

УДК 792.8

ВЛИЯНИЕ РУССКОЙ ШКОЛЫ БАЛЕТА НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО БАЛЕТА БОСНИИ И ГЕРЦЕГОВИНЫ В 30-Е ГОДЫ XX ВЕКА В 30-Е ГОДЫ XX ВЕКА

*Папо Э.*¹

¹ Национальный театр Сараево, Обала Кулина бана 9, Сараево, 71000, Босния и Герцеговина.

Статья посвящена малоизвестной странице в истории балета Боснии и Герцеговины — периоду 30-х годов XX века. В это время в Национальном театре Сараево под руководством русских эмигрантов была создана первая в стране балетная труппа, организованы первые балетные школы и осуществлена постановка первого оригинального балета. В статье приведены новые факты, позволяющие изменить традиционный взгляд на датировку возникновения профессионального балета в Боснии и Герцеговине и расширить представления о географии влияния русской школы хореографии.

Ключевые слова: Босния и Герцеговина, Национальный театр Сараево, русский балет, Елена Полякова, Маша Арсеньева, русская балетная эмиграция, боснийский балет, Нина Кирсанова

THE INFLUENCE OF THE RUSSIAN BALLET SCHOOL ON THE NEWLY-BORN PROFESSIONAL BALLET IN BOSNIA AND HERZEGOVINA IN THE 30S OF THE 20TH CENTURY

*Papo E.*¹

¹ Sarajevo National Theatre, Obala Kulina bana 9, Sarajevo, 71000, Bosnia and Herzegovina.

The article is devoted to a little-known page in the history of ballet in Bosnia and Herzegovina – the period of the 30s of the 20th century. At this time, the first ballet troupe in the country was created at the Sarajevo National Theatre under the leadership of Russian emigrants, the first ballet schools were organized and first original ballet was staged. The article presents new facts that make it possible to change the traditional view of the dating of the beginning of professional ballet in Bosnia and Herzegovina and expand the understanding of the geography of the influence of the Russian school of dance and choreography.

Keywords: Bosnia and Herzegovina, Sarajevo National Theatre, Russian ballet, Elena Polyakova, Masha Arsenyeva, Russian ballet emigration, Bosnian ballet, Nina Kirsanova.

История боснийского балета официально начинается в 1950 году, когда на сцене Национального театра Сараево был поставлен балет «Жатва» (хореограф Нина Кирсанова) [1, с. 605]. Однако проведенное исследование позволяет утверждать, что на самом деле профессиональный балет в Боснии и Герцеговине появился намного раньше, а именно в 30-е годы XX века.

Предшествующее этому десятилетие, 20-е годы XX века, вошло в историю Боснии и Герцеговины как время появления русских эмигрантов и распространения их влияния на культурную и театральную жизнь страны [2, с. 229]. В тот период в стране возник серьезный интерес к искусству балета и были созданы предпосылки для зарождения профессионального балетного театра. Это происходило в основном благодаря гастролям русских артистов балета на сцене Национального театра Сараево. В течение десяти лет в столице Боснии и Герцеговины состоялись следующие гастролы: концерт труппы Марии Юрьевой (1920), выступление труппы «Русский пластический балет» Клавдии Исаченко, гастролы Загребского балета под руководством Маргариты Фроман (1922, 1924, 1925), гастролы Белградского балета под руководством Елены Поляковой и Александра Фортунато (1925), гастролы Ольги Соловьёвой (1929) и др. [2, с. 235–240].

К концу 1920-х годов, несмотря на сложную политическую обстановку в стране, в общественном сознании произошел важный перелом: состоялось знакомство боснийской публики с шедеврами классического балета, с хореографией М. И. Петипа, Л. И. Иванова, М. М. Фокина; балет стал восприниматься как самостоятельное искусство, ассоциирующееся, в первую очередь, с русской школой хореографии. Начали формироваться эстетические представления об этом новом для Боснии виде искусства, появилась балетная критика.

Большое значение для развития балетного искусства в Сараево имело решение нового директора театра Мирко Королия, сменившего на этом посту Бронислава Нушича, основать собственную балетную труппу. На пресс-конференции 1930 года Королия объявил свою концепцию работы театра в предстоящем сезоне: показать как можно больше произведений легкого, зрелищного, развлекательного характера, с пением и танцами, для чего создать в театре профессиональную балетную труппу [3, с. 83]. В начале сезона 1930/31 годов были ангажированы профессиональные танцовщики, эмигран-

ты из России, работавшие в это время в Белградской оперетте, — Кирилл Савицкий¹ и Лола Драгневич².

Численность артистов в ансамбле первоначально была небольшой и составляла всего лишь девять человек танцовщиков, включая солистов Савицкого и Драгневич. Задачей балетной труппы было исполнение танцевальных номеров в опереттах и драматических спектаклях, а также на различных концертах и других общественных мероприятиях.

