

**ТВОРЧЕСКИЯТ ПОЧЕРК НА ПРОФ. КИРИЛ ДЖЕНЕВ В  
ИЗГРАЖДАНЕТО НА КАМЕРНАТА ТАНЦОВА ФОРМА –  
„РЪЧЕНИЦА С ШИНИЦИ“**

**доц. д-р Димо Енев**

АМТИИ „проф. Асен Диамандиев“ Пловдив

***Резюме:** Статията е насочена към камерното творчество на проф. Кирил Джанев и по конкретно към танцовото произведение „Ръченица с шиници“. Направен е кратък преглед на публикациите по темата с извеждане на конкретни теоретични изводи и композиционно-драматургичен анализ на камерния танц „Ръченица с шиници“ и достигнатото съвършенство в изграждането на тематичната танцова форма.*

***Ключови думи:** Кирил Джанев, Хореография, „Ръченица с шиници“, Камерен танц, Драматургия, Композиция*

**THE CREATIVE HANDWRITING OF PROF. KIRIL DJENEV IN THE  
CONSTRUCTION OF A CHAMBER DANCE FORM – „RUCHENICA  
WITH SHINITCI“**

**Assoc. prof. Dimo Enev, PhD**

AMDFA “Prof. Asen Diamandiev” , Plovdiv

***Summary:** This article is directed to chamber creativity of prof. Kiril Djenev and mostly to the dance performance “Ruchenica with shinitci”. A brief review is made of the articles on the subject with drawing specific theoretical conclusions and compositional - dramatic analysis of chamber dance “Ruchenica with shinitci” and the reached perfection in the theme dance form.*

***Key words:** Kiril Djenev, choreography, chamber dance, composition*

*„...Творецът, бил той писател, скулптор, композитор или хореограф постоянно наблюдава живота, като се стреми да разкрие неговата същност, събира материали, определя темата, изучава характера на хората и събитията. След това настъпва моментът на вдъхновение и творчество, когато всичко видяно, събрано от твореца се претворява в неговите собствени мисли и фантазия, за да изгради новото художествено произведение...“* (6, Моравенова-Станева 2019, 104). Така завършва една от частите на книгата с автор Рослана Моравенова-Станева *„Драматургични похвати за създаването на фолклорно танцово произведение“*. Именно това заключение на авторката ни дава отправна точка, от която да насочим вниманието си и към конкретни аспекти от творчеството на проф. Кирил Джанев, провокирани от нещо видяно, нещо преживяно. Това безспорно са камерните му танци, вдъхновени от житейските впечатления и насложени в съзнанието му, като провокативни мисли за творческо вдъхновение.

Още в работата си в „Държавния ансамбъл за народни песни и танци – София“, Кирил Джанев се изявява, като изключителен познавач на камерната танцова форма и създава едни от най-впечатляващите си мъжки камерни танци, като: **„Ръченица с шиници“**, **„Арамии“**, и **„Овчари“**. Независимо от това, че всеки от тях има различен сценичен път, това са танцови реализации положили основата на фолклорното камерно изкуство в България. Затова е необходимо те да бъдат погледнати от дистанцията на времето и да им се отдаде нужното внимание, не само като чисто танцови произведения, но и като драматургична линия, определеност на посланието и начин на творческо изразяване (хореографско и музикално).

В тази публикация ще насочим нашето внимание към едно от класическите камерни танцови произведения в творчеството на проф. Кирил

Дженев, а именно: **„Ръченица с шиници“**. Създаден през далечната 1958г. за репертоара на ДАНПТ гр. София, той остава емблема, както за камерното творчество на проф. Кирил Дженев, така и за цялата българска фолклорна хореография. Доказателство за това е, че и след повече от 60 години, **„Ръченица с шиници“** се поддържа и изпълнява от множество самодейни и професионални ансамбли в България. Музиката към танца е дело на композиторката Живка Клинова, с която Кирил Дженев успешно работи, както по това произведение, така и по други свои идеи и реализации, като: „Добруджански ръченик“, „Добруджанска сюита“, „Македонска сюита“ („Пирински пролетни игри“), и „Легенда за Орфей“.

