

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ ВЕКТОР СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ БОЛГАРСКОГО БАЛЕТА

Ирхен И. И.¹, Стоянов Г. Т.^{1,2}

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

² Государственный академический Большой театр России, Театральная площадь, д. 1, Москва, 125009, Россия.

В статье предпринята попытка осмыслить западноевропейский вектор становления и развития болгарского балета. Для анализа предмета исследования использованы структурно-функциональный и фактологический методы, а также сопоставление и обобщение. Статья опирается на культурно-исторический подход. Отмечается наличие диффузионных процессов пространственного распространения немецкого выразительного танца из региона возникновения в востребованном болгарским сообществом направлении. Уточняется вклад «ключевых» фигур немецкого выразительного танца — В. Кратиной, М. Цоневой, С. Георгиевой, Л. Вальковой-Бешкевич, М. Димовой в развитие профессионального танцевального искусства Болгарии. Новаии сильной немецкой культуры проникали в менее развитую, слабую болгарскую «зону», где объективно они не могли появиться. Сделан вывод о дискретности западноевропейского вектора развития болгарского балета, обусловленного политическим контекстом. И хотя творения представителей немецкого выразительного танца не составили весомого наследия, их деятельность предвосхитила появление новой сценической формы — театра танца.

Ключевые слова: болгарский балет, Софийская народная опера, экспрессионистский театр, немецкий выразительный танец, западноевропейское искусство, Валерия Кратина, Маргита Цонева, Соня Георгиева, Лидия Валькова-Бешевич, Мария Димова, национальная хореография, Болгария.

WESTERN EUROPEAN VECTOR OF FORMATION AND DEVELOPMENT OF BULGARIAN BALLET

Irkhen I. I.¹, Stoyanov G. T.^{1, 2}

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023,
Russian Federation.

² The State Academic Bolshoi Theatre of Russia, 1, Teatralnaya Sq., Moscow, 125009,
Russian Federation.

The article attempts to comprehend the Western European vector of formation and development of Bulgarian ballet. The structural-functional and factual methods, as well as comparison and generalization are used to analyze the subject of the research. The article is based on the cultural-historical approach. The diffusion processes of the German expressive dance spatial spread from the region of origin in the direction demanded by the Bulgarian community are highlighted. The contribution of the German expressive dance “key” figures — V. Kratina, M. Tsoneva, S. Georgieva, L. Valkova-Beshkevich, M. Dimova — to the professional dance art development in Bulgaria is specified. The strong German culture innovations penetrated into the less developed, weak Bulgarian “zone”, where objectively they could not have appeared. The conclusion is made about the discreteness of the West European vector of the Bulgarian ballet development, conditioned by the political context. Although the creations of the German expressive dance representatives did not constitute a significant legacy, their activities anticipated the new stage form — dance theatre — emergence.

Keywords: Bulgarian ballet, Sofia Folk Opera, expressionist theatre, German expressive dance, Western European art, Valeria Kratina, Margita Tsoneva, Sonia Georgieva, Lidia Valkova-Beshevich, Maria Dimova, national choreography, Bulgaria.

Становление и развитие профессионального балета Болгарии, отмечающего в нынешнем 2023 году свой 95-летний юбилей, происходило под воздействием разнонаправленных векторов, среди которых основными можно считать западноевропейский и русский. На протяжении веков Балканский регион представлял интерес для Российской империи, а после ее падения — для СССР. Однако географическое расположение страны, нередко называемой «пороховым погребом Европы», обусловило доминантные западноевропейские влияния во всех сферах общественной жизни.

В начале XX века, когда художественная культура находилась во власти модернизма с его «утопической идеей преобразования окружающего мира

посредством красоты» [1, с. 94], европейские страны активно включились в художественные эксперименты. Сложнейшее, противоречивое наложение классических и неклассических интенций, их параллельное, а порой и драматическое развитие выливалось в деструкциях классических произведений, появлении «новых хореографических форм, утверждавших антагонистические принципы искусства балета» [2, с. 78]. В полной мере это касалось и Болгарии, которая при наличии богатых этнонациональных танцевальных традиций не оставалась на периферии художественных процессов, впитывая эстетический опыт «Другого».

