



**НАЦИОНАЛНА МУЗИКАЛНА АКАДЕМИЯ
"ПРОФ. ПАНЧО ВЛАДИГЕРОВ"
ВОКАЛЕН ФАКУЛТЕТ
КАТЕДРА „МУЗИКАЛНО-СЦЕНИЧНО ИЗКУСТВО“**

Владимир Албертов Роже

**ПРИЛОЖЕНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ
В ТАНЦОВОТО ОБУЧЕНИЕ В БЪЛГАРИЯ И В
ТВОРЧЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИ ХОРЕОГРАФИ**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд за присъждане на образователната и
научна степен „доктор“ по научна специалност
„Музикознание и музикално изкуство“,
професионално направление
8.3. „Музикално и танцово изкуство“

Научен ръководител:
доц. д-р Желка Табакова

София, 2020

Дисертационният труд е обсъден на заседание на разширен катедрен съвет на Катедра „Музикално-сценично изкуство“ при Вокалния факултет на Националната музикална академия „проф. Панчо Владигеров“, състояло се на 8 юни 2020 год., и е насочен за публична защита.

Научно жури:

Вътрешна квота

1. проф. д-р Ивайло Кринчев – рецензия
2. проф. д-р Виолета Горчева – становище
3. доц. д-р Деян Павлов – резервен член

Външна квота

1. проф. д-р Даниела Дженева – рецензия
2. проф. д-р Полина Куюмджиева – становище
3. проф. д-р Антон Андонов – становище
4. проф. д-р Юлиян Куюмджиев – резервен член

Дисертационният труд съдържа общо 212 страници. Библиографията включва 191 заглавия, от които 79 на кирилица и 112 на латиница.

Публичната защита на дисертационния труд ще се проведе на от ч. в

Материалите по защитата са публикувани на интернет-страницата на НМА „проф. Панчо Владигеров“.

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД.....	5
ЦЕЛ.....	5
ЗАДАЧИ.....	5
МЕТОДИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО.....	6
1. <i>Възникване на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) и използването ѝ в нейните спектакли.....</i>	8
1.1. Исторически предпоставки за възникване на модерния танц.....	8
1.2. Ранен период (1913-1938).....	9
1.3. Среден период (1938-1948).....	14
1.4. Късен период: Повратна точка (1948-1960).....	19
1.5. Късен период: Утвърждаване на техниката (1960-1980).....	21
1.6. Късен период: Последно десетилетие (1980-1991).....	22
1.7. Философска основа на Техниката на Марта Греъм (ТМГ).....	24
1.8. Основни принципи на Техниката на Марта Греъм (ТМГ).....	26
2. <i>Влияние на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) при обучението по модерен танц в България.....</i>	32
2.1. Навлизане на модерния танц в България.....	32
2.2. Начало на танцовото обучение в България.....	34
2.3. Приложение на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в обучението по модерен танц в системата на средното образование в България.....	40
2.4. Приложение на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в обучението по модерен танц в системата на висшето образование в България.....	44
2.5. Приложение на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в обучението по модерен танц в частните любителски школи в България.....	48
3. <i>Приложение на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в творчеството на български хореографи.....</i>	49
3.1. Първи стъпки в прилагането на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в модерния танц в България: Маргарита Арнаудова.....	50

3.2. Първи стъпки в прилагането на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в модерния танц в България: Маргарита Градечлиева.....	57
3.3. Използване на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в модерния танц в България: Хореографии на ученици на Маргарита Градечлиева.....	63
3.4. Анкетно проучване за влиянието на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в България и по света.....	67
ИЗВОДИ.....	70
ПРИНОСИ.....	71
СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ ВЪВ ВРЪЗКА С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	72
СПИСЪК НА УЧАСТИЯТА В НАУЧНИ ФОРУМИ С РЕЗУЛТАТИ ОТ ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	72

Увод

Танцовото изкуство не остава встрани от процесите на глобализация в съвременния свят. Тези процеси влияят върху „чистотата“ на танцовите стилове, лексика и методики. Това е причината, поради която все по-често ставаме свидетели на използването на няколко техники в един танцов спектакъл или в екзерсисните форми за обучение. Изкуството в България също е част от този танцов феномен.

Техниката на Марта Греъм (ТМГ) е възприета по света като основа за почти всички нови системи на модерния танц. В България ТМГ е въведена като учебна дисциплина в Държавното хореографско училище (ДХУ) през 1977 год. След демократичните промени, в Националното училище за танцово изкуство (НУТИ) се обособява специалност „Съвременен танц“ (понастоящем методическо обединение „Модерен танц“) и преподаването на съвременни танцови техники претърпява значителни промени.

Горепосоченото определи **предмета на изследване** в настоящия дисертационен труд, а именно: проблемите при обучението по ТМГ и нейната хореографска интерпретация в творчеството на българските хореографи. **Обект на изследване** са особеностите на ТМГ и приложението ѝ в работата на българските педагози в професионалното танцово образование и в творчеството на български хореографи от 1977 до 2019 год.

ЦЕЛ

Целта на дисертационния труд е проучване влиянието на ТМГ в България и нейното приложение в обучението и в съвременната българска хореография. В изпълнение на така поставената цел е направен опит да бъдат разрешени следните

ЗАДАЧИ

1. Да се проследи в исторически план възникването и използването на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в нейните спектакли;

2. Да се изследва философската основа за формирането на ТМГ;
3. Да се разгледат основните принципи на ТМГ;
4. Да се проучи въвеждането на ТМГ при обучението по модерен танц в средното образование в България;
5. Да се анализират учебните планове и изучаването на ТМГ във висшето образование в България;
6. Да се анализира влиянието и приложението на ТМГ в творчеството на български хореографи.

Работна хипотеза: Понастоящем обучението по ТМГ е слабо застъпено в България, поради което тя не се използва в чист вид, а в модерния танц у нас се прилагат само ограничен брой нейни елементи.

Методи на изследването:

Емпиричен подход на база на собствен опит в ТМГ, получен в Държавното хореографско училище – София между 1986 и 1990 год. в класовете на Маргарита Градечлиева – хореограф, педагог и единствен специалист по ТМГ в България; реализирана модерна хореография „Бърлогата“ на основата на ТМГ в чист вид на XIV Международен балетен конкурс – Варна през 1990 год. (Втора награда за хореография на М. Градечлиева; Лауреат на конкурса – бронзов медал за изпълнение); полученото висше образование по балетна педагогика и балетна режисура в НМА „Проф. Панчо Владигеров“ – София; личния дългогодишен опит в областта на танцовото изкуство като премиер-солист в Софийска опера и балет, европейски и американски балетни трупи в: Грац (Австрия), Каролина балет (САЩ), Ню Джърси балет (САЩ), и преподавател във Фей Тиан Колидж, Мидълтаун, Ню Йорк, САЩ; лично участие в класове по ТМГ в *Martha Graham Contemporary Dance School* от 2017 год; регулярно посещение на спектаклите на *Martha Graham Dance Company*. Представени са фрагменти или откъси от хореографии на Маргарита Арнаудова, от спектаклите „Още нещо за любовта“ и „Вангелис“ на Международния балетен конкурс в Джаксън, 1986 год. В Театъра за опера и балет в Грац участва в

следните спектакли, използвайки ТМГ: през 1992 год. „Америка“, хореография на директора на Холандския национален балет Руди ван Данцинг; през 1992 год. „Ромео и Жулиета“, хореография Хайнц Шпърли, директор на балета в Базел и балета в Цюрих; през 1993 год. „*Naked City*“, хореограф Рами Беер, артистичен директор на *Kibbutz Contemporary Company*, Израел; през 2001 год. „Кармина Бурана“ и „*Verklärte Nacht*“, хореограф Ричард Уорлок, директор на балета на Комише опер – Берлин. В Ню Джърси Балет участва в следните постановки, използвайки ТМГ: през 2004 год. „*ForElla*“, хореограф Марго Сапингтон, хореограф на Джофри балет, Хюстън балет, Пенсилвания балет; през 2008 год. „*Guajira*“, хореограф Педро Руиз, хореограф на Националния балет на Куба; през 2010 год. „*Let's Go South*“, хореограф Оливър Норт; през 2009 год. „*Saturday Night*“, хореограф Джинджър Тачър. На Международния балетен семинар във Варна през 1988 год. като демонстративна двойка с партньор Веса Тонова е представена съвременната хореография на руския хореограф Касян Голейзовский „Лейла и Меджнун“.

Сравнителен анализ за влиянието и практикуването на ТМГ от американски и български изпълнители, практикуващи ТМГ на база на анкетно проучване. Приложението на техниката в творчеството на самата Марта Греъм и на българските хореографи. Анализира се значението и ролята на техниката на Марта Греъм за световния съвременен танц и в частност за България.

Използвани са **интервюта** от звукозаписния архив на танцовата колекция на библиотеката на Линкълн Център Ню Йорк (САЩ) *History Archive of Dance Collection, New York Public Library, Lincoln Center*. **Интервюирани са** учители, настоящи и бивши танцьори от *Martha Graham Dance Company*, както и български хореографи и възпитаници на Маргарита Градечлиева.

Проучване на научната литература по въпросите: за съвременния танц, за техниката и творчеството на Марта Греъм в Америка, за влиянието и приложението ѝ в България.

1. ВЪЗНИКВАНЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) И ИЗПОЛЗВАНЕТО Й В НЕЙНИТЕ СПЕКТАКЛИ

1.1. Исторически предпоставки за възникване на модерния танц

В началото на XX век, настъпилите политически, социални и икономически промени в света водят до поява на нови направления в различни области на изкуството и в частност на танца. Активира се търсенето на нови изразни средства в танцовото изкуство. В Европа танцът се променя в посока на нова концепция наречена „свободен изразен танц“. Търсят се и се експериментират: нова техника, нови движения, нови форми и пластични решения. Новият танц, т.нар. модерен, се появява като алтернатива на класическия танц.

Началото на модерния танц е поставено от големите танцови импровизатори – Айсидора Дънкан (1877-1927), Мод Алан (1883-1956) и Лой Фуллър (1862-1928), родени в САЩ, но получили признание в Европа. Освен тях, Рут Сент Денис (1878-1969) и Тед Шон (1891-1972) имат собствен стил, вдъхновил Марта Греъм (1894-1991) да създаде първата система за тренинг в областта на модерния танц през XX век.

Марта Греъм оставя безценно наследство от танци, танцьори и идеи. Името ѝ става синоним на модерния танц, за чийто основател се счита именно тя. Нейният принос за развитието на модерния танц е изключителен. Въздействието ѝ върху изкуството на XX век е огромно.

Техниката на Марта Греъм (ТМГ), която не е просто набор от движения, води до нов начин на трениране на тялото на танцьора като инструмент за изразяване. Тя не се счита вече за единствената алтернатива на класическия балет, но е най-ранната изчерпателна система за подготовка на съвременния танцьор като изпълнител, която се ползва и до днес. За Греъм, както за всеки истински артист, техниката е само средство. Но тя е танцьор, който надраства техниката. Така нейните усилия да развива тази техника не са свързани с търсенето на

нова танцувална лексика за самата нея, а за да могат другите танцьори да изпълняват нейната хореография.

Наблягането на ТМГ при обучението и подготовката на танцьорите за спектакли им дава възможност да се развиват и танцуват репертоар, включващ не само творби на Марта Греъм, но и на най-известните съвременни хореографи като Мърс Кънингам, Пол Тейлър, Хосе Лимон, Алвин Ейли, Пърл Ланг, Дан Уогнър, Лаура Дийн, Туайла Тарп и др.

В работата си Греъм гледа решително напред в бъдещето до такава степен, че пренебрегва дори собствените си творби от миналото. За другите обаче те са полезни и необходими. За танцьорите, които трябва да представят нейните най-ранни творби, познаването и владенето на техниката такава, каквато е съществувала в момента на създаването на съответната пиеса, е съществено и крайно необходимо. Само чрез запазване на миналото, танцът има основа за надграждане, основа за това бъдеще, към което Марта Греъм се стреми през целия си живот.

1.2. Ранен период (1913-1938)

Нарастването на броя нови движения през ранния период от творчеството на Марта Греъм е тясно свързано с големия брой нови танци, които тя хореографира, търсейки нова лексика за всеки от тях. Греъм е продукт на школата „Денишон“, където получава първи познания за бъдещата си кариера на танцьор. Влиянието на това обучение, както и професионалното насърчаване от Рут Сент Денис и Тед Шон водят до нейния уникален подход към танца.

Усилията на Рут Сент Денис да обедини в танца тялото и духа впечатляват силно младата Греъм. Рут Сент Денис набляга на танцовите техники на Изтока, историята и философията на танца и визуалното пресъздаване на музиката. Безспорно, прочитът и тълкуването на философията и религията на Изтока пробуждат интереса на Марта Греъм към тях за цял живот. Заниманията на Сент Денис по йога също са в основата на концепцията на Греъм за работата на пода, а интересът ѝ към дишането е довел до

развитието на принципа *contraction/release* (съкращаване/отпускане) в нейната техника.

Подходът на Тед Шон е еkleктичен, тъй като той вярва, че нито един метод не обхваща танца като цяло. Така Греъм се запознава с множество различни стилове – идеална основа за формирането ѝ като хореограф-новатор, който ще въведе нов вид танц. Тед Шон държи изключително много на дисциплината по време на клас, както и Греъм в бъдещата си работа. Повече от всеки друг аспект на обучението в школата „Денишон“, вниманието към артистичността оказва трайно влияние за зараждането и развитието на концепцията на Марта Греъм за спектакъл. Греъм не възприема танцовия екзерсис като серия от физически упражнения, а като свързващ движението с артистичността компонент. Занятията по техника в школата „Денишон“ се провеждат отделно от тези по танци. Обратно, за методиката на Греъм е характерно, че целият клас представлява подготовка за предстоящ спектакъл, а отделните технически елементи се свързват в танцови фрази.

Греъм танцува за първи път в пищен спектакъл на школата „Денишон“ през лятото на 1916 год. Една от ранните ѝ успешни роли е в испанския танц *Serenata Morisca* (1916) (Мавърска серенада). Първата професионална индивидуална изява на Греъм е през 1923 год. в спектакъла на Джон Мъри Андерсън в стил Бродуей – *The Greenwich Village Follies* (Лудории в Гринуич). През 1925 год. Греъм приема предложението за работа като преподавател в Музикалното Училище „Истман“ в Рочестър, Ню Йорк. Музикалният директор на школата „Денишон“ Луис Хорст, който става неин ментор и приятел за цял живот, я насърчава да следва интуицията си и да намери себе си в изкуството.

Именно в „Истман“, Греъм има желание да скъса връзките с миналото и всеки, който посещава класовете ѝ, среща нейното вдъхновено въображение и решителност да създаде нов вид танц, на който да предаде форма и живот. Решава да остави в миналото танците със съдържание и драматургична фабула и да се концентрира предимно на движението като

изразно средство. Започва с най-простото – ходене, бягане, подскачане и скокове с постепенно усложняване на движенията. Чрез коригиране на това, което счита за неестествено, тя скоро започва да твори истински. Търси изразителността в движението, а не красотата и плавността. Желаете движението да бъде изпълнено с вътрешен заряд, със силно въздействие и устрем.

Две основни характеристики за ТМГ са въведени през този ранен етап – босите стъпала и принципа *contraction/release*. Греъм вече работи, използвайки движението, при което танцьорът е в близък контакт и с пода, и със собствения си физически и емоционален център. Желанието да изрази естествеността и първичността на човешкото движение води Греъм до създаването на този принцип. Тя счита, че всяко движение отделно би могло да бъде използвано, за да изрази или положителни или отрицателни, освобождаващи или потискащи емоции в зависимост от положението на главата. Съкращаването и отпускането заедно са основа на приземния стил на Греъм, който е напълно противоположен на техниката на класическия балет, която има за цел да създаде илюзия за безтегловност. В контраст на често използваните отвивисти движения, Греъм добавя спираловидната форма в лексиката на нейната техника, за да създаде чувство на лекота и лиричност. Докато опитва нови форми, дори самата Греъм признава, че нейните ранни творби са много близки до стила на „Денишон“.