Чтобы создать полноценную балетную труппу, Кирилл Савицкий получил разрешение Министерства образования Королевства Югославия на открытие при театре балетной школы, которая, согласно его замыслу, должна была иметь два типа учащихся: «внешних», посещающих уроки платно, и «внутренних», одновременно обучающихся балету бесплатно и участвующих в репертуаре за зарплату. О предполагаемом открытии школы было дано много объявлений в сараевских газетах. На учебу приглашали всех желающих, но, судя по регулярно повторяющимся объявлениям, отклик был слабый, и нужное количество учащихся так и не было набрано [4, с. 6].

Однако начало было положено. Существование балетной труппы сказалось на репертуаре: в драматические спектакли театра были включены балетные номера. Впервые это произошло в 1930 году в постановке пьесы Э. Скриба «Иудейка» [5, с. 3].

Важное место занимал балет в спектакле «Виндзорские насмешницы» по пьесе У. Шекспира (постановка Раде Прегарца). В спектакле было пятнадцать картин, действие было динамичным, с быстрой переменой декораций. Драматические сцены перемежались танцами, куплетами и музыкой в стиле тогдашних популярных фильмов-ревю. Прегарц, с его богатым художественным и театральным опытом, включил в постановку и молодой балетный ансамбль. Благодаря энтузиазму и стремлению проявить себя как можно лучше танцовщики сумели добиться успеха.

Особенно выразительна была музыкальная и балетная сторона в первой части комедии, что явилось приятным сюрпризом для публики. Известный резкостью своих суждений и строгостью критик Иван Стрежичич писал: «Очень эффектна была хореографическая часть, которую поставил Савицкий, а также

¹ О Кирилле Савицком, балетмейстере, танцовщике-солисте и педагоге оперетты Белградского театра нет никаких биографических данных. Отчество и годы жизни неизвестны. Однако именно он стал основателем первой профессиональной балетной труппы в Национальном театре в Сараево.

² Лола Драгневич-Воскресенская была танцовщицей в Белградской оперетте. Отчество и годы жизни неизвестны. М. Веснич, первый директор и основатель Белградской оперетты, в мемуарах отзывался о ней, как об очень красивой женщине, которая, помимо умения петь и танцевать, своей внешностью привлекала зрителей в оперетту [3, с. 83].

красиво станцевали Л. Драгневич, К. Савицкий и В. Небо. Особенно понравился танцевальный этюд в исполнении маленькой Тильде Антунович, а также балетный ансамбль в последней картине» [6, с. 13]. Фактически это первое в истории боснийского балета публичное упоминание профессиональных исполнителей, работавших на сцене Национального театра, включая юную ученицу.

Чтобы предоставить возможность балету проявить себя и одновременно удовлетворить чаяния публики, в репертуар театра включили балетный музыкальный вечер — дивертисмент из балетных и музыкальных номеров, прошедший 27 декабря 1930 года [3, с. 87]. Этот вечер не был принят благосклонно, критики единодушно признали, что и ансамбль, и солисты не оправдали ожиданий. Резкий и негативный тон критиков был направлен не столько против исполнителей и постановщиков, сколько против авторитарной политики директора театра Мирко Королия. Кампания в прессе в конечном итоге привела к уходу Королия с этого поста и роспуску балетной труппы. Критики не делали скидку на то, что балетная труппа только начала свое существование, и резко и недоброжелательно отзывались о качестве исполнения. Например, критик Виктор Рубчич выразил недовольство низким уровнем балетных танцев: «Это подтверждает мое ранее высказанное мнение, что ангажементом танцовщиц из кабаре не может создаваться профессиональный ансамбль театра» [7, с. 4]. Борьба против директора театра и его управления превратилась в неконструктивную и необъективную критику созданной по его инициативе балетной труппы.

В декабре 1930 года на должность директора театра был назначен Милютин Янюшевич. Ему предстояло быстро принять меры и исправить трудную финансовую, репертуарную и кадровую ситуацию в театре, и первой из этих мер стало прекращение работы балетного ансамбля.

4 января 1931 года было принято решение ликвидировать коллектив балета. В «Театральном ежегоднике» значится: «Постановлено: балет как самостоятельное учреждение, излишнее в чисто драматическом театре без оперы и оперетты, отменить» [8, с. 18]. Данное решение не приняли к исполнению сразу, потому что балет еще был нужен в некоторых спектаклях текущего репертуара. В том же «Ежегоднике» на странице 19 также содержится решение от 8 февраля 1931 года: «Работа балетного ансамбля прекращается, решение вступает в силу с 1 марта» [8, с. 19]. Новая администрация оправдывала это редкими выступлениями балета и низким художественным уровнем исполнителей. Однако, несмотря на все трудности и на то, что балетная труппа была на грани расформирования, она продолжала работать.