В российском искусствоведческом дискурсе проблематика искусства модернизма представлена достаточно полно: от рефлексии его истоков, динамики до конкретных проявлений в отдельных сценических видах искусства. Вместе с тем в русскоязычном пространстве практически отсутствуют работы, посвященные болгарскому балетному театру. Исключение составляют исследования В. Консуловой, Н. Цоневой [3; 4]. В болгарском искусствоведении при наличии трудов исторического характера недостает целостного осмысления западноевропейских влияний первой половины XX века на профессиональное танцевальное искусство. Цель статьи — детализировать проявления западноевропейского вектора в становлении болгарского балета, уточнить вклад представителей немецкого выразительного танца в профессиональное танцевальное искусство Болгарии.

В 1920–1930-е годы внимание болгарской интеллигенции привлекает немецкий выразительный танец, изначально воспринятый настороженно как носитель чужой культуры и сомнительной эстетической ценности. В это время балетное искусство и немецкий выразительный танец, представленные в Болгарии преимущественно гастролерами, существовали автономно друг от друга. До присоединения балетной труппы к Народной опере (1927) классический танец присутствовал в культурном пространстве страны посредством выступлений русских балерин и танцовщиков — Т. Карсавиной, Б. Князева, трупп М. А. Арцибушевой, Е. А. Полевицкой и др. Однако притупление впечатлений от русского балета повлекло к пересмотру взглядов на тело танцовщика и восприятие самого человека на сцене.

В болгарском искусствоведческом дискурсе термин «балет» использовался как собирательный для всех форм сценического танца, за исключением народных. «Выразительными» считались новые бальные танцы, а танец модерн именовался «природным», «концептуальным», «танцем сецессион», «чистой хореографией», «искусством живой пластики», «художественным балетом» [5; 6]. Анализ различий между классическим и выразительным танцем можно обнаружить в ряде работ. Так, болгарский критик, писатель Чавдар Мутафов увязывает танец модерн с ключевыми понятиями — стиль, символ,

духовность [7, с. 51]. С позиций сегодняшнего дня употребляемые им понятия, со специфическими и не всегда понятными смыслами, свидетельствуют о стремлении местной художественной критики включиться в диалог с эстетиками, отражающий болгарский вариант модернистской идеологии.

Как известно, немецкий выразительный танец («Ausdruckstanz») зародился в недрах экспрессионизма в результате глубокого социального разочарования быстрой урбанизацией и индустриализацией Центральной Европы [8; 9]. Неудовлетворенность интеллигенции агрессивной политикой монополистической буржуазии подстегивалась милитаристской пропагандой и циничным самодовольством ремесленной корпорации. Общественный кризис, достигший своего апогея во время Первой мировой войны, по ее окончании сменился глубокой депрессией, что нашло воплощение в одном из ведущих художественных направлений.

Тенденции социального развития в Германии, подготовившие экспрессионизм, не являются уникальными для одной страны. Болгарское общество переживало аналогичные процессы. С начала XX века в Болгарию проникает иностранный капитал. Идеалы Возрождения терпят крах, на первый план выходят жажда накопительства и карьеризм буржуазии. В это время видный болгарский сторонник экспрессионизма Г. Милев (1895–1925) не только сумел объединить театральную интеллигенцию, но и сформировал художественную среду для воплощения своих идей [10]. Этому способствовали знание проблем Национальной оперы¹ «изнутри», их регулярное освещение в литературно-художественном журнале «Весы», а также постановочная деятельность в театре. Его работа «Пляски смерти» (премьера: 11.01.1920) явилась своеобразной реакцией на каноничность классической хореографии, редуцирующей спектакли до безыдейного натурализма, проторив путь сценическим экспериментам Б. Дановского², Хр. Цанкова³, И. Даниела⁴ и др.

Идеологически немецкий классический танец связан с общественным движением за реформирование жизни в Германии, Австрии и Швейцарии.

¹ Крупнейший музыкальный театр Болгарии создан в 1908 г. под названием «Болгарское оперное товарищество». В 1921 г. театр переименован в «Национальную оперу». В 1927 г. в театре сформирована постоянная балетная труппа, и с этого времени театр получил название «Национальная опера и балет». В СССР, а затем в России за данным театром закрепилось название — Софийская народная опера. (Цит. по: Софийская народная опера // БСЭ [Электронный ресурс] URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/134661/Софийская>. (дата обращения: 17.08.2023).

² Боян Дановский (1899–1976) — болгарский режиссер, театральный педагог, театральный критик и драматург.

³ Хрисан Цанков (1890–1971) — болгарский актер, опереточный и драматический режиссер.

⁴ Исаак Мозес Даниел — болгарский драматический режиссер.