След дебютния ѝ концерт през април 1926 год., Греъм приключва учебната година в „Истмън“, но не подновява договора си за следващата година. Тя вече работи самостоятелно, ползвайки студиото на „Карнеги Хол“ в Ню Йорк. Отначало има само няколко ученици, но постепенно броят им нараства. През 1928 год. заедно с Луис Хорст са поканени за преподаватели в Професионалното театрално училище *Neighborhood Playhouse*. ТМГ се развива постепенно в процеса на непрекъснато търсене на нови движения за нейните танци. Греъм не създава новата система преднамерено. Тя не си поставя за цел да създаде изцяло нова

танцова форма, а търси изразителността в танца. За да се постигне това, са необходими дисциплина и изразителен силов инструмент – тялото, изпълняващо новите нестандартни движения.

По време на ранните класове на Греъм, танцьорът е седнал, като изпълнява движения в статично положение, а покъсно продължава с работа на тялото в пространството. Така се укрепва центърът, включващ торса и таза. Различните седящи пози и конфигурациите на краката позволяват на танцьора да увеличи амплитудата и издължи движенията чрез силата на центъра. Въпреки, че много от композициите наподобяват скулптури, самият процес на изграждането им е изключително динамичен.

Първа голяма групова творба на Греъм е *Heretic* (1929) („Еретичката“). Тази творба е замислена като провокативна постановка и разкрива силата на въздействие на обикновеното ходене, извършено в синхрон от група жени в черно, които пристъпват към и отстъпват от фигура в бяло, коленичеща, свиваща се надолу и извиваща се назад – символизираща жена, отхвърлена от обществото. Групата се изстрелва напред с вдигнати ръце, създавайки огромно напрежение, което разтърсва зрителя с почти осезаема сила. Търсейки силата на емоцията, Греъм използва ограничен брой повтарящи се движения. Танцът е пълен с резки движения и жестове.

През тридесетте години на миналия век, Греъм продължава да експериментира, като класовете ѝ постепенно се насочват към същността на нейните основни принципи. Класовете за напреднали се провеждат под формата на семинари, по време на които тя търси технически решения на хореографски проблеми. Тя работи успоредно върху техниката и хореографията още от самото начало. Всяка нова хореография изисква специфични движения. Характерно за танцьорите, участващи в ранните ѝ творби е: успоредни крака, флексирани глезени, ъгловати форми, асиметрични фрази и пулсираща динамика. *Contraction/release* е основен импулс на движението, при което се съхранява енергията.

Тежестта и усилието не се прикриват; Греъм ги използва заедно с видимото и умишлено отклонение от гравитационния център за засилване на драматичната стойност на движението.

Въпреки наличието на връзка между хореографските замисли и съдържанието на класа на Греъм, серия от установени упражнения са в основата на обучението ѝ. По време на подготовката на групата за *Primitive Mysteries* (1931) („Примитивистки мистерии“) са прекарани седмици в експериментиране на различни видове ходене, с различни динамични качества. Голяма част от хореографията на групата е изпълнявана в тишина, без музикален съпровод. В резултат на това, вниманието на публиката е насочено върху груповата динамика, което за времето си е невероятен сценичен ефект. *Primitive Mysteries* представя католически ритуал, свързан с преклонението пред Дева Мария и е една от няколкото пиеси, отразяващи афинитета на Греъм към коренната американска култура.

Класовете на Греъм изясняват процеса на трениране на тялото на пода, за да го подготви за скок във въздуха. Нейните инструкции за този вид упражнения като *back leg extension* и *long leans* (издължени наклони) подчертават значимостта на поставянето на тежестта на тялото върху краката така, че вертикалните скокове да са мощни и силови, но същевременно да изглеждат изпълнени без усилие. Именно чрез *old technique* („старата техника“), Греъм постига тази така необходима за танцьорите издръжливост в скоковете.

Всяка нова творба допринася за обогатяване на наличния материал за класовете по техника и за лексиката на Греъм. В класовете на Греъм движенията обикновено нямат имена. Балетната терминология на френски никога не е използвана с изключение на *plié*. В някои случаи, движение характерно за определен танц или за откъс от него, носи неговото име – напр. *cave turn* (от *Cave of the heart*).

Falls (паданията, приземяването на пода) са основни компоненти на модерната танцова хореография. Греъм

изтъква наличието на емоционално въздействие, изразено чрез движенията на контролираното падане, вследствие на гравитацията и утвърждаване на човешкия дух при изправяне.

В ранния ѝ период, въпреки че Греъм създава движения според възможностите на собственото си тяло, инкорпорирайки ги в техниката на своите хореографии, танцьорите също имат известен принос при създаването им. През тридесетте години на миналия век Греъм единствена изпълнява соловите партии в собствените си хореографии. Солото *Frontier* (1935) („Граница“) е най-популярното соло на Марта Греъм, нейна търговска марка. То я прави общопризнат основоположник на американския модерен танц. Тази творба е първото сътрудничество на Греъм с известния американски ландшафтен архитект и скулптор от японски произход Исаму Ногучи. На сцената за първи път в творчеството на Греъм се появяват декори. Дотогава тя танцува на празна сцена.

1.3. Среден период (1938-1948)

Краят на тридесетте години на миналия век е период в творчеството на Греъм, при който настъпват големи промени, отчасти дължащи се на включването на мъже в групата ѝ: Ерик Хокинс през 1938 год. и Мърс Кънингам през 1939 год. Присъединяването на новите членове към групата разширява обхвата на творческите възможности на Греъм. В съответствие с промяната в състава на групата, Греъм я преименува в *Martha Graham Dance Company* (Танцова компания на Марта Греъм) през 1940 год.

American Document (1938) (Американски документ) се счита за една от основните творби на Греъм. Тя представя повече от 450 години от американската история от пристигането на Колумб до Голямата депресия и Новата спогодба на Франклин Рузвелт. Творбата обединява фолклорни ритми, пищни костюми и откъси от известни литературни произведения в общо пет епизода. В „Пуритански епизод“, Греъм използва библейската „Песен на

песните“, заедно с проповедите на Джонатан Едуардс. В други епизоди, Греъм избира пасажи от исторически документи като Декларация за независимостта, Писмо от Червеното палто – вожд на индианското племе Сенека, поемите на Уолт Уитман, Обръщението на Ейбръхам Линкълн в Гетисбърг, Прокламацията за еманципация и речите на Президент Франклин Рузвелт (1933-1945). Танцовата лексика на Греъм, с която тя отразява важни събития от историята на САЩ предизвиква голям интерес на публиката към нейното творчество и повече хора започват да се интересуват и да разбират нейната техника. Едно от движенията от хореографията на „Епизод на еманципация“ все още се преподава в класовете по техника и е известно като *American Document step*. Това движение започва в паралелно положение на краката и включва изгласкване на петата, изнасяне на ръката и противоположния ѝ крак, вследствие на силен *contraction*; следва *release*, при който те се разтварят встрани в противоположни посоки. Танцьорите се движат от една страна в друга, следват подскоци с придвижване назад. Ритмично, движението се изпълнява на фрази на броене на 6 и 7 с променящ се акцент. *Hinge contractions* с тяло, удължено почти хоризонтално от дълбоко *plié* в паралелна позиция, също се използват в „Епизод на еманципация“.

С пиесата *Appalachian Spring* (1944)(„Пролет в Апалачите“) Греъм завършва американската тема. С тази творба тя отдава почитта си към своите американски предци. За да осъществи напълно идеите си, Марта Греъм работи в тясно сътрудничество с композитора Аарон Копланд. В хореографията Греъм използва такива движения, че те директно наподобяват начина на танцуване и пеене като тези от XIX век в Апалачите. Чрез солови танци, Греъм разкрива характера и чувствата на всеки един от четирите главни персонажа в пиесата. Хореографията е наситена със *square dance patterns* (“квадратни танцови формации”), прихлъзвания, *paddle turns* (характерните за танца степ завъртания, изпълнени с леко присвити колене *demi plié*,

включващи синкопиране с петата на опорния крак и причуквания с работещия крак), както и реверанси, малки и големи, изпълнени наляво и надясно.

С „Американския цикъл“ Марта Греъм създава изкуство, което произлиза от американския дух и енергия. Тя споделя: „За да бъде велико, изкуството трябва да принадлежи на страната, в която то възниква и процъфтява, да не е бледо копие на някое изкуство от перфектна, но друга култура и друг народ“.

През 1940 год. танцовата компания на Марта Греъм се състои от 9 жени и 5 мъже. В същата година Ерик Хокинс и Мърс Кънингам участват заедно в пиесата *Letter to the World* (1940) („Писмо до света“). Това е първата истинска танцувална драма, състояща се от действия и сцени като пиеса. В тази постановка Греъм е режисьор-новатор, тъй като съчетава музика, танц и литературно слово в едно цяло, създавайки биографичната история на английската поетеса Емили Дикинсън. В постановката *Letter to the World* Греъм не се придържа към строгата хронология на събитията. Като на кино или в сън, чрез танца е използвана ретроспекция, променят се картините на вътрешния и външен свят на героинята. Тези разказвателни похвати са нови за танца по това време. Призната за шедьовър в наши дни, пиесата *Letter to the World* засяга тема, лична за Греъм. Артистът, предан на изкуството, е обречен да живее, мечтае и работи в самота. Той винаги ще бъде считан за аутсайдер и никога няма да изпита чувството на щастие, така достъпно за повечето хора. Такава е и съдбата на Греъм.

Изследвайки древногръцките митове и легенди, както и библейски истории, Греъм започва да намира в тях важни събития, близки до нейното битие и преживявания. Тя използва Медея, Минотавъра и Клитемнестра, за да създаде модерни еквиваленти в дълбочината и чистотата на смисъла на древногръцката драма. Нейната концепция за драмата и функцията на театъра винаги е древногръцка в основата си: забавление, наслада, въпреки, че спектакълът може и трябва,

ако има някаква стойност, да бъде добър за душата и трябва да движи, очиства и повдига духа.

Хореографията на пиесата *Cave of the Heart* (1946) („Празнота в сърцето“) е богата на Юнг символизъм, който оказва силно влияние на Греъм. Специално за този спектакъл, Греъм въвежда за първи път едно от най-характерните за ТМГ движения *cave turn*. То става неизменна част от ТМГ и се използва често в класовете по ТМГ и до днес. Движението представлява завъртане с глава насочена надолу в поза *arabesque ponché* с торс в позиция *contraction*.

Спектакълът *Errand into the Maze* (Пътуване в лабиринта), създаден през 1947 год., третира темата за жената, която се изправя срещу своите вътрешни демони, по-специално страха от сексуални интимности. В пиесата се разкрива един от ярките аспекти на гения на Греъм – способността ѝ да изследва така дълбоко инстинкта.

През 40-те години на ХХ век се въвежда серията от движения *contraction/release* от *pretzel* позиция. Тази позиция се отнася до конфигурация на краката в стартова позиция. Танцьорът седи на десния си крак, наведен под ъгъл от 45°, левият хълбок е издигнат от пода и левият крак се свива върху десния, при което долната част на крака (подбедрица) се поставя перпендикулярно на пода. Танцьорите работят с часове върху тази серия от движения, изпълнявайки ги многократно до постигане на формата, която задоволява изискванията на Греъм.

При търсенето на нови движения, Греъм експериментира и бързо ги развива в серии, теми и вариации, като например серията *hip spiral*, известна още като *turns around the back*. Първоначално, тази серия се изпълнява само с четвърт завъртане на торса, а по-късно диапазонът на завъртане се увеличава. Добавя се движение на ръката, за да се засили ефекта от издигането и завъртането на торса; в същото време се синхронизират времето, динамиката и пространствената ориентация. Последната част на тази серия наподобява на темата „8-6-8-7“ от „старата техника“.

Понякога еволюционният процес е постепенен, понякога, при работа върху нови хореографски проекти се засилва. През 40-те години на XX век Греъм продължава да преподава техниката си от 30-те години на XX век, включително поредицата *deep stretches* и *back leg extensions*, добавяйки нови серии от упражнения като ги ревизира и видоизменя в други. Включвайки повече серии, тя престава да използва част от стария материал или го използва по-рядко, включително *slow lifts* (поредица от упражнения на среда за развиване на силата на краката и таза). Тези упражнения постепенно се заменят от серии *high contraction* и прегъвания на горната част на тялото, които се изпълняват едновременно в комбинация с *deep pliés* в четири позиции: I, II, IV и V. До 1943 год. *slow lifts* са задължителна част от ежедневния тренинг, а след 1945 год. се използват по-рядко. Преподават се и до днес, но по-рядко.

Класовете са все още смесица от стандартни комбинации от движения, изпълнявани ежедневно, и други упражнения, в зависимост от танците, включени в репертоара. През това десетилетие са възстановени *Primitive Mysteries* и *American Document*. И двете пиеси изискват от танцьорите сила на таза и бедрата при изпълнението на *hinge contraction* (висящо съкращаване) и *horizontal falls* (хоризонтални падания). За постигането ѝ в класовете специално се включват упражнения от „старата техника“ като *slow lifts*, *hip swings*, *exercise on six* и малко от комбинациите, изпълнявани на колене.

Някои от по-тежките за изпълнение упражнения на пода от „старата техника“ постепенно отпадат от ежедневния клас, тъй като те са неподходящи за новия тип танцьори, които нямат здравото телосложение на техните предшественици. Травмите на коленете зачестяват.

Греъм въвежда нови форми: *travelling fall* (падане с придвижване), изпълнявано в *Deaths and Entrances* (1943) (“Смърт и навлизания”); *split fall* (падане с изнасяне на единия крак напред), включено в няколко творби от 40-те години на XX век; *backward fall* (падане назад на едно или

две рамена), изпълнявано в *Night Journey* (1947) (“Нощно пътуване”) и други творби. Греъм съчинява нови танцови фрази за класовете по техника, като *fall on eleven* (падане на единадесет – фраза. Тази форма включва различни видове падания и връщания до изходното положение). Оригиналната версия на *standing fall* (падане от място) датира от 30-те години на XX век, а впоследствие е опростена.

В ТМГ *back falls* са взети от две от поредиците от падания, които включват една специална част от техниката. Например, *back fall* на жената в хореографската творба на Греъм *Errand into the Maze* изразява моментно губене на контрол, последвано от бързо осъзнаване и изправяне до изходна позиция. В пиесата *Deaths and Entrances, kneeling back falls* (колянно задно падане) изразяват неизбежност и участ, но и в двата случая те са от една поредица движения, наречена *the standing back falls* (задно падане от стоеж). Всички движения в класовете по ТМГ са организирани във възходящи нива над и под оста (*up/down axes*), но *falls* разкриват майсторството на владеене на движенията от всички тези нива.

Откриването на нови движения кара Греъм да променя съществуващите правила, дори тези, които тя е създала за собствената си техника.

1.4. Късен период: повратна точка (1948-1960)

Греъм е на върха на своята изпълнителска и творческа кариера. Нейната компания е в творчески апогей, с много солисти, способни да завладяват публиката. Много от нейните танцьори изнасят собствени концерти извън изпълнителските сезони на Греъм. Този период е белязан от триумфа на първото европейско турне на компанията през 1950 год.

