

**РЕЗЮМЕ КЪМ ТВОРЧЕСКА РАЗРАБОТКА**

**Функции**

**в изграждането на хореографията**

**В**

**спектакъла „На ръба“**

*Народен театър „Иван Вазов, 2015/16*

**гл. ас. д-р Анна Людмилова Пампулова**

Направление 8.3 „Музикално и танцово изкуство“,

Департамент *Театър*

**Нов български университет**

**2016**

## **СЪДЪРЖАНИЕ:**

I. Движенчески анализ на Лабан като основа за психофизическа движенческа практика – Катя Блум

II. Хореографски парадигми в творчеството на български хореографи в театрална среда

1. Модел 1
2. Модел 2
3. Модел 3

III. Функции на хореографията и пластиката към спектакъла „На ръба“.

Методи и тренинги

1. Творчески, концептуален и изследователски план
2. Пластически тренинг – замявка

а) Замявка

б) Екзерсис

3. Игрови форми

4. Танцов тренинг

а) Движенческа рефлексия

б) Огледално изпълнение на движенията

5. Самостоятелна работа на актьорите в подготовката на спектакъла „На ръба“

а) Самостоятелни тренинги

б) Разработване на движения по теми

6. Изводи на хореографа

*„Танцът е признак на живот и той извира от тялото като доказателство, че е живо. Независимо от функциите, които е изпълнявал във времето, в различни култури и общества, танцът винаги е универсално средство за общуване както между хората, така и между хората и вселената, боговете, духовете и природата. Танцът винаги е актуален знак и език на духовното и мистичното съдържание на реалността, за връзката на човека с духа, с космоса, с другите хора и със самия себе си. Танцът е самото съществуване...“*

*Мила Искренова /Гестус, 2013, стр.7/*

В този труд ще обърна внимание на танца не като самостоятелна сценична форма, атакуваща различните сетива, а като допълващ театралната форма фактор. Хореографката Мила Искренова споделя за танца: *„Танцът винаги е актуален знак и език на духовното и мистичното съдържание на реалността”<sup>1</sup>*. За мен театърът, чрез силата на словото, е актуален знак и език на духовното и конкретното съдържание на реалността. Смятам, че танцът, с неговите разнообразни стилове и техники, заема все по-важно място в изграждането на съвременен театрален спектакъл.

Както в танцовата, така и в актьорската подготовка, се прилагат редица индивидуални прийоми, необходими за реализирането на театрален проект, разработени от режисьори и хореографи за подготовката на участниците. Необходимо е да се подчертае, че има общи принципи при формирането на пластичните решения, които помагат да се обедини творческата енергия на участниците в репетиционния процес, насочвайки я към реализиране на обединен образ на много персонажи в една силно внушителна маса. В повечето танцови и театрални спектакли отсъстват строго индивидуални образи, които се изграждат по време на действието. Често се измислят нови системи за работа, включващи синкретични елементи от различни жанрове, съобразени с актьорския и физически тренинг на съответните артисти - с

---

<sup>1</sup> *Мила Искренова /Гестус, 2013, стр.7/*

идея да се обедини общият поток от енергия. Солистичните изяви на артистите по-скоро са краткотрайни без претенция за създаване на строго индивидуални образи, от театралното действие, чиято функция е да подкрепи идеята за работа в екип.

Предмет на изследването е описание на концептуалния ми план на работа в спектакъла „На ръба“, където се провокира творческият потенциал на артистите при изграждането на танцовото и пластично действие. Основен предмет на изследването е представянето на хореографските методи и принципи на подготовката на актьорите за работа по спектакъла „На ръба“, с режисьор Александър Морфов<sup>2</sup>. Хореографията и пластичните решения са мои – на Анна Пампулова.

---

<sup>2</sup> **Александър Морфов** - Завършва режисура във ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ през 1990 в класа на Юлия Огнянова. По-късно завършва и кинорежисура при Георги Дюлгерев. От 1993 е режисьор в Народния театър „Иван Вазов“. Носител е на няколко награди „Аскеер“ и „Икар“ за режисура. Първите му стъпки на професионална сцена са в Родопския драматичен театър, където прави авторския спектакъл „Политическо кабаре“ (1990). В началото на 90-те поставя в Сливенския театър „Вълшебна нощ“ по текстове на Бекет и Мрожек. По-късно постановката е пренесена на сцената на МГТ „Зад канала“, а следващите ѝ варианти се играят в „Сълза и смях“ и на камерната сцена на Народния театър. Един сезон е режисьор в театър „София“, където поставя „Бурята“ от Шекспир. Започва да работи в Народния театър „Иван Вазов“ от 1993 където негови постановки са: авторска версия на „Дон Кихот“ по М. Сервантес, „Бурята“ и „Сън в лятна нощ“ (1996) от У. Шекспир, „На дъното“ по Максим Горки (1997), авторския спектакъл „Декамерон или Кръв и страст по Бокачо“ (2000), „Хъшове“ по Иван Вазов (2004), „Дон Жуан“ по Молиер (2006). Александър Морфов работи много в Русия, негови спектакли се играят в Санкт Петербург и Москва. Носител е на множество международни и държавни отличия и награди. Освен като режисьор се изявява и като актьор във филмите „Иван и Александра“, „Любовното лято на един лъохман“, „Сирна неделя“, „Козият рог“, „Приятелите на Емилия“, „След края на света“, „Хълмът на боровинките“, „Пътуване към Йерусалим“. Сценарист и режисьор на филма „Хълмът на боровинките“, както и на сериала „Хъшове“ по едноименното произведение на Иван Вазов.

## **I. Движенчески анализ на Лабан като основа за психофизическа движенческа практика - Катя Блум<sup>3</sup>**

В съвременния театрален свят присъствието на хореографа в театралния проект има водеща роля. Той не само разработва подадените от режисьора сцени, а работи върху емоционално-физическите аспекти на действието по време на целия спектакъл; проектира не само сцените без текст, а развива ритмично-движенчески текстовата партитура.

В Германия през 30-те години на XX век, танцьорът и хореограф Рудолф Лабан разработва система за движенчески анализ, идеологистическа и концептуална основа на модерния танц, която през втората половина на XX век намира широко приложение не само в света на танца, а и отвъд него. Системата му оказва огромно влияние върху модерната хореография, танцов театър и движение в театрална среда.

Той също така измисля „лабанотациите“ (или кинетографията Лабан), което представлява най-завършената и ефективна система за анализиране и записване на движението за времето си.

Негова е идеята, че *„човешкото движение е основа на живота и то изразява социалния статус на съществуването. Ето защо танцът е израз на общностно преживяване.“<sup>4</sup>*

Лабан открива основните принципи на структурата на движение и неговото предназначение. Отхвърля напълно техниката на класическия танц, която намира за скована и неестествена в принципа на изпълнение на танцовите движения. Той се интересува от свободната форма на движение на

---

<sup>3</sup> Катя Блум – Движенчески психотерапевт с частна практика в Лондон. Преподавала е терапия чрез движение и е сертифициран движенчески анализатор от Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, Ню Йорк. Преподава движение на актьорите от Royal Academy of Dramatic Art, Лондон. - / Галина Борисова, 2011г., *Нов български университет, „Танцови представи и артистични предпочитания, стр. 215/*

<sup>4</sup> Искренова, М., Фондация „Идея за театър“, 42

човешкото тяло. Толерира изявите на свободно изразяване на човешкия дух чрез танца, свързани с персоналната чувствителност у танцьорите, с протичането на естествена физическа енергия.