В данном контексте получают распространение различные соматические практики, направленные на возвращение тела к его естественной природе, выражение жизненных энергий. Свобода тела отражала «новую идентичность» личности в эпоху машинного индустриального производства [11], отрицая классические балетные традиции в противовес закодированному языку невесомости. Вес тела служит импульсом к формированию движения. Философия немецкого выразительного танца охватывает разноликий спектр пластического языка, объединенного рядом принципов. Среди них независимость танца от других видов искусств; приоритет выразительности телодвижений по отношению к глубинным переживаниям героев; ведущая роль импровизации танцовщика — автора-исполнителя [12, р. 124].

Институциональное оформление немецкого выразительного танца связано с двумя организациями: 1) Институтом музыки и ритма в г. Хеллерау, основанном в 1911 г. швейцарским педагогом, композитором Э.-Ж. Далькрозом и развитым его учениками; 2) художественной колонией «Монте Верита» («Гора истины») на холме швейцарского Асконе, где работали Рудольф фон Лабан и Мэри Вигман. Именно эти школы способствовали распространению так называемой новой культуры тела.

Утверждение «нового» танцевального искусства на болгарской земле не вызывало радикальных реакций, подобных движению за реформирование жизни. Напротив, замедленные темпы урбанизации, доминирование дворцового уклада вплоть до 1946 г., открытие молодежных обществ общефизической направленности — все это благоприятствовало распространению новых телесных практик. Ритмическая гимнастика, бальные танцы в государственных, общинных, общедоступных частных танцевальных школах воспринимались неотъемлемой составляющей модернизационных культурных процессов. Здесь следует отметить значимость просветительской деятельности и индивидуальных инициатив прогрессивной части интеллигенции, в частности Пешо Радоева⁵. Созданная им частная школа с выстроенными учебными программами способствовала возвращению молодых хореографов и исполнителей для Национальной оперы. Открываемые в рамках частных инициатив школы физического воспитания готовили молодежь к занятиям балетом и художественной гимнастикой.

Обучение танцам находилось в ведении специального Союза учителей танцев и искусств Болгарии, образованного в 1925 г. В его полномочия входило утверждение новых видов танцев в стране, в частности бальных, контроль за образовательным процессом, выдача сертификатов педагогам.

⁵ Пешо Радоев (1876-1956) — болгарский балетмейстер, балетный педагог, хореограф, один из основоположников и популяризаторов балетного искусства в стране.

Разработанные Союзом правила отражают базовое понимание роли искусства в обществе [13]. Танец, основанный на гимнастических техниках, формирует поведенческие модели, привычки, добродетели. Национальные танцы отражают самобытность, обычаи и темперамент народа. «Усвоенные в юности техники тела сохраняются на протяжении всего жизненного пути человека, воспринимаясь в дальнейшем “естественными”» [14, с. 92]. В результате «природно-биологический уровень тела дополняется “культурными инстинктами”, которые подвергают регуляции естественные потребности и функции» [14, с. 92]. В этой позиции высвечивается отношение к массовым танцам как средству социализации личности.

В 1920-е годы на болгарской сцене предстали выходцы разных танцевальных школ: 1) немецкая танцовщица Валерия Кратина (1892–1983) и болгарка Маргита Цонева (1908–?) — выпускницы Института музыки и ритма в Хеллерау; 2) Соня Георгиева (1903–1935), обучавшаяся у австрийской танцовщицы Гертруды Боденвизер (1890–1959); 3) Лидия Валькова-Бешевич (1901–1943) — последовательница Рудольфа фон Лабана (1879–1958); 4) Мария Димова (1901–1944) — ученица Мэри Вигман (1886–1973). Их выступления, с энтузиазмом воспринятые местной публикой, стали заметным явлением в болгарском театре, поскольку утверждали иные, по сравнению с классическим танцем, эстетические идеалы.

Следует отметить, что М. Цонева и С. Георгиева, регулярно находившиеся в Австро-Германии, неоднократно бывали в Болгарии. Постоянно проживавшие в стране в 1930-е годы Л. Валькова-Бешевич и М. Димова выступали на сцене Софийской народной оперы, давали сольные концерты.

