

ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕНИ ВРЪЗКИ ПРИ ИЗГРАЖДАНЕТО НА ПЕРСОНАЖ В ТАНЦОВОТО ИЗКУСТВО

Виктория Бояджиева

Докторант в Катедра „Хореография“
Югозападен Университет „Неофит Рилски“

Резюме: *Що е персонаж и как се изгражда той в представите на танцьори? – това е въпрос, който често изисква не само теоретични умения, но и доста продължителна работа. Причината е, че танцьорите не са свикнали сами да изграждат своята роля и често разчитат хореографът да им предложи готово решение. В последните десетилетия обаче, танцьорите се изявяват и като хореографи и се налага да потърсят начини за цялостно представяне на сюжетно произведение, с обосновка на действието и пълноценни образи. И тогава започват трудностите. Предлаганият текст коментира различни форми и стимули за изграждане на персонаж, позовавайки се на авторитети като Станиславски, Михаил Чехов и други театрални дейци, но транспонирайки техните идеи в сферата на танцовото изкуство.*

Ключови думи: хореография; образ; действие; въображение; фабула

CAUSE – AND-EFFECT RELATIONSHIPS IN CHARACTER DEVELOPMENT IN THE ART OF DANCE

Viktoriya Boyadzhieva

PhD student in department “Choreography”
South-West University “Neofit Rilski”

Summery: *What is a character and how to build it in the mind of dancers? – this is an interesting question, the answer of which requires more than just theoretical knowledge, but also continues practical work. The reason is that dancers are not used to creating or building a stage character for themselves and often rely on their choreographer to give them a finished solution. Nevertheless, in the last few decades the dancers are also trying to show themselves as choreographers. This requires abilities for creating a complete performance with a storyline and profound character development. That’s where the difficulties begin. The following text comments different forms and stimulus for creating a character, citing great minds as Stanislavski, Michal Chekhov and other theater figures, but transforming their ideas in the sphere of Art.*

Key words: choreography; stage persona; act; imagination; plot

Изграждането на персонаж е работа, която изисква важна предварителна подготовка. Според Тери Шрейбър „Така както го виждам, съществуват четири базисни елемента в този процес: Релаксация, концентрация, въображение и подготовка“¹. Когато тялото и ума са предразположени, релаксирани и фокусирани, подсъзнанието на артиста се разгръща по-лесно и дава свобода на действие чрез спонтанни импулси и идеи. Но как протичат тези процеси при танцьорите?

Сценичните персонажи имат своя история, мотиви, цел, мироглед. В зависимост от конфликтите и начина по който сценичният персонаж ги преживява, се възприема цялостната картина в развитието на ролята и разбирането за нейната философия и психология.

При **изграждането на сценичен персонаж**, въображението, разбира се, е неизбежен спътник. Но е подходящо да се започне с изследване на героя посредством въпроси, с които да се изяснят мотивите, целите и характера му. (Как се движи и защо? Има ли нещо характерно в стойката му? Как публиката ще разбере, че това е същия персонаж, ако той смени костюма си? Какво иска той и по каква причина го иска? и т.н.). Тези въпроси са коментирани от Захаров² и Лавровски³ в периода на *драмбалета*, но продължават да са активни и днес. За целта е хубаво изпълнителят да състави за свое лично ползване биография на своя образ. В случаи когато няма такава биография, артистът ще трябва сам да си я измисли, при това колкото се може по-подробна, защото така ще придобие по-ясна представа за своя герой.

Станиславски говори как „творческото ако“ подтиква актьора да постави себе си в дадена ситуация и същевременно - да постави границата между реалността и изпълнението създадено във фантазията на артистите и прожектирано на сцената. „Творческото ако“ поставя в ситуация на избор - ако се случи това, което преживява героят, какво би избрал изпълнителят на ролята? Как би реагирал? Това е валидно и при работата на танцьора, защото спомага за изграждането на образ и създаването на хореография. Бих добавила още и въпроса „Защо“, който насърчава по-задълбочен анализ на психологията на героя в дадено произведение, особено когато то не е подкрепено от говоримо слово, както са хореографските творби.

¹ Schriber, Barber 2005.

² Zaharov 1983.

³ Lavrovskii 1983.