Разработените от Лабан системи са пример и вдъхновения за много от съвременните хореографи. Системата на физически израз на емоциите и зараждане на движението е заложена в разработките на хореографи, работещи и в областта на театъра. Често хореографът не обслужва идеите на режисьора, а той сам участва в предлагането, разработването и редактирането на драматургични, текстови и движенчески разработки, на сцени и картини от даден театрален проект. *„Гениален мислител и теоретик, Рудолф фон Лабан успява да преосмисли всички големи достижения в сферата на танца, движението, философията на новатори и модернисти, да ги систематизира от своя собствена позиция, да ги обоснове, а след това и да ги приложи в стройна система, да създаде нова танцова лексика, методи на обучение и възпитание, както за танцьори професионалисти, така и за любителите.“*<sup>5</sup>

В тази глава от труда ще разгледам принципите на работа на движенческия терапевт Катя Блум. Методи, разработени на основата на системата на Рудолф фон Лабан. Интересна за мен е практиката не на професионален хореограф, а именно на терапевт. Ще използвам цитати от книгата *„Танцови представи и артистични предпочитания“*<sup>6</sup>, в която са представени интервюта на Катя Блум за Contact Quarterly (ноември 2013 г.), като пример за разработени практики и методи, със студенти по актьорско майсторство и професионални актьори, свързани с работата ѝ в Кралската академия за драматично изкуство, Лондон.

*„За да поддържат автентичното чувство за трансформация, актьорите трябва да въплъщават опита си във всеки един момент. Това включва способността да се свързваш с физическото, въображаемото и емоционалното, както и да разпознаваш тялото си като контейнер, чрез който влизаш във взаимоотношения с другите и с пространството.“*

---

<sup>5</sup> Павлова, С., „Рудолф фон Лабан – живот и творчество, философски и естетически възгледи“, курсова работа

<sup>6</sup> Борисова, „Танцови практики и артистични предпочитание“

*Идеята за съзнателно осмисляне на физическо-сензорното ниво на опита, което актьорите, занимаващи се със съвременно движение, смятат за изключително важно, често е само смътно намерение. От гледна точка на един танцьор това, което изпълнителите правят, дори в състояние на покой, е толкова важно и емоционално наситено. Колкото и това, което казват: актьорите комуникират колкото чрез думите си, толкова и чрез движенията си – жестове, пози, дишане, изражения на лицето, ритъм и др.“*

Блум, К. „Движещи се актьори“, 217

Катя Блум представя теорията за Усилието (от движенческият анализ на Лабан), като средство за описване на ролята на движението за мотивирането на психологически и емоционални състояния, и я прилага в работата със студенти:

*„Лабан описва тежестта, пространството, времето и протичането като четирите основни същностни качества или елементи на движението. Тези четири елемента формират основата на една разширена рамка за описание и анализ на аспекти от човешкото поведение. Тази рамка включва **8 Действия**, свързани с усилие (8 начина за комбиниране на **тежест, място, време**), **6 Състояния на съзнанието** (комбиниране на две основни качества по едно и също време) и **3 Сили на трансформация** (комбиниране на три основни качества за непрекъснатост, едно от които винаги е **протичането**).*

*Тръгвайки от основните качества, свързани с усилието, може да се усвои богат движенчески език и допълнителен набор от настроения, действия и отношения. За актьора това работи на много нива – не само за разпознаването на собствените движенчески качества или за поглеждането от различна перспектива на обичайните модели – физически, емоционални и ментални. Този процес предполага сложно изследване на границите на потенциала на всеки за изразяване.*

*Следвайки намерението да се ползват нестилизираны движения, произлизащи от темите, формулирани в движенческия материал Усилие, аз казвам на студентите да се оставят на собствената си логика на*

*движение, да открият за себе си на какво са способни телата им и да започнат да откриват собствения си език на движение.“*

*Блум, К., Движещи се актьори“, 218*

Катя Блум разяснява как в движението винаги присъстват елементите време, място, тежест и протичане, като те могат да бъдат наблюдавани и изследвани на базата на това кой елемент доминира или кой е ключов елемент в характера на индивида или в неговото преживяване. Важното е как, в зависимост от обстоятелствата, елементът се променя.



## **II. Хореографски парадигми в творчеството на български хореографи в театрална среда**

В българската театрална практика се различават няколко модела на работа на хореограф в театрален спектакъл. В тази глава са разгледани три модела - методите на трима български хореографи Мила Искренова, Боряна Сечанова, Татяна Соколова. Представени са отделни конкретни примери като различни подходи в работата на хореограф в театрална среда, без претенции за коментар на цялостното им творчество и потенциал.

В представените примери не се разглежда присъствието на драматург или сценарист и техните идеи и изисквания за реализацията на театрален спектакъл. В труда се отделя внимание на ролята на хореографа и отчасти на режисьора, с различните методи и присъствие в театрален проект. Не са изброени всички съществуващи модели на хореографски разработки в театрална среда. Амбицията ми е да бъдат включени към едно по-разширено изследване по темата. Не е обърнато специално внимание на вида театрален спектакъл и музикално присъствие.

### **➤ Модел 1**

Този модел се отличава с няколко особености:

- представя работата на хореографа в сътрудничество с друг хореограф, при ясно начертани изисквания на режисьора към общия модел на постановъчна работа.
- Режисьорът участва директно в процеса на хореографски търсения.
- Словото се добавя след като е разработено действието и движението.
- Музиката обслужва идеите и се подбира след като са поставени театралните и движенчески сцени.

Спектакълът е „Фигури при влюбен полет“, с режисьор Владимир Петков<sup>7</sup>. Първоначалната идея на режисьора е да покани за проекта трима хореографи. По-късно се спира на решението да бъдат двама - Мила Искренова<sup>8</sup> и Татяна Соколова<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> **Владимир Петков** - Завършва Френската езикова гимназия „Алфон дьо Ламартин“ през 1976. Учил е във Висшия икономически институт в София. През 1985 завършва ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ в класа на проф. д-р Анастас Михайлов, специалност „драматична режисура“. 1990-1991 специализира във Франция „визуални изкуства“ със стипендия на френското правителство.

От 1991 до момента работи успоредно в различни театри в България, Франция и Канада като режисьор, актьор, драматург и художествен консултант.

В България работи в театрите в Пазарджик, Търговище, Сливен, МГТ „Зад канала“, Театър „София“, Театър „Възраждане“, Театрална работилница „Сфумато“.

Осъществил е над 45 театрални постановки по съвременни и класически автори – български (Ив. Радоев, Ст. Цанев, К. Илиев), руски (Чехов, Горки, Жуковицки, Галин) и западни (Мирбо, Бюхнер, Кокто, Кено, Шепард). Във Франция е реализирал постановки по Тирсо де Молина, Бернар-Мари Колтес и Исмаел Жюд. С френския режисьор Ерик Лакаскад, с когото сътрудничи като художествен консултант и драматург, работи върху автори като Чехов, Горки, Мариво, Расин, Клодел. С постановките „Платонов“ (2002) и „Варвари“ (2006) в Двора на честта на папския дворец, тържествено е открита официалната програма на Авињонския театрален фестивал. В Канада (Квебек, Монреал) е работил като художествен консултант на хореографите Силвен Емар и Луиз Бедар.

- Ръководил е ателиета по актьорско майсторство и режисура в България и Франция.
- През 1994 основава в София Театрална компания „Контрапункт“, каот сдружение с идеална цел.
- Защитава кандидатска степен на тема „Методология на обучението по драматична режисура“ през 2000 в Сорбоната.
- Бил е гост-преподавател в Театрален колеж „Любен Гройс“, НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, НБУ.
- Между 2001 – 2003 работи във Френския културен институт в София като съветник по сценични изкуства.
- 2004 основава във Франция компанията Zavod Theatre заедно с драматурга Исмаел Жюд.
- През свободното си време превежда пиеси и статии от френски на български.

<sup>8</sup> **Мила Искренова** е сред най-изявените български хореографи, работещи в сферата на съвременния танц. Нейна е хореографията на над 50 телевизионни и театрални постановки, мюзикъли и авторски спектакли. Мила е специализирала съвременен танц в Палука шуле, Дрезден, в Танцовата академия в Кьолн и в Лабан център – Лондон. Преподавала е танцова техника и импровизация в НБУ, Националното училище за танцово изкуство и в НАТФИЗ, както и в Италия и Гърция. Работила е с водещите български танцови трупи: балет „Арабеск“, на който е хореограф от 2001 г., Амарант данс студио, Хетероподи данс. Сред основателите е на танцово студио „Ек“. През 1997 г. печели „Кристална лира“ за изключителни постижения като хореограф. Автор е на книгите „Радостта на тялото“ и „Вкусът на Твоето тяло“ и на пиесата „Меломимик“.