Въпреки че през 50-те години Греъм хореографира по-малко творби, отколкото през предходните десетилетия, *Ardent Song* (1954) (Пламенна песен) и *Canticle for Innocent Comedians* (1952) (Песен за невинните комици) са творбите, които осигуряват материал от по-оригинални движения, който да бъде внедрен в ТМГ. От хореографията в началото

на спектакъла *Ardent Song*, Греъм извлича серия от упражнения за начало на загряване. Първоначално наричани *breathings* (дишания), тези упражнения са вариации на основната тема за вдишването и издишването. В първоначалната му форма движението е просто и съчетава дишането с издигане и отпускане на гърба. По-късно Греъм включва *contraction* и *release*, за да направи движението по-изразително. Развивайки темата, тя включва завъртане на торса, около неговите оси (*the threes*), позиции на главата (*the sixes*), изпъване на предния крак, придружено от движение на ръцете и силно съкращаване (*deep contraction*), последвано от понижаване на гърба почти до пода. Следва *high release* (отпускане от високо), при което краката са издигнати и свити в изходна позиция. Тази поредица се изпълнява в началото на работата на пода и както много други, няма официално име, но се идентифицира чрез броенето и реда, в който се изпълняват включените в нея упражнения.

Един от върховете в творчеството на Греъм през 50-те години на миналия век е създаването на балета „*Клитемнестра*“, считан за шедьовър на американския модернизъм на XX век. Използват се широки движения с агресивен характер, със значително засилване на ъгловатите позиции на тялото, а чрез завъртането на торса нараства напрежението. Типично е използването на стилизирани пози на тялото чрез антични линии и засилено използване на паралелизъм. В груповите танци доминират строги, насечени комбинации. Движенията „съкращаване“ и „отпускане“ оставят впечатление за импулсивност и сила.

През 50-те години се заснемат три филма с участието на Греъм и нейната компания: *Appalachian Spring*, *Night Journey* и *A Dancer's World* (1952) (“Светът на танцора”). В последния, сниман в голямото студио на XVIII улица, е представена кратка версия на класа на Греъм с упражнения на пода, на станката и в пространството, с придвижване по диагонал. Втората част включва сола и дуети от *Diversion of Angels* (1948) (“Развлечение на ангелите”) и *Canticle for Innocent Comedians* (1952) (“Песен за невинните комици”).

Във филма Грем, облечена като Джокаста, седейки в гримьорната си пред тоалетката и гримирайки се, описва същността на танцора, използвайки някои крилати фрази, употребявани от нея по време на клас, като: „Танцорът е реалист“, „Стъпалото или е изпълнато или не е“, „Да мечтаеш само, не помага“, „В съревнование си само със себе си“.

Филмът *Night Journey* е замислен като продължение на *A Dancer's World*. В груповите епизоди по време на целия филм, се вижда как присъщото драматично движение на торса служи на хореографа за разкриване на вътрешния свят.

Въпреки че във видеозаписите на филмите *Appalachian Spring* и *Night Journey* Грем не е в най-блестящата си физическа форма, те разкриват нейното изключително чувство за драма, а също и ярките образи, пресъздадени от останалите танцьори. Тяхната техника е очевидна, тъй като цялостното владение на лексиката прави танца да изглежда, че е тяхно естествено средство за изразяване. Както Грем често казва: „Това е целта на техниката“.

1.5. Късен период: утвърждаване на ТМГ (1960-1980)

През 60-те години на ХХ век, въпреки че продължава да хореографира, енергията на Грем като изпълнител намалява и това се отразява в спектаклите ѝ. Последното ѝ изпълнение в Ню Йорк като танцьор е през 1969 год. Тъй като тя не може да разчита повече на собственото си тяло като инструмент за откриване на нови движения, нейните нови пиеси, при все че са оригинални и интересни като концепция, се базират преди всичко на движения от танци от ранния ѝ период, което става видимо за някои по-запознати с творчеството ѝ зрители.

През 60-те години на ХХ век, за първи път от началото на своята кариера, Грем престава да бъде пряк представител на промяната в развитието на техниката, носеща нейното име. Още от началото на десетилетието тя преподава все по-рядко. Първоначално последствията от това други да поемат главната отговорност за преподаването са ограничени, тъй като преподавателите са предимно танцьори, работили с Грем

по време на най-плодотворните и креативни периоди, играли активна роля в развитието на техниката ѝ: Робърт Кохан, Бертрам Рос, Хелън Макгий, Етел Уинтър и Юрико Кимура, Мери Хинксон, Дейвид Ууд, Джин Макдоналд и Патриция Бърч. Тези танцьори-преподаватели споделят естетиката на Греъм и черпят познания от личния си контакт с нея. Така промените в упражненията настъпват постепенно, въпреки че се забелязват различия, в зависимост от това кой преподава класа. Променят се малки детайли, като движения на ръката или промяна в ракурса. Всеки преподавател наблюдава на различни упражнения в клас и има специфични начини на представяне на новия материал и на коригиране на упражнението. Учениците бързо се научават да изпълняват фразите по начина, по който го изисква съответния преподавател, а също научават и нещо уникално от всеки от тях.

До средата на 60-те години на ХХ век, ТМГ включва повече от 200 упражнения и комбинации. Не е възможно да се покрие напълно целия този материал дори в продължение на няколко месеца. Учителите избират темите за работа за определен период, в зависимост от това какво се репетира.

През 70-те години на ХХ век се полагат усилия да се контролира неправомерното разпространение на ТМГ. Само няколко преподаватели, официално одобрени от Греъм, имат разрешение да използват името „ТМГ“, регистрирана като марка през 1976 год. Лицата и институциите, които използват тази марка, трябва да заплатят такса за права. Независимо от това, между 1969 и 1980 год. е възможно да се вземат много качествени класове по ТМГ извън Училището на Греъм, въпреки че те са давани често под общото име „модерен танц“.

1.6. Късен период: последно десетилетие (1980-1991)

През последните години от живота на Марта Греъм се забелязва възобновяване на интереса към кариерата ѝ като цяло. Това се дължи отчасти на факта, че ръководството на компанията осъзнава нарасналия интерес на публиката към

творбите на Греъм от ранния ѝ период, които са неин отличителен белег и я правят основател на модерния танц в Америка. Хореографската ѝ работа от този период достига своя връх със спектакъла *The Rite of Spring (Le Sacre du Printemps)* (1984) („Пролетно тайнство“). Версията на Греъм дава трактовка на музиката на Стравински като никоя друга. Това е спектакъл, който с първобитно и първично звучене разкрива първични емоции, описвайки жесток ритуал, вероятно заимстван от древната цивилизация на индианците от Южна Америка, поставен с умишлена простота, но изключително въздействащ. Танцувалната техника, която тя въвежда, е очевидна в тази пиеса. Забелязва се преработване на много от използваните движения в отделните части на пиесата. Често се повтаря мотива на вдигнати колене, свити стъпала, за да се подсили чувството на варварска жестокост. Телата са по-силно извити, изглеждат безжизнени.

Идеята за сертифицирани учители и за установяване на атестирана програма по ТМГ се осъществява през 1980 год., когато Училището на Греъм получава акредитация от Националната асоциация на училищата по танц в САЩ. Установената Професионална програма за обучение привлича много ученици от чужбина. Неизбежно е размиването в чистотата на ТМГ като тъжно доказателство за ефемерността на всеки вид танц. Но въпреки това, Греъм горещо вярва, че в танца, както и в живота, виталността отслабва с началото на прекомерното придържане към правилата и рутината.

Тя ги въвежда в метода на сътворяване, при който се отъждествяват вътрешната вяра и чувствата с уменията за техника и хореография, които обединяват духа и движението. ТМГ е резултат от решимостта на Греъм да създава танц, който да изразява точно това, което тя желае без компромиси, без никакви съмнения. ТМГ е еталон за живота на Греъм на пълно посвещение на вярата ѝ, че танцът е изкуство, което по уникален начин разкрива човешкото състояние. ТМГ е паметник на един от най-забележителните и влиятелни творци на танца на XX век.

1.7. Философска основа на ТМГ

Още от самото начало като независим хореограф, Марта Греъм следва философия, която се оформя от диалога между произхода ѝ и интересите на епохата, в която живее. Чрез философията си, Греъм се връща отново и отново към няколко основни, напълно обединени принципа. Танцът е основно естетично изразно средство за изразяване личния и колективния вътрешни светове. Той е израз на живот, форма на индивидуална и социална самореализация, средство за разкриване на вътрешния свят, който движи човечеството. Подобно на религията, танцът дава конкретна форма на неосезаемия човешки дух, скритата същност на човешкия живот. Греъм е известна с изключителното си вдъхновение, чрез което изразява тези основни философски принципи, с начина по който свързва изкуството и живота си.

С тези вдъхновяващи идеи, изразени в множество вариации, са проникнати класовете и репетициите на Марта Греъм. Тя привлича танцьорите не само чрез внушителното си присъствие и изключителното качество на творчеството си, но и чрез дълбочината на своя мироглед за изкуството и живота.

Изследването на човешката природа и приемствеността между поколенията, толкова важни при формирането ѝ, е водено от интереса ѝ към психологията на Юнг, свързана с личното и колективното подсъзнание, където прототипни образи доминират нашето битие. Драматични танци пресъздават такива образи: *Ancestress* (Прародителката) в *Letter to the World* (Писмо до света) (1940); *Medea* (Медея) в *Cave of the Heart* (Празнота в сърцето) (1946); *Creature of the Fear* (Страховитото същество) в *Errand into the Maze* (Пътуване в лабиринта) (1947) и *Lilith* (Лилит) в *Embattled Garden* (Укрепената градина) (1958). Нововъведената за всеки един от тези танци техника е резултат от нейната пламенна страст да разкрие представата ѝ за природата на човека. Други писатели и философи, които Греъм споменава заедно с Юнг са Платон, Емпедокъл, Св. Августин, Данте, Гьоте, Кумарасвами, Сантаяна, Бодкин и Шопенхауер.

Твърдата вяра на Греъм, че движението не лъже се заражда през детските ѝ години, когато получава от баща си първите си уроци по психология и танц. Неговото мото „Движението никога не лъже“ е включено в нейната книга *The Notebooks* (1973) (“Тетрадките”). В *Modern Dancer's Primer for Action* (1941) (“Наръчник за модерния танцор”), Греъм пояснява, че танцът е езика на основния инструмент – тялото, което е несъзнателно, интуитивно и неизбежно огледало, разкриващо човека такъв, какъвто е. Навсякъде, където преподава на потенциалните актьори и танцори – в Училище *Neighborhood Playhouse*, *Juilliard School of Music* (Музикално училище „Джилиард“) и в собственото си студио, Греъм изтъква, че артистите трябва да използват движенията правдоподобно. Тя окуражава самоувереността и самосъзнанието като предпоставка за превръщане на танцора в убедителен изпълнител.

Постижението в техниката на танца има една цел – да тренира тялото така, че то да е в състояние да се справи с всяко физическо изискване и импулс на „вътрешното Аз“. Според Греъм, пълното отдаване и дисциплината са необходими за осъществяване на целия потенциал за изразяване на „вътрешното Аз“. Практиката означава безкрайни повторения, въпреки всички трудности. Тя е средство, чрез което се търси постигане на перфектността. Докато честността в изпълнението на движението е присъщо негово качество, изразителността, която Греъм търси в танца не би могла да се постигне без тежък физически тренинг. Тя вярва, че са необходими 10 години за танцора, за да се развие напълно като ефектен изпълнител. Тази продължителност от време, е необходима за физическото развитие, както и за интелектуалния и емоционалния растеж. Тялото трябва да бъде постоянно поддържано, уважавано, разбрано и дисциплинирано. Тялото не трябва да се пренасилва. Всяко упражнение има за цел да развие определена физическа способност на тялото. Това е причината за необходимостта от много години ежедневна работа, за да се развие тялото на танцора.

Представата за дисциплина и свобода играе централна роля във философията на Греъм за артистичното изразяване, защото само чрез дисциплината в ученето и експериментирането, танцьорите могат да изискват от телата си да постигат успех в призиванието и професията. Тъй като ТМГ е строго подчинена на традицията на абстрактното и експресионистичното танцуване и модернистични концепции на автентичност и индивидуалност, теоретичните и политически последици от „свобода чрез дисциплина“ на Греъм, трябва да се разглеждат в контекста на нейната модернистична естетика.

В свързването на танца с духовните занимания Греъм вижда техните форми като сходни по функция с примитивните ритуали. Танц, религия и живот са едно цяло. Тя счита, че причината танцът да запази неостаряващата си магия е, че е символ на изразяването на живите. Тя често употребява фразата „Танцът на живота“. Той е близък до нея поради много проста и разбираема причина. Инструментът, чрез който танцът говори е също инструмент, чрез който протича живота – човешкото тяло. Той е инструментът, чрез който се демонстрират първите преживявания. Танцът владее всичко, свързано с живота, смъртта и любовта.

Греъм не вярва на системата на обучение, при която се толерира преждевременно развитие на креативността на танцьора, преди да е овладял напълно техниката. Нещо повече – тя счита, че импровизацията вреди и че прибързаните усилия за самоизтъкване водят до задоволяване на собствените желания, вместо до създаване на изкуство. Свободата да изразиш себе си спонтанно чрез танца, е да бъдеш спечелен чрез подчиняване на дисциплината, необходима за реализиране на майсторство.

1.8. Основни принципи на ТМГ

Концепция за център

В ТМГ всяко движение започва от центъра на тялото – таза и торса и се насочва навън към крайниците. За Греъм

тази област е център на емоционалната същност на танцьора, засилва чувството му за увереност и му дава възможност за създаване на вътрешен миросглед. Така енергията на движенията винаги се насочва обратно към центъра и тя не се губи в периферията. Употребата на ръцете илюстрира тази точка; те никога не се размахват безцелно, а се вдигат от плешките с длани, сочещи към центъра на тялото, преди протягане към пространството.

Гръбнакът е оста, около която е формиран торсът и е източник на физическата енергия на танцьора. Неговите възможности да се извива позволява на тялото да се издига, отдръпва и изгласква в пространството. Владееенето на гръбнака е основно за ТМГ.

Центърът на тежестта е разположен в таза, най-силната област на тялото. Всяко пренасяне на тежестта на тялото започва от таза. Наличието на силен център позволява на танцьора да движи едновременно цялото тяло, което е крайно необходимо за постигането на силен драматичен ефект. Силният център е съществен и при извършването на внезапни промени в посоката, динамиката, темпото и нивото. Владееенето на собствения център дава равновесие и увереност и позволява на танцьора да контролира тялото си, вместо да бъде контролиран от движението.

Тазът и гръбнакът са най-съществената част от тялото в ТМГ. Два основни двигателни принципа доминират – *contraction/release* (съкращаване/отпускане) и *spiralling* (спирално завъртане). В началото на усъвършенстването на нейната техника, съзнателно или не, Греъм осъзнава взаимната зависимост на физическите и емоционалните елементи в движенията на торса и таза, и тя съсредоточава своята техника върху подчертаването на тази взаимна зависимост. С това тя доказва успешно, че танцьорите не могат да не осъзнаят в ежедневните си занимания в клас, че физическото и емоционалното са едно. В основата си, принципите *contraction/release* и *spiralling* дават на танцьорите дълбоки познания и усещане на техните физически и емоционални центрове, които са толкова

съществени за реализиране на философията на Греъм при танцуването. Концепцията за център се отнася и за *contraction/release* и за *spiral*.

Концепция за център: *contraction/release*

Основните принципи на ТМГ започват с една нова система на дишане, а статиката на класическия корпус е нарушена от видимото съкращаване и отпускане. Новите движения и опори на сцената и във въздуха правят всички измерения на сценичното пространство еднакво полезни. Те улесняват процеса на поставяне и усилват ефекта на танца. Може Греъм да не е открила принципа *contraction/release*, но тя го развива така, че той става синоним на нейната техника.

Непрекъснатото редуване на *contraction/release* е възможно най-естествения процес в човешкото тяло. Техниките, които Греъм дефинира, са изградени именно върху тази естественост. Дишането е най-непосредственото действие, което човешкото тяло извършва. Така се стига до разграничението между *motion* (вътрешно) и *movement* (външно) движение. Всичко това показва, че новата визия за танца е по-силна за изразяване на основните човешки емоции и изкуството на Греъм е част от визията за едно различно изкуство, изобщо. Тя снижава тялото към земята, елиминира нагласата на класическите хореографи и педагози за тежкия апломб и съсредоточава цялата енергия на вниманието в дишането, концентрацията на мисълта и преживяването на танца от самия изпълнител, сякаш танца е създаден единствено за този, който го танцува.