Искусство немецкой танцовщицы Валерии Кратиной, впервые приехавшей в Софию с концертами в 1921 г. (26 сентября, 14 и 15 октября), органично вписалось в духовную жизнь страны. Она зарекомендовала себя бунтарем против условностей капиталистического общества. Демонстративно нарушаемая ею гармония с миром воплотилась в танце, наполненном гротеском, шутовством, напряженностью общественной атмосферы. Танец Кратиной провоцировал, шокировал болгарскую публику отражением неприглядной действительности, вызывая болезненные размышления об изъянах капиталистической системы. Неслучайно метафизическим эпицентром ее концертов стала тема смерти, обусловленная гибелью людей во время Первой мировой войны. Определенная символичность просматривается в сопоставлении событийного ряда выступлений немецкой артистки. В Софийской народной опере она танцевала спустя несколько месяцев после постановки «Пляски смерти» А. Стриндберга, в театре «Ренессанс» — за год до сценического воплощения пьесы «Человек-масса» Э. Толлера. Программа концертов включала «Танец дельфинов», «Лесной дух», «Ветер» на музыку К. Дебюсси; «Троль» и «Священный танец»

на музыку Э. Грига, «Арлекин» А. Гретри, «Шут» на музыку М. Регера, «Полонез» на музыку Ф. Шопена, «Смерть» на музыку С. Франка [15].

Болгарские исследователи, характеризую танцы Кратиной как «описательные» (Ю. Слонимская⁶); «идеальные» (С. Фурен⁷), обращают внимание на их драматическую сущность, что подтверждает и сама Кратина, называющая себя «драматической танцовщицей». Речь идет об идейном содержании танцев, в которых «трагическое освобождение духа от тела становится главным мотивом» [16, с. 8]. Напряженная борьба духа и материи за «освобождение» показана танцовщицей в разных ракурсах: сакральном («Танец дельфинов», «Священный танец»), социальном («Арлекин»), пантеистическом («Лесной дух», «Ветер»). Это позволяет прийти к выводу, что истинное освобождение сопряжено с безысходностью и неотрывно от смерти («Смерть»).

Между тем болгарские апологеты классического танца (Ю. Слонимская, Е. Ильин⁸ и др.) с тревогой отмечали, что немецкий выразительный танец вплотную начал использовать «балетную азбуку» с ее каноническими ограничениями. Эстетические различия двух видов танцев определялись через дихотомию «земное – небесное». «В основе танцев Кратиной — утонченное чувство земного влечения <...> Классический балет, с его движением на вытянутых кончиках пальцев, с легкими полетами ... основан на победоносном преодолении этой земной силы» [15].

Танцевальная манера В. Кратиной демонстрировала отсутствие ограничений в средствах выразительности: «То, что показала танцовщица Кратина в свой первый вечер в “Ренессансе”, нельзя отнести ни к классицизму, ни к дунканизму и никоим образом к школе Далькроза, какой мы знаем ее еще до войны... Но, в любом случае, искусство Кратиной заслуживает пристального внимания» [17, с. 6]. Ее танцевальную неординарность словно предопределяла сама природа: «...твердое, как смола, тело; мягкие и сильные ноги; очаровательное сценическое лицо; поражающие своей мягкостью изящные руки. Ее мускулы послушны музыке, а абсолютная ритмичность движений тела связывает с душами композиторов. Всеобъемлющими движениями своих очаровательных рук и юного тела она словно стремится уловить нераскрытую тайну печальной “смерти”» [17, с. 6].

⁶ Юлия Леонидовна Слонимская-Сазонова (1884–1957) — театровед, литературный и театральный критик, поэт, публицист.

⁷ Святослав Фурен (1885–1977) — болгарский драматург, публицист, литературный критик, театральный деятель.

⁸ Евгений Ильин — главный редактор еженедельного журнала о театре и искусстве «Театрален преглед». Изначально создан как первая литературная газета, выполнявшая роль театрального путеводителя. Журнал предоставляет оперативную информацию в области культуры и искусства.

Наряду с восторженными отзывами о немецкой танцовщице имелись и критические статьи, в частности Ч. Мутафова [6]. Обнаружив единый для музыки и танца первоисточник — «волю к движению», он фактически узаконивает немецкий выразительный танец в качестве искусства, черпающего энергии из жизни. Благодаря ритму и накалу исполнения музыка и танец встречаются в целостном порыве души, воплощаемом в жесте. Отмечая в музыке «первобытную духовность, непринужденное выражение мысли», а в жесте их телесное, видимое воплощение, критик акцентирует единство волевых усилий и материи, движения и мышления. Танцу Кратиной, допускающему безобразность, автор противопоставляет балет с его идеализированной пропорциональностью, формальной красотой, грацией как аспектами видимого. Категория безобразного в его понимании означает отрицание традиционного представления о красоте через торжество субъективного искажения действительности и стремление к первичному, «безыскусному искусству». Таким образом, жест, линия, пластика, поза формируют стилистику немецкого выразительного танца, обеспечившую в дальнейшем его самостоятельность.