<sup>9</sup> **Д-р Татяна Соколова** завършва класическа хореография през 1981г. След като завършва образованието си, тя се присъединява към първото Българско експериментално студио за съвременни танци, където успешно се превъплъщава в множество главни роли. През 1986г., след като напуска студиото, започва своята кариера като независим танцьор и хореограф. В периода 1983 - 2000г. специализира съвременен танц в Англия, Холандия, Германия и Франция. Като хореограф и режисьор е автор на множество театрални и танцови творби. използващи интердисциплинарни методи, разработени в партньорство с много български и чуждестранни артисти от Англия, Франция, Сърбия, Македония и Турция.

От 1993г. преподава съвременен танц и алтернативни театрални форми в Нов Български Университет. От 1994г. до днес има реализирани над 80 представления като театрален хореограф в България и Европа. През 2012г. защитава докторска степен по изкуствата.

В този случай хореографът развива своите хореографски концепции в тясно сътрудничество с режисьора. И двамата участват в разработването на движенческите задачи. Това, което вълнува режисьора е да намери подходяща драматургия, която да носи чувства, ярко изразени емоции. През емоциите да се разказва за нещо, с което хората да могат да се идентифицират лесно. Режисьорът предпочита да работи с добре подготвени физически актьори.

Част от упражненията, подадени от режисьора, включват идеята да се види тялото как функционира в емоцията:

- Първи етап – Начин на придвижване;
- Втори етап – Условия на придвижване и физически усещания;
- Трети етап – Вкарване на допълнителни артисти в конкретна самостоятелна задача.

Намери ли се основното движение на тялото (може да не е едно), около него може да се прибавят всякакви допълнителни нюанси. След като бъдат записани експериментите, се обсъждат от режисьор и хореограф. Когато движенческата схема е изградена, режисьорът определя в кои моменти да се прочете текстът и се намира начин как текстът да бъде воден според изразителността на движението. В следващ етап се добавя и музиката.

За да получи възможно най-много предложения за движенчески решения, продиктувани от емоцията, режисьорът се доверява не само на двама хореографи, а и на пластическите разработки на изпълнителите.

*„Важно е актьорът да извика чувството за движението. Да се създават движения, водени от емоцията, чувствата. Търсят се ярко изразени емоции, по време на постановъчните процеси, съобразени не само с вижданията на постановчика, но и с творческите идеи на още един хореограф.“*

*Из лично интервю с Владимир Петков 2016г.*

Ще използвам направените описания на хореографа Мила Искренова, за да представя основните принципи при създаването на спектакъла.

*„Когато създаваш едно "парче" **piece of work** , независимо дали става дума за парче танц, музика, картина, или каквото и да е "арт-парче", най-важното е да измислиш, да ти хрумне, да откриеш, да извлечеш от случайността принципа на формата.*

*При създаването на спектакъла „Фигури при влюбен полет“ по „Фрагменти на любовния дискурс на Ролан Барт, хореографската работа беше разпределена между двама хореографи – Татяна Соколова и аз – Мила Искренова. Това беше решението на режисьора Владимир Петков, чиято беше и идеята за спектакъла. Проектът бе реализиран на сцената на Театрална работилница Сфумато.*

*От първостепенна важност за мен, в този случай, беше **третиране на пространството.***

*Както е известно, сценичното пространство на „Сфумато“ е сравнително малко, по-камерно, по-затворено и без ръкави. Това даваше недвусмислен отпечатък върху хореографските решения. Сценографията поставяше в центъра едно огромно легло-тепих, около и върху което се развиваше сценичното действие.*

*Основната задача, която си поставих в тази работа беше **да разработя всички възможни начини за третиране на пространството и употребяване на сценографията.***

*Всичките ми решения бяха продиктувани от тази основна идея - къде се случват нещата и в каква връзка със средата. Освен, че се движеха и танцуваха пред, зад, в страни и върху „леглото“, актьорите танцуваха и по стените... Целта беше пространството да се отвори и разшири максимално, за да може да поеме мащаба на текста.“*

*Записки на хореографа Мила Искренова 2016г.*

В този модел включва и работата на актьорите. За всеки епизод те представят свои разработки, на базата на различни импровизационни задачи, или разработка от една определена хореографска фраза. След това

хореографът редактира, оформя, подрежда и фиксира създадените хореографски изречения.

Всеки хореограф има свой изграден модел на водене на записки по време на разработване на пластиката в театрален проект. Често тези разработки, така наречените - *движенчески партитури*, имат различен вид. Създават се схеми на движение на изпълнителите по сцената или схеми за подредба на движенията в комбинации, наниз от думи, илюстрации и други. В представяния **Модел 1** хореографите Мила Искренова и Татяна Соколова не са запазили своите записки по дадения проект. В Приложение ще представя, като пример за движенческо описание скици на Мила Искренова, разработки на хартия към други проекти.

**Хореографът Татяна Соколова** (представена е в Модел 3) не ползва записки при работа с хореографски текст. Тя развива идеята за редуване на текст и движения - разработени по конкретния текст. Артистите, които не говорят и не водят главното действие, да преминат през емоционалната представа за текста чрез движенчески комбинации, съобразени с общата идея за сцената, за начало и край на картините. Получава се полифония – вътрешно състояние, изразено чрез пластика, продиктувано от смисъла на текста и звученето на текста със силата на съдържанието си.

Постановъчните идеи на режисьора са успешно подкрепени от пластическите решения на хореографите.

## ➤ **Модел 2**

Този модел представя работата по театрален спектакъл на хореограф, който е и режисьор на сценичната творба. Произведението няма функциите на танцов театър. В този случай хореографът разработва и драматургично пиесата „Три сестри“ по А.П. Чехов.

*„Дръзновението спасява човека от хамлетовската индиферентност и за самия Чехов дръзновението е не само драматургична тема, но и формула за*

*нравствено оцеляване. Мечтата за по-добър и смислен живот акумулира енергия в Чеховите герои. А няма не и самите нас? Ще опитаме да дадем асоциативни отговори, по Чеховски. Неговото слово ще прониква в танца, а там където емоциите заглушават словото, ще говорят телата. За нашите герои мечтите и реалността са особено състояние, в което те виждат себе си на двете места едновременно.*

*Разбира се това е експериментът на театър „Пантданс“. Експеримент провокиран от Чеховите „Три сестри“.*

*Антон Чехов между балетисти и актьори – това не е предизвикателство, а диалог или опит за диалог за един по-красив и свършен свят в самите нас и около нас.“*

*Из лични записки на режисьора и хореограф Боряна Сечанова<sup>10</sup>*

Това, което вълнува режисьора, е изказа на думата и усещането за интерпретирането ѝ в движение. По какъв начин актьорът изразява думата. Например думата „гняв“ създава определени движенчески асоциации, но думата, вкарана в различни ситуации или изговорена с вариация от интонации създава множество нови идеи за различни пластични изрази. За хореографа думата не е еднозначен жест. Представява поредица от жестове, описващи едно състояние, а сменяйки позицията на думата в изречението и комбинацията от жестове не остава константна - променя своята пластика, своята изразност.

Текстът разпокъсан от поредица жестове е по-близък до зрителя като въздействие. Протича както в музиката - форма-продължителност във времето. Текстът преминава в танц, изважда актьора от точка на

---

<sup>10</sup> **Боряна Сечанова** - Автор и хореограф на над 40 балетни и театрални спектакъла на сцената на Национална опера и балет – гр. София, балет “Арабеск”, Народен театър “Иван Вазов”, Държавна опера – гр. Стара Загора, Държавна опера – гр. Варна, Държавна опера – гр. Русе, театър “Пантданс” и др. През 2006,2008 г. е избрана за член на журито на Международния балетен конкурс, гр. Варна.. През 1996 получава Първа награда за съвременна хореография на Международния балетен конкурс в гр. Варна. Носител е и на наградата на Софийската община за най-добър спектакъл – за спектакъла “Фауст” през 2003 г. 2004 г. – Награда на град Варна за най-добър спектакъл – “Дневникът на един съблазнител. Заедно с Цветанка Петкова-Стойнова получават наградата “Кристална лира” за творчески екип за спектакъла “Camina Vugana” през 2006 г. От 2000 г. е директор на балет “Арабеск”.