Как ни удивительно, в такой неблагоприятной обстановке 19 февраля 1931 года на сцене Национального театра состоялась премьера подготовленного ранее балета [3, с. 88]. Руководитель балетного ансамбля Кирилл Савиц-

кий поставил новый одноактный балет «Волшебный ковёр». Это была балетная фантазия по мотивам сочинений некоего Н. Надеждина³ на музыку разных композиторов⁴.

Савицкий, как и другие хореографы-современники, не миновал общего интереса к восточным темам, к сказкам в духе «Тысячи и одной ночи». (Так, в «Русских сезонах» Сергея Дягилева в Париже с 1909 по 1912 год были представлены следующие балеты на восточные темы: «Шехерезада» Н. А. Римско-Горсакова, «Клеопатра» А. С. Аренского, «Половецкие пляски» из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь», «Ориенталии» (дивертисмент), «Синий бог» Р. Ана и «Тамара» М. А. Балакирева [9, с. 325].) Находившийся под влиянием Фокина Савицкий, возможно, рассчитывал и на особый интерес боснийской публики к восточному колориту: столетия в составе Османской империи, распространённость ислама и восточных танцев могли повлиять на позитивное восприятие театрального зрелища. Неудивительно поэтому, что декорации сцены «Волшебного ковра» напоминали декорации к балету Фокина «Шехерезада». Они также соответствовали традиционным представлениям европейцев о восточном быте и томном духе гарема. По замыслу хореографа рисунки восточного ковра оживали на сцене, среди персонажей появлялась Одалиска из сказки «Тысяча и одна ночь», говорящая или поющая. Балетные номера исполняли (кроме трех солистов) девять танцовщиков (была задействована вся небольшая труппа и, судя по неточным данным, несколько драматических актеров) [10, с. 70].

По списочному составу действующих лиц можно сделать вывод о несложном (почти примитивном) содержании балета: султан, рабы и рабыни, одалиски в гареме (герои и героини, вызывающие ассоциации не только с балетами Фокина, но и с классическим «Корсаром»); соперничество и ревность между старым и молодым султанами, запретная любовь Одалиски и Татарина, роли которых исполняли профессионалы Драгневич и Савицкий.

Однако восточная тема на сцене в Сараево оказалась не столь привлекательной и выигрышной, как в Париже на «Русских сезонах» Дягилева [11, с. 108–119]: экзотика Востока в Сараево, несколько столетий входившего в состав Османской империи, не воспринималась как экзотика, а балет в представлении сараевских зрителей ассоциировался с классическим репертуаром. Театральная публика Сараево, к этому времени видевшая немало гастролей Белградского и Загребского балета, отнеслась к попытке создать «восточный» балет довольно холодно. Возможно также, что Савицкий переоценил свои спо-

³ Информации о Н. Надеждине нет. Можно предположить, что это был один из русских эмигрантов, проживавших в Королевстве сербов, хорватов и словенцев.

⁴ Сведения о том, какая музыка использовалась, не сохранились.

собности хореографа-постановщика и балет не получил адекватного хореографического решения.

Критики единодушно ругали «Волшебный ковер» (автору настоящей работы не удалось найти ни одного положительного или хотя бы нейтрального отзыва о нем в прессе) [10, с. 70]. Спектакль потерпел полное фиаско и практически сразу был снят с репертуара. Эта неудача как будто подтвердила правильность решения новой администрации о ненужности балета в Национальном театре. Тем не менее именно «Волшебный ковёр» (а не «Жатва» 1950-го года) является первой постановкой нового балета (мировой премьерой), принятой русским хореографом в Сараево. Несмотря на более чем скромный художественный результат, труд создателей этого балета должен быть отмечен как отчаянная попытка эмигрантов из России сохранить профессиональную труппу и балетные традиции в Боснии и Герцеговине в условиях жесточайшего кризиса.

До начала Второй мировой войны балет в Сараево с трудом поддерживал свое существование (как в 1920-е годы) либо за счет гастролей других театров, либо за счет танцевальных номеров в драматических спектаклях, постановкой которых занимались тогдашние режиссеры Национального театра Лидия Мансветова (Санкт-Петербург, 1893 – Сплит, Хорватия, 1966) и Александр Верещагин (Москва, 1885 – США, 1965).

Лидия Мансветова — одна из самых значительных и колоритных фигур русского театрального зарубежья на Балканах — была не только актрисой и режиссером, но и хорошей танцовщицей, талантливым хореографом. Профессионализм и всестороннее музыкально-сценическое образование Мансветовой, которой были известны основы классического танца, сыграли большую роль в сохранении балетного искусства в Сараево. Историк Й. Лешич в своих заметках о сараевском театре отмечает, что «Мансветова отличалась своим совершенным умением справиться с танцевальными движениями и при этом вкладывать в них эмоциональные переживания» [12, с. 325].