Представленная позиция отражает углубленное прочтение эстетики немецкого выразительного танца в болгарском контексте. И хотя этот исполнительский стиль не стал в стране каноническим, тем не менее он занял важное место в дискурсе, где танец расценивается с позиций раскрепощения личности, торжества духа над материей.

Повторный приезд В. Кратиной в Софию в 1922 г. (20 апреля, 3 мая) не принес существенных корректив в ранее показанную программу. В новых номерах — «Одалиска» и «Вакханка» на музыку К. Сен-Санса, «Забота» без музыкального сопровождения — очевидно стремление доказать возможную самостоятельность содержания танца вне его привязки к другим искусствам. Вызывая полемику, ее танец противопоставлялся элитарному искусству балета: «Может быть, ее искусство не особенно ясно из-за этого — для неискушенного глаза оно без изящества, без темперамента, без энтузиазма, а для тех, кто пришел с биноклем, искусство Кратиной и вовсе лишнее» [7]. Импровизациям В. Кратиной критики противопоставляли «умирающих лебедей» и неоромантическую поэтику репертуара, тем самым намекая на выступления в то же самое время в Болгарии русских балерин. Не считая правомерной подобную антитезу, подчеркнем неприемлемость в культуре как традиционализма, замкнутого в прошлом, так и модернизма, оторванного от своих традиционных корней. Наличие многоликих проявлений в танцевальном искусстве отражает поиск человеком смыслов своего бытия.

Последующие гастрольные выступления В. Кратиной в Болгарии с анонсированными пятью представлениями (13–19.12.1929) свидетельствуют о смене творческих исканий: от чисто тематических композиций, построенных на внутренних состояниях,

к определенной стилизации народного танца в широком историческом контексте (номера «Алатурка», «Сарабанда», «Изящный гавот», «Мазурка», «Фокстрот официантов»). Изменившийся репертуар обогатил опыт освоения выкристаллизованных танцевальных форм, расширив выразительные возможности немецкого танца. Более того, Кратина впервые выступила хореографом представленной в Болгарии программы. Поставленные ею спектакли на собственные либретто «Другой берег», «Марионетки» на музыку А. Казеллы свидетельствуют о многогранности дарования танцовщицы. К тому же переосмысление эстетики, обращение к сочинениям И. Баха, В. Моцарта, А. Вивальди, С. Прокофьева, А. Скрябина, Б. Бартока, Ф. Шопена совпало с новым этапом развития самого немецкого выразительного танца, усилением его реалистических черт.

Таким образом, вклад В. Кратиной в приобщение болгарской публики к немецкому выразительному танцу можно считать существенным. Распространяемая ею деканонизация танцевального искусства совпала с зарождающимся болгарским балетным искусством. Театрально насыщенные выступления и подчеркнутое духовное целомудрие немецкой танцовщицы надолго сохранились в Болгарии эталоном исполнительского мастерства. Ее хореографические решения можно рассматривать как смягченный (облегченный) вариант немецкого выразительного танца.

Первой болгарской исполнительницей немецкого выразительного танца стала Маргита Цонева, которая практически неизвестна в танцевальной историографии. Она получила образование в Институте музыки и ритма в Хеллерау у прямых учениц Э.-Ж. Далькроза — Кристин Бэр-Фризл и Валерии Кратиной, которые задали школе новый вектор, сфокусировав содержание на принципах самого движения, иной связи музыки и движения. «Музыка уже не сопровождала, она побуждала» [18, с. 60]. Речь идет не столько о пространственной визуализации ритмических особенностей музыки, сколько об индивидуальном переосмыслении ее идейного выражения. Выход за пределы возможностей художественной гимнастики, сознательное возрождение танца как вида искусства, в котором раскрываются внутренние переживания личности, — такова общая направленность школы.

Завершив обучение, Маргита Цонева активно гастролировала по Европе, в том числе в Софии, Стара-Загоре, Пловдиве, Русе. В программе ее выступлений в столичном театре «Роял» (1926, 1927) особое место отводилось сольным танцам на болгарские народные мотивы. Это «Болгарский боярский танец»⁹ на музыку Л. Пипкова и «Болгарские мотивы» неизвестного композитора. И хотя репертуар М. Цоневой в целом типичен для представителей немецкого

⁹ Под боярским танцем подразумеваются аристократические танцы X–XVII вв.