„нормалност“ в поведението, преминаване на изразяването от един жанр в друг.

Словото определя ритмиката. Един от принципите в разработване на сцените е смяна на ритмиката, което води до промяна на физическото поведение на артиста и достига до кулминация – до танц.

Често словото има функцията да успокоява. Изказвайки думите сякаш човешкият индивид се успокоява. Танцът има обратна функция – води до екзалтация. Редуването на движение и слово подпомага емоционалното изразяване на персонажите, позволява на физическите и танцови разработки да бъдат с разнообразен движенчески изказ.

### ➤ Модел 3

Този модел представя работата на хореографа при ясно начертани изисквания на режисьора към общия модел на постановъчна работа. В този случай хореографът напълно се съобразява с вижданията на постановчика. Хореографията е подчинена на естетическите представи на режисьора, без режисьора да участва пряко в създаването на движенческите композиции. Той коментира предложенията и селектира подходящите пластични предложения.

*„Режисьорът има строго определена и ясна позиция за спектакъла, както и за движенческите и танцови моменти в него. Той има строго определени изисквания за жанр, динамика и пластичност на героите в работата на хореографа. В този случай хореографът трябва изцяло да се подчини на постановчика и да вникне в неговата философска разработка и естетически инвенции.*

*Пример е проектът “BOLYWUUD” на НБУ.*

*Това е един авторски спектакъл на Боян Иванов<sup>11</sup> и Татяна Соколова, в който режисьорът има много ясна визуална картина за това, което трябва да въздейства и носи сценичната му идея.*

*Жанрът и съответните изразни средства са точно определени. Това са средствата на танцовия театър, от една страна, и на психологическия изразени чрез четири монологични партии. Всичко това налага съобразяване на метода както с избора на сценична форма, така и със съдържанието на главния замисъл. Сцените се редуват без строга последователност на действието, нищо не е окончателно, всичко е променливо и се явява като една от многото възможности. Началото и края на творбата не са ограничителни рамки за развитието на характерите.“ – (Соколова, Т., „Хореографът в театралния контекст“, 47)*

Работата по проекта подробно е представена в докторска разработка на хореографа. Ще използвам направените описания, за да представя Модел 3 – хореографска разработка на базата на установени режисьорски виждания. Режисьорът не участва директно в процеса на хореографски търсения, а консултира и коментира. След уточняване на работата по изграждане на образите, режисьорът и хореографът достигат до конкретни решения и задачи и едва на следващ етап се изгражда словесният материал на героя.

*„С действени предложения и избор на конкретни ситуации от живота се стигна до по-голяма яснота за характера или личната позиция на героя.*

*Хореографът трябваше да открие перспективен път сценичната условност и гротескна форма чрез подобни ситуативни взаимодействия между героите. Този метод произлиза детайлизиран действен анализ, който заедно с това дава възможност да се обострят пределно предполагаемите обстоятелства. Правят се скокове в обстоятелствата – метафори, формира се стил на танцова и актьорска игра, които мотивират изборния способ.*

---

<sup>11</sup> **Боян Иванов** - режисьор и автор – е завършил Театрална режисура във Висшето Училище по Музика и Сценични Изкуства (Франкфурт на Майн) в класа на проф. д-р Ханс Холман, както и Театрознание в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ в класа на проф. Николай Йорданов. Режисьор на „Суматоха“ от Йордан Радичков – Театър „София“, „Деликатно нещо е душата“ по Димитър Динев – Theater Osnabrück и ДТ „Сава Огнянов“ – Русе, „Амеде“ по Й. Йонеско – Щаатстеатер Вийсбаден (Германия) и други; както и на авторските спектакли „Девет и нещо“ в ДКТ-Варна,



*Всичко това скъсява дистанцията между артистите и публиката и способства партньорството между самите изпълнители. Беше необходимо да има ясен критерий а съдържателност на **приемането**, който е свързан непосредствено и тясно с образа и възникналата художествена идея. Това позволи на изпълнителите за кратко време кардинално да променят образния си изглед от предишните сцени. Тези художествени ключове бяха необходими, за да се разгърнат идеите на екипа.“*

*Соколова, Т., „Хореографът в театралния контекст“, 48*

Хореографските теми и тренингови модели са разработени със студенти на НБУ, последствие спектакълът е поставен и на Варненска сцена, с професионални актьори. В следващите цитати са изложени хореографските методи на Татяна Соколова, в които тя описва методи за подготовка на тялото на изпълнителя за репетиции или представление без тежко физическо натоварване, а чрез упражнения за дишане и движение:

*„Това ще загрее тялото му, довеждайки го до пригодност за действие. Целта е да се отворят ставите и освободи мускулатурата чрез поредица от специфични разтягания, съкращения на мускулите и ставите като всичко е строго ритмизирано с дихателни упражнения.“*

*От дълги години йогите, майстори на **вътрешната наука**, твърдят, че дишането е основната връзка между тялото и ума. То зарежда **финото тяло** с енергия, която свързва физическите и психическите аспекти на човешкото същество. Значението на дишането може да се оцени най-добре чрез наблюдаване на някои свойства на ума. Уникална е физиологическата функция на дишането. Сигналите на обратна връзка от белите дробове и от кислорода и дълбочината на дишане. В зависимост от уменията на човек да борави с дишането, дълбочината и скоростта могат да се променят. Целта на тези факти е да се предостави теоретично познание за дишането по такъв начин, че то да може да се приложи като инструмент за индивидуално развитие.*

*Прилагането на движенческа техника за работа с актьорите би трябвало да се основава на доказано единство на човешкия организъм и да следва естествения ритъм в човешкото тяло, който съществува в сетивата и*

*мотивираща нервните вериги. Задачата, на-общо казано, е да можем да отключим, с упражнения, сетивните и мотивиращи нервни вериги и как те действат заедно без излишно напрежение.*

*Театралното преживяване е преходно и живо. Рисковете, които поема актьорът с всяко представление, са тези, които правят преживяването вълнуващо за публиката. Тъй като физическото тяло е инструментът на артиста за изразяване, жизнено важно е то да бъде настроено и изпълнителят да опознае максимално телесните си възможности.*“

*„Хореографът в театралния контекст“, изпълнителска докторантура,*

*Татяна Соколова, стр.59*

Хореографката предлага, в разработен труд със студенти, упражнителна схема в работа с актьори, която се базира на упражнения за самостоятелна координация на отделните части на тялото, трениране на двигателна памет, самоконтрол над физика и техника на дишане, владение на ритъм на действието, пространствена динамика и тренинг за концентрация.

Хореографът обръща внимание върху присъствието на импровизация, като определя като първата стъпка към връзката между идея и пластика.

Във всички представени модели хореографска партитура и режисьорски решения си взаимодействат. Не са представени примери, в които хореографската работа да е дивертисментна – отделни танцови композиции появяващи се между театралните сцени. В примерите ясно личи силната връзка между ритъма на словото, хармония между режисьорските и хореографските решения. Важно е да се подчертае и ролята на актьорите, които активно участват в разработката на лични пластични идеи и решения в представените примери и проекти.

### **III. Функции на хореографията в спектакъла „На ръба“.**

#### **Хореографски методи и тренинги**

В изследването са описани общите правила използвани в работния процес, етапи от надграждане на движенията и пластичните решения.

Представеният пример за работа на хореограф в театрална среда е свързан с мястото му в този конкретен проект, като автономна работа. В същото време този пример представлява опит за работа в един различен от разгледаните дотук три модела на функциониране на хореографията в театралния спектакъл. В него режисьорът и хореографът допълват творческите си идеи, но и развиват в паралелни посоки. Хореографът има свободата да разработва и създава своя концепция за репетиционни методи без да бъде зависим от режисьорските виждания, но с идеята да вникне във философска идея на проекта.