Интересен е факта, че след като основава Ф.А. „Тракия“ – Пловдив през 1974 г., наред с новосъздадените произведения проф. Кирил Дженев поставя и танца **„Ръченица с шиници“**. Използвайки професионалните си умения на хореограф и съобразявайки се с изпълнителското майсторство на наличните танцьори, той дава нов живот на това класическо танцово произведение.

Преди да се насочим към същинското драматургично изследване на произведението е нужно да упоменем, че и други автори са го споменавали и анализирали в свои публикации и трудове, обръщайки внимание на **„Ръченица с шиници“** по различен начин.

Първата публикация за него е лексикалното и композиционното му описание в книгата *„Български сценични танци“* от 1968г. на стр. 49-82, с автор проф. Кирил Дженев, където са структурирани основните сценични параметри на произведението за подпомагане постановъчната работа на хореографите в България. *„...На сцената излизат трима момци, облечени в селски работни летни дрехи, с шиници в ръце. Те показват своето майсторство в играта, включват шиниците в нея. Особено инициативен е единият от момците. Играта на тримата е спряна за момент от други*

*двама веселяци майстори на ръченицата с шиници. Със своята закачка при играта те предизвикват първите трима към съревнование. И едните, и другите са майстори играчи. Ето защо играта неусетно става обща. Петимата момци заиграват едни и същи движения, като включват шиниците най-активно в танца...“.* (2, Джанев, 1968, 50).

Хронологията в анализа на **„Ръченица с шиници“** продължава в книгата на доц. Георги Абрашев *„Камерните форми в хореографията“*. В нея той за пръв път теоретизира и систематизира основните компоненти на камерната форма. Давайки определение за „квинтета“ като хореографска структура той също обръща внимание на това класическо танцово произведение. *„...Квинтетът, като хореографска структура е много по-подходящ за тематичните разработки и най-вече за камерните ансамбли. Пет изпълнители вече представляват много добра ансамблова единица и дават възможност на хореографа да постигне силно и ярко унисонно въздействие върху зрителя. Освен това 5-цата дава възможност да се прегрупират изпълнителите в различни композиционни варианти, напр. /2+1+2/ , /3+2/ , /1+4/ и 5 в унисон. Танцът на К. Джанев **„Ръченица с шиници“** е типичен камерен ансамбъл – квинтет, и е издържан в следната композиционна структура: /3/, /3+2/, /5/...“* (1, Абрашев, 1978, 44).

Това свое твърдение доц. Г. Абрашев затвърждава и книгата си *„Композиция и форми на танца“* от 2001 г. на стр. 252.

За творчеството на проф. Кирил Джанев и танца **„Ръченица с шиници“** доц. Красимир Петров пише:

*„...Нов етап в творчеството на Кирил Джанев е създаването на камерния танц **„РЪЧЕНИЦА С ШИНИЦИ“**. Танцът преди всичко е сложен поради следното:*

1. *Изпълнителите боравят в танца непрекъснато с шиник. Авторът използва богатата си фантазия, като шиника не само се носи в лявата ръка, опрян на левия хълбок, но той се поставя и подчертано на земята с дъното нагоре или надолу, стъпва се отгоре върху него, като майсторски се танцува на тази малка площ, или виртуозно се стъпва на него, като облата му част се слага на земята, а ходилата на краката са стъпили отгоре на нея, както и прескачането на шиника от клекнало положение.*
2. *За първи път авторът не само създава камерен танц, но и за първи път се обръща към тематично-вариационната форма. Това произведение, което има сценичен живот и до днес, доказва ново стъпало в професионалния ръст на своя автор.*

*И петимата изпълнители в танца са типични в конкретните си прояви и създават ярки и съдържателни художествени образи...“.* (8, Петров, 2012, 69).

Доц.д-р Мария Кърджиева също обръща внимание на творчеството на проф. Кирил Дженов, като споменава за някой от танците му създадени в началните години на професионалното ансамблово изкуство, между които и „Ръченица с шиници“ и заключава: „...Това са танци образци, в които се наблюдава оригинална интерпретация на народния танц до степен на художественост, запазване на регионалната стилистика и извеждане на душевния заряд на българина...“.