выразительного танца, выступавших на европейских сценах, интерпретация болгарской народной музыки языком современной хореографии может рассматриваться как новация.

Возрастающий интерес к народным танцам в Европе обусловлен возможностью выразить через художественные образы уникальность и самобытность опыта социального бытия этнических общностей. «С одной стороны, современный танец претендует на то, чтобы быть абсолютно индивидуальным, а значит, универсальным. <...> С другой стороны, исполнители были убеждены, что индивидуальный характер — индивидуальная душа — сформированы более широкой этнической, национальной или расовой душой» [12, с. 124].

Творчество М. Цоневой отличалось ярко выраженной национальной идентичностью, которая проецировалась, с одной стороны, в проявлении всеобщего начала (вселенской души), с другой — в коллективной, этнической принадлежности. Интерес к разным образам, формам и элементам болгарской традиции во время ее пребывания в стране буквально витал в воздухе.

Отсутствие фотографий и пространных описаний сольных выступлений М. Цоневой на болгарской сцене не позволяет получить достаточно полное представление об исполнительской манере. Сопоставляя дату рождения М. Цоневой с первыми профессиональными выступлениями в Болгарии, логично обозначить ее возраст 18–19-ю годами. Согласно имеющимся данным, юной исполнительнице были присущи грациозность, пластичность, глубина исполнения танцев, природный темперамент, разносторонняя подготовка, грамотно выстроенная программа [19].

Общественный деятель и искусствовед Ботьо Савов оставил значительное свидетельство о первом болгарском исполнителе немецкого выразительного танца, восхищаясь воплощением обобщенного аутентичного образа болгарки. Танцы на болгарские мотивы критик прочитывал через повествование о народном духе, схватывая его энергетику. «В болгарском боярском танце Маргита выразила стихийную, властную силу болгарской женщины, которая переходит от тяжелой динамики к освобождающему духу, летящему рукопожатию» [20, с. 2]. Исполнительскими достоинствами названы индивидуально-художественное перевоплощение танцовщицы, ее одухотворение, новое прочтение фольклорной традиции: «Мы видели добрых болгарских служанок в деревне, но теперь нам предстояло увидеть их в новом мире: преобразившимися во внешнюю поэзию и внутреннюю музыку благодаря молодой болгарке» [20]. Молодость в сочетании с нотками восхищения красотой артистки стали причиной идеализации ее образа со стороны критиков, поскольку ассоциировались с зарождающимся на европейской сцене болгарским танцевальным искусством.

Другой чрезвычайно самобытной солисткой считается Соня Георгиева¹⁰, обучавшаяся выразительному танцу в 1926–1936 гг. в Германии и много гастролировавшая в европейских странах, в том числе в Болгарии, начиная с 1928 г. В программе концерта 1930 г. наибольший интерес, по мнению современников, вызвала ритмическая мелодрама «Ганимед»: «Этот танец сопровождался стихами профессора Александра Балабанова в исполнении артиста Николы Балабанова» [21, с. 36].

Гала-концерты С. Георгиевой имели большой резонанс в болгарской культурной среде. Их отличали четкая организация и структурированность, привлечение оркестра, видных деятелей культуры. Так, например, для знаменитой миниатюры «Сердитые клятвы» по мотивам болгарской народной песни художником по костюму выступила Р. Чуканова¹¹. Танец сопровождался «живым» исполнением известного певца Г. Рафаилова¹². Успехом пользовались миниатюры «Танец варваров» на музыку С. Рахманинова, «Испанский танец» на музыку А. Рубинштейна, «Песня соловья» на музыку С. Пальмгрена, «Индийский танец» и «Адажио» на музыку Н. Несторова. Среди бесспорных шлягеров, мастерки воплощенных Георгиевой, оставались гротескные танцы: «Чарльстон» на музыку В. Дональдсена, «Бурлеск» на музыку М. Регера и др. Полностью выдержан в духе немецкого выразительного танца номер под названием «Мимико — пластическая студия» в сопровождении ударных гонгов. Некоторые критики, отмечая высокую музыкальную культуру и подлинное ритмическое чувство Георгиевой в сочетании с ярким темпераментом и внешними физическими данными, считали ее достижения равноценными другим европейским танцовщикам.