#### **1. Творчески концептуален и изследователски план**

Разгледани са типове танцови задачи, които спомагат, от една страна, да се обедини творческото мислене, от друга, да се развие чувството за креативност и импровизация у актьорите при конструиране на всяка сцена от проекта. Представени са основни принципи, отнасящи се до танцуващото човешко тяло и различни психофизични процеси, осъществяващи се между изпълнителите.

Психофизическият тренинг, като комплекс от упражнения, е насочен към постигане на ниво на концентрация у артистите, към общо мускулно освобождаване. Целта е постигане на вътрешна свобода. Идеята е, чрез управление на енергията и овладяване силата на баланса на тялото и динамика в отделните движения, да се насочи артистът в посока на изграждане на екипност, не на работа за солова изява. Тук не става дума за навлизане в инструментариума на танцовата или актьорската школа, а за система за работа с организма на артиста, която да му помогне осъзнато да

контролира и управлява собствените ресурси в посока на енергийно и емоционално сливане с останалите участници. Именно в този си аспект репетиционният процес се превръща в лаборатория за възможностите на човека да излъчва послания, да ръководи капацитета на движение на своето тяло, както и да усвоява правилно подадената енергия от колегите в екипа.

Екипът се състои от актьори с дългогодишен театрален опит, свързан предимно с представянето на драматургични роли, лишени от сложни хореографски интерпретации. Репетиционният процес преминава през няколко етапа: пластически тренинг – загрявка, игрови форми, танцов тренинг. Приоритет в проекта има физическият израз при избор на послание. В този смисъл спектакълът е по-близо до модел на танцовия театър, отколкото на драматичния.

В света на информационното общество, е важно да се помни, че самото тяло е източник на информация – памет, инстинкт, импулс и дълбок израз. В разработката на този физически процес артистите имат възможност да станат изследователи, изпълнители и творци на нови форми.

Използвани са методи за достигане до пълноценно разкриване на физическия потенциал у артистите, методи, разработени от мен при работа със студенти.

## **2. Пластически тренинг – загрявка:**

**а) Загрявка** – *„Изградена е върху поэтапното раздвижване на отделни части от тялото на танцьора. Основните комбинации от екзерсиса са предназначени за постигане на сила в тялото на изпълнителя, развиване на координация, мекота в изпълнението на движенията, промяна в динамика, сила, тежест, ширина на движението. Всички тези компоненти спомагат за постигане качество на изпълнението.“<sup>12</sup>*

---

<sup>12</sup> Памтулова, Анна, Танцуващото човешко тяло – Социално-комуникативни функции и движенчески аспекти, 2012г., Стр.51

**б) Екзерсис** – се базира на класически екзерсис със съвременни форми на изпълнение.

Ако при загревката артистите раздвижват всеки елемент от тялото си според лична преценка, то при екзерсиса идеята е тялото да бъде подготвено, поетапно, за изпълнението на различни по натоварване, сложност и динамика физически движения. Развива координация и баланс, както и свободно боравене с придвижването на тялото в пространството на цели крака, полупалци и чрез скок.

Артистите изпълняват упражненията самостоятелно, на среда, по групи.

Упражненията са подбрани така, че да подготвят артистите за изпълнение на усложнени координационно движения.

**- Комбинация, включваща поредица от движения** – Изпълнителите са стъпили стабилно в паралелна позиция, освободени ръце до тялото, но потегната фигура нагоре. Позицията на краката е първа паралелна. Ръцете са поставени спокойно до тялото.

Двете рамена се движат едновременно назад (в кръг-2 пъти), два пъти се завъртат и лактите, два пъти и цялата ръка от раменните стави (двете едновременно). Двете ръце се събират зад гърба като образуват първа позиция, с длани обърнати навън. След което се връщат до първа позиция пред тялото, а краката потъват в *plié*. Следва изправяне на краката - лява ръка се придвижва назад-напред-назад до трета позиция, дясна ръка остава до тялото. Навежда се целия корпус (с изправен гръбнак) напред, връща се до изходна позиция, следва наклон встрани като лява ръка се отпуска до тялото. Корпусът се връща до изправено положение - чрез изтегляне на дясна длан встрани, ръката остава встрани опъната с длан надолу. Следва *plié* с дясна ръка падаща до тялото. При изправяне на коленете дясна ръка се качва в трета позиция. Двете ръце се отвеждат встрани, тялото се навежда (изправено) напред с ръце в трета и следва гмуркане на тялото в

пространството, като идеята е да се огъне гръбначния стълб възможно най-пластично. Главата издърпва тялото и се връщат в изходна позиция. Двете ръце се отварят до втора позиция. Две поредни *plié* с контрект и отвеждане на ръцете от страни до първа позиция – встрани. Корпусът (заедно с ръцете, които са встрани се накланя последователно – надясно – напред – наляво. Корпусът запазва наведената си позиция като дясната ръка извършва два поредни кръга и на третия лявата ръка отвежда тялото в наклон на дясно (през център) и корпусът се връща до изправена изходна позиция - като главата е водеща (от дясно наклон до изправено положение).

**- Plié по втора позиция на среда** – Коленете са силно опънати, двете ръце са поставени във втора позиция. Упражнението е в три фази:

*Първа фаза* – движат се корпус заедно с ръцете. Упражнението се изпълнява с навеждания в ляво и дясно – двете ръце се придвижват (встрани) от втора позиция до трета (дясно) и от трета до подготвителна (лява) с прегъване на корпуса силно надясно. Тялото се връща до изходна позиция заедно с ръцете (до втора позиция). Отново прегъване с тяло и ръце надясно, после преминаване през контрект надолу (ръце през трета позиция) и тялото се отвежда до наляво – съответно с ръце в трета и подготвителна позиция (през полукръг). Прегъването се повтаря и на другата страна.

*Втора фаза* – движат се само краката, ръцете са постоянно във втора позиция встрани – *plié* надясно (свива се само десен крак) – тежестта минава надясно, тялото се връща до център, същото се повтаря и вляво, следва *plié* само на десен крак, *plié* на два крака, преминава тежестта в левия крак на *plié* и връщане до център. Същото се повтаря и наляво.

*В трета фаза* се комбинират първите две и се изпълняват едновременно.

**- Battement tendue** – Изпълнителите са стъпили стабилно в паралелна позиция, освободени ръце до тялото, но потегната фигура нагоре. Позицията на краката е първа паралелна. Позицията на ръцете по време на

изпълнение на упражнението по първа паралелна са в подготвителна, а по първа отворена позиция на краката са:

При работа напред – ръце във втора позиция,

При работа встрани – ръце във втора позиция,

При работа назад – ръце - дясна в трета, лява във втора и съответно при изпълнение на упражнението с ляв крак ръцете са – лява в трета, дясна във втора.

Движението на краката:

Едно *Battement tendue* напред; при второто напред стъпалото се поставя на земя; повдигат се само пръсти. Поставят се пръсти отново на земя. Работещият крак потъва в *Plié* напред – опорен е изправен; тежестта на тялото се връща между двата крака – вече и опорен крак потъва в *Plié*; работещият крак се плъзга към опорен в *Plié*, достигнал позиция се изтласква право нагоре до *cou-de-pied*, Опорният крак се връща да изходна позиция и упражнението се изпълнява встрани и назад.

В следващ етап позицията на краката се „отваря“ (от първа паралелна в първа класическа).

**- Battement tendue jeté** – Изпълнителите са стъпили стабилно в паралелна позиция, освободени ръце до тялото, потегната фигура нагоре. Позицията на краката е първа паралелна. Позицията на ръцете по време на изпълнение на упражнението по първа паралелна са през сялото продължение на упражнението в подготвителна, а когато упражнението се изпълнява по първа отворена позиция на краката ръцете са както при *Battement tendue*.