Самым большим успехом Лидии Мансветовой стала оперетта «Страна улыбок» Ф. Легара, премьера которой состоялась 9 января 1939 года. Профессиональная режиссура и хореография Мансветовой, удачная сценография Александра Топорнина⁵, хорошо отрепетированная игра большого оркестра, которым дирижировал Йосип Майер, «...напомнили время, когда оперетта доминировала в репертуаре театра в полном блеске сценической роскоши, когда (во время директорства Бронислава Нушича) действовали профессиональная опереточная труппа и балет» [13, с. 4].

Придать режиссуре новое звучание и измерение, оживить сцену, показать

⁵ Сведения об этом художнике-сценографе не сохранились.

более современное понимание театра и театрального представления старался и постановщик драматических спектаклей Александр Верещагин. Работавший в России с известным режиссером-новатором В. Э. Мейерхольдом, Верещагин смело экспериментировал, вводя различные новшества в качестве хореографа. Так, работая над постановкой спектакля «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера, он использовал танец как часть создания актерского образа, пытался достичь гармонии между танцем и действием комедии, активно использовал гротеск, а также старался, чтобы ритм и динамика пьесы соответствовали пониманию современного ему зрителя [3, с. 66].

Верещагин вошел в историю Национального театра не только как режиссер, но и как интересный хореограф, который всегда с большим упорством и терпением репетировал балетные номера и интермеццо с танцорами, драматическими актерами, танцорами из оперетты, а также ангажированными для отдельных спектаклей танцорами-дилетантами из самодеятельных групп [14, с. 01].

Таким образом, после роспуска балетной труппы интерес к искусству танца в Национальном театре Сараево в 1930-е годы сохранялся благодаря стараниям и творчеству театральных режиссеров Мансветовой и Верещагина. Знакомство же с искусством классического балета по-прежнему осуществлялось только во время гастролей трупп из других городов.

В 1935 году в Сараево выступала труппа Белградского театра во главе с Ниной Кирсановой и Анатолием Жуковским. Гастроли белградского балета стали важным культурным событием. Зрители увидели фрагменты из балета «Лебединое озеро», «Половецкие пляски» и большой хоровод из балета «Охридская легенда», ритм которого поднял зрительный зал на ноги [3, с. 113]. Это был первый балет на местную тему на музыку югославского композитора, увиденный боснийскими зрителями и во многом определивший направление хореографической мысли Боснии.

Балет на музыку Стевана Христича «Охридская легенда» по либретто Александра Фортунато⁶ был впервые поставлен 5 апреля 1933 года в хореографии Нины Кирсановой в Белграде. Тогда это был одноактный балет под названием «Голубка». Сценографию и костюмы к нему создал Владимир Жедринский, дирижировал композитор Стеван Христич [15, с. 1].

В основу «Охридской легенды» легли народные сказки и легенды, музыка была написана в духе общего для южных славян фольклора. Критик Бранко Драгутинович написал, что некоторые танцы в балете «несут влияние танцев из «Половецких плясок» (опера Бородина «Князь Игорь»)), тем самым от-

⁶ Следует отметить, что во всех справочных и научных изданиях на русском языке (например, в «Балет. Энциклопедия» под ред. Ю. Н. Григоровича) автор либретто ошибочно назван «М. Фортунато».

метив влияние русского стиля как на музыку, так и на хореографию «Охридской легенды» [16, с. 48].

На момент первой постановки (1933) произведение не было завершено. Композитор задумывал балет в четырех актах, и в полной версии он был исполнен лишь спустя четырнадцать лет после окончания Второй мировой войны. В версии 1933 года, сцены из которой увидели зрители Сараево, главные роли исполняли русские солисты: Нина Кирсанова, Анатолий Жуковский и Яна Васильева [15, с. 1].

Нине Кирсановой удалось то, что ранее не получилось у Кирилла Савицкого: создать новый классический балет на основе местного музыкального и танцевального материала.

«Охридская легенда», в отличие от «Волшебного ковра», поразила сараевских зрителей своей новизной: впервые в истории сараевского театра они увидели возможность соединения национальных мотивов с классикой балета русской школы, о которой уже имели представление. Уровень блестящей Нины Кирсановой, гастролировавшей с Анной Павловой и получившей балетное образование в Москве, намного превосходил уровень танцовщиков из сараевской оперетты. И в целом Белградский ансамбль балета в те годы (1935) приобрел исключительное качество: работа Маргариты Фроман в качестве руководителя и балетмейстера с 1927 по 1929 год, безусловно, во многом способствовала зрелости и однородности ансамбля с отличным фундаментом Императорской школы русского балета. После возвращения М. Фроман в Загреб ансамбль в Белграде стал еще более профессиональным трудами хореографов и педагогов (Е. Полякова, Н. Кирсанова, А. Фортунато, Б. Князев, А. Жуковский, Б. Романов), знакомых с мировой балетной сценой [3, с. 113].