Между тем наряду с восторженными отзывами о гастролях в Болгарии имеется рецензия молодого композитора Б. Икономова¹³, который отмечает слабые стороны школы немецкого выразительного танца в целом: «Если в скульптуре рук, мимике и жесте техника развита до совершенства, то ноги остались довольно непослушными — их участие очень слабое и невыразительное» [22]. Здесь налицо сопоставление с техникой классического танца, о размежевании с которым заявляет сама С. Георгиева: «Я не люблю русское классическое искусство, оно неестественно и негигиенично. Приверженцы этого искусства, зажатые в костюмах, с болезненно скованными пальцами ног, не могут свободно творить, потому что им мешает боль...» [23].

¹⁰ В 1932 г. Соня Георгиева была солисткой балетной труппы Софийской народной оперы.

¹¹ Росица Чуканова — знаменитая болгарская вышивальщица, клиентами которой являлась болгарская царская семья.

¹² Георгий Рафаилов — знаменитый эстрадный певец Болгарии.

¹³ Боян Иконов (1900–1973) — композитор, дирижер, общественный деятель.

Следует отметить, что подобное отношение к классическому балету было присуще болгарской художественной интеллигенции того времени. Анализ имеющихся материалов 1924–1935 гг. доказывает ориентацию болгарского профессионального танцевального искусства на современные направления, активное продвижение немецкого выразительного танца.

Особняком в это время стоит болгарка Лидия Валькова-Бешевич, получившая высшее медицинское образование в Германии и полностью посвятившая себя искусству танца. Ее становление как танцовщицы осуществлялось под влиянием приверженцев ритмопластического движения в немецкоязычной среде, непосредственно в школе Рудольфа фон Лабана, считавшего танец выражением внутренней жизни. Выдвинутая им идеологема «каждый человек — танцовщик» нашла свое воплощение в экспериментах в области танца и движений человеческого тела в пространстве [24, с. 204–205]. Немецкий выразительный танец Р. фон Лабана акцентировал внимание на индивидуальной интерпретации и эмоциональном выражении.

Многочисленные гастролы Вальковой-Бешевич по Болгарии в 1930-е годы включали ее авторские миниатюры на музыку В. Моцарта, Ф. Шуберта, М. Раavelя, И. Штрауса и др., а также постановку полноценных балетных спектаклей в Софийской народной опере. В сезоне 1934/1935 гг. Валькова-Бешевич впервые в стране поставила балет И. Стравинского «Жар-птица» для неподготовленной для его адекватного восприятия публики. Необычайно живописная сценография принадлежала известному художнику Ивану Пенькову¹⁴, музыкальная партитура балета — маэстро Ассену Найденову¹⁵. Несмотря на успешную премьеру, хореографическая лексика оказалась слишком сложной и непривычной для зрителей. Это стало причиной снятия спектакля с афиши. В тот же вечер (10.06.1935) представлен балет на музыку В. Моцарта «Зеленая флейта», аранжировка которого выполнена Э. Нильсоном¹⁶ на основе различных сочинений композитора для танцевальной пантомимы в девяти картинах [25]. Идея балета принадлежит режиссеру М. Рейнхардту¹⁷. Поставленный Вальковой-Бешевич спектакль полностью отвечал духу и технике немецкого

¹⁴ Иван Пеньков (1897–1957) — выдающийся болгарский художник, сценограф, живописец, иллюстратор, один из ярких представителей движения «Родное искусство».

¹⁵ Асен Найденов (1899–1995) — болгарский оперный дирижер.

¹⁶ Эйнар Нильсон (1881–1964) — американский дирижёр и театральный музыкант шведского происхождения.

¹⁷ Макс Рейнхардт (1873–1943) — режиссер театра и кино, театральный продюсер, интендант.

выразительного танца. По воспоминаниям З. Божковой¹⁸, «Лидия Валькова была сторонницей современной хореографии того времени, которая отвергала неизменно сложившиеся формы классического балета и стремилась для каждой художественной задачи вывести из ритма музыки совершенно новые танцевальные движения» [26].

Созданная ею версия балета П. Чайковского «Лебединое озеро» (премьера 05.03.1937) решена концептуально, средствами немецкого выразительного танца. Принцесса Одетта, превратившаяся в лебедя, и цыганская ведьма Одилия — две реально существующие и при этом совершенно разные героини. Их конфронтация показана посредством разных хореографических решений — классического танца с пальцевой техникой (Одетта) и немецким выразительным танцем, босиком (Одилия). На болгарской сцене это стало первым противостоянием классической и современной хореографии.