Концепция за център: *spiral* (спирала)

Греъм непрекъснато търси нови начини и възможности за движение на торса, като се фокусира на спиралата, завъртането на таза, гърба и главата около вертикална ос – гръбнака. Драматично, спиралата създава *countertensions* (противопоставяне в движението) в торса. *Countertension* е принцип, при който равностойно се разпределя енергията в две различни части на тялото. При прилагането на този

принцип не само се заздравява позата, а същевременно тялото изглежда по съвсем различен начин, отколкото ако енергията преобладава само в едната част на тялото. Спиралата не е застъпена в ТМГ през ранния ѝ период, а се появява покъсно. Тя е логично продължение на главния принцип за противопоставяне в движението. Технически, спиралата развива подвижност и контрол в гърба и таза. Движенията от едната страна на тялото са обратно уравновесени чрез противодействието на противоположната страна на гърба. Тези *countertensions* дават сила на движението и изискват изключителна енергия и контрол. Както *contraction* и *release*, така и *spiral* поражда силно чувство в танцьора.

Динамика в движението

В ТМГ фокусът е върху процеса, при който вътрешната енергия поражда движението или момента на застиване. При тренинг отделните стъпки не играят толкова важна роля за вътрешната енергия и смените на тежестта, които ги пораждат. Движението и емоциите така са напълно свързани помежду си. Емоцията предизвиква физическа промяна (която хореографът подсилва и откроява в движението). Това хореографирано движение след това поражда чувства у зрителя.

Признаване на гравитацията

За Греъм, гравитацията не е нещо, на което да се противопоставя (така, както в балета, танцьорът се стреми да прикрие усилието), а нещо, което би могло да се използва. Танцьорът на Греъм използва тежестта на тялото като динамична сила, тежест или източник на здравина и увереност. Той тренира и танцува бос, в директен контакт с пода, който може да бъде използван като трамплин за отскачане или като елемент от пространството, който да бъде използван за приземяване. Приземяванията са част от двойното преживяване на гравитацията. Няма приземяване, при което тялото да остава на пода, а веднага се възстановява.

Множеството комбинации на Греъм с приземявания са с акцент върху издигането след движението, а не върху самото спускане. Някои от танцьорите определят пода, като „кожа от барабан“, която тялото поема и от която се отблъсква. Стъпалата са здраво стъпили едно до друго в паралелна позиция, а при скоковете те по-често са контра, отколкото опънати.

Ежедневен ритуал

Танц, живот и религия се смесват в естетиката на Греъм и не е изненадващо, че нейният танц има свой ритуал – класа. Спазването на ритуалните правила в ТМГ служи като постоянно напомняне на учениците за необходимата преданост към изкуството на танца. Студиото е мястото за подготовка за сцената и оттук за живота. Ежедневното повторение на движенията подсилва нервно-мускулните реакции на танцьорите. Промените вътре в отделна комбинация или между отделните части в класа имат задължителна структура и се изпълняват с внимание и прецизност за поддържане на енергията за представление и налагане на сценично присъствие. Класът по ТМГ е конструиран така, че да развие майсторство при овладяването и изпълнението на движенията в пет категории, отнесени към измерението *up/down*, а именно: (1) на пода – седящо или легнало положение; (2) на колене; (3) в изправено положение или движейки се в пространството; (4) във въздуха; (5) падане (*fall*), което се изучава във всички вертикални нива, като най-висша форма е движението *standing back fall* (падане назад от изправено положение), при което се използват и трите нива (изправено, седящо/легнало, връщане в изправено). Рядко се използва още една категория на движението *at the barre* (на станката). Структурата на танца и подготовката при Греъм започват от земята (пода). Редица комбинации, изградени на основата на дишането, поставят тялото в определена зависимост от основните човешки закони. Тук нищо не е противоестествено, това е вид медитация, която впоследствие ще се разгърне в себеизразяване на емоции, чувства и

енергии. След 30-40 мин. работата на пода приключва и танцьорите се изправят, въпреки че преди това понякога се изпълняват няколко допълнителни движения на колене.

Цялата работа на пода се разглежда като преминаване от седнало до изправено положение. До този момент съществува преходна фаза на движението, свързваща отделните упражнения. Това са т.нар. комбинации на пода. Тези формално установени връзки между отделните упражнения дават възможност на танцьорите в класовете за напреднали да изпълняват почти цялата работа на пода без спиране.

Нагласата, получена от работата на пода, след това се пренася в изправено положение, когато започват и истинските движения на тялото в пространството – т. нар. декартов термин „протяжност“ – способност да заемаш място. Това е характерно за ТМГ – разполагаш силата на емоцията в пространството и това е видно за публиката.

В следващия етап танцьорите изпълняват различни упражнения за краката и стъпалата, а също и за торса като подготовка за по-дългите комбинации, които се изпълняват в диагонал от единия до другия ъгъл на залата. Съществува известна степен на „съревнование“ на танцьорите при изпълнението им. И танцьорите, и учениците очакват с нетърпение тази последна част на класа, тъй като тя дава възможност за истинско танцуване за разлика от простото изпълняване на комбинации, предназначени за постигане на техническо майсторство.

Целта на целия урок е да се съчетаят техниката и танца, но много танцьори възприемат частта непосредствено преди *falls*, като истинско изпълнение на сцената. В тази част, преди формалното приключване на класа, танцьорите могат да демонстрират техните възможности като изпълнители. Връщайки се към първоначалните си позиции след демонстративната част, класът завършва със серия от падания (*falls*). Преподавателят благодари на пианиста и учениците, като в същото време те аплодират. Класът завършва.

Танцьорите на Грѐм са научени да се изразяват и общуват помежду си посредством движението от започването до

завършването на класа. Това има за цел да бъде разбираемо за публиката, като тя става част от действието. В студиото, въображаемата или реалната публика е разположена пред огледалната стена, която представлява авансцената. Всички посоки, обозначени в пространството на студиото следват установените практики като в театъра. Така залата се използва не само за репетиции, но е и своеобразен вид сцена. В залата танцьорите използват въображаеми входове и изходи (кулиси), съобразяват се с наличието на въображаеми декори, ако такива има в пиесата. Така, когато танцьорите танцуват на сцената в театъра, единственото, с което трябва да се съобразяват, е разликата в размерите на залата и реалната сцена.

Опитвайки се да открие себе си, Греъм открива нов свят в модерния танц, като създава 181 хореографии. Много от тях са дълговечни произведения на изкуството. Греъм създава свой начин на движение, уникална танцова лексика, които вълнуват зрителите по цял свят и разширява представите ни за това какво значи да бъдеш човек.

2. ВЛИЯНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) ПРИ ОБУЧЕНИЕТО ПО МОДЕРЕН ТАНЦ В БЪЛГАРИЯ

2.1. Навлизане на модерния танц в България

Балетното изкуство в България се развива сравнително късно, но с бързи темпове. Преди поставянето им на професионална основа, балетните прояви в България са представени от гастролиращи чуждестранни артисти. Този исторически период, както и следващия – изявите на български творци в танцовото изкуство, са изследвани от балетния критик Виолета Консулова. Тя подготвя съвместно с проф. д-р Теодор Попов фактологията и направленията на модерния танц у нас. Данни за навлизането на немския свободен изразен танц в България са представени от проф. д-р Теодор Попов. По-детайлни изследвания върху съвременното

танцово изкуство у нас са проведени от проф. д. изк. н. Анелия Янева. За съвременния танц в България има публикации и от други автори, но досега не е изследвано обучението по ТМГ в България и прилагането ѝ в творчеството на българските хореографи от втората половина на XX век и първите 20 години на XXI век.

С класическия танц и немския свободен изразен танц българската публика се запознава почти едновременно в началото на XX век чрез гастролите и осезателното присъствие в концертния живот на руските балетни изпълнители Мария Юриева, Тамара Карсавина, Маргарита Фроман, Борис Князев и др., както и на известни фигури от немския танцов експресионизъм – Валерия Кратина, Грете Вийзентал, Гертруд Боденвийзер и др. Изкуството на Валерия Кратина има най-голямо значение за възприемането на идеите на свободния изразен танц в България.

Танцовите прояви, внесени отвън, се приемат без предубеждения относно естетическата им стойност. Навлизането и усвояването на класическия и модерния танц се осъществява и чрез изявите на български танцьори. Повечето от тях се обучават при видни личности, представители на немския танцов експресионизъм в Германия, Австрия и Швейцария: Анастас Петров и Асен Манолов при Марк Терпис в Берлин; Руска Колева при Карл Раймунд във Виена и при С. Хартман в Берлин; Нина Кираджиева при Лоте Вернике в Германия. Получили сериозна подготовка и образование, възпитани в естетическите принципи и художествените постулати на модерната танцова култура, те я разпространяват в България. Соня Георгиева, живееща във Виена, често изнася концерти в България, с които популяризира новата танцова лексика, естетически принципи, стил и форма на немския свободен изразен танц. Д-р Лидия Вълкова-Бешевич избира за постановките си винаги образци на европейската музикална класика, но всички те са решени изцяло в духа, изразните средства и танцовата лексика на модерния танц.

В много от постановките си, основоположникът на професионалния балет у нас Анастас Петров използва свободната пластика и новите танцови форми и лексика. Той си запазва правото на собствено тълкуване на класическите балетни произведения, което води до интересни открития.

В началото на XX век има засилен интерес и към българския фолклор, обусловен от обичаите, съхранили древни ритуали и танци, съществували по нашите земи. Изтъкнатият хореограф Руска Колева е сред първите изследователи на танцовото ни наследство. Тя се стреми да намери драматургична основа на танца или да го включи като интересно звено в един по-цялостен спектакъл. Тя търси сценичната изразителност на фолклорния танц чрез театрализацията на изпълнението или по композиционен път. Руска Колева не достига до създаването на цялостен национален спектакъл, като Мария Димова с „Нестинарка“, но създава предпоставки за такъв, демонстрирайки сценични модификации на народното танцово творчество.

Наред с усвояването на новата европейска танцова техника, Мария Димова се обръща към народния танц за създаване на самобитност в танцово театралните форми. Българските народни танци се превръщат в своеобразно откритие с възможности за сугестивна адаптация. От фолклора тя черпи вдъхновение и идеи, които съчетава в изпълнителската и хореографската си практика с техниката и лексиката на немския свободен изразен танц, с неговите стилистични принципи.

2.2. Начало на танцовото обучение в България

В началото на XX век започват и първите опити за балетно обучение в България. Те са свързани с дръзката за времето си идея на създателя на първата частна балетна школа Пешо Радоев за създаване на професионално училище, ползващо се с подкрепата на държавата, което да бъде база за подготовка на изпълнители в оперния театър. Осъзнавайки няколковековната изостаналост на България от европейското развитие на балетното изкуство, пионерните усилия на Пешо

Радоев са принос към извеждането на българския балет до равнището на съвременното балетно развитие.

През 1927 год. Анастас Петров създава частна балетна школа. Наред с обучението по класически балет е въведен и тренинг по модерна танцова техника и импровизация. Българската школа в балетното изкуство се налага със своята самобитност и специфични характерни черти. Просперитетът на българската школа се дължи от една страна на факта, че българският балетен театър от самото начало на своето професионално утвърждаване и профилиране се намира в тясно взаимоотношение и изпитва влиянието на големите европейски центрове, а български балетни специалисти – изпълнители, хореографи, педагози като Анастас Петров, Лили Берон, Валя Вербева, Нина Кираджиева и др. са в постоянен контакт с много от най-значимите фигури на световния балет. По-късно, по време на преподавателската си практика те предават този неповторим стил и маниер на своите ученици. През десетилетията до Втората Световна война в София, Варна, Пловдив, Стара Загора, Русе функционират успешно частни балетни школи, ръководени от първите имена на тогавашния балетен театър. Анастас Петров настоява пред обществеността за разкриване на Държавно балетно училище, където да се подготвят професионално млади балетни кадри, но усилията му остават без успех.

Едва след края на Втората световна война, след идването на руски балетни специалисти в България – хореографа Николай Холфин и педагога Владимир Белый, и след реализирането на няколко успешни балетни премиери в Софийската опера, назрява необходимостта от балетно образование, което да осигурява изграждането на професионални танцьори. На 5 февруари 1951 год., с Решение на Министерски съвет, в България се разкрива Държавно балетно училище с една специалност – „Класически танц“. Възприета е методиката на руската класическа балетна школа при организационно съдействие с програми и структуриране от СССР. Тази методика е известна в цял свят като „школата

на Ваганова“ . Днес тази система е световно призната като най-добрата и е патентована, а българските балетисти и хореографи имат привилегията да работят с нея без заплащане на патент. През 1956 год. се открива втора специалност – „Български танци“, а училището е преименувано в Държавно хореографско училище (ДХУ).

През тези години модерният танц по света търпи бурно развитие, печели все повече привърженици и оказва силно влияние върху академичния изпълнителски стил като го обновява. В Европа и САЩ се създават нови танцови стилове и лексика, изтъкнати хореографи бележат качествено нови пътища на развитие на танца.

Политическата карта на света ограничава информационния поток у нас през 50^{-те} и 60^{-те} години на ХХ век и под съвременен балет се разбира постановъчния стил на Леонид Лавровски или Юри Григорович. Смесват се новаторството в класическата лексика с модернизъм – визира се неокласика, т.е. нови търсения в класическия танц. В същото време не се отчитат същностните разлики между модерните техники и академичния танц.

От 2001 год. по случай 50-годишнината от основаването на Държавно хореографско училище (ДХУ), то придобива статут на Национален център и получава името „Национално училище за танцово изкуство“ (НУТИ).

2.2.1. Въвеждане на техниката на Марта Греъм в танцовото обучение в системата на средното образование в България

През 1977 год. в учебната програма на специалност „Класически танц“ в Държавното хореографско училище се въвежда дисциплината „Модерен танц“, а хореографът-балетмайстор Маргарита Градечлиева е поканена да преподава дисциплината „Техника на Марта Греъм“ (ТМГ). С това се поставя началото на приложението на ТМГ в България и се отваря пътя към качествено нови търсения за следващите поколения хореографи.

Маргарита Градечлиева е творец, дипломиран в ДХУ-София през 1959 год. по специалност „Класически танц“. Ученичка е на нашата изтъкната изпълнителка, балетмайстор и педагог Нина Кираджиева. От 1960 до 1963 год. танцува във Варненската опера, където изпълнява ролята на Фани в постановката на Галина и Стефан Йорданови „По пътя на гърма“. От 1963 до 1970 год. е солистка в Софийската опера и изпълнява партии в балетите „Лебедово езеро“, „Жизел“, „Спящата красавица“, „Лешникотрошачката“, „Дон Кихот“, „Каменното цвете“, „Папеса Йоана“ и др.

От 1970 до 1976 год. е солистка на Държавния театър в Улм (Германия). Там изпълнява редица роли от класическия и модерен репертоар: Сванилда в „Копелия“ и Жар птица в едноименния балет „Жар птица“ с хореографии на С. Димитров; Клоринда в „Битката на Танкрет и Клоринда“ - хореография на Роналд Аштен; Елена в „Кармина Бурана“ – хореография на Гюнтер Пик; Музата в „Творението на Прометей“ – хореография на Гюнтер Пик и др. В Улм тя работи с различни хореографи, което дава тласък на ориентацията ѝ към модерния танц. Новият хореограф на Театъра в Улм Гюнтер Пик решава да поставя спектакли с модерна хореография и я изпраща неколккратно през периода 1972-1976 год. да изучава ТМГ при Мери Хинксон – любима ученичка на Марта Греъм, която има право да преподава ТМГ в Международната танцова академия в Кьолн (Германия). През 1980 год. специализира Техниката на Хосе Лимон в Академията за съвременен танц в Лондон. През 1984 год. е стипендиант по хореография при Морис Бежар в „Балетът на XX век“ в Брюксел (Белгия). Там, в школата „Мудра“, продължава да усвоява ТМГ при Флора Кушман – също ученичка на Марта Греъм, както и системата „Мудра“ (система от движения на ръцете по време на танц).