С этого времени гастроль балета в Сараево участились. По возвращении из Сараево в 1937 году директор Национального театра Белграда Бр. Войнович дал комментарии о гастролях, которые опубликовали газеты «Правда» и «Политика»: «Надо подчеркнуть, что в Сараево существует большое число зрителей, которые, кроме изысканного и развитого вкуса в искусстве вообще, имеют и огромный интерес к музыке и оперному и балетному театру. Самое верное доказательство тому — невероятное количество зрителей на всех спектаклях, а также и большое вдохновение на представлениях. После спектаклей зрители не покидали зала более получаса, сердечно осыпая всех артистов цветами» [17, с. 8].

В мае 1938 года русские артисты из Белградского театра с шестью оперными спектаклями и (впервые) с «Лебединым озером» П. И. Чайковского в трех актах в хореографии Александра Фортунато прибыли на гастроли в Сараево. Критик Й. Палавестра отмечал хорошее исполнение роли Одетты балериной Яной Васильевой, а также танец Марины Олениной и Анатолия Жуковского:

«Они показали зрителям всю красоту классического танца от тонкой чувственности, лирических пассажей до технической смелости, необходимой для хореографии Фортунато» [18, с. 6]. С приездом русских эмигрантов балканский регион получил настоящих специалистов, профессионалов высокого уровня и начался этап качественного обучения академическому сценическому танцу.

Русские танцовщики и педагоги не мыслили дилетантского отношения к исполнению балета. Было принято передавать культуру танца и секреты мастерства от старших поколений к молодежи. И на Балканах (в Белграде, Загребе, Скопье, Сараево) русские эмигранты принялись внедрять привычный им подход к обучению. Работу русских артистов (благодаря гастролям и популярности русского балета) принимали всерьез, и их опыт, переданный многочисленным ученикам, стал значительным фактором в общегославской и боснийской танцевальной культуре. В начале 20-х годов XX века русские эмигранты (Фроман, Полякова и др.) организовали балетные школы в Белграде и Загребе, однако не в Сараево (поэтому способные боснийские танцовщики и балерины стремились брать уроки в других городах).

Одной из самых талантливых учениц русской школы оказалась и первая прима-балерина из Сараево Рики (Рифка) Леви (Сараево, 1907, – США, 1965), творчество которой началось в 1920-е годы. Ее учителями были Маргарита Фроман (в Загребе), Елена Полякова, Александр Фортунато и Нина Кирсанова (в Белграде). Из немногих сохранившихся источников⁷ о творчестве Рики Леви известно, что она посещала уроки и стремилась подражать упомянутым русским педагогам, ориентируясь на их уровень владения классическим танцем. Анализ репертуара показывает многогранность, разноплановость таланта и исполнительского мастерства Рики Леви, позволяет сделать вывод о хорошем владении ею техникой классического танца. Пик карьеры Леви пришелся на 1931–1934 годы: она танцевала в классических балетах в хореографии Петипа, Иванова, Фокина и завоевала симпатии не только сараевской, но и более искушенной белградской публики [19, с. 5]. Гастроли Рики Леви неоднократно проходили в Сараево и были важным событием для становления боснийского балета.

В 1935 году, после завершения сценической карьеры, Леви вернулась в Сараево и пыталась открыть свою балетную школу. Известно, что проработала она в ней недолго, и ее дальнейшая судьба не была связана с балетом. Однако сам факт ее приезда и попытка педагогической деятельности в родном городе доказывают, что к середине 1930-х годов под влиянием русских эмигрантов

⁷ Источником информации о Рики Леви преимущественно является периодика того времени: газеты «Narodno jedinstvo», «Jugoslovenska pošta», «Večernja pošta», «Jevrejski glas», а также воспоминания племянницы Леви Горданы Куич, записанные автором статьи.

в Сараево сложилась новая культурная ситуация, при которой открытие частных школ балета стало реальностью. Благодаря частым гастролям Белградского театра, а также активной деятельности режиссера Национального театра Лидии Мансветовой, в Сараево появилось представление о балете как о сложном искусстве, требующем серьезного подхода и систематического обучения.

Первой настоящей школой балета в Боснии и Герцеговине стала школа, созданная при культурном обществе «Цвиета Зузориц» [3, с. 136]. Она открылась 1 декабря 1934 года в помещении общества, и уже через несколько месяцев (в мае 1935 года) на сцене Национального театра была показана концертная программа. Вместе с учениками во фрагментах из балета «Коппелия» танцевала преподаватель школы Антуаннета Рагуж. В заметке, опубликованной в «Югославской газете», критик назвал ее ученицей Е. Д. Поляковой⁸: «Мадам Рагуж, будучи сама ученицей Е. Д. Поляковой, с очень хорошей выучкой, возглавила балетную школу. Концерт доказал, что в нашей среде существуют условия для развития балетного искусства. Программа была сложна хореографически, но ученицы показали уверенность, чувство ритма и даже музыкальную чистоту жеста» [20, с. 6].