Таким образом, Лидия Валькова-Бешевич впервые привнесла эмоционально-эстетические формы немецкого выразительного танца в классический балетный спектакль. Это было новым для болгарского балетного театра.

В первой половине XX века наиболее ценным и перспективным для становления болгарского балета считается творчество Марии Димовой. Этой выдающейся танцовщице, балетмейстеру, педагогу посвящено немало серьезных исследований [27]. Обращаясь к этнонациональным традициям, Димова пыталась добиться синтеза глобального и национального начала в танцевальном искусстве. В отличие от Л. Вальковой-Бешевич, выбиравшей для постановок музыку крупных европейских композиторов, Димова предпочитала аутентичный, стилизованный фольклор, сочинения болгарских авторов с мощными фольклорными корнями: хореографические миниатюры «Болгарская элегия», «Деревенский ритм», «Шальная», «От сумасшедшей — сумасшедшей», «Волшебства», «Пастуший танец», «Свадебный танец», «Деревенский цветок» и др.

В своих разноплановых выступлениях она продвигала немецкий выразительный танец и вошла в историю болгарского балета как его приверженец. Прожив в Германии достаточно длительное время, Димова постигла немецкую филологию, основы выразительного танца у Мэри Вигман в Дрездене, Берты Трумпи¹⁹ в Берлине, вела насыщенную концертную деятельность. Это самая известная фигура того времени в мире современной хореографии родом из Болгарии. Сольный танец являлся ее своеобразной визитной карточкой. В ее обширном репертуаре некоторые танцы соответствуют

¹⁸ Злата Божкова — болгарская хористка, солистка, мемуаристка, известная своим участием в Национальном хоре имени Светослава Оброчишского.

¹⁹ Берта Трумпи (1895–1983) — швейцарская танцовщица, хореограф, преподаватель танцев.

упадническому духу экспрессионистов: «Призрак ночи», «Нет выхода», «Отчаяние», «Темные ритмы», «Студия экстрасенса».

Вместе с тем творческие поиски М. Димовой ознаменовали качественно новый этап развития немецкого выразительного танца, ибо большинство его представителей лишь изредка прикасались к фольклору той или иной страны.

В 1937 г. М. Димова была назначена ассистентом, а затем балетмейстером Софийской народной оперы, где она создала танцевальную драму «Нестинарка» (премьера: 04.01.1942). В этом балете откристаллизовался синтез пластики и танцевальной лексики, эстетика немецкого выразительного танца и дух болгарского фольклора. Поставленный ею балет на музыку М. Големинова²⁰ по одноименной повести К. Петканова²¹ на сегодняшний день остается непревзойденным шедевром национальной сценической драматургии. Преломляя личный исполнительский опыт посредством погружения в народную музыкально-танцевальную традицию, Димова нашла нишу для самореализации. Показ этого балета во Франкфурте (1942) стал прорывным моментом в утверждении болгарского сценического искусства за рубежом. Следует отметить, что постановки болгарского балета «Нестинарка» позже осуществлены Ф. Бакаловым в Ленинграде (1969), Ф. Выходилом в Опаве (1974), П. Ивановой в Магдебурге (1982).

Поставленный М. Димовой «Триптих» (премьера: 04.10.1943) из одноактных балетов «Фракия» и «Сказка» на музыку П. Стайнова, «Герман» на музыку Ф. Кутева по форме и способам воплощения полностью соотносится с канонами немецкого выразительного танца. Эти и другие ее работы продемонстрировали духовную близость к фольклорным истокам, выраженную посредством раскрепощения человеческого тела. Это плодотворное направление для болгарского балета прервала преждевременная кончина балетмейстера.

В русле постулатов немецкого выразительного танца Анастасом Петровым²² осуществлена постановка балета «Прометей» на музыку Л. Бетховена (премьера: 18.05.1945), в которой задействованы ведущие солисты балета Софийской народной оперы: Л. Берон, З. Бисеров, И. Дешев, Л. Диамандиева, Н. Кираджиева, Н. Минчева, В. Николова и сам А. Петров [26]. На протяжении длительного времени этот спектакль оставался последним образцом немецкого выразительного танца.

²⁰ Марин Големинов (1908–2000) — болгарский композитор, музыкальный критик, дирижер, педагог, общественный деятель, академик, лауреат премии Готфрида фон Гердера.

²¹ Константин Петканов (1891–1952) — крупный болгарский писатель, беллетрист, публицист, общественный деятель.

²² