и вътрешен конфликт.

Проследено е развитието на способността на изпълнителите едновременно да организират различни и противоположни двигателни качества като пропадане и стремеж, съпротива и освобождаване. Като резултата се откроява по-сложната телесна диференциация, при която различните части на тялото могат да бъдат организирани в различни физически състояния.

Въображението е изведено като основен двигател на физическата промяна. В обратната връзка на Марина Хараламбова е анализиран „образът на великан, който върви през облаците”[23], при който долната част от тялото остава свързана със земята, а

[22] Александър Гочев, интервю от автора във връзка с изпълнението на ролята на граф Дракула в учебното представление „Дракула – кървавата истина“, 15 март 2026 г., онлайн, непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

[23] Интервю на автора с Марина Хараламбова, изпълнител в танцова миниатюра Колапс, проведено на [25.03.2026г.] в [място/онлайн], непубликувано; в личния архив на автора.

горната се стреми към извисяване. Въображаемото условие поражда конкретна телесна организация и се оформя в средство за изграждане на драматургия.

Направен е изводът, че педагогическият подход не измерва резултата единствено чрез качеството на завършената сценична форма. Съществено значение има развитието на способността на студентите да работят с телесно усещане и въображение, да преобразуват технически форми, да свързват танцовото движение с намерение и самостоятелно да организират възникналия материал.

В този смисъл работата по „Дракула – кървавата истина“ и „Колапс“ показва как телесното слушане, вътрешния импулс и въображаемият образ могат да преминат от практическа задача към двигателен материал за изграждане на сценично действие и композиционно организирана физическа партитура. Представените педагогически и сценични процеси показват, че телесната осъзнатост може да се развива чрез изследване и адаптация, а създаденият двигателен материал композиционно се организира в сценична форма.

Заключение

I. ОСНОВНИ ИЗВОДИ

1. Съвременната танцова сцена в Израел се формира чрез взаимодействието между различни културни, исторически и художествени влияния. Европейският експресионистичен танц, американският модерен танц и локалните социални и културни процеси не се възприемат механично, а се преосмислят в търсенето на самостоятелна израелска хореографска идентичност.
2. Гага-език на движение поставя в центъра вътрешното усещане, въображението, телесното слушане, удоволствието от движението и освобождаването от автоматизирани двигателни навици. Практиката насочва изпълнителя към по-голяма чувствителност, готовност за промяна и доверие към възможностите на собственото тяло.
3. Личният практически опит с Гага може да бъде основа за хореографски и педагогически търсения, когато се осмисля като източник на телесно разбиране и вдъхновение, а не като практика, която се преподава или адаптира без необходимата квалификация. Това разграничение позволява да се запази

спецификата на Гага и едновременно с това да се анализира влиянието ѝ върху самостоятелната артистична работа.

4. Индивидуален двигателен материал може да бъде генериран чрез въображаем образ, драматургичен текст, действен глагол, повторение, техническа форма, партньорско взаимодействие и работа със сценичен обект. Значението на практическите задачи не се изчерпва със създаването на движение, а включва неговото осмисляне, подбор и организиране като сценично действие.
5. Работата с драматургичен текст поставя вербалното и невербалното общуване в общ сценичен процес. Когато движение, глас, текст и въображение взаимодействат, изпълнителят може да изгради по-многопластово сценично поведение, при което движението не илюстрира думите, а влиза в самостоятелно отношение с тях.
6. Телесната осъзнатост се развива, когато студентите са поставени в условия на изследване, избор и адаптация, а не единствено на възпроизвеждане на предварително зададена форма. Важни показатели са способността да поддържат определено двигателно качество, да реагират на партньор и пространство, да свързват движението с намерение и самостоятелно да редактират създадения материал.
7. Свободата и прецизността не са противоположни педагогически и хореографски принципи. Свободата създава условия за откриване на индивидуален материал, а прецизността позволява той да бъде подбран и композиционно организиран.
8. Съвременната танцова педагогика следва да свързва техническата подготовка с въображението, телесната осъзнатост, сценичното действие и индивидуалната интерпретация. Обучението по танцов и драматичен театър не се ограничава до усвояването на двигателни умения, а развива артисти, способни да наблюдават, анализират, реагират и създават чрез тялото.

Научни и практически приноси

1. В дисертационния труд е систематизирана и аналитично проследена връзката между историческото развитие на съвременния танц в Израел, творчеството на Охад Нахарин и възникването на езика на движение Гага.