Упоминание имени Поляковой показывает, что ее школа в Белграде пользовалась авторитетом в Сараево, обучение в этой школе было своеобразным знаком качества, а прямая передача знаний и традиций русской школы «от Поляковой» оценивалась как достижение тогдашними балетными критиками. Это позволяет сделать вывод, что к концу 1930-х годов в Сараево сформировались определенные представления о качестве балетных постановок, критики стали лучше разбираться в теме и высоко ценили русскую школу балета.

Антуаннета Рагуж проработала в школе один учебный год, однако запомнилась как педагог: некоторые из ее учениц состоялись как профессиональные танцовщицы (например, балерина Меди-Бранка Ракич, ставшая впоследствии известным в Югославии балетным критиком).

В 1936/37 учебном году на должность руководителя балетной школы обществом была ангажирована танцовщица и педагог балета Маша (Мария Сергеевна) Арсеньева (1912 – неизв.) [21, с. 439]. Ученица Елены Поляковой, Арсеньева с самого начала работы разделила учащихся на группы в зависимости от возраста и способностей. Это была первая серьезная попытка создания системы обучения в боснийском балете. Обязательными уроками в школе были ритмика, современная пластика и классический балет. По этой программе школа работала до 1941 года (в связи с войной общество «Цвиета Зузориц» остановило свою деятельность).

⁸ Это единственный факт ее биографии, который удалось выяснить и которому критики придали значение.

Систематичность и преемственность в работе в течение шести лет существования школы давала результаты: ежегодные отчетные концерты балетной школы под руководством Арсеньевой стали важным событием в культурной жизни Сараево (1937–1941).

Анализ репертуара балетной школы позволяет сделать вывод о растущем мастерстве учащихся и показывает направление педагогической деятельности Арсеньевой: от простых (ритмических и народных) танцев к классическому репертуару, от дивертисментов к содержательным одноактным балетам.

Так, в 1938 году концерт включал несколько танцевальных номеров и одноактный балет «В саду ведьм» (муз. Б. Игнева) [22, с. 6]; в 1939 году в программе было 14 номеров дивертисментного типа и одноактные балеты «Исцеление принцессы Капризы» и «Грустный Пьеро» (муз. Б. Игнева) [3, с. 146]; в 1940 году были показаны одноактный балет «Белоснежка и семь гномов» (муз. из мультфильма Диснея, аранжировка Б. Игнева) и балетный дивертисмент из десяти номеров [23, с. 127].

Последний концерт школы «Цвиета Зузорич» состоялся 25 февраля 1941 года. В программе было два одноактных балета: «Венецианский карнавал» (вероятно, по мотивам балета «Сатанилла, или Любовь и ад») на музыку Б. Игнева и «Тайна старого замка» на музыку Ю. Фучика. «Венецианский карнавал» стал результатом многолетнего сотрудничества школы с композитором Игневым, систематической и постоянной работы всей школы. В спектакле участвовали все (и младшего, и старшего возраста) учащиеся. О втором балете критик писал: «Этот классическо-символический балет был исполнен солидно и почти профессионально, создавая впечатление серьезной и зрелой работы» [23, с. 6].

Благодаря ежегодным концертам школы Маши Арсеньевой сараевское общество начало признавать важность эстетического воспитания молодежи, осмысливать художественную ценность и сложность искусства классического танца. Театральные критики того времени старались поддерживать успешно и динамично развивающуюся балетную школу: «Школа М. Арсеньевой не отстает от областных Государственных музыкальных школ и вносит вклад высокого уровня в культурную жизнь Сараево» [25, с. 4]. Эти слова балетного критика Й. Палавестры обращены к правительству и сараевской общественности с целью привлечь внимание к балетной школе и помочь ей решить материальные и финансовые проблемы, а также получить официальный статус государственного учебного заведения. За несколько лет работы в школе наблюдался постоянный прирост численности учащихся: 1936/37 уч. г. — 16 учеников, 1938/39 уч. г. — 44 ученика, 1939/40 уч. г. — 50 учеников и в 1941 году — свыше 50 учеников [3, с. 150].

Так, в период между мировыми войнами началось формирование босний-

ской школы классического балета, основанной на принципах, восходящих к принятым в Петербургском хореографическом училище. Маша Арсеньева, будучи танцовщицей и педагогом классического танца, вела занятия по своей специальности по программе и системе, переданной ей ее педагогами, в том числе Еленой Поляковой, которая, в свою очередь, вводила и развивала систему, освоенную в Петербурге у лучших мастеров и педагогов Императорского театра [26, с. 301–303]. Направленность обучения на чистоту техники движения, соотношение с музыкальной драматургией, выразительность, перевоплощение и создание образа позволили уже первому поколению учащихся исполнять перечисленный выше из года в год усложняющийся репертуар, осваивать хореографию Петипа и Фокина.

Приведенные исторические факты позволяют с уверенностью утверждать, что зарождение и возникновение профессионального балета в Боснии и Герцеговине следует относить к периоду 1920–1930-х годов, который можно с полным основанием считать начальным этапом истории боснийского балета.