 (5, Кърджиева, 2015,40)

Кратък анализ и разяснения по създаването и съдържанието на танца прави и проф. д-р Даниела Дженева в книгата си „Репертоарни акценти при режисиране на фолклорен спектакъл“. В нея тя определя произведението „Ръченица с шиници“, като „класически образец“, който се изпълнява и интерпретира в танци и спектакли със сходна тематика. Използвайки думите на автора за идеята и реализацията на танца, добавяйки към тях личностните си и професионални виждания, тя формулира в детайли отделните

компоненти на танцовото произведение, и обобщава: „...Очевидно е, че от решаващо значение за изграждането на камерния танц и виртуозното изпълнение на танцьорите е художествената мярка и усет на авторите на хореографията и музиката. Формата на танца, неговото съдържание, драматургическа конструкция, кулминация са изградени перфектно. Изразните средства, движенията, почти акробатичният танц с шиниците предизвикват висока художествена наслада и радостни емоции...“. (З, Дженева, , 2021, 108-109).

Всички тези публикации ни дават отправна точка в предстоящия драматургичен анализ на сценичното танцово произведение **„Ръченица с шиници“**. Започвайки от детайлното описание на сценичната реализация от проф. К. Джнев, преминавайки през професионалното структуриране на доц. Г. Абрашев и опорните точки поставени от доц. К. Петров, достигаме до обобщението на доц. М. Кърджиева и проф.д-р Д. Дженева за постигане на съвършенство в изграждането на формата, съдържанието, драматургическата конструкция и кулминацията на произведението, оформили танца **„Ръченица с шиници“**, като „класически образец“ в Българската народна хореография.

Изграден на основата ръченицата от добруджанския край, танцът **„Ръченица с шиници“** пресъздава радостта от добре свършената земеделска работа. Авторът умело вплита в него стилното мъжко добруджанско танцуване и многокомпонентното използване на реквизита **„шиник“**. По този начин той задава деликатната тематична линия, която ни въвежда в конкретното естетическо внушение. Ето и думите на автора за възникването на идеята:

*„...Стана въпрос за добруджански танци. Ще разкажа как беше направен още един такъв танц – „Ръченица с шиници“. Идеята за него ми хрумна неочаквано. Спомних си, че когато се прибираше зърното в хамбара,*

*то се мереше с шиник. Хората бяха доволни, че са осигурени – вече нито градушката е страшна, нито дъждовете. Израз на тяхната радост и богатата реколта беше играта върху шиника. Същото бях наблюдавал и в Добруджа. Играта върху шиника беше вълнуваща и впечатляваща, макар да беше елементарна и примитивна. Реших да се впусна в нещо, в което до тогава не бях правил...“.* (7, Парламов, 1992,50). В същата публикация, хореографът споделя и още подробности за същинския работен процес, подготовката за него и реализация на произведението. Ние обаче ще се насочим към същината на обследваната проблематика, а именно: Систематичен анализ с акцент върху драматургията на танца, като основен компонент в изграждането му.

Навлизайки в дебрите на драматургичния анализ на танцовото произведение **„Ръченица с шиници“** е необходимо да преодолеем емоционалната си зависимост от него и да подходим професионално и задълбочено. За целта първо трябва да определим формата на танца и някои от характерните му специфики, като например: музикални теми и съпровод, хореографски текст, обиграване на реквизита **„шиник“**, композицията на танца, използваните ракурси и взаимовръзките между тях. Детайлизирайки ги и съобразявайки се с Драматургичния закон, всъщност ще изградим и същинския анализ на произведението.

Независимо, че имаме отправна точка в анализа – разсъжденията на вече доказали се учени в сферата на хореографската теория, като: доц. Г. Абрашев, доц. К. Петров и проф. д-р Д. Дженева, за да достигнем до общата тематична формулировка ще започнем от самото начало.