Предварителната работа по един персонаж включва създаване на кратка предистория на героя, измисляне на неговите навици, походка, тикове и характерни движения и поставяне на мотиви и цели, към които да се стреми. Тези фактори помагат на артиста да разбере своя герой, да започне да му се довери и съчувства. Много е важно, че влизайки в една роля, артистът трябва да работи единствено в негова полза. Всяко решение и действие, което извършва сценичния герой трябва да бъде абсолютно оправдано от човека, заемащ ролята. Той трябва да разбира своя персонаж и да приема всяко действие като правилно и в негов личен интерес. Точно както в реалният свят, където всеки човек оправдава на първо място себе си и следи своите интереси. Ако артистът не е съгласен или не разбира идеалите и целите на своя герой, той няма да успее да се потопи емоционално в ролята и няма да може да я предаде на сцената реалистично. Когато обаче са на лице достатъчно данни за миналото, причините, терзанията и т.н. на един персонаж, ролята става много по-достъпна за вникване и изиграване.

Изграждане на персонаж

Преди да се започне работа по актьорското осмисляне на една роля, трябва да бъде цялостно конструиран самият персонаж. Ако това не се случи, то в следващ етап ще се срещнат затруднения и пропуски в актьорската игра. Оформянето на сценичния герой е основа за изграждане на ролята. Походка, навици, тикове, стойки и т.н. са част от съпътстващите елементи, които характеризират сценичния образ. Те са особено важни, когато се структурира сюжетно произведение. В хореографията посредством танца се правят разграничения между героите, търсят се сходства или различия между основните действащи лица. Важно в изграждането на всеки отделен персонаж, е не само неговата танцова част, но и цялостното изработване на образа, неговите мотиви и цели. Без актьорската игра обаче хореографията и режисурата на дадена постановка не могат да постигнат цялостно внушение и така сюжетът „увисва“. Защото хората виждат единствено движения, но не и пълнокръвни актьорски образи, към които да бъдат емоционално съпричастни.

По време на този процес винаги трябва да се задава въпроса *„Какво възприема публиката от показаното?“*. Твърде често хореографът вижда и разбира постановката си по един начин, доколкото тя отразява неговия мироглед и идеи. Но дали същото вижда и публиката? Трябва да знаем как да изградим разговора си с публиката и това става, чрез различни средства и похвати. Един от които е именно правилното изграждане на персонаж. Така се ръководи посоката, в която ще поемат очите и мислите на зрителите.

Говорейки за персонаж в хореографията трябва да бъдат изяснени няколко важни елементи.

-На първо място, когато един герой представя чувствата и емоциите си без думи, а с пластика, той трябва да съумее да ги направи видими посредством тялото си. Дори една обикновена поза може да бъде разбрана различно от публиката в зависимост от напрежението, което се излъчва. Твърдостта/мекотата ѝ, стойката и цялостното построяване на фигурата. Насочената енергия към въпросната поза играе голяма роля за това, как публиката възприема движението и характера на сценичния персонаж.

-Второто важно нещо, което трябва да се вземе под внимание е как се движи персонажът и защо го прави по този начин. Какво е характерно за него? Как публиката ще го разпознае, ако той смени своите дрехи на сцената? Начина на движение на един сценичен герой говорят за неговия характер, навици, обичаи. Ако един персонаж е постоянно нервен и агресивен, тялото му вероятно ще е по-сковано, стегнато и треперещо. Движенията ще са къси и точни. Докато при друг, който се наслаждава на живота, движенията ще бъдат по-плавни, по-широки и без стопове. Основният конфликт между героите се визуализира посредством контраста в начините на танцуване и придвижване на сцената. Много често за тази цел се използва пример, в който участват герои с противоположен социален статус – например кралско семейство и поданиците му - разграничавайки ги чрез различна хореографска лексика. Така се помага и на артиста, а и на зрителя, да изясни по-добре съотношенията на едните и на другите. Не бива да се приравняват начините на танцуване на кралско семейство и на техните прислуги. Когато някой слуга се преоблече като кралска особа, публиката вече знае, че това е слуга по начина му на танцуване, който коренно се различава от това на кралските особи. Ако тази разлика липсва, се губи контраста (съпоставката) между танците на едната и другата група. Това е важно както за сюжета и за разграничаване на главни и второстепенни роли, но и за изграждане на типажи за градацията или деградацията на героя. Например ако в началото някой е танцувал стегнато и дървено, а в последствие движенията му омекват, зрителите ще си дадат сметка за преобразяването на героя.

Например, да разгледаме постановка, в която участват две сестри. Те се раждат и танцуват еднакво, защото са отгледани еднакво (съответно и дрехите им могат да са сходни, за да се покаже връзката им). В един момент едната сестра без да иска чупи куклата на втората. Костюмите им остават еднакви, но втората сестра би започнала да танцува по-остро, гневно и това да доведе до метаморфоза в характера ѝ. Променяйки

енергията и начина си на движение се дава сигнал за публиката, че нещо не е наред и, че нещо се случва вътре в нея.

Именно по тази причина е важно да се отдели достатъчно време за използваните движения, които характеризират героите, както и за правилната енергия, която да бъде използвана.

Причинно-следствени връзки, мотиви и опознаване на персонажа

Характерът на героя е от голямо значение, защото той ръководи всички негови реакции и поведение. Много е важно да се разберат мотивите на изграждания персонаж, за да бъде той пълноценно пресъздаден.

Например следната ситуация: Пред един магазин мъж изпива бутилка вода с огромна скорост.

На въпроса „Защо го прави“ има различни отговори, които издават характера и мотивите на героя.

Възможни варианти:

-Мъжът е бил жаден

-Че се е задавил и спешно трябва да пие вода

-Че е бездомник, който не е пил вода от няколко дни и за това бърза да пие, а и не знае след колко време ще може пак да пие вода.

-Че е откраднал водата и ако го хванат, ще има наказание.

Тези примери показват как едно обикновено действие може да издава различни мотиви. Ако те не са обяснени в литературния първоизточник се налага режисьорът да ги изведе на показ или артистът да си ги доизмисли сам. Когато това не се случва публиката вижда как на сцената има човек, пиещ вода, но това действие не говори нищо за неговата същност.

Пример и за цялостно изградена ситуация ни дава актьорът Иван Калашев:
„Ако двама души са на среща, но мъжът си е изпикал парите по залаганя той ще знае, че няма пари, но пак ще иска да впечатли дамата си. От там пък защо е важно за него да я впечатли, какво иска от нея и от срещата и същото и при нея. Ще започне например да оглежда менюто и да се прави на разбирач и кое как въобще не е

качествено, ще се направи на вегетарианец и такива неща, за да може хем да избегне това, че няма никакви пари, хем да впечатли някак момичето. От своя страна момичето пък може да има собствени ситуации преди срещата (газове, да е болна и да няма апетит, да не е яла цял ден и да умира от глад и тн.) Каква е целта на мъжа? Тя е да впечатли момичето. Пред нея се представя за много надежден и знаещ, за да прикрие обстоятелствата, които са го докарали до безпаричие. Тя е по същия начин.“⁴

Характерът на героя е основен фактор за поведението му на сцената. Той определя реакциите, целите, мотивите и провокира причинно-следствените връзките на фабулата. Става въпрос не толкова за външните белези на даден герой, колкото за така наречения *вътрешен емоционален разказ*. Артистът го води в мислите си, когато се превъплъщава в своя образ. За да вникне в чуждия характер, танцьорът трябва да бъде готов да го защити и оправдае във всяка ситуация, така, както би защитил себе си в подобна. Така се получава припокриване на мотивите на героя и на изпълнителя. Когато образът е поставен пред изпитание или някаква пречка, артистът си задава въпроса „Какво е важното за мен (за героя) в тази ситуация?“ Мотивите на героя стават по-ясни както и изборът, който той трябва да направи (съответно – изпълнителят да направи в ролята на героя си).

Пример как да се анализират мотивите и избора на даден герой

Например. Изпълнителите трябва да си представят, че чакат на гише, за да си платят тока. Задава се въпросът „Кое в този случай е важно за вашия герой?“. Вероятно отговорът няма да бъде „Хартийката, паднала на земята до коша“. Но ако приемем, че героят ни притежава ОКР⁵ като проблем, за него това може да е важното. Това дребно условие, променя изцяло ситуацията, в която попада сценичния герой. Този човек вероятно ще прекара цялото време на опашката, мислейки и стресирайки се заради тази хартийка. Същото би се случило и с човек, на когото много му се ходи до тоалетната. Случката е една и съща, *основната цел* е човекът да плати тока, но пречките, пред които се изправя героят поставят *подцели*, които променят разказа и го правят по-интригуващ и различен.

⁴ Интервю с актьора Иван Калошев, проведено на 25.10.24г.

⁵ **ОКР**: Обсесивно-компулсивното разстройство е разстройство, свързано с тревожността, характеризирано от недоброволни натрапчиви мисли. Когато страдащият започне да приема тези натрапчиви мисли, тогава започва да развива тревожност.

Добра постановка е тази, която лесно се проследява от зрителя, а това се случва, когато за всяко действие и движение има причина, свързана логично с фабулата. Ако изпълнителите не са обърнали достатъчно внимание на целите на своя персонаж – това ще си проличи във финалния продукт.

За да се достигне до там, трябва внимателно да бъдат анализирани или дори създадени характеристики на персонажа, с който ще бъде работено. Ако не съществува подробна предистория, тя трябва да бъде дообогатена от изпълнителя.

Изграждането на партньорство е много важно за цялостната визия в изграждането на героя, защото самата дума „партньор“ не означава просто някой, с когото се присъства на сцената. Това е човекът, с когото се представя сюжетът на публиката и ако нещо се обърка по време на представление единствения на когото може да се разчита на сцената е партньора/партньорите. Макар и невербална, комуникацията в тези случаи е жизнено важна, защото носи спокойствие и силно допринася за актьорската игра. Вместо да се изпълняват реплики и движения просто защото им е дошъл редът, те се наслояват с някакви взаимоотношения – не само на героите, но и на изпълнителите, когато те изпитват доверие един към друг и споделят обща емоционална база за изграждането на ситуацията. Ако изпълнителите на сцената не възприемат останалите като реални персони, трудно биха възприели и техните мисли, движения и думи насериозно.

Един изпълнител познава своя персонаж тогава, когато може да отговори на всеки зададен въпрос, свързан с ролята му, с лекота. Колкото повече въпроси си задава един човек относно сценичния герой, в който ще се въплъщава, толкова по-наясно ще бъде с мислите му.

Примери за няколко въпроса, които провокират задълбочено изследване за поведението на един сценичен герой:

Социални:

- Каква е социалната му позиция в обществото? Как си *мисли*, че го виждат хората в нея?
- Какви взаимоотношения поддържа с родителите си?
- Има ли братя и сестри? Каква е връзката му с тях в момента?
- Влюбвал ли се е истински? Има ли човек, в когото е влюбен в момента?
- Зарежда ли се в обкръжение от много хора или това би го изтощило емоционално?

-Има ли много приятели? От кога съществува това приятелство и в какви отношения процъфтява?

Минало:

-Какво детство е имал? Лесно и щастливо/ трудно и пълно с препятствия? Защо?

-Има ли голяма мечта? Колко силно се бори да я постигне?

-Случило ли се е нещо в миналото му, което да е преобърнало живота му? Какво?

-Има ли този персонаж физически недъг или травма? Какви са те? Как са се появили? Как му пречат на ежедневиия живот?

-За какво най-много съжالياва и с какво най-много се гордее в своето минало?

Черти на характера:

-Какво е мнението на този герой за самия себе си?

-Има ли фобия от нещо? От какво се бои? Кой страх иска да преодолее, но не успява.

-Какви емоции преобладават у него? С какво чувство ще започне решаването на проблем? Каква е причината за това?

-На какво ниво е интелигентността на персонажа? А емоционалната такава?

-Пристрастен ли е към нещо? Ако да, опитва ли се да се излекува или напротив?

-Предпазлив или безхаберен е?

-Лесно ли губи темперамента си?

-Какво е най-силното и най-слабото му качество?

Светоусещане:

-Грижа ли го е за природата или няма проблем да я жертва за своите нужди?

-Какво е отношението на този герой спрямо парите?

-Какви са моралните му ценности спрямо етикет, възпитание, добродушие, култура, изкуство и т.н.?

-Каква е духовността или религията му?

-Кои са външните неща, които му носят щастие?

Ако се отговори на тези и подобни въпроси, героят придобива дълбочина в характера си. Неговите реакции ще придобиват смисъл без значение от случващото се. Този персонаж ще може да бъде поставен във всякакви ситуации и артиста, влизащ в роля ще се справи проблем. Ако изпълнителите са отдадени на своите персонажи напълно, те ще ги усещат като образи, които познават почти колкото познават себе си. Така също се изгражда много лесно обширна предистория на героите. А техните цели, мотиви и характерни особености зависят именно от нея.

Конфликтът като следствие от мотивите и характера на героя

Когато има различни характери, това разбира се води и до конфликти. Контраст съществува във всичко заобикалящо ни и танцът не е изключение. Може да се наблюдава опозиция в костюмите, декора, реквизита, начин на танцуване (бързо/бавно/меко/остро..), стил на движенията, пространствено, емоционално, светлинно и т.н. Това не просто е препоръчително, но дори е задължително условие за създаване на сюжетно произведение. Контрастите изграждат конфликти, без значение дали са малки, или големи. Всеки конфликт е интрига, която привлича вниманието с интерес и любопитство към нейното разплитане. Вече е ясно, че мотивите ръководят човека, съответно персонажа на сцената. Какво по-ясно би могло да има от мотивите на двама герои, които си опонират. Именно в тези случаи се стига до сценичен конфликт, който дава действеното начало на фабулата – така наречената завръзка. В главата на всеки герой той е най-прав и верен в идеалите си. Така произлизат и конфликтите. За да се намери решение на тези създадени проблеми трябва да се премине някакъв път на израстване и промяна от един или няколко главни персонажи. Не е достатъчно да бъдат изградени мотивите, целите и идеалите им в началото. Като втори етап вече трябва да се фокусира върху начина, по който героите ще се променят и причините за тези промени. Ако няма разлика у героите в началото и в края, няма причина и проблемът, който се е зародил да се решава. сега обаче ще говорим за конфликта, който се поражда от контраста в характерите и мотивите на героя. Както вече споменахме мотивите ръководят човека, съответно и персонажа ни на сцената. Когато мотивите на двама герои си опонират стигаме до конфликт, който впоследствие се развива по някакъв определен начин

Добра постановка е тази, която лесно се проследява от зрителя, а това се случва, когато за всяко действие и движение има причина, свързана логично с фабулата.

За да бъдат усвоени качествата и навиците на персонажа е нужно те да се изработят и пластически. „М. Чехов предлага последователността „*движение-нюанс-чувство*“ - към произволно битово *движение*, изпълнено в стаята (да вдигне ръка, седне, стане, отвори врата и т.н), актьорът наслагва някакъв емоционален *нюанс* (на тъга, спокойствие, гняв, нервност), който отприщва съответното чувство. И едва тогава към него се прибавят думите“⁶.

Когато един герой представя чувствата и емоциите си без думи, а с пластика, той трябва да съумее да прекара всичките си чувства през цялото тяло. Дори една обикновена поза може да бъде разбрана различно от публиката в зависимост от напрежението, което се вкарва, твърдостта/мекотата ѝ, стойката и цялостното построяване на фигурата. Енергията, която се влага дори само в една обикновена поза играе голяма роля за това, как възприема публиката намерението зад позата. Вложената мисъл зад едно движение или акцент го правят значимо повече, отколкото техниката на изпълнение. Тя на свой ред също е от голямо значение, но ако един танцьор изпълни репертоара си без вътрешен разказ и влагане на мисъл зад всяко движение – постановката няма да бъде разбрана, както се очаква.

Стильт и характерът на танцуване са от изключителна важност, когато говорим за изграждане на сценичен образ. Основният конфликт се визуализира посредством разликата в начините на танцуване и придвижване на сцената.

„Вяра в истината и в истината на собствената си измислица“⁷. Задачата на артиста е да излъже публиката толкова изкусно, че тя да повярва на това, което той ѝ казва. Но няма как някой да повярва, ако самите артисти/танцьори не намират за истинни ситуациите, които самите те трябва да пресъздадат.

Макар и **работата по изграждането на един персонаж** да изглежда трудоемка, тя е много необходима, особено, когато говорим за големи постановки, с по-голямо времетраене и комплексна *свръхзадача*. Процесът е бавен, но дава по-добри резултати. Спектакъл без добра режисура и без изработени образи⁸, не е силен спектакъл. А такъв, в който не се показва характер и емоционален заряд е скучен, без значение колко интересна може да е историята и колко технично се движат артистите.

⁶ Yaneva 2020: 115-116.