Доказательствами появления и существования искусства профессионального балета в Сараево в 30-е годы XX века являются:

1. Регулярные гастролы русских исполнителей, а также Белградского и Загребского балетов (1920–1940), знакомство боснийской публики с шедеврами русской и мировой балетной классики, с хореографией Петипа, Иванова, Фокина⁹.

2. Появление в Сараево школ классического танца (1921–1941) и их выпускников¹⁰.

3. Творчество первой профессиональной боснийской балерины Рики Леви (сценическая карьера с 1920 по 1935 год), которую можно считать воспитанницей русской школы классического балета (педагоги Маргарита Фроман, Елена Полякова).

4. Создание балетной труппы Национального театра (1930–1931) под руководством русских эмигрантов Кирилла Савицкого и Лолы Драгневич (Воскресенской).

5. Постановка первого оригинального балета на сцене Национального театра в 1931 году («Волшебный ковёр», хореограф Кирилл Савицкий).

6. Постановка балетных номеров в драматических и опереточных спекта-

⁹ Все эти постановки были осуществлены русскими хореографами, исполнялись солистами и танцовщиками, получившими балетную подготовку под руководством педагогов из России, были оформлены русским художником-сценографом Владимиром Жедринским.

¹⁰ Балетная школа общества «Цвиета Зузориц» под руководством Маши Арсеньевой, методика и практика обучения классическому танцу, принятые в ней, стали основой формирования первого поколения профессиональных балерин и танцовщиков из Сараево (Бранка Ракич, Убавка Миланкович-Янич, Деса Тишма и др.). См. выше.

клях Национального театра Сараево в 1925–1945 годах (хореографы-постановщики Лидия Мансветова и Александр Верещагин).

7. Ежегодные концерты балетной школы «Цвиета Зузорич» под руководством и при участии Маши Арсеньевой (1935–1940), ставшие одной из форм бытования профессионального балета на сцене Национального театра Сараево.

8. Появление профессиональной балетной критики (Йован Палавестра и др.)

Все перечисленные художественные события в области классического танца в Сараево в 1930-е годы были тесно связаны с деятельностью русской театральной и балетной эмиграции и свидетельствуют о ее преимущественном влиянии на возникновение профессионального балета в Сараево.

30-е годы XX века стали важным этапом существования профессионального балета в Боснии и Герцеговине — это был период формирования новой театральной культуры, которая создала реальные возможности для дальнейшего развития профессионального балетного искусства в Боснии и Герцеговине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балет: энциклопедия / Под ред. Ю. Н. Григоровича. М.: Сов. энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Пано Э. Влияние русских балетных традиций на балетное искусство Боснии и Герцеговины // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. № 1 (23). С. 229–241.
3. Grbić-Softić S. Osvajanje igre. Sarajevo: Svjetlost, 1986. 278 s.
4. Jugoslovenski list. Sarajevo. 1930. Septembra 8; 1930. Septembra 17. S. 6.
5. «Jevrejka» u Narodnom pozorištu // Večernja pošta. 1930. Septembra 13. S. 3.
6. Stražičić I. Vesele Žene Vindzorske. Režija G. Rade Pregarc // Jugoslovenski list. 1930. Oktobar 18. S. XIII.
7. Rubčić V. Baletski Divrtisman // Jugoslovenska pošta. Sarajevo. 1930. Decembar 29. S. 4.
8. Pozorišni godišnjak sezona 1930/31 // Ljetopis / Tačka 11. 1931. Januar 4.
9. Григорьев С. Л. Балет Дягилева, 1909–1929 / Пер. с англ. Н. А. Чистяковой, предисл. и ком. В. В. Чистяковой. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 1993. 325 с.
10. Narodno pozorište Sarajevo 1921–1971. Enciklopedijsko izdanje / uredio dr. Josip Lešić. Novi Sad: NIP Forum, 1971. 602 s.
11. Костерева О. А. Феномен новаторства в «золотом веке» «Русского балета» С. Дягилева (1909–1914 гг.) // Новый исторический вестник. 2001. № 3 (5). С. 108–119.
12. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I (1929–1941). Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
13. Palavestra J. Uspjeh “Zemlje smiješka” od Franca Lehara // Jugoslovenski list. 1940. 14 Januar.

14. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I. Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
15. Zbirka plakata // Arhiv Narodnog pozorišta. Beograd. 1932–1933.
16. Šukuljević-Marković K. Nina Kirsanova, primabalerina, koreograf i pedagog. Beograd: Muzej Pozorišne Umetnosti Srbije, 1999. 167 s.
17. Vest. Upravnik g. Dr Vojnović, govori o visokoj kulturnoj svesti sarajevskog građanstva // Pravda. 1937. 24 Juna.
18. Palavestra J. Tri dana-šest predstava, Gostovanje Beogradske opere // Jugoslovenski list. 1938. Maja 17.
19. Anonim. Osvrt na baletski dio predstave (R.Levi) u NP Sarajevo // Jugoslovenski list. Beograd. 1923. Mart 29.
20. Baletski koncert Cvijete Zuzorić // Jugoslovenski list. 1935. Maja 14.
21. Petričević M. L. Doktorska disertacija: Doprinos Ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (1920-1944) // Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2015. 250 s.
22. J. P. Elan podmlatka u baletu // Jugoslovenski list. 1938. April 7.
23. Anonim. Baletsko ritmička škola Cvijeta Zuzorić // Pregled. 1940. knj. XIV, sv. 194.
24. Anonim. Uspjela godišnja revija baletske škole, Cvijeta Zuzorić // Jugoslovenski list. 1941. Februar 25.
25. Palavestra J. Jedna zanimljiva priredba. Godišnja dječija zabava Materinskog udruženja // Jugoslovenski list. 1939. April 21.
26. Папо Э. Елена Дмитриевна Полякова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2011. № 26. С. 299–310.

REFERENCES

1. Balet: e`nciklopediya / Pod red. Yu. N. Grigorovicha. M.: Sov. e`nciklopediya, 1981. 623 s.
2. Папо Э` . Vliyanie russkix baletny`x tradicij na baletnoe iskustvo Bosnii i Gercegoviny` // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. № 1 (23). S. 229–241.
3. Grbić-Softić S. Osvajanje igre. Sarajevo: Svjetlost, 1986. 278 s.
4. Jugoslovenski list. Sarajevo. 1930. Septembra 8; 1930. Septembra 17. S. 6.
5. «Jevrejka» u Narodnom pozorištu // Večernja pošta. 1930. Septembra 13. S. 3.
6. Stražičić I. Vesele Žene Vindzorske. Režija G. Rade Pregarc // Jugoslovenski list. 1930. Oktobar 18. S. XIII.
7. Rubčić V. Baletski Divrtisman // Jugoslovenska pošta. Sarajevo. 1930. Decembar 29. S. 4.
8. Pozorišni godišnjak sezona 1930/31 // Ljetopis / Tačka 11. 1931. Januar 4.
9. Grigor`ev S. L. Balet Dyagileva, 1909–1929 / Per. s angl. N. A. Chistyakovoj, predisl. i kom. V. V. Chistyakovoj. M.: Artist. Pezhissyor. Teatr, 1993. 325 s.

10. Narodno pozorište Sarajevo 1921-1971. Enciklopedijsko izdanje / uredio dr. Josip Lešić. Novi Sad: NIP Forum, 1971. 602 s.
11. Kostereva O. A. Fenomen novatorstva v «zolotom veke» «Russkogo baleta» S. Dyagileva (1909–1914 gg.) // Novy`j istoricheskij vestnik. 2001. № 3 (5). S. 108–119.
12. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I (1929–1941). Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
13. Palavestra J. Uspjeh “Zemlje smiješka” od Franca Lehara // Jugoslovenski list. 1940. 14 Januar.
14. Lešić J. Sarajevsko pozorište između dva rata, knjiga I. Sarajevo: Svjetlost, 1976. 344 s.
15. Zbirka plakata // Arhiv Narodnog pozorišta. Beograd. 1932–1933.
16. Šukuljević-Marković K. Nina Kirsanova, primabalerina, koreograf i pedagog. Beograd: Muzej Pozorišne Umetnosti Srbije, 1999. 167 s.
17. Vest. Upravnik g. Dr Vojnović, govori o visokoj kulturnoj svesti sarajevskog građanstva // Pravda. 1937. 24 Juna.
18. Palavestra J. Tri dana-šest predstava, Gostovanje Beogradske opere // Jugoslovenski list. 1938. Maja 17.
19. Anonim. Osvrt na baletski dio predstave (R.Levi) u NP Sarajevo // Jugoslovenski list. Beograd. 1923. Mart 29.
20. Baletski koncert Cvijete Zuzorić // Jugoslovenski list. 1935. Maja 14.
21. Petričević M. L. Doktorska disertacija: Doprinos Ruske umetničke emigracije formiranju i razvoju Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (1920-1944) // Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 2015. 250 s.
22. J. P. Elan podmlatka u baletu // Jugoslovenski list. 1938. April 7.
23. Anonim. Baletsko ritmička škola Cvijeta Zuzorić // Pregled. 1940. knj. XIV, sv. 194.
24. Anonim. Uspjela godišnja revija baletske škole, Cvijeta Zuzorić // Jugoslovenski list. 1941. Februar 25.
25. Palavestra J. Jedna zanimljiva priredba. Godišnja dječija zabava Materinskog udruženja // Jugoslovenski list. 1939. April 21.
26. Papo E`. Elena Dmitrievna Polyakova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2011. № 26. S. 299–310.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Папо Эдина — магистр по направлению подготовки «Искусство балета»;
dinapapo@bih.net.ba

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Papo Edina — Master of Art (Ballet Art); dinapapo@bih.net.ba