Взимайки под внимание насочеността на танца, а именно: забавлението и развлечението след добре свършената работа, богатия хореографски текст, надиграването в определени фрагменти от постановката, можем да заключим,

че това са предпоставки, които ни насочват към дивертисментната танцова форма. Вниквайки по-дълбоко в съдържанието обаче, на преден план се появява „**шиника**“, който можем да формулираме освен, като реквизит, така също и като действащо лице, което води своеобразната тематична линия. Изхождайки от това наше твърдение и взимайки под внимание разсъжденията и заключенията на специалистите, вече можем съвсем убедително да дефинираме, че танца „**Ръченица с шиници**“ е в тематична танцова форма с основна тема „**шиника**“ и неговото приложение в танца.

В подкрепа на вече ясната тематична танцова форма идва и музикалната драматургична линия, изградена на основата на ръченицата от добруджанския край. Това всъщност е една много трудна задача за композитора, защото практиката показва, че еднообразието в ритмичен план носи и еднообразие в драматургичното послание. Дали това е така ще разберем при същинския музикално-танцов и драматургичен анализ на произведението.

Изхождайки от спецификите на камерната танцова форма, авторите умело моделират **експозиционната част** на произведението и директно ни въвличат в драматургичното действие. Така след краткото двуктактово музикално въведение на сцената се появяват трима изпълнители, които с циклично повтарящи се танцови движения обхождат предоставения им ареал. Общата характеристиката на танцуващите е изградена от оригиналността на:

1/ Музикалния съпровод – мелодия от добруджанска песен ефектно транспонирана в емблематична музикална тема.

2/ Визията на сценичния костюм – художествено претворяване на селската мъжка работна дреха от добруджанския край.

3/ Танцовата лексика – хореографски текст със значима авторска намеса.



4/ Използвания реквизит „**шеник**“ – добавящ конкретика в сценичното действие.

Тази многокомпонентност в **експозицията** на пръв поглед изглежда достатъчна. Но, не и за автора! Към общата визия на изпълнителите той добавя високо вдигнатата дясна ръка, която ритмично отреагира на движенията в краката и корпуса, както и държания в лявата ръка „**шеник**“, подпрян на левия хълбок на момците. Естествената сценична картина подплатена с шеговитото обръщане на първия танцуващ, сякаш подканя останалите „– *Хайде момчета, бавите се!*“, контрапунктира на ритмичното завъртане на тримата танцуващи и внушителното им придвижване напред при забавянето на темпо-ритъма за завършека на **експозицията**.

Плавно преминаване в **завръзката** на произведението е извеждането на солист – или както автора лаконично казва, „...*единият малко се откроява, изгражда нещо повече, другите двама носят до някъде определен колорит...*“. Така хореографът надгражда танцовия диалог, заложен в **експозицията** и обогатява действеността в тази част от танца. Промяната в драматургичното действие проличава ярко, както в динамизирането на музикалния съпровод, така и в хореографската обосновка на персонажите. Рязката смяна на музикалната тема, дава възможност на хореографа, от една страна максимално да изяви изведеният на преден план солиращ изпълнител, а от втора, със сядането върху „**шеника**“ на другите двама изпълнители, той създава естествена дълбочина и тематичност в сценичната картина.

Но нека се спрем по детайлно на конкретните сценични действия!

Оригиналността в реализацията на тази част от танца се конкретизира с изграждането на двупланова композиционна структура с доминиращ преден план и по пасивен, подкрепящ втори план. Тази двуделност можем да разграничим освен, като композиционна, със структурна характеристика

(1)+(2), то и като лексикална, където солиста изпълнява енергичен хореографски текст, започвайки с динамично пляскане с длан върху „шиника“, ударното му поставяне на земята, високото му прескачане и клякане след това, бързото завъртане и оригинален поздрав към другите двама изпълнители, които вече го наблюдават естетически седнали върху шиниците си. И ако в композиционен план, автора запазва естествената сценична визия с деликатната подкрепа на изпълнителите от втория план, то в лексикално отношение той надгражда драматургичното действие с още по-зрелищна изява на солиста, от динамично пляскане, през специфично танцуване върху „шиника“ и ефектна комбинация от тях, до акробатичен скок върху него, даващ кулминационен завършек на изявата.