Маргарита Градечлиева започва работа с ученици от VIII клас на специалност „Класически балет“, за да ги запознае с тайните на тази непозната дотогава техника – ТМГ. От 1977 до 2004 год. в учебната програма на специалност „Класически балет“, ТМГ се изучава веднъж седмично по два

учебни часа. Опитът показва, че този хорариум е недостатъчен за овладяване на сложната ТМГ.

За ежегодния концерт на Държавното хореографско училище през 1977 год., М. Градечлиева поставя с този клас танцов етюд по музика на Рик Уейкман, но за съжаление художественият ръководител на отдел „Класически танц“ на училището не разрешава той да бъде изпълнен, тъй като не се вписва в класическия стил на програмата. Но упоритият труд и тежките репетиции са компенсирани от приятна покана този етюд да участва в организираната от композитора на Музикалния театър Любомир Денев „Джазова сряда“. „Етюд“ по музика на Рик Уейкман в изпълнение на учениците от VIII клас на Държавното хореографско училище е представен с голям успех на камерната сцена на Музикалния театър.

През 1981 год. учениците от първия випуск на специалността „Модерен танц“, изучаващи ТМГ, представят на випускния концерт в новопостроената Камерна зала на Народния театър „Иван Вазов“ три миниатюри по хореография на М. Градечлиева, преплетени в спектакъл: „Етюд“, музика: Рик Уейкман; „Пролетна сюита“, музика: Васил Казанджиев; „Концентрични кръгове“, музика и изпълнение на живо: Илия Александров (цугтромбон) и Борис Динев (перкусии). Изпълнението на випускниците впечатлява силно директора на Балет „Арабеск“ М. Арнаудова и тя кани по-голяма част от тях на работа в „Арабеск“.

От 1991 до 1996 год., М. Градечлиева работи като хореограф в Академия филармоника в град Месина, Италия. Но тя продължава да отстоява позициите си и да пропагандира, че в България не е достатъчно да се познаят някои модерни техники, изучавани като една дисциплина в обучението по класически танц, а трябва да има специализирано обучение, насочено основно към модерния танц и съвременните танцови експерименти.

И въпреки че модерният танц възниква в Европа и САЩ още в началото на XX век, обучението в различни модерни

техники в България става възможно едва след 1990 год. Идеите на М. Градечлиева за самостоятелна специалност, в която да се изучават модерните техники, започват да се реализират.

С поемането на директорския пост в НУТИ, Мариана Денева заедно с Маргарита Градечлиева и доц. Калина Богоева активно работи по подготовката и реализирането на въвеждането на изучаване на съвременен танц. Изборът конкретно пада върху ТМГ, защото училището може да разчита на единствения квалифициран специалист в това направление у нас - Маргарита Градечлиева. Този проект успява да стартира през 2004 год.

Амбицията, училището да се превърне в танцов център от международен мащаб, още не е реализирана, защото в екипа и до днес няма чуждестранни преподаватели по съвременни танцови техники, а е съставен само от българи – ученици на М. Градечлиева и ученици на учениците.

Днес нашите специалисти разширяват своите знания в различните танцови техники с познатата ни от началото на ХХ век практика – семинари и специализации в различни европейски държави, както и от гостуващи хореографи в трупата за съвременен танц Балет „Арабеск“.

2.2.2. Разширяване обучението по класически и модерен танц в България - извън рамките на Националното училище за танцово изкуство (НУТИ)

От 1 март 2001 год. Държавното хореографско училище е преименувано в Национално училище за танцово изкуство (НУТИ) и е включено в система на 23-те училища по изкуства, които се ръководят от Министерство на културата. Преименуването на музикалните училища в училища по изкуствата е предшествано от редица нововъведения в обучението по танц в цялата страна и разширяване на специалностите.

До 1989 год., класически танц се учи професионално само в ДХУ-София. До този период съществува практика периодично да се създават експериментални балетни

паралелки към музикалните училища във Варна и Пловдив, а също и в Държавното хореографско училище. През учебната 1990/91 година се открива първата балетна паралелка към Средното музикално училище „Добри Христов“ (СМУ) – Варна с пълния курс на обучение с програмата на ДХУ – София. Инициативата е на екип от Народна опера Варна – балетмайстор на операта Желка Табакова и Цветанка Иванова – балерина, с подкрепата на директора на СМУ-Варна Марко Добрев, и Румен Чардаклиев от Министерството на културата.

В следващите години се разкриват балетни паралелки и към музикалните училища в Русе, Бургас, Пловдив, Стара Загора. С децентрализацията, обучението в балетните паралелки в тези училища се разширява, като се въвежда изучаването на „модерен танц“. Изучаването на модерен танц се въвежда и в някои от Хуманитарните гимназии.

2.3. ПРИЛОЖЕНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В ОБУЧЕНИЕТО ПО МОДЕРЕН ТАНЦ В СИСТЕМАТА НА СРЕДНОТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРИЯ

2.3.1. Програми и преподаватели по „Модерен танц“ в НУТИ

Целите на обучението по специалността „Модерен танц“ са насочени към създаването на професионални изпълнители с максимално приложение в модерни трупи, танцов театър, мюзикъл. Основна задача е изграждането на комплексни качества у бъдещите възпитаници.

Основен специален предмет е „Модерен танц“. От 2004 до 2012 год., програмата се базира главно на техниката и структурата на тренинга на Марта Греъм – работа на пода, на среда и в пространството. През първата и втората година на обучение (VIII и IX клас), дисциплината „ТМГ“ се изучава осем часа седмично, съответно 34 и 36 седмици. Основни акценти са: връзка между дишане и движение, използване на

гравитацията, падане и възстановяване, работа с енергията, качество и импулс на движението, изолация и ориентация на отделните части на тялото в пространството, работа във вертикално, хоризонтално и спираловидно направление, разпределение на движението във времето.

През третата година се изучават също и техниките на Мърс Кънингам и Ерик Хокинс, някои основни положения от техниката на Хосе Лимон, и системата на Рудолф фон Лабан за осъзнаване на тялото в пространството. В четвъртата и петата година на обучението се овладява *release* и контакт импровизацията, като в петата година се въвежда джаз. Успоредно с това се изучават йога и вокална подготовка, а от третата година и ритмика.

При реализирането на учебната програма се ползва както богатия творчески опит на художествения ръководител М. Градечлиева, така и наблюденията, специализациите в световни центрове и участията в семинари на млади хореографи и преподаватели по съвременни танцови техники в НУТИ.

Първи преподаватели по специалните дисциплини са: Албена Атанасова (ТМГ), Росен Михайлов (*release* импровизации), Мария Гезенчова, Милена Симеонова и Мария Стефанова (класически танц), Кристина Александрова и Асен Павлов (български танци), Йосиф Герджиков (ритмика) и Стоян Алексиев (актьорско майсторство). Осъществено е сътрудничество и с най-новото поколение хореографи: Боряна Сечанова и Олеся Панткина, Мила Искренова и Таня Соколова – композиция и импровизации, Анна Донева и Милен Петров – модерен танц. За да могат учениците да следят новите тенденции в модерния танц се провеждат семинари с изявени творци като Фиона Милуърд (Великобритания), Ерия Мрак (САЩ), Яни Плумет (Франция), а също и с българи, работещи в САЩ, като Владимир Ангелов. В края на обучението си, учениците започват да придобиват стил на модерни танцьори.

Сценичната реализация е най-съществен дял от изграждането на бъдещите танцьори. Всяка година учениците

представят постиженията си на традиционните годишни изяви, а също и на Коледни представления и концерти по случай Деня на танца. Накрая на третата година от обучението си, учениците от специалност „Модерен танц“ подготвят и представят танцови композиции с използване изразните средства на ТМГ: „Светове“ музикален аранжирмент на Илия Александров и „Болеро“ музика на М. Равел – Стенли Джордън - хореография Албена Атанасова и „Етюди“ – хореография на Росен Михайлов.

През 2009 год. на Годишния концерт випускниците от специалност „Модерен танц“ показват заедно с ученици от по-малките класове, творби, подготвени от педагозите: Маргарита Градечлиева „Лятно време“ и „По пътя на хляба“; Албена Атанасова „А’пропо Травиата“ с изразни средства на ТМГ; Росен Михайлов „Каприз на Паганини“; Мила Искренова „Полегнала е Тодора“ – контакт импровизация; Анна Донева „Молитва“. С това представление учениците впечатляват с динамичност и сценично майсторство и заявяват, че в България вече има подготвени танцьори по модерен танц.

От първия випуск на специалност „Модерен танц“ на НУТИ завършват 16 души – двама от възпитаниците са солисти на Балет „Арабеск“, един завършва Университета за съвременен танц в Копенхаген, един е професионална актриса, а един танцува в Ансамбъл за народни танци.

Понастоящем, ръководител на Методическото обединение „Модерен танц“ е Галина Сребрева. Тя е хореограф на миниатюри и едноактни спектакли, някои от които са отличени с награди от Варненския балетен конкурс – „Приспивна песен за моето безсъние“ (2012) и Националната балетна среща “Анастас Петров“ – „Всичко, което искаш“ (2013); “Птица“ (2019). Сред преподавателите по „Модерен танц“ е Виолета Витанова, която специализира модерен танц в едногодишната програма на *Collectif du Marchepied* в Лозана, Швейцария, където стажува и в танцова компания *Linga*. През учебната 2019/2020 година, дисциплината „Модерен танц“ е избираема в специалностите „Модерен

танц“ и „Български танци“ с хорариум, както следва: V клас – 204 часа, VI клас – 204 часа, VII клас – 216 часа, X клас – 198 часа, XI клас – 108 часа и XII клас – 62 часа. Към днешна дата в НУТИ няма преподаватели, които са специализирали ТМГ.

2.3.2. Специалност „Модерен танц“ в Националната гимназия за хуманитарни науки и изкуства "Константин Преславски" (НГХНИ) – Варна

Понастоящем, ТМГ в НГХНИ - Варна се преподава от Стела Филипова, завършила АМТИИ - Пловдив и специализирала в майсторски класове на доц. Калина Богоева по време на Международния балетен конкурс – Варна. ТМГ е застъпена от 2010 год. в рамките на факултативната учебна дисциплина „Съвременни танцови техники“ с хорариум 108 часа и практическата избираема дисциплина „Модерен танц“ с хорариум 325 часа. Обучението започва в V клас с основните елементи *contraction/release* с цел по-бързо усвояване на движенията на корпуса. Набляга се и на *spiral, tilt, flexed feet, deep stretches, bounces*. След усвояването на движенията на пода се продължава с някои основни ходения (*walks*) и по-прости падания (*falls*). В по-горните класове, на основата на ТМГ учениците изучават и други техники, като Хосе Лимон, Лестър Хортън, Мърс Кънингам, Джаз танц, Импровизация, Контактна импровизация. В IX клас, в учебния материал по модерен танц е заложена отново ТМГ в по-усложнен вид, а в часовете по репертоар се изучава хореографията *Acts of light*, която представят на открити уроци. Учениците посещават уъркшоп по ТМГ на Крисчън ван Хауърд от Компанията Алвин Ейли в Пролетна „Танцова работилница“ на Петър Илиев в София през 2014 год. , като през същата година е проведен семинар и във Варна.

2.3.3. Учебна дисциплина „Модерен танц“ в учебната програма на специалност „Класически танц“ в Националното училище по изкуствата „Добри Христов“ (НУИ) - Варна

ТМГ в НУИ-Варна се изучава от 1997 год. в XI и XII клас в рамките на учебната дисциплина „Модерен танц“ 3 часа/седмично, с преподаватели Биляна Георгиева и Цветалина Нахабедян. Преподавателите нямат допълна специализация, извън познанията по ТМГ, получени в НМА-София и АМГИИ - Пловдив. Учениците участват в ежегодни концерти на училището, където представят миниатюри с елементи на ТМГ. По случай 75-годишнината от създаването на НУИ-Варна е проведена Вечер на съвременния танц. Учениците ежегодно посещават уъркшоп по ТМГ на Крисчън ван Хауърд от Компанията Алвин Ейли в Пролетна „Танцова работилница“ на Петър Илиев в София.

2.4. ПРИЛОЖЕНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В ОБУЧЕНИЕТО ПО МОДЕРЕН ТАНЦ В СИСТЕМАТА НА ВИСШЕТО ОБРАЗОВАНИЕ В БЪЛГАРИЯ

В България висшето образование за „Балетна педагогика“ стартира от 1991 година в Държавната музикална академия (ДМА) „проф. Панчо Владигеров“ - София, с четиригодишно задочно обучение в бакалавърска степен. Това разкрива възможността за подготовка на педагогически кадри в България. В екипа на основателите са доц. Калина Богоева – „Методика на класическия танц“, проф. Петър Луканов – „Балетна режисура“, д-р Бонка Матова – „Методика на характерния танц“, д-р Мария Стефанова – Методика на историческия танц“. Две години по-късно проф. Петър Луканов основава същата специалност в Академията за музикално изкуство в Пловдив, където вече е създал и специалност „Българска народна хореография“ – редовно и

задочно обучение, а неговата дисциплина в София поема доц. д-р Желка Табакова от 1993 година. Този факт е един качествено нов етап в сферата на балетното обучение на нашата страна. Според учебния план първите випуски изучават „Модерен танц“ в последната – четвърта година на обучението. Сред преподавателите са Боряна Сечанова, Ана-Мария Гюзелева, Мая Михайлова (кадър на НМА, но се занимава професионално с модерен танц) и Ангелина Гаврилова. По-късно се разширява учебния план и в обучението се въвеждат магистърски програми „Балетна режисура“ и „Балетна педагогика“.

Структурирането на програмата отговаря на съвременните изисквания за развитие на танцовото изкуство, традициите на националния балет и тези на руския балет. Студентите изучават различни аспекти на танцовото изкуство – класически балет, характерни и исторически танци, съвременни стилове (ТМГ, джаз балет и др.), както и съответните методики на преподаване. Обстойно се изучава историята на танцовото изкуство в различните му аспекти – на класическия балет, на модерния танц и на този в България, както и история на музиката, на изобразителното изкуство, режисура, елементарна теория на музиката, музикален анализ, естетика, педагогика, психология, анатомия и физиология и др. Понастоящем преподавателите по специалностите „Балетна педагогика“ и „Балетна режисура“ са част от академичния състав на Катедра „Музикално-сценично изкуство“ с ръководител проф. д-р Виолета Горчева. Това са доц. Калина Богоева, доц. д-р Мария Илиева, доц. д-р Желка Табакова, д-р Наталия Цонева, д-р Бонка Матова, ас. д-р Пенка Казанджиева, ас. Ангелина Гаврилова, ас. Петър Бакалов и ас. Борис Спасов.

Обучението на балетните специалисти в НМА „Проф. Панчо Владигеров“, както и ОКС, които завършващите придобиват са идентични с тези от други европейски страни – Австрия, Великобритания, Норвегия и др.

Обучение по „Балетна педагогика“ има и в „Академията за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен

Диамандиев“ (АМТИИ) – Пловдив. Първата специалност в Академията е създадена за обучение на кадри в областта на българските фолклорни танци, а по-късно се създава втора танцова специалност – „Балетна педагогика“ - бакалавърска степен и магистърски програми „Балетна педагогика“ и „Балетна режисура“.