Движението на краката – във всички посоки:

Едно *Battement tendue jeté* напред; към второто напред следва *jeté pique* стъпалото се поставя на земя; повдигат се само стъпалото (като петата е на пода). Поставят се цяло стъпало отново на земя. Работещият крак потъва в

*Plié* напред – опорен е изправен; тежестта на тялото се връща между двата крака – вече и опорен крак потъва в *Plié*; работещият крак се плъзга към опорен в *Plié*, достигнал позиция се изтласква право нагоре до *cou-de-pied*, Опорният крак се връща да изходна позиция и упражнението се изпълнява встрани и назад. В следващ етап позицията на краката се „отваря“ (от първа паралелна в първа класическа).

- **Battement fondue** – Изпълнителите са стъпили стабилно в паралелна позиция, освободени ръце до тялото, но потегната фигура нагоре. Позицията на краката е първа паралелна, а след това се отваря в първа класическа. Позицията на ръцете по време на изпълнение на упражнението по първа паралелна са в подготвителна, а по първа отворена позиция на краката са както при *Battement tendue* и *Battement tendue jeté*.

Движението на краката:

Едно *fondue* напред; второ напред е *double fondue*, следва потъване на опорен крак в *Plié* като стъпалото на работещия крак застава в контра позиция в *Plié*. Двата крака се опъват (десен напред 45 градуса, ляв е опорен). *Rond de jambe* на работещият крак до страни, следва *relevé* на опорния крак. Опорният крак се връща да изходна позиция и упражнението се изпълнява встрани и назад.

В следващ етап позицията на краката се „отваря“ (от първа паралелна в първа класическа).

- **Plié - relevé** – Втора позиция на краката, ръцете са изнесени в двата диагонала отпред и нагоре. Следва четири последователни изтегляния на ръцете в посока диагонал отпред (дясно-ляво), четири в задните два диагонала, двете ръце се спускат надолу чрез встрани (през 2-ра позиция на ръцете), едновременно се изпълнява *grand plie*. Ръцете достигат земята и таза се повдига право нагоре, като краката се опъват в коленете, задържане.



Следва свиване на коленете до *grand plie*, ръцете минават в полукръг зад таза и се издигат нагоре – едновременно с изправянето на краката. Комбинацията завършва в *relevé*, задържане.

Цялата комбинация се изпълнява и наляво.

- **Grand battement** – Упражнението се изпълнява по диагонал, от точка номер 6 към точка 2. Изпълнителите са стъпили стабилно - опорен крак (ляв) е в първа позиция, десен в *Battement tendue* назад, двете ръце - във втора позиция встрани. Десен крак преминава през първа позиция *Grand battement jeté balançoire* напред - назад – встрани (чрез *grand battement fouette*) до втора позиция *Plié*. Упражнението продължава с повторение на частта до тук, но с другия крак. След последното *grand battement fouette* с десен крак упражнението се повтаря, като *grand battement fouette* се изпълнява в скок (*в страни*). Комбинацията се изпълнява докато изпълнителят достигне точка 2 (от танцовото пространство).

- **Упражнение за баланс** – Изпълнителите са стъпили стабилно в паралелна позиция, освободени ръце до тялото, но потегната фигура нагоре. Ръцете се изтеглят встрани като продължение на раменете, плешките са силно натиснати надолу, корпусът е леко напред - в лек диагонал. Изключително важна е връзката на стъпала-стомах-кръст-глава, усещането е сякаш някой тегли фигурата нагоре. Започва равномерно плъзгане на дясно стъпало назад. Центърът на тежестта се запазва между двата крака, както в началната позиция. Стъпалото силно натиска земята и така се плъзга до разтяжка назад, ръцете се запазват встрани сякаш са разположени върху две маси. Достигнали крайна точка на разтяжка стъпалото чрез плъзгане се връща до изходна позиция. Този процес се извършва осем пъти с единия крак и още осем с другия. След което ръцете преминават в успоредна позиция напред – ниво на раменете, с обърнати длани една към друга. Движението на дясно стъпало е плъзгане встрани, като тялото трябва да запази своята потегната позиция. Отново плъзгането е до разтяжка, след

което стъпалото избутва земята и плъзгайки се връща до начална позиция. Важно е да се спомене, че стъпалото и в двете посоки не се отлепва от земята и е в успоредна позиция. Тялото е статично и не помага на краката с движение.

- **Скокове** – Упражнението се изпълнява на среда, започва от единия диагонал на залата (отзад) и завършва в противоположния (отпред). Идеята е да се координират по едно и също време отварянето в скок на краката и тяхното приземяване в шеста позиция. Двата крака едновременно се разтварят напред (десен) и назад (ляв) по време на скока и едновременно се събират при приземяване. Ръцете са поставени на кръста. Следва същия скок с разменени крака – назад и напред. Следва два поредни скока с два крака встрани, разтворени на около 45 градуса. С редуване на тези подскоци тялото се придвижва по диагонал напред. Упражнението изисква концентрация и от своя страна развива добра координация на корпус и крака.

Същото упражнение се изпълнява и назад – по диагонал назад.

### **3. Игрови форми:**

Идеята на игровите форми в този процес е да мобилизира вниманието на участниците, да канализира енергията в единен поток, да подготви артистите за преминаване към усложнени движения достигащи до общ танц.

Хореографът включва различни интерактивни игри. Основна задача на упражненията е стимулиране на определени рефлексии, развиване на периферно зрение, бърза реакция и адаптивност към нови ситуации, умело координиране на емоционално-чувствената сфера на всеки участник:

- **пляскане в кръг,**

- **предай състояние,**

- **внимание,**

- **комбинирано упражнение за трима,**

- **работа в група.** Чрез този тренинг участниците развиват чувство за създаване и поддържане на общ темпо-ритъм, което е спомагащ за работа на артистите в група. В упражненията се развиват различни качества, изграждащи добри наблюдателски, имитационни умения.

**4. Танцов тренинг** – Изграден е на базата на импровизационни танцови елементи по конкретно зададена тема.

**а) движенческа рефлексия** - Упражнението се изпълнява по двойки, като участниците се разделят на „лидер“ и „движещ се“. Идеята е двамата да изградят физическа връзка по между си, която е важна за развитието на задачата и преминаването на артистите в по-сложен етап.

- **Първи етап.** Единият от артистите е в първа паралелна позиция „движещия се“, „лидерът“ е пред или зад него. Задачата в този етап е „лидерът“ да докосва с различна плътност на натиска партньора си. „Движещият се“ все още е статичен, но усещайки докосването реагира на натиска задвижвайки мястото където е усетил натиска и всеки път се връща до изходна позиция в очакване на следващия сигнал. Желателно е двамата да изградят доверие по между си и всеки един да съобразява своето решение с желанието, движението и темпото в което всеки един се движи. Първоначално темпото е бавно, като „лидерът“ редува леки с по-силни докосвания и изчаква „движещия се“ да се връща всеки път до нулева-изходна позиция. Темпото на смяна на докоснатите точки би могло да се забърза. След което ролите се разменят.

Условие: докосванията се изпълняват с длан.

- **Втори етап.** Запазва се принципа на идеята за движение на двамата, като в този етап следва развитие изразено във възможността „лидерът“ да придвижва и води своя партньор в различни посоки в пространството. Първоначално темпото е бавно, с укрепване на физическата връзка на

участниците, може да се забърза темпото. „Лидерът“ има задачата да следи и съобразява движението на „движещия се“, като му дава възможно най-адекватните сигнали, без да затруднява партньора си. Ролята на „движещия се“ е да отговаря на правилно на подадените сигнали, съответно и движенията му да са с различна амплитуда съобразени със зададената сила на докосване. След което ролите се разменят.

В това упражнение се създава възможност артистите да развият своята физическа сетивност, дълго време да са в постоянна активна позиция, да развият своята динамика в изпълнението на движенията, да придобият търпение в партньорство.

- **Трети етап.** В този етап „лидерът“ може да води партньора си чрез докосвания на различни елементи от собственото му тяло.

Условие 1: Не се разрешава говорене между партньорите.

Условие 2: За пълна отдаденост между партньорите при изпълнение на всяка команда.

- **Четвърти етап.** Актьорът преминал през предните два етапа да запази принципа (спомена) на създаване на движение в тялото (точка по точка) и да опита да изпълни движенията, като отправя мисълта към различните точки на тялото си. Необходимо е движенията да преливат от едно в друго.