И ето, някак си неусетно вече сме навлезли в **развитието** на произведението. За идеята и реализацията на този фрагмент от танца Кирил Дженев споделя: „...*Друг интересен момент е, когато влиза втората група. Тя носи малко хумористичен елемент. При нея вложих нещо, което си бях спомнил от един кандидат за изпълнител в ансамбъла. Той играеше малко като улав – повдигаше неестествено ръцете и предизвикваше смях, но на мен този начин на игра ми послужи, като образец, от който изходих. Естествено потърсих момента, в който да го използвам, и го дозирях. С други думи го подложих на изпитанието на художествената мярка. Просто зрънце...*“ (7, Парламов, 1992, 51)

Този кратък цитат от автора е само идеята за същинската реализация, която отново има нужда от детайлизиране в композиционно-драматургичен, музикален и лексикален план.

Още на пръв поглед прави впечатление двутактовия музикален преход. Сякаш автора иска да ни върне в **експозицията** на танца и със своеобразния лайтмотив да ни насочи към новото сценично действие. И независимо, че вече

се намираме в същинското драматургично **развитие**, предстои кратката **експозиционна** част на новите двама персонажи изведени от автора в сценична контрастност на предходните танцови действия. Този драматургичен контраст можем да обобщим със следните параметри:

1/ Промяна в музикален аспект – състои се в промяна на музикалната тема, както в темпово и темброво отношение, така и в промяна на драматургичното повествование на музиката.

2/ Промяна в лексикално отношение – състои се от изпълнение динамичен ножичен ход с краката и специфично движение на ръцете, добавящи хумористичната нотка в тяхното представяне, което е в контраст с плавното и спокойно придвижване на първите трима изпълнители. Дълбоко приклекналото положение на тялото и различното положение на „**шиника**“ в ръцете на новите персонажи, също е в контраст с предходното сценично представяне.

3/ Промяна в композиционно-драматургичната структура – тук прави впечатление, че автора не бърза да променя цялостната сценична визия, а се съобразява с кратката експозиционна част на новите персонажи, включваща динамично захождане на двамата зевзеци около танцуващия върху „**шиника**“ солист и закачлива пауза в музикално-танцовален план. Така създадената диалогичност между персонажите е надградена с повторното им преминаване около солиста и позициониране в предната лява част на сцената.

Изхождайки от динамичността на формата, хореографа директно въвлича новопоявилите се персонажи в драматургичното действие, като обогатява общата им сценична визия с усложняване на хореографския текст и вплитането на „**шиника**“ в него. Едновременно с това, запазвайки компактността на групите той естествено променя композиционната структура на танца до формирането на диагонално построение създаващо

устрем в сценичната визия. Същата можем да формулираме, като вариация на предходно танцово построение, което се характеризира с:

1/ Динамика в предната част на сцената – майсторски танц на двамата зевзеци, който преминава през няколко етапа – от поставянето на „**шиниците**“ на пода с отворите на горе, през динамичното захождане и специфично качване и танцуване върху тях до ножичния скок при двутактовия музикален преход в края на изявата.

2/ Пасивност, фоновост в дълбочина – изградена е от тройна композиционна структура на вече седналите на „**шиниците**“ момци с относителна статичност в танцувално отношение, но с впечатляваща динамика в емоционалното поведение на изпълнителите, достигаща до емблематичното изправяне на солиста при двутактовия музикален преход.

3/ Достоверност на сценичната картина – независимо от малкия брой изпълнители Джанев формира динамична, многопланова композиционно-лексикална структура, създаваща впечатление за естественост близка до действителността. Седнали върху „**шиниците**“ си в задната част на сцената тримата момци с удоволствие наблюдават танцуващата двойка на преден план, даваща достоверност на сценичната картина.

Значимо е *изправянето* на солиста и поканата му за надиграване отправена към двамата веселяци. И ако това за обикновения зрител е поредната сценична ситуация, то за професионалиста хореограф трябва да е предпоставка за промяна на драматургичното действие, насочващо ни към край на **развитието** на танца и поставяне на начало на постепенно изграждащата се **кулминация**.