⁷ Stanislavski 2015: 223.

⁸ Виж Бояджиева, Виктория (2025).

В намерението да се изгради пълноценен персонаж, хореографското изкуство използва различни похвати – например *контактна импровизация*, като възможност за стимулиране на нови телесни взаимодействия в съвременната хореография;⁹ или пък обрисване на персонажа посредством използване на говоримо слово, което да провокира различни движения, но без впоследствие да се говори на сцената¹⁰; или пък говоримото слово да е вмъкнато в сценичната визия, като част от представения образ¹¹. Нерядко хореографите предпочитат постановки по известни литературни творби, които да пренесат в танцовото изкуство¹² и така се формират нови стилови направления като *драмбалет* и *танцов театър*¹³. Но какъвто и подход да изберат хореографите, изграждането на персонаж е бавен и трудоемък процес, който обаче е задължителен ако творците искат на сцената да действат пълнокръвни и убедителни образи¹⁴. Особено в хореографската режисура, когато сюжетните творби изискват детайлно следване на действията на персонажите¹⁵. Този процес се усвоява и в Университетите в България, които са свързани с танцовото и с театралното изкуство. Струва си техните изследвания да бъдат осмислени и усвоявани не само като теоретичен постулат, но и на сцената¹⁶.

Библиография

- **Бояджиева, Виктория (2025).** Обучение по актьорско майсторство за танцьори. – В: Изкуство и контекст, Институт за изследване на изкуствата, 2025, с. 152-162.
- **Владова, Силвина (2019).** Контактната импровизация – принципи, модели, повлиявания в съвременната хореография. - В: Изкуствоведски четения **2019**, Модул „Ново изкуство“. Институт за изследване на изкуствата, София, 2019, ISBN:97895485947142412
- **Владова, Силвина (2020).** Модели за структуриране, отличителни черти и начин на изграждане на танцовия театър. – В: Изкуствоведски четения **2020**, Модул „Ново изкуство“, Институт за изследване на изкуствата, София, 2020, ISSN 1313-2342 ISBN978-954-8594-95-0

⁹ Виж Владова, Силвина (2019); Владова, Силвина (2021)

¹⁰ Виж Владова, Силвина (2025).

¹¹ Виж Чехов, Михаил (2016).

¹² Виж Лозанова-Бузинку, Мария (2025); Янева, А. (2024).

¹³ Виж Янева, Анелия (2025).

¹⁴ Виж Владова, Силвина (2020).

¹⁵ Виж Янева, Анелия (2020).

¹⁶ Виж Янева, А. (2021).

- **Владова, Силвина (2021).** Контактната импровизация. Поява и структуриране. – В: Сборник доклади на III Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, 2021, том 2, с. 121-127, ISSN 2738-8956 (Print), ISSN 2738-8964 (Online)
- **Владова, Силвина (2025).** Говоримото слово – провокация за изграждане на танцов театър. – В: Изкуство и контекст, Институт за изследване на изкуствата, 2025, с. 104-112.
- **Лозанова-Бузинку, Мария (2025).** Подходи за реализиране на сюжетни многоактни балети по литературни първоизточници през XXI век. – В: Изкуство и контекст, Институт за изследване на изкуствата, 2025, с. 135-151.
- **Станиславски, Константин (2015).** Работата на актьора. Том I. София: Изток - Запад, 2015, 464 с.
- **Чехов, Михаил (2016).** За техниката на актьора. София: Изток-Запад, 2016, 211 с.
- **Янева, А. (2021).** Траектории и завръщания от театралната към хореографската режисура. Специфики. Изкуствоведски четения 2020. Модул Ново изкуство: Пътешествия, Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021, с. 443-449.
- **Янева, А. (2024).** Взаимодействия между слово и движение. Прояви на танцовия театър. Изображението в текста, текстът в изображението, Книга първа, Издателство на БАН Проф. Марин Дринов, 2024, с. 437-438.
- **Янева, Анелия (2020).** Архитектонични принципи на хореографска режисура в балетното изкуство. София: Институт за изследване на изкуствата при БАН, 2020, 266 с. ISBN 978-954-8594-96-7
- **Янева, Анелия (2025).** Модели на хореографска режисура в балетното изкуство (XIX – XXI век). София: Институт за изследване на изкуствата при БАН, 2025, 356 с.