Учебният план на специалност „Балетната педагогика“ - задочно обучение в АМТИИ е изготвен от екипа на проф. Петър Луканов под негово ръководство. В ОКС „бакалавър“ са заложени изучаването на „Джаз танц“ и „Модерен танц – Греъм техника“ – избираеми дисциплини с хорариум по 20 часа за всяка дисциплина. Програмите на двете дисциплини са изготвени от доц. д-р Желка Табакова. През 2014 год. в АМТИИ стартира едногодишна „Магистратура“ за Съвременни танцови техники (СТТ) по инициатива на доц. д-р Желка Табакова, проф. д-р Даниела Дженева - тогава декан на факултета „Музикален и танцов фолклор“ и проф. д-р Антон Андонов – завеждащ катедра „Българска хореография“. В учебния план има заложена дисциплина „Методика на преподаване на съвременния танц“ в две части с общ хорариум 90 часа. Греъм техниката не се изучава като основна дисциплина, а влиза в общия хорариум на съвременния танц. Основната дисциплина „Композиция на съвременни танцови техники“ обхваща режисурата в танцовия театър с изразните средства на различни съвременни танцови стилове с хорариум 90 часа.

За да предаде своите знания и опит, през 1993 год. Маргарита Арнаудова създава специалност „Балетна режисура“ в Нов Български Университет (НБУ). Води специалността до смъртта си през 1994 год. Тя работи със студентите върху създаването на един оригинален език на базата на българския фолклор с използване на различни съвременни техники. Дори не толкова на самите техники, колкото може би на принципа на изграждане на хореография с помощта на тези техники – ТМГ, Кънингам, пластики на различни народи, дори класически танц.

Част от студентите ѝ впоследствие стават носители на възпоменателна награда за хореография на нейно име от вечерите-конкурси за съвременна българска хореография (напр. Петя Стойкова за „Кино 2000“, IV балетна вечер – 1999 год.).

Понастоящем в НБУ, модерният танц се изучава в бакалавърската програма по специалност „Музикално и танцово изкуство“ с професионална квалификация „хореограф“, и специалност „Театрално изкуство“ с професионална квалификация „актьор-танцьор“. ТМГ се изучава в дисциплината „Въвеждане в ТМГ“ с хорариум 30 часа и преподавател гл.ас. д-р Татяна Соколова, която има богат опит като възпитаник на Маргарита Градечлиева и специализант в Академията в Кьолн. В НБУ съществува и магистърска програма по специалност „Хореография на модерния танц“ в три семестъра. В нея преподават още двама ученици на М. Градечлиева – Росен Михайлов води дисциплините „История на съвременния танц“ и „Съвременни танцови техники“, а Анита Цветкова е ориентирана към пластични реализации в театрални спектакли. Студентите имат сценична практика и се изявяват в хореографии на Танцовия театър на НБУ.

Във Факултета по изкуства при Югозападния университет „Неофит Рилски“ – Благоевград, ТМГ се изучава в отделна дисциплина „Модерен танц - Греъм техника“ в две части с общ хорариум 75 часа (15 ч. лекции и 60 ч. упражнения) в първите два семестъра от програмата на специалност „Съвременна хореография“ с професионална квалификация „хореограф-режисьор“. Водещ преподавател на специалността е проф. д.изк. н. Анелия Янева – хореограф, преподавател и балетовед, също възпитаник на М. Градечлиева и танцьор в експерименталното студио за модерен танц „Ек“. В четвърти семестър се изучава „История на модерния танц“. Студентите имат редовни сценични изяви в Благоевград.

До 2019 год. ТМГ се изучава и във Варненския свободен университет „Черноризец Храбър“ в дисциплината „Стил

Марта Греъм“ с хорариум 45 часа във втората година от бакалавърската програма на специалност „Хореография“, професионална квалификация „хореограф-педагог“. Дисциплината се води от хореографа Нина Козина до 2019 година. Понастоящем студентите изучават единствено български фолклорни танци и се изявяват редовно в Академичния танцов театър към ВСУ.

2.5. ПРИЛОЖЕНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В ОБУЧЕНИЕТО ПО МОДЕРЕН ТАНЦ В ЧАСТНИТЕ ЛЮБИТЕЛСКИ ШКОЛИ В БЪЛГАРИЯ

През 1991 год. примабалерината Красимира Колдамова създава балетно студио „Красимира Колдамова“ за откриване и развитие на таланти, алтернатива на дотогава познатото у нас обучение по танц. Работата в студиото се отличава с абсолютен професионализъм в преподаването (повечето от педагозите са със значителен преподавателски стаж), съчетан със съвършено свободен достъп на всеки желаещ да танцува. Липсва травмиращия предварителен изпит. Всеки участник може да се развива в рамките на възможностите си при висок професионален подход на обучаващите. Резултатът от експеримента се вижда на впечатляващ спектакъл, скромно наречен „Празнична вечер“, 1991. На сцената на Студентския дом на културата, възпитаниците на студиото (на възраст от 5 до 25 год.) танцуват в най-разнообразни стилове, за да покажат възможностите, които дава свободния избор на творческото развитие на личността.

В програмата на студиото в допълнение с изучаваните класически танцови дисциплини са представени съвременен танц с педагог Снежана Бечева; мим-танц с педагог Александър Илиев и степ с педагог Александър Илиев. От 1991 до 1999 год. се провежда обучение по ТМГ с педагог Албена Атанасова. Разбира се, трайно присъствие има и класическият балет, преподаван от Красимира Колдамова, Елена Игнатова, Маргарита Димитрова и Маргарита Михайлова. Истинска находка на концерта на Балетното

студио „Красимира Колдамова“ през 1991 год., е групата по модерен балет, водена от Албена Атанасова. Започнала преди година, като педагог по ТМГ, А. Атанасова е автор на най-впечатляващите акценти в концерта. Учениците от студиото на Красимира Колдамова танцуват пет танца с ентузиазъм и желание, почти професионално, хореографиите на преподавателката си: „Извор“ (муз. Трио „Българка“); „Втора част на класическа симфония“ (муз. С. Прокофиев); „Валсът на милионера“ (муз. Фреди Меркюри); „Етюд“ (муз. Рик Уейкман); „Гръм“ (муз. Вангелис). Изпълнението предизвиква истински фурор поради това, че цялата група танцува ТМГ толкова добре и че е усвоила толкова много хореографии само за една година. Изпълнението през 1991 год. е толкова впечатляващо, че БНТ записва изпълнените миниатюри. За съжаление, след отмяната на Закона за спонсориране на културни проекти липсват средства за продължаване на тези традиции и след 1999 год. обучението по ТМГ в студиото на Красимира Колдамова се прекратява.

Към 2020 год. ТМГ се преподава в следните школи:

София – Studio for Modern Dance "G", „Derida“ Dance Center, „Cunningham School of Irish Dance“, „Vaya Dance Center“;

Русе – „Freedom Dance Studio“;

Варна – „Студио по гимнастика, пластика и гъвкавост“;

Бургас – Dance Studio „Dune“.

3. ПРИЛОЖЕНИЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В ТВОРЧЕСТВОТО НА БЪЛГАРСКИ ХОРЕОГРАФИ

Поради липсата на видео архив на постановки в областта на модерния танц в България, изследването върху приложението на ТМГ в творчеството на български хореографи се базира върху:

- Лични интервюта на автора с хореографите Маргарита Градечлиева, Мила Искренова, Албена Атанасова,

Цветанка Гергинова, доц. д-р Желка Табакова, Олеся Панткина, примабалерината Веса Тонова и др.;

- На база на собствен емпиричен опит по прилагането на ТМГ в танцовата миниатюра „Бърлогата“;
- Анализ на спектакъла „Нестинарка“ от 1986 год. на балета на Софийската опера на база на видео запис;
- Подробен литературен преглед на трудовете на балетоведа проф. д.изк.н. Анелия Янева и българските балетни критици проф. д-р Теодор Попов, Ана Александрова, Маргарита Михайлова, Гузел Щилиянова, Александър Чепалов, Стефка Димова, Мария Русанова, Миролуб Киров, Димитър Зенгинов, Теодоси Теодосиев.

Направен е опит за систематично разделяне на емблематични творби на български хореографи по отношение използването на ТМГ като основа на формиране на собствен стил в модерния танц: (1) Маргарита Арнаудова, (2) Маргарита Градечлиева и (3) ученици на Маргарита Градечлиева.

Специално внимание е обърнато върху комбинирането на ТМГ с други техники, което води до ограничаването ѝ прилагане – използване на отделни елементи.

Направени са изводи относно характера на използването на ТМГ в български хореографии в исторически план.

В допълнение е извършено анкетно проучване с цел установяване текущото познаване и използване на ТМГ в работата на български хореографи, в сравнение с това по света (главно САЩ).

3.1. ПЪРВИ СЪПКИ В ПРИЛАГАНЕТО НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В МОДЕРНИЯ ТАНЦ В БЪЛГАРИЯ: МАРГАРИТА АРНАУДОВА

През 1967 год. към Софийската опера и балет е организирана експериментална хореографска трупа „Арабеск“. Първите композиции са дело предимно на чуждестранни балетмайстори. През 1974 година, скоро след като Маргарита Арнаудова е назначена за нейн директор и

художествен ръководител, трупата има собствен облик – в репертоара ѝ присъстват предимно миниатюри и камерни форми, решени чрез средствата на модерния танц. В репертоара на студиото се включват произведения, както на чуждестранни, така и на български композитори, балетмайстори и хореографи, които поставят естетическите основи на трупата.

Маргарита Арнаудова започва да използва ТМГ още в първите си спектакли с Балет „Арабеск“. Те са синтез от съвременни танцови техники (Греъм, джаз, Кънингам, свободна пластика), елементи от класическия балет, елементи от българския танцов фолклор и собствен стил. Това води до ограничено използване на ТМГ, като включва главно основните елементи *contraction/release*, *spiral*, *falls* и някои характерни движения. Използването на тази техника оказва важна роля при формирането на собствения ѝ хореографски стил.

В спектакъла „*Нестинарка*“ се разкрива изцяло таланта на Маргарита Арнаудова чрез авторския ѝ хореографски език. Тя създава свой уникален танцов стил, обединяващ естетиката на класическия, фолклорния и модерния танц. Въпреки че в постановката преобладават движения от лексиката на класическия балет, е избегнат строгият общоприет формат на класическия спектакъл. *Pas de deux*, вариации, кода, *pas de trois* и др., са заменени със съвременни, много по-действени и изразителни танцови форми като монолог, дует, трио и др.

В хореографията, както на главните персонажи, така и на танцьорите от ансамбъла, са използвани типичните за класическия балет движения.

Танците на Найден, по време на целия спектакъл, на Ключокарките (изпълнявани от мъже) в VI картина, както и на момците, в сцената на мегдана в VIII картина, са изпълнени с големи скокове (*grand allegro*), измежду които: *grand jeté*, *grand sauté*, *grand échapeé*, *grand sauté c d'ici-dela*, *revoltade*, *saut de basque*, *entrechat six*, *tour en l'air* и др. Често се

използват и *tours chaînés* и *pirouette en dedans* (*demi-caractère*).

В жътварската сцена на V картина и на празника на Св. Св. Константин и Елена в VIII картина Демна и женският ансамбъл изпълняват: *pas de bourre, renverse, saute, pas de basque, échapeé, glissade, ballonné, pas de poisson, pas de chat, grand pas de chat, retiré* в *relevé* с бързо затваряне и отваряне на коляното на работещия крак и др. Част от тези движения запазват традиционните канони на класическия балет, но голям брой от тях се изпълняват в паралелни позиции на стъпалата и коленете, като този подход ги доближава до естетиката на фолклорния танц, за което спомагат специфични пози и движения на ръцете.

Други движения в хореографията най-вече на Струна, Стария нестинар, нестинарките, в някои от монолозите на Демна, в отделни фрагменти от дуетите на Демна с Найден и на Демна със Струна напомнят стила и естетиката на Марта Греъм.

Влиянието на ТМГ е най-осезаемо в пластиката на танците в сцените „Светилището“, „Шествието“, „Прихващането“, съответно от II, III и IV картини.

Паралел между ТМГ и хореографията на Маргарита Арнаудова може да се направи още в първото соло на Стария нестинар – пазителят на Свещената икона на Св. Св. Константин и Елена във II картина. Хореографията се състои предимно от пози, преминаващи от една в друга, които стилистически са доста сходни с позите на Шамана в „Пролетно тайнство“ на Марта Греъм. Стилът на Марта Греъм намира ярко отражение и място в творчеството на М. Арнаудова, което еднозначно доказва влиянието ѝ върху българските танцови творци.

Арнаудова включва още паралелен *attitude en arrière* с издължен, наклонен напред корпус - поза, изключително сходна на позата в известната снимка на Марта Греъм от „Писмо към света“ (“*Letter to the World*”); *tour lent a la seconde* със сгънато коляно и флексирано стъпало; *a la seconde* със силно издаден встрани хълбок (*side tilt*) от ТМГ.

Важен подход за хореографския език на Греъм, използван и в хореографията на танцовите персонажи от Арнаудова в картината на „Шествието“, е многократното повторение на определена комбинация от движения. Подобно на Шамана от „Пролетно тайнство“ на Греъм, водещ племето си към свещеното място за ритуали, и Старият нестинар - следван от Демна, Струна и четири нестинарки, води групата към оброчището в „Нестинарка“ на Арнаудова. И в двата балета тези сцени са свързани с ритуали, които сами по себе си имат близост по външни, обусловени от вътрешни, съдържателни белези. Създателите на „Пролетно тайнство“ – композитор и хореограф - нямат предвид конкретен обичай, докато в „Нестинарка“ има ритуален цитат от съществуващ и до днес обичай.

Групите се придвижват към заветното място с комбинация от движения: *grand battement jeté en avant* в паралелна позиция на краката до *forward fall* с корпус в дълбок *contraction*, последван от изтегнат *release* със силно отнетната назад глава и протегнати нагоре ръце. Следват три бързи паралелни стъпки. И в двете произведения тази комбинация се повтаря многократно, естествено с различия в нюансите, продиктувани от националния характер и музиката.

Солото на Старата нестинарка – Струна, се състои от три части. Първата част включва последователни *bizon jumps* изпълнени в кръг и последвани от резки и екзалтирани *contractions/releases* с множество *port de bras* с напрежение в ръцете, засилващи въздействието на дълбокия транс, в който тя изпада, като комбинацията се повтаря четири пъти. Това нагнетява атмосферата и помага на зрителя да се пренесе в реалността на този ритуал, като използваната пластика достига максимална емоционална изразителност в танца на героинята. Останалите две части включват бягане с прихлъзване на стъпалата, многобройни паралелни *pas de bourrée, pas de chat*, вибрации в коленете (*knee vibrations*) в широка втора позиция, интензивно бягане на място с присвити до нивото на гърдите колене с наведен в *contraction*

корпус, извършено в ритъма на синкопи. Тези движения се повтарят често.

За солото на Струна, както и за танца на прихванатите нестинарки в сцената на „Прихващането“, Арнаудова използва внезапни застивания в статични пози, които се разпознават и в стила на Марта Греъм. Неочакваните и бързи преходи на образите от едно състояние в друго са характерни и за двете пиеси.

Уместно е да се направи паралел между стилистиката на солото на Струна в постановката на Арнаудова и Избраницата на М. Греъм. Основните движения и на двата образа, определящи танцовия им характер, са многобройните *contraction/release* и *knee vibrations*, наситени с много експресивност, драматизъм и енергичен заряд, граничещ с фанатизъм. За хореографския почерк на Арнаудова в „Нестинарка“, както и в други нейни постановки, е стандартно използването на *contraction*, един от основните елементи от ТМГ.