Този епизод от танца можем да определим като преходен, в който автора за кратко време отново реорганизира сценичното пространство и задава нова композиционна структура. Тя се характеризира с кръгов рисунък на първата

група мъже до оформяне на линеално построение с фронтална изява на изпълнителите и мизансценно действие на втората група мъже, достигащи до профилна конфигурация. И преди да се насочим към същинската **кулминация** е нужно да упоменем, че „**шиниците**“ на всички изпълнители вече са поставени на пода, но с облата си част, което всъщност е предпоставка за предстоящото върхово изграждане.

**Кулминация** – лексикално-композиционна структура и драматургична характеристика.

Ако в композиционно отношение **кулминацията** е решена от автора в статична двуредна шахматна структура, то лексикалната обосновка е изключително динамична и се развива в няколко фази, които можем да формулираме, като: подготвителна, развиваща се и същинска кулминационна част.

**Подготвителна:** Изпълнение на сложен хореографски текст изграден на основата на оригинално авторско пляскане със специфична пауза и ярък скок върху облата част на „**шиника**“.

**Развиваща се:** Атрактивно танцуване върху „**шиниците**“ с характерен подскок на двата крака и дейно участие на ръцете във втората част на двадесет тактовата музикална фраза. Висок скок при слизането от „**шиниците**“, динамично завъртане и оформяне на финалната композиционна структура с двупланова перспектива (2)+(3).

**Същинската кулминация** е изградена от унисонното, ансамбловое изпълнение на оригинална танцова комбинация с дейното участие на реквизита „**шиник**“, включваща:

- 1/ Ударното поставяне на „**шиника**“ на пода с отвора на горе.
- 2/ Енергично танцуване при подготовката за качване на ръба на „**шиника**“ и впечатляващото завъртане върху него.

3/ Висок скок с последващо клякане и динамично взимане на „шиника“.

4/ Поредица от ритмично адаптирани танцово-акробатични трансформации с вплетен умело реквизит и лек диагонален уклон на изявата, даващ на финалната шестнадесет тактова комбинация кулминационен завършек.

В драматургичен план кулминационната част се явява истински апогей в изграждането на камерния танц „Ръченица с шиници“. Чрез унисонното танцуване на петимата момци, автора надгражда предходните драматургични действия, а с добавянето на изключителния заряд и емоционалност в изпълнението той постига цялостен завършек на разработваната тематична линия на танцовото произведение „Ръченица с шиници“.

Ще завърша с думите на доц. д-р Катя Кайрякова, която в книгата си *„Изразните средства в действените форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа“*, дава точна формулировка на спецификата на хореографското изкуство, каквито са и моите търсения анализирайки произведенията на проф. Кирил Дженов: *„...Спецификата на хореографското изкуство е свързана с особеностите на неговите изразни средства. Мислите, чувствата, преживяванията на героите са изразени чрез движенията на тялото, жестовете на ръцете и мимиката на лицето, които формират характерния танцувално-пластичен език. Обогащаването и усложняването на движенията води до създаване на по-богата, задълбочена и изразителна хореографска лексика и по този начин достига до по-висока степен на нейното художествено въздействие и внушение...“*. (4, Кайрякова, 2020, 29).

## ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Абрашев. Г. „Камерните форми в хореографията“. София.1978. стр. 44.
2. Дженев, К., „Български сценични танци“, 1968, стр. 50.
3. Дженева, Д., „Репертоарни акценти при режисирание на фолклорен спектакъл“, 2021, стр.108-109.
- 4 Кайрякова, К, „Изразните средства в действителните форми на съвременната българска хореография на фолклорна основа“. София. 2020. стр. 29.
- 5 Кърджиева, М, „Творческият процес в хореографското изкуство на фолклорна основа“, Университетско издателство ВСУ, 2015, стр. 40
- 6 Моравенова.Р. „Драматургични похвати за създаването на фолклорно танцово произведение“ стр.104
- 7 Парламов, И, „Хореомайсторът, или танца е преживяване“, Пловдив, 1992, стр. стр. 50.
- 8 Петров, К. „Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци (1951-2001 година)“, Варна, 2012 стр.69.