**б) Огледално изпълнение на движенията** – Движенчески тренинг за упражняване наблюдателността у артистите.

- **Първи етап.** Участниците са по двойки, един срещу друг (дължината на две опънати ръце един от друг). Стабилно стъпили в паралелна позиция, освободени ръце, но потегната фигура. Единият е „лидер“, а другият „движещ се“. „Лидерът“ започва бавно да движи отделни елементи от тялото си (крака, ръце, глава, пръсти, рамене и т.н.), но не едновременно. „Движещият се“ следи зададените движения и ги изпълнява едновременно, огледално. Т. е. ако „лидерът“ движи лява ръка, то „движещият се“ движи

дясна ръка. Темпото на движение е много бавно, за да се даде възможност на следящите движения да се движат в същото темпо на „лидера“. След което ролите се разменят.

**- Втори етап.** Този етап е продължение или развитие на първи. Броят на артистите може да се увеличава, като с това и задачите на участниците се усложняват. Например:

Може да застанат както две двойки така и четири (двойка до двойка). „Лидерите“ са в една линия, съответно „движещите се“ са в отсрещната линия. Тук сложността се определя от допълнителната задача за всички участници. Вече има и партньори и до всеки един от двойката. „Лидерът“ може да комуникира със съседа по двойка, който също е „лидер“ в неговата двойката. Двамата „лидери“ внимават и следят движенията си на водещи, така, че да няма сблъсък или удар, а съответно това се отразява и в „движещите се“. След което ролите се сменят.

Условие 1: Не се разрешава говорене между партньорите.

Условие 2: За пълна отдаденост между партньорите при изпълнение на всяка команда.

**в) изписване на букви** - Движенчески тренинг за упражняване динамика и темпо-ритъм на движенията, изпълнявани от артистите.

Упражнението е за самостоятелна работа, в която всеки от участниците да „провери“ собствената си представа за големина, ширина и времетраене на изпълнените движения. Задачата е да бъдат изписвани букви от азбуката. Например: изписване на ръкописната буква „А“:

**- Първи етап.** Актьорът изрисува с ръка различни по големина букви „А“, във въздуха пред лицето си. Така проверяваме представата на всеки участник за големина на движението и ако хореографът подаде задача за синхронизиране на обема на изписваните букви, всички от актьорите се отзовават.

- **Втори етап.** Буквата се изписва в различни посоки в пространството, около тялото. Отново се редуват различни големини на изрисуваните букви.

- **Трети етап.** Буквата се изрисува с различни части от тялото без движенията да са свързани по между си. В този етап също се включват изписвания с един елемент от тялото в различни посоки (хоризонтал или вертикал), както и различни големини на ръкописната буква „А“.

- **Четвърти етап.** Участниците запомнят усещането и инициативата на тялото при последователно изписване на множеството от букви. Задачата е да рисуват последователно, с бързо преминаване от точка в точка (например: рамо, лакът, таз и т.н.) на движението.

- **Пети етап.** Участникът изписва името си в пространството с ръце, с всеки елемент от тялото.

- **Шести етап.** Създадените индивидуални комбинации на всеки от участниците да се установи в конкретна комбинация от движения. Тази комбинация би могла да бъде използвана в дадения от мен (по-долу, пример за развитие на „базова“ комбинация в точка - Самостоятелна работа – б) разработване на движения, произлизащи от прости социални ситуации или теми).

## **5. Самостоятелна работа на актьорите в подготовката на спектакъла „На ръба“**

Следва индивидуален процес на работа, в който актьора разработва собствения си физически капацитет.

Тук нямаме присъствие на солист и ансамбъл. Ролята на ансамбъла е да представи единния образ, а редуването на кратки солистични изяви - да обрисова детайлите на този образ.

### **а) Самостоятелен тренинг.**

Тренинг по двойки или в разширен кръг от участници представлява физическа интерпретация и работа върху развитието на отделни танцувални движения.

В изследователската част артистите следва да предлагат, индивидуални решения за танцова и актьорска интерпретация по зададена тема. Идеята е да развият креативност в интерпретация; да подобрят качество на изпълнение, при заучаване на вече усложнени танцови комбинации.

Чрез преминаване през различните тренинги се създава възможност артистите да развият своята физическа сетивност, да придобият търпение в партньорство. Участниците подобряват уменията си да работят в екип. Основна задача на упражненията е стимулиране на определени рефлексии, развиване на периферно зрение, бърза реакция и адаптивност към нови ситуации, умело координиране на емоционално-чувствената сфера на всеки участник. Наборът от упражнения подготвя артистите за изпълнение на усложнени координационно движения. Заучаването на зададените от хореографа комбинации по време на екзерсиса, спомагат за развитие на двигателната памет на участниците.

Всеки подход на артиста може да бъде разглеждан като парадигма. Ще бъде използван като личен напредък в хореографския растеж. Упражненията са структурирани така, че да осигурят добър опит на боравене с физическата издръжливост и ментална креативност у актьора в пространството, времето, и детайлната експресия в изпълнението.

### **б) Разработване на движения по Разработване на движения, произлизащи от прости социални ситуации:**

- **тема 1** включва създаването на индивидуална танцова комбинация от четири броя движения или жестове, инициирани от идеята за затваряне или отваряне на различни врати, прозорци, решетки и капаци.

**В първия етап** движенията са изпълнени като просто механично физическо действие. Създава се така наречената „базова комбинация“, в която движенческите елементи са нанизани едно след друго, без да се подчертава тяхната индивидуална форма.

**Вторият етап** се състои в развитие на представената в първи етап „базова комбинация“. Артистът има възможност да разгърне личния потенциал на креативност и да премине във фазата на импровизация, за да достигне до определянето на новите (трансформирани) движения.

Идеята на упражнението се състои в две неща: създаване на концепция за собствена тема и развитието ѝ в различни етапи.

**Трети етап** е когато артистите са заучили собствените си нови комбинации и следва фаза на раздвижване в пространството. Използват се различните посоки.

**Четвърти етап** е свързан с ритмичната разработка, или избора на артиста с каква продължителност изпълни всяко от движенията.

Разнообразието в ритмичните форми дава възможност на артиста да развие по-добра изразителност и прецизност в изпълнението.

**Пети етап** – придвижване в пространството. Артистът да намери точните преходи между движенията така, че комбинацията да бъде „придвижена“ в пространството. Основните движения да бъдат „разгънати“ в пространството.

**Шести етап** – Ретроградивно подреждане на движенческите елементи изграждащи „базова комбинация“. Така се създава нова комбинация от движения, в която първото движение реално е последното от „базовата комбинация“. Всяко следващо сменя първоначалното си място в подредбата.



**Седми етап** – Движенията в „базовата комбинация“ да бъдат изпълнени във възможно най-малкия си вид – минималистични. Получената нова комбинация може да търпи промени когато бъде изпълнена в различни посоки от пространството и с придвижване. Тук също може да се разбърка подредбата на движенията в минималистичния им вид и така да получим съвсем нова движенческа комбинация.

**Осми етап** – Бързина, забавяне и стоп. Това са определящите звена според които можем да трансформираме всяка една от получените до сега комбинации. Ще се създаде съвсем нов изглед на „базовата“, „минималистичната“ или „разгънатата“ (спомената в първите етапи) комбинация.

**Девети етап** - Работа с ритъм. Която и комбинация да използваме за това упражнение, задачата е да се избяга от равномерния ритъм и всяко едно движение да бъде изпълнено с различен музикален ритъм (Largo, allegro, adagio и др.).

**Десети етап** – Движенията се изпълняват с различна сила, или – разнообразие в плътността на движението.

**Единадесети етап** – допълващи елементи, детайли. Тези елементи биха могли да намерят място сред установените движения в която и да е от съставените движенчески комбинации.

**Дванадесети етап** – Смяна на нивата в пространството. Това означава самата комбинация да бъде изпълнена в три различни варианта.

**Тринадесети етап** – В този етап задачата на артиста е да прибавя към избраната от него комбинация различни прийоми на придвижване в пространството.