За разлика от тази на Струна, в пластиката на образа на Демна, ТМГ е по-слабо застъпена. За пресъздаването му Арнаудова използва стилизирана танцова лексика, сходна с тази на класическия балет, но изпълнена с нюанси, наподобяващи българския фолклор, без да възпроизвежда конкретни стъпки. Присъстват някои елементи от ТМГ: флексирани стъпала, кръгове с корпуса в дълбока паралелна втора позиция на краката (*chambre en rond*), ситно ходене през пети напред и назад, много пози на колене. Може да се каже, че тези движения не са изключителна заслуга само на Марта Греъм. По тази причина е уместно да се направи още един паралел и да се припомни, че именно тези движения вече са „видени“ в първата постановка на „Пролетно тайнство“ на хореографа Вацлав Нижински през далечната 1913 година в Париж. Това е срещан феномен в изкуството дори и в науката – творци да имат сходни решения, независимо от отдалечеността на времето и епохата.

Всяка картина в спектакъла носи определено настроение, според което характерът на изпълнените от главната героиня

Демна *contractions* се различава по настроение и динамика. В дуетите с Найден в I и V картини преобладават *spiral contractions* (усукано свиване) на торса с леко отпусната встрани глава – израз на нейната смиреност, обич и доверие. Изпълняват се в бавно и спокойно темпо, с усмивка на лице, в унисон с лиричното опиянение от обичта ѝ към любимия.

В сцената на „Прихващането“ в танца ѝ доминират силни, експресивни и агресивни *contractions* в резултат на екстаза, в който изпада по време на ритуала върху жарта. При изпълнението им, главата е неподвижна, вторачена напред с лице, лишено от всякаква емоция.

Танцът на Демна в епилога е танц на жена в безизходица, отчаяна от хулите на жените в селото и от злините, които се стоварват върху нея, затова, че се е отметнала от обета си към Св. Св. Константин и Елена. Той е изпълнен с *contractions*, пресъздаващи страданията на младата нестинарка. Контракциите в торса са силни, дълбоки, разкриващи болката на героинята, главата е силно наведената до гърдите. Измъченото ѝ лице изразява тази непоносима болка.

В контраст на „балетните“ дуети на Демна с Найден, наситени с топлота и лиризъм, тези на Демна и Струна са силно драматични, изпълнени с резки пози, *off center* (извън центъра на тежестта) и бързи движения на ръцете и краката.

В творбите на Греъм и Арнаудова е използвана босоногата техника, така типична за ТМГ и характерна за нестинарския танц, който се изпълнява с боси крака, когато се преминава през жаравата.

Важна роля за развитието на драматургичната фабула на „Нестинарка“ и на „Пролетно тайнство“ имат *жестовете*. Те придават ритуален характер в танците на нестинарите и на племенната общност в хореографиите респективно на Маргарита Арнаудова и на Марта Греъм. В използваните жестове е заложена темата за плодородието, определяща и за двата спектакъла.

Един от най-характерните елементи на танцовата пластика на нестинарките е положението на ръцете и дланите на танцуващите. Две са основните позиции на ръцете, типични

за женските образи: сключени пред тялото, или свити пред гърдите; с длани насочени в пространството пред тях или вдигнати с длани, насочени нагоре. При нестинарките сключените ръце символизират шепнеща молитва, държейки свещ, а дланите на свитите пред гърдите или вдигнатите нагоре ръце изразяват молитва към Бога

В „*Нестинарка*“, както и в „*Пролетно тайнство*“ музикалният ритъм има изключително важна роля при креативно-постановъчната работа. Неравноделните тактове в партитурата и на двете произведения предопределят в известна степен и хореографския текст и стил. Колкото и много сходства да са посочени, основно от лексикално естество, голямата разлика се състои в това, че „*Нестинарка*“ е български балет, свързан с езотеричен ритуал, който и до днес няма логично и научно обяснение. „*Пролетно тайнство*“ е свързан с езически ритуал – принасяне на човешки живот в жертва, като този ритуал се среща не само сред славянските племена. Музиката в балета „*Пролетно тайнство*“ е тясно свързана с руското национално звучене, но в същото време е и космополитна, а „*Нестинарка*“ изцяло се позовава на българското и много самобитно звучене.

Влиянието на ТМГ се усеща осезателно в подбора на специфичната танцова пластика и определени движения не само за балета „*Нестинарка*“, но и за хореографските решения на Маргарита Арнаудова в други спектакли като „*Пролетно тайнство*“, „*Още нещо за любовта*“, „*Аранхуес*“, „*Корен дълбоко в небето*“.

Като „*Нестинарка*“, така и „*Пролетно тайнство*“ са относително абстрактни пиеси по отношение на сценографията. Костюмите са тези, които ни оказват съответната епоха и място, в което се развива действието и в двете пиеси.

Анализът на движенията, пластиката и жестовете в балета „*Нестинарка*“ на Маргарита Арнаудова показва, че присъстващите елементи от ТМГ го обогатяват, без да го лишават от самобитност. Повлияна от ТМГ, Арнаудова създава уникален, авангарден, и същевременно много

български шедьовър, който от гледна точка на танцовата пластика е изключително актуален и до днес.

3.2. ПЪРВИ СТЪПКИ В ПРИЛАГАНЕТО НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В МОДЕРНИЯ ТАНЦ В БЪЛГАРИЯ – ХОРЕОГРАФИИТЕ НА МАРГАРИТА ГРАДЕЧЛИЕВА

Със своя експериментаторски и неуморен дух и с надеждата нестандартните за българската сцена, но отдавна утвърдени извън страната нови техники в танцовото изкуство да намерят своят отзвук и у нас, още през 1979 година, М. Градечлиева организира и ръководи Експериментално студио за модерен танц с нейни възпитаници – понастоящем едни от водещите български хореографи – Мила Искренова, Цонка Георгиева, Албена Николова (понастоящем Атанасова), Таня Койчева (понастоящем Соколова), Анита Цветкова, Ива Николчева, Цветанка Гергинова, Анелия Янева, Христо Симеонов и Ивайло Чернев. Отначало студиото няма име, тъй като трупата работи без зала за репетиции, без заплащане, без своя сцена и регламентирани участия. Обикновено всички изпълнители работят на други места, а се събират в свободното си време, за да подготвят новите постановки. Първите репетиции започват в залата над сцената на театър „Сълза и смях“. За четирите години от съществуването на студиото, репетициите се провеждат в различни зали, преотстъпвани само на добра воля от директори на театри, почитатели на танцовото изкуство – директорите на театър „София“, Софийска опера, кино-театър „Георги Димитров“, Младежки дом „Младост“ и др. Студиото се подкрепя от видни музиканти и театralи, като Любомир Денев, Вельо Горанов, Вили Цанков, Рашко Младенов, Васил Казанджиев, Румен Балъзов.

Първоначалните опити в миниатюри - „Ек“, „Пролетна сюита“, „Концентрични кръгове“, „Етюд“, преминават в поцялостни композиции, като „Ostinato“ и „Парабола“, изградени чрез съчетания на ТМГ с елементи от българския

народен танц и проектирани върху музика от съвременни български автори и автентичен български фолклор. Както в театралните, така и в балетните реализации, М. Градечлиева експериментира синтеза между движение и слово – „Зелена игра“, „А'пропо Медея“ – и постига максимална смислова изразителност посредством съпоставката между действие на сцената, словото като интонация и видео-прожекции.

За да се докоснат танцьорите наистина до тези модерни техники, Градечлиева решава да кандидатства за участие с Експерименталното студио за модерен танц в XIV Международен конкурс по съвременна хореография в Кьолн, Германия. За тази цел е необходимо да се даде име на студиото и Николай Парушев – виден драматург, поет, театровед и театрален критик, дава идеята студиото да се нарече „Ек“.

За участието си в този престижен конкурс Градечлиева създава и подготвя миниатюрата „Ек“. В нея тя проектира изразните средства на ТМГ върху музиката на българския композитор Румен Бальозов по обработени песни от автентичния български фолклор (в случая по песни от с. Плана). Танцьорите са облечени в семпли сиво-зелени трика, изработени по дизайн на сценографа Христо Градечлиев. При всяко изпълнение, М. Градечлиева изпраща танцьорите с думите: „Хайде, танцуйте с вяра и любов... дори само за едни очи“.

За миниатюрата „Ек“, М. Градечлиева е удостоена с III награда от конкурса в Кьолн измежду 44 хореографии от 23 страни от целия свят. За съжаление, този успех е посрещнат в България с пълно мълчание. Комитетът по култура съдейства за осъществяване на пътуването, а Международната танцова академия в Кьолн приема българските танцьори за безплатно обучение по ТМГ за 2 седмици, с лектори: за модерен танц – Мери Хинксон, класически танц - Уолтър Райнес от *American City Ballet*. Танцьорите са изпълнени с гордост, от една страна, поради възможността да представят творбата на една от най-престижните западноевропейски сцени, а от друга – да се обучават в прочутата Академия в Кьолн.

Първите творби на М. Градечлиева като хореограф-балетмайстор през периода 1978-1980 год. са в „чист“ стил на ТМГ. При всяка своя следваща творба тя преосмисля пластиката, изразните средства, както и овладяването на сценичното пространство. Тя търси нова изразност в танца, като необичайно съчетава минало и настояще, конкретно и абстрактно, ТМГ и български народен танц, слово, жест и движение. Така Градечлиева води творчеството си до един строго индивидуален собствен стил – съставен от пластични изразни средства на танцовите направления на XX век – свободния изразен танц, ритмопластически танц, ТМГ, но пречупени през емоционалността, чувствителността на българина и на традициите на българското фолклорно танцово изкуство.

През 1983 год. студио „Ек“ участва във Фестивала за съвременен танц в Ростов на Дон с три миниатюри по хореография на М. Градечлиева – „*Концентрични кръгове*“, „*Етиюд*“ и „*Пролетна сюита*“. През същата година студиото има изява в Клуба на младата творческа интелигенция в НДК.

След разпадането на студио „Ек“ през 1985 год., всеки един от членовете му поема по своя път в различни направления на танцовото изкуство, театъра и спорта (художествена гимнастика, фигурно пързалане) и продължава по възможни за него начини да разпространява ТМГ, съобразно изискванията на работното място.

Но всеки от участниците пренася любовта и вярата в своята истина за изкуството, предадена им от М. Градечлиева в доказателство за това, че вярата и любовта, както и всичко друго в живота не се губят.

Маргарита Градечлиева търси и намира композиторисъмишленици, които създават музика по вече премислена, а понякога и готова хореография. В някои от хореографиите ѝ се танцува и без музика или върху ритъм от ударни инструменти или вокал („*Бърлогата*“, 1990). Често използва ТМГ в нейния чист вид, в зависимост от сюжета на спектакъла; хореографира често синтетични балети (синтез от текст, музика, вокал и танц).

Ярък пример за съвременна българска хореография, поставена изцяло на базата на елементи от ТМГ в най-чист вид е миниатюрата „Бърлогата“, представена на XIV Международен балетен конкурс във Варна през 1990 год. Хореографската минитюара, в изпълнение на автора на този труд Владимир Роже (лауреат на същото издание на конкурса) с партньор примабалерината на Софийската опера Веса Тонова получава признанието както на публиката, така и на авторитетното международно жури с председател главния балетмайстор на Большой театър проф. Юрий Григорович. Творбата на М. Градечлиева получава Втора награда за съвременна българска хореография. Тя се изпълнява по музика с фолклорни мотиви на композитора Борис Динев с вокал на джаз-певицата Йълдъз Ибрахимова и перкусии, в изпълнение на Борис Динев. Пиесата е абстрактна, в нея няма заложена драматургия. В основата ѝ е естетиката, разкриваща свят, в който се срещат Красивото (танцьорка) и Дивото (танцьор). Ритъмът на перкусиите е инструменталната линия, следвана от Дивото, а Красивото изпълнява движенията, следвайки вокала. Всяко движение се изпълнява в характера на съответния музикално-ритмичен акцент. Хореографията представлява дует, в който няма съприкосновение на двамата изпълнители. Липсват характерните за танцов дует поддръжки. Изключение прави кратко хващане на ръцете във финала на пиесата. Даже трите поредни кратки докосвания на Дивото са символични движения на Красивото, имитиращи предизвикателна близост без пряк телесен контакт.

Танцовата миниатюра има закачлив и донякъде шеговит характер. Изпълнена е с неочаквани и внезапни промени в настроението на изпълнителите. Тя е наситена с енергия на изненада и първоначално недоверие. Следва интерес към непознатото, преминаващ постепенно в доверие, игривост, флирт и предопределено приобщаване в края на пиесата. Танцьорите изразяват чувствата си изцяло чрез енергията и пластиката на телата си. Не използват лицата си като средство за разкриване на емоциите си (типично за ТМГ до появата на спектакъла „Граница“). Усмивка, олицетворяваща

радост и задоволство от срещата им се появява на лицата на танцьорите в самия финал. „Бърлогата“ включва богата палитра от движения, в които М. Градечлиева използва ТМГ. Движенията на Красивото в първата част на пиесата са бавни, спокойни, уверени и изключително широки. Правят впечатление големите стъпки със стъпала, впити в пода, както и плуващите в пространството заоблени ръце с присвити длани, движещи се свободно, без конкретно фиксирани позиции. Във втората част движенията ѝ променят характера си, особено при срещата с Дивото – стават порезки, отчетливи и силови. В последната част на дуета, в танца ѝ са включени поредица от скокове, които изглеждат до известна степен тромави. Целта не е постигането на привидна лекота и въздушност, характерни за класическия танц, а разкриването на силен характер, воля, стремеж за опазване на своето, запазване и утвърждаване на доминирането над непознатото.

„Конкурсът за съвременна българска хореография“ с възпоменателна награда на името на Маргарита Арнаудова, учреден от доц. Калина Богоева през 1996 год., провокира създаването на нови произведения, разширява танцовото мислене и има особен статут – демонстрация на балетно произведение, създадено от български хореограф върху българска музика и осъществено от Балет „Арабеск“. За най-добра се приема тази постановка, която събере най-много гласове от публиката. Хореографът, който реализира най-добра творба има право да представи втора извънконкурсна постановка в „Арабеск“. На втората балетна вечер на българската хореография, състояла се на 18 март 1997 год. в зала 2 на НДК, Маргарита Градечлиева представя миниатюрата „*Ostinato*” и получава наградата на публиката и наградата на критиката за съдържание, изразни средства и реализация. Художник на костюмите е Светлана Градечлиева.

Маргарита Градечлиева създава постановката „*Ostinato*” по Симфоничните вариации (*Serioso, Cherezando, Arioso, Giocoso, Quasi Marcia funebre, Ostinato*) на българския

композитор Марин Големинов върху тема на друг български композитор – Добри Христов. Тя интерпретира подсказаните от музиката идеи за вечното движение в човешкия живот – сладка илюзия, низ от поставени за достигане цели, като използва единствено средствата на ТМГ. Характерен за постановката е уникалният хореографски подход, следващ остинатната форма на музиката. Хореографията се изпълнява от 8 танцьори от трупата на Балет „Арабеск“, като всеки от тях, по време на шестте музикални вариации развива своя самостоятелна танцувална тема и има своя определена характеристика, подкрепена и доразвита от костюмите, решени на пластове в черен цвят, даващи възможност да се открояват красивите тела на танцьорите.

Извънконкурсната творба „Парабола“ на наградения хореограф М. Градечлиева може да бъде причислена към балетите-легенди. Музиката е на композитора Асен Аврамов, който прави невероятно интересни обработки на популярните народни песни „Седнало е Джоре“, „Мър що сме се разиграли“, „Калугерине“, „Малки моми лазерици“, „Мехметъ“, „Цонината майка“, „Ерген деда“, като им придава ново съвременно звучене. Тези песни се изпълняват от женския вокален ансамбъл „Мистерия на българските гласове“ с диригент Дора Христова.

Хореографията е абстрактна и контрастира с конкретното съдържание на песните. *Решена е изцяло чрез средствата на ТМГ*, като фолклорен е само духа на спектакъла, без да се използват фолклорни цитати.