2. Чрез анализ на проекта „Шътдаун“ и интервюта с български танцьори и изпълнители е документирано присъствието на Гага в българския танцов контекст през периода 2021–2026 г.
3. Описана е авторска система от практически задачи за работа с въображаем образ, телесно усещане, вътрешен импулс, драматургичен текст, сценичен обект и партньорско взаимодействие. Тази система е ясно разграничена от официалната практика Гага и е анализирана чрез процесите по създаването на „Пастет“, „Дракула – кървавата истина“ и „Колапс“.
4. Чрез интервюта, наблюдения и анализ на репетиционни и учебни процеси са изведени конкретни показатели за развитие на изпълнителите: способност за поддържане на определено качество на движение, самостоятелно вземане на сценични решения, адаптиране към партньор и пространство и композиционно организиране на индивидуален двигателен материал.
5. Предложен е практически модел за преминаване от телесно усещане и въображаем образ към двигателен материал, сценично действие и композиционно организирана физическа партитура.

Използвана литература:

Книги, монографии и изследвания:

Eshel, Ruth. *Dance Spreads Its Wings: Israeli Concert Dance 1920–2010*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2021.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams: Second Part and On Dreams*. Vol. 5 of *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Translated and edited by James Strachey. London: Hogarth Press, 1953.

Кафка, Франц. *Процесът. Присъдата. Новели и разкази*. Превод от немски Димитър Стоевски и Венцеслав Константинов. София: Изток-Запад, 2015.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Translated by Donald A. Landes. London and New York: Routledge, 2012.

Roth, Gabrielle. *Sweat Your Prayers: Movement as Spiritual Practice*. New York: Tarcher/Putnam, 1997.

Varela, Francisco J., Evan Thompson, and Eleanor Rosch. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Статии, студии и глави в сборници

Freud, Sigmund. "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning." In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12, translated and edited by James Strachey, 213–226. London: Hogarth Press, 1958.

Friedes Galili, Deborah. "Inbal Pinto Dance Company: 'Oyster' and 'Shaker.'" *Dance In Israel*, June 2009.

Friedes Galili, Deborah. "The Holocaust in Modern Dance: Rami Be'er on 'Aide Memoire.'" *Dance In Israel*, June 4, 2009.

Parkes, Olivia. "Choreographer Sharon Eyal Fuses Classical and Techno in Visceral 'Half Life' Performance." *SLEEK Magazine*, July 3, 2019.

Quinlan, Meghan. "Training Neoliberal Dancers: Metatechniques and Marketability." In *Energy and Forces as Aesthetic Interventions: Politics of Bodily Scenarios*, edited by Sabine Huschka and Barbara Gronau, 137–154. Bielefeld: transcript Verlag, 2019.

Rottenberg, Henia. "Batsheva Dance Company: Learning and Dancing the Graham Repertory." *Dance Chronicle* 41, no. 1 (2018): 51–77.

Rottenberg, Henia. "Rami Be'er – A Political Choreographer?" *Dance Voices*, 2007.

Talijancic, Ivan. "Mr. Gaga's (Not Quite) Last Work." *The Brooklyn Rail*, March 2017.

Електронни и аудиовизуални източници

Clarke, Elisabeth. "Interview with Elisabeth Clarke, 4 June 2023." Interview by Ricardo Viviani. Pina Bausch Archives. Pina Bausch Foundation.

Demaizière, Thierry, and Alban Teurlai, dirs. "Featuring Ohad Naharin." Episode 2 of *Move*, season 1. Netflix, 2020.

Нов български университет. „Дракула – кървавата истина". Представяне на учебно театрално представление, 1 март 2021 г.

Непубликувани източници, интервюта и лични материали

Василев, Димитър. Интервю на автора, онлайн, 26 април 2026 г. Непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Гочев, Александър. Интервю на автора във връзка с изпълнението на ролята на граф Дракула в учебното представление „Дракула – кървавата истина“, 15 март 2026 г., онлайн. Непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Дърова, Марион. Интервю на автора, онлайн, 30 март 2026 г. Непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Митева, Елеонора. Интервю на автора, онлайн, 26 април 2026 г. Непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Хараламбова, Марина. Интервю на автора във връзка с участието ѝ в танцовата миниатюра „Колапс“, онлайн, 25 март 2026 г. Непубликувано; аудиозапис и транскрипция в личния архив на автора.

Лични бележки и реконструкция по спомен на автора от Гага сесия, водена от Охад Нахарин по време на танцовата работилница „Хасадна“, 2018 г. Непубликуван материал в личния архив на автора.