**Четиринадесети етап** – повторение на всяко движение повече от два пъти, но изпълнени в различно темпо.

**Петнадесети етап** – В този етап може да се комбинират елементи от всички създадени до сега комбинации и да се оформи една продължителна и разнообразна движенческа комбинация.

Условие: Артистът може да използва една комбинация за преминаването през различните етапи, но тя да не е базовата, а с усложнени движения базирани на първоначалната комбинация, или всяка нова създадена в отделните етапи.

- **тема 2** включва създаването на индивидуална танцова комбинация от четири броя движения или жестове, инициирани от идеята за сядане и изправяне. Желателно е артистът да предложи възможно най-креативни начини за изпълнение на задачата.

Идеята на упражнението се състои в две неща: създаване на концепция за собствена тема и развитието ѝ в различни етапи. След което базовата комбинация преминава в развитие през етапите представени в **тема 1**.

## **6. Изводи на хореографа**

Присъствието на разнообразни форми на движение са част от разработен метод за разкриване на физическия потенциал на участниците в изследването. Физическият и танцовият тренинг, преминаващ през различни по натоварване, динамика и изразителност етапи, е един от основните процеси, свързани с реализацията на проект като този. Движенческият процес е основен момент в подготовката на артистите за навлизане в следващи репетиционни процеси, свързани с изграждането на авторския спектакъл, като: работа с текст, работа на актьора с предмет (реквизит), работа на групата от участници в синхрон, интерпретация на музикални теми, работа в пространството, обиграване на декор.

Актьорският състав е селектиран от режисьора по критерии, които не са съобразени с определено ниво на физическа и танцова подготовка. Участниците са двадесет и един. Идеята на авторите на спектакъла е да се

създаде обединен образ пресъздаден от групата актьори. Сложността се състои в намирането на баланс между словото, танцовата форма и изразителност, желанието за осъществяване на кратки солистични изяви, без да се създава чувството за солова изява. Не всички пластични решения в спектакъла се изпълняват в комбинация движение-слово-музика. Търси се усещането за обединен поток на енергия при реализацията на всяка картина от спектакъла.

Подобно групово изпълнение от равностойни в ролята си артисти дава възможност на участниците много по-добре да осъществяват взаимодействието си и да се стимулират взаимно, тъй като са освободени от негативите на конкуренцията.

В разгледаните модели за работа на хореографа в театрална среда (глава I.) съм представила работата на сътрудничество между два хореографа, при ясно начертани изисквания на режисьора към общия модел на постановъчна работа; работата по театрален спектакъл на хореограф, който е и режисьор на сценичната творба и модел, в който хореографията е подчинена на естетическите представи на режисьора, без режисьора да участва пряко в създаването на движенческите композиции. Съществуват различни методи и подходи за физическа разработка на драматургична творба. Често, в работата си, екипът не определя предварително типа театрална форма - физически театър, Танцов театър и т.н. Режисьорът в определени моменти участва директно в процеса на хореографски търсения, в други случаи коментира пластични предложения без да се намесва в хореографските търсения.

В спектакъла „На ръба“ авторите провеждат своите търсения успоредно. В някои картини режисьорът се доверява на хореографа за цялостното решение за дадената картина.

В хореографията на „На ръба“ е търсено усещането за органичност на движенията, които по-скоро да подчертаят драматургичния смисъл на сцените, отколкото да се търси авангардност или екстравагантна визия в изпълнението. Стилистиката на спектакъла предполага деликатна хореографска разработка. Не съм търсила дивертисментното присъствие на танца, а плавно преминаване от словото към пластичното движение достигащо до танц.

По време на постановката на театралните и движенчески сцени музиката обслужва идеите и се разработва от композитора спрямо режисьорските и хореографски решения.

В пластиката съм използвала различни хореографски форми, както композиционно, така и в естетиката на движенията. Например така нареченото „развитие на една хореографска тема с натрупване“, или когато промяната на темата се реализира чрез развитие на пластичните движения в самата тема, без да се налага добавяне на нови танцови или движенчески предложения. Чрез натрупването на множество разработени в солата танцови фрази, се постига крайният ефект на пълноценно развитие на една голяма сцена. Разбира се важен момент е музикалният подбор. В случая на сцената с „натрупване“, или така наречената картина „Болеро“, от спектакъла, музика на Равел „Болеро“ допълва движенческите решения.

Пластиката не е решена само чрез танцови движения на актьорите. В стремежа си да достигна до глобална динамика на спектакъла, съм „раздвижила“ и декора. Сценичните платформи „танцуват“ в синхрон с музиката във вертикал, докато артистите изпълняват пластическите си задачи, качени на движещите се модули. Можем да определим тази форма на пластическо решение като танц във вертикал и хоризонтал.

В една от картините хореографията е изведена на базата на една повтаряща се комбинация от движения, която в продължение на цялата сцена, не изменя идеята си и не търпи движенческо развитие. Комбинацията се изпълнява, първоначално от един персонаж, като до края на картината се

прехвърля в пластиката на всички участници. Така без да се добавят нови комбинации в продължение на танца, чрез повторение на една единствена комбинация се постига ефекта на внушителен танц, с подчертано послание. Разбира се споменатата танцова комбинация търпи минималистично развитие с натрупване.

Характерно за динамиката на спектакъла е използването на разнообразен движенчески изказ. Редуват се танцови движения, с различни по внушение пластични разработки и застинали скулптурни пози.

Моделът, използван в спектакъла на „На ръба“ е силно разграничаващ се от представените в глава I модели. Той представя авторски творчески разработки на хореографа и режисьора. Драматургията не е предварително написана, режисьорът и хореографът изграждат идеята и сценария на спектакъла по време на постановъчния процес, което определя спектакъла като авторски. От една страна, хореографът е свободен да борави с въображението си, от друга - няма ограничението на драматургията, която да поставя ясни граници до къде да се разпростира креативността на хореографа. Кое то има риск да доведе до конфликт в свободата на идеи с креативността на режисьора. Изключително интересен, но и труден процес. Именно в този момент съм разгърнала капацитета си на постановчик, артист и режисьор. Големият изпълнителски опит ми позволява да съм запозната с капацитета на актьорите на физическа емоционалност, издръжливост и изразителност. Като автор на множество хореографии за различни жанрове на сценичното изкуство имам комфорта да създавам различни танцови движения, които да бъдат или по-силови, или по-пластични, или минималистични. Да превръщам простото физическо действие в знаково, или да преобръщам словото в танц. Следователно и физическата експресия да бъде с богата динамика, отговаряща на идеите на режисьора, в името на успешната реализация на спектакъла.

### **Спектакълът „На ръба“ отличен със следните награди:**

- Награди „ИКАР“ – за високи технически постижения в областта на Театралното изкуство, 2015г.
- Награди „АСКЕР“ – категория „НАЙ-ДОБЪР СПЕКТАКЪЛ“, 2015г.

### **Забележки:**

- Не са разгледани подробно актьорските задачи.
- Не са анализирани възникналите творчески проблеми в отделните етапи.
- Не е разгледана връзката на посланието и зрителя.
- Авторът не анализира работа с музикален текст и изграждане на връзката между фраза-танцова комбинация.
- Не са представени танцовите движения в крайна фаза и геометричната им проекция на сцената.
- Използвани са цитати от собствена разработена система за изследване на танцовите движения, представена в докторска дисертация със заглавие - „Танцуващото човешко тяло – Социално-комуникативни функции и движенчески аспекти“, 2012

### **Използвана литература:**

ИСКРЕНОВА, Мила. Фондация „Идея за театър“, Гестус, 2013

ПАВЛОВА, Светла. „Рудолф фон Лабан – живот и творчество, философски и естетически възгледи“, курсова работа

БЛУМ, Катя. „Движещи се актьори“, Галина Борисова, Нов български университет, „Танцови представи и артистични предпочитания“, 2011

СОКОЛОВА, Татяна. „Хореографът в театралния контекст“, изпълнителска докторантура, 2013

ПАМПУЛОВА, Анна. „Танцуващото човешко тяло – Социално-комуникативни функции и движенчески аспекти“, 2012