Маргарита Градечлиева е творец с изявен експресионистичен стил. Тя е единствения хореограф в България, който в по-голямата част от постановките си използва ТМГ в чист вид, като я съчетава главно с музика от български композитори и автентичен фолклор. В някои от късните си спектакли тя експериментира като съчетава елементи и похвати от различни видове изкуства – музика, театър, танц и видеопроекции. Тези постановки се отнасят към т.нар. синтетичен (тотален) театър. Творчеството на М. Градечлиева е образец за използването на ТМГ в чист вид в

България. Създадената от нея школа от ученици и последователи на ТМГ, прави възможно нейното изучаване и използване в България и до наши дни.

3.3. ИЗПОЛЗВАНЕ НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ (ТМГ) В МОДЕРНИЯ ТАНЦ В БЪЛГАРИЯ - ХОРЕОГРАФИИ НА УЧЕНИЦИ НА МАРГАРИТА ГРАДЕЧЛИЕВА

Мила Искренова е една от най-изявените български хореографи, работещи в областта на съвременния танц. Работата ѝ показва отлично владение на изразните средства, но оригиналността на творбите ѝ идва от нейното индивидуално виждане за съвременното изкуство, философията, мистицизма и човешката природа. Тя завършва Държавното хореографско училище – София през 1979 год. Специализира в Лятната балетна академия – Кьолн: класовете на Мери Хинксон и Сюзан Сентлер – водещи преподаватели от *Martha Graham Dance Company*, Хортън техника при Мигел Лопес, Анализ при Анна Санчес Колберг и Естетика и танцови форма при Миша Бергеезе, Фред Масада и др. преподаватели с опит и международно признание, специалисти в различни техники и методи. Като хореограф, през 1992-1993 год. специализира съвременен танц, хореография, анализ и естетика на танца и танцова импровизация и в Палука шуле, Дрезден, и в известния Лабан център, Лондон. След разпадането на експерименталното студио „Ек“ през 1985 год., творческият път на Мила Искренова продължава в Театъра в Ловеч по покана на Иван Станев, където заедно с останалите членове на студио „Ек“ създават студио „Его“, в което в продължение на две години, завладени от ентузиазъм и новаторство, прилагат в спектаклите си новите стилове и техники.

Като преподавател по класически и съвременен танц в Държавното хореографско училище, и в Националната академия за театрално изкуство, както и като хореограф в Българска национална телевизия, Балет „Арабеск“ и Амарант

Данс Студио, работата ѝ винаги е свързана с идеята за тялото на танцьора като непосредствено изразно средство на духа, красотата и естетиката. В танцовата лексика на някои от творбите ѝ се използват комбинации от плавни и резки движения, характерни за ТМГ – здраво стъпилото на земята, но елегантно движещо се тяло между ъгловатостта и плавността, често задържано в най-високата си точка, чието движение осцилира между съкращаването и отпускането. С творчеството на Греъм я свързват обредността, молитвеността на някои от груповите ѝ хореографии: устремите нагоре, но здраво заземени тела с изострени лакти и колене.

С Балет „Арабеск“ М. Искренова поставя "*Сидхарта*" през февруари 2017 год., с което продължава линията на "Тъй рече Заратустра", немския романтизъм и личния ѝ пост-сюрреализъм. Това е спектакъл за срещата на Изтока и Запада, които танцуват върху немски шлагери и немски романтици. Искренова избягва „източната шампа“ и „прескача“ екзотичните раги и източната екзотика. Екзотиката е европейска - Изтока през погледа на Херман Хесе, европейската визия за Изтока и как е „звучала“ Европа в този момент. Периодът, в който Хесе пише „Сидхарта“, е доста сходен с настоящия: криза, интелектуална безизходица, лоши предчувствия за бъдещето на света, резигнация на мислещите, подем на тълпите. Хесе е личен приятел с Юнг в период, в който психоанализата избухва със своите открития за човешката природа. Те са доста тревожни и заредени с невротичността на предвоенния свят. В спектакъла тревогата на интелектуалеца за света се носи като подводно течение, докато Хесе танцува с проекциите на своето въображение. Всеки от героите на сцената, както и в книгата, е самият Хесе. Това е неговият личен порив да се спаси от света, в който живее и чиято съдба предчувства. Затова спектакълът започва с медитация, и остава в нея до края.

„Сидхарта“ е неоромантичен спектакъл. Той не претендира, че е „модерен“ в традиционния смисъл – в него няма нищо шокиращо и плашешо, нито особено

интелектуално. В „Сидхарта“ има всичко, което липсва в реалността: наивност, доброта, изисканост, красота, нежност, извисеност, лекота и изящен хумор. Спектакълът е замислен като мил, нежен, да отразява светлината като течаща река, реката на живота, която те върти във водовъртежите си, но не те наранява. Рецензия на Патриция Николова определя „Сидхарта“ за истински триумф на волята за живот и на свободно дишащата креативност, облечена в ефирните веещи се костюми на Свила Величкова. Отделни елементи от ТМГ присъстват и в още два от спектаклите на Мила Искренова, които са извън танцовата лексика на Греъм: „Сакраменто“ (1995) и „Следобедът на един фавн“ (2019).

Хореографът Албена Атанасова е пряка ученичка на Маргарита Градечлиева – първият и може би единственият специалист в страната, познаващ законите и принципите на ТМГ. Завършва специалност „Класически танц“ в Държавно хореографско училище в класа на Росица Минчева през 1981 год. През 1999 год. завършва специалност „Балетна педагогика“ в ДМА „Панчо Владигеров“. През периода 1981-1985 год. е в първата частна трупа за модерен танц „Ек“ на Маргарита Градечлиева. Специализира ТМГ в Кьолн и Ростов на Дон. След разпадането на „Ек“ продължава квалификацията си в различни семинари. Води занятия по ТМГ в Младежки дом „Христо Смирненски“ (1984-1986), Балетно студио „Красимира Колдамова“ (1991-1999), Театрален колеж „Любен Гройс“ (1997-2000), НБУ (1999), НУТИ (2004-2011); Танцова компания „Дерида“ (понастоящем). В периода 1999-2002 год. е репетитор в Балет „Арабеск“.

Постановката „*A'propo Травиата*“ е една от емблематичните постановките на хореографа Албена Атанасова по музика на Джузепе Верди. Тази миниатюра е един от редките примери за хореография, създадена в България, реализирана изцяло чрез средствата на Техниката на Марта Греъм, застъпени в чист вид. Представена е на сцената на Софийската опера от абсолвенти на специалност „Модерен танц“ в НУТИ през май 2009 година. Като

ученичка на Градечлиева и нейн дългогодишен асистент при реализирането на танцови и театрални спектакли, Атанасова е от малкото български хореографи, които използват в творбите си предимно ТМГ.

Действието в спектакъла е представено в два плана – на аванс сцената, директно над оркестровата яма, танцува група от 10 жени, а на основната сцена танцуват двойка солисти - жена и мъж. Групата жени са само свидетели на сложните взаимоотношения между солистите, реагират без да имат пряко взаимодействие с тях по време на целия спектакъл. Всяка една от тях заема своето въображаемо пространство, в което танцува до самия финал на спектакъла. Част от движенията им се изпълняват на колене, а друга – в седнало положение. Визуално, танцовата им пластика наподобява екзерсиса на под в класовете на Марта Грѐм (*floor work*).

В същото време солистите танцуват на основната сцена, изразявайки сложните отношения между мъжа и жената, които в трактовката на хореографа разкриват вечния конфликт между привличането и отблъскването.

Чрез използваната пластика, Албена Атанасова постига максимална изразителност на чувствата и емоциите в хореографията си.

Мила Искренова е хореограф, който използва в известна степен ТМГ, но ограничено, като основа на нейните творби. Елементите от ТМГ не се прилагат в чист вид, поради формирането на собствен стил. Често ТМГ се комбинира с други съвременни техники в областта на модерния танц – на Пина Бауш, Мърс Кънингам, Хосе Лимон, контактна импровизация, техника рилийз и др.

Единственият последовател на Маргарита Градечлиева, който продължава да използва ТМГ в чист вид в танцови постановки е Албена Атанасова.

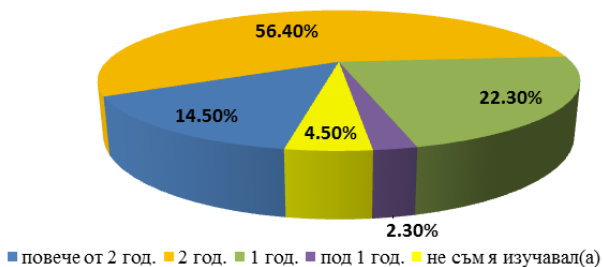
3.4. АНКЕТНО ПРОУЧВАНЕ ЗА ВЛИЯНИЕТО НА ТЕХНИКАТА НА МАРТА ГРЕЪМ В БЪЛГАРИЯ И ПО СВЕТА

В периода октомври 2019 – април 2020 е проведено анкетно проучване сред 444 професионалисти и учащи от областта на модерния танц: хореографи, преподаватели, изпълнители, студенти и ученици в България и по света.

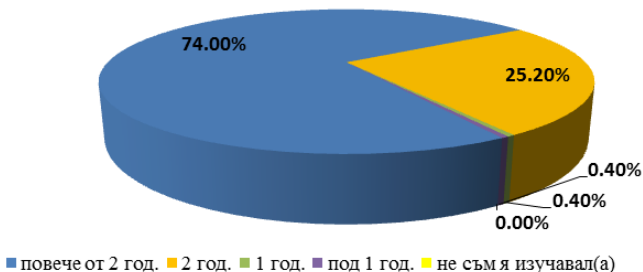
Потвърдено е, че обучението в ТМГ в България е по-слабо застъпено в сравнение с това по света. Така например, 74% от анкетираните по света изучават ТМГ повече от 2 години, докато в България това се отнася само за 14.5%.

Колко време сте изучавали Техниката на Марта Греъм?

В България:



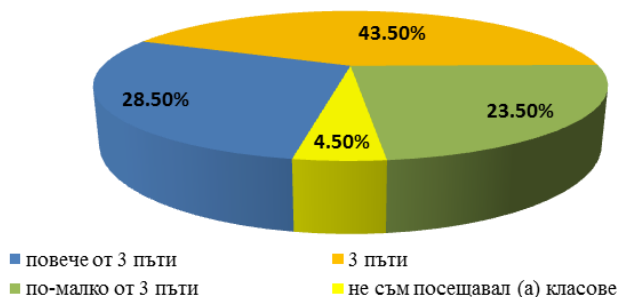
По света:



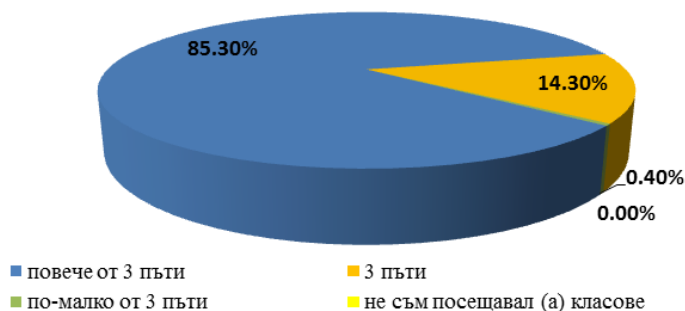
У нас седмичните занятия по ТМГ са повече от 3 пъти за 28.5% от анкетираните, докато по света са за 85.3%.

Колко пъти седмично посещавате/ сте посещавали класове по Техниката на Марта Греъм?

В България:



По света:



Това дава отражение и в познаването на елементите на ТМГ – по света основните 12 елемента са познати за над 97% от анкетираните, докато за България за над 90% от анкетираните са познати единствено *contraction* и *release*.

С кои елементи на Техниката на Марта Грeъм боравите?

В България:



По света:



Получените резултати потвърждават, че опитите да се използват изразните средства на ТМГ в съвременни танцови постановки от хореографи, които не са изучавали тази техника води до това, че често по-скоро прилагат хореографски подходи или дори цели чужди хореографии, което създава впечатление за имитации, а не до формиране на национален пластичен език.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проучването на влиянието на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в България показва, че към 2020 год. нейното приложение в обучението по танц и в съвременната хореография е сравнително ограничено спрямо това по света. Направени са следните

Изводи

- Марта Греъм създава първа своя система за обучение на танцьорите в областта на модерния танц, даваща им възможност чрез танца си да изразяват чувства, емоции и преживявания. Създаването на тази система е дълъг процес, базиран на философските възгледи на Греъм. Техниката на Марта Греъм (ТМГ) е основа на всички останали съвременни техники в областта на модерния танц – на Мърс Кънингам, Хосе Лимон, контактна импровизация, техника рилийз и др.;

- Понастоящем обучението по ТМГ е слабо застъпено в България, поради което тя не се използва в чист вид. То е с по-малка продължителност от необходимия минимум от 3 години и с по-ниска честота от възприетата в САЩ (повече от 3 пъти седмично);

- В творческите си експерименти, българските хореографи въвеждат в своите творби ограничен брой елементи от танцовата система на Марта Греъм, като рядко тази техника е използвана в чист вид, а по-често изразните ѝ средства се проектират върху музиката на български композитори и се използва влиянието на българския фолклор, но без да се прилагат неговите стъпки.

- Необходимо е българските балетни педагози и хореографи, които работят в областта на модерния танц да специализират ТМГ в чужбина при изявени специалисти. В методически план, това ще подпомогне педагозите в и извън системата на средното и висшето образование по танц в България за правилното преподаване на движенията от ТМГ в чист вид. Това би обогатило творческата работа на хореографите в творческата им работа както и танцьорите, които ще прецизират и усъвършенстват изпълнителските си умения.

ПРИНОСИ

- За първи път в България е проследено в исторически план възникването и използването на Техниката на Марта Греъм (ТМГ) в нейните спектакли от ранния, средния и късния период. Изследвани са основните принципи и философската основа за формирането на ТМГ;

- За първи път е проучено приложението на ТМГ при обучението по модерен танц в България. Установена е ключовата роля на педагога и хореографа Маргарита Градечлиева за разкриването на специалност „Модерен танц“ в НУТИ и обучението в ТМГ на ученици, някои от които понастоящем са изявени хореографи и балетоведи;

- За първи път се изследва и систематизира комплексно влиянието и приложението на ТМГ в спектакли на български хореографи.

- Установена е водещата роля на Маргарита Арнаудова и Маргарита Градечлиева за прилагането на изразните средства на ТМГ в хореографската реализация на постановки по български сюжети и българска музика, и формирането на национален пластичен език;

- Установено е, че в много случаи при реализирането на творбите си българските хореографи използват колажно смесване на класически и съвременни техники, включително ТМГ.

- Потвърдено е, че в творческите си търсения българските хореографи се ориентират към усвояване на модерни танцови техники и реализации в областта на танц-театъра.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ СВЪРЗАНИ С ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. **Роже**, Владимир. Философска основа на техниката на Марта Греъм. – В: *Музикални хоризонти*, 2020, № 6 (под печат).
2. **Роже**, Владимир. Балетът „Клитемнестра“ на Марта Греъм – шедьовър на американския модернизъм на XX век. – В: *Галерия на думите. Музикални опуси*, София: Музикален логос, 2020. <https://galerianadumite.bg/index.php/balett-klitemnestra-na-marta-grem-shedovr-na-amerikanskiya-modernizm-na-xx-vek/>
3. **Роже**, Владимир. Американската тема в балетите на Марта Греъм „Граница“, „Американски документ“ и „Пролет в Апалачите“. – В: *Докторантски четения 2020*. Сборник от международна научна конференция. София: НМА „проф. Панчо Владигеров“, 2020 (под печат).

СПИСЪК НА УЧАСТИЯТА В НАУЧНИ ФОРУМИ С РЕЗУЛТАТИ ОТ ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Роже, Владимир. Американската тема в балетите на Марта Греъм „Граница“, „Американски документ“ и „Пролет в Апалачите“. – В: *Докторантски четения 2020*. Сборник от международна научна конференция. София: НМА „проф. Панчо Владигеров“, 2020 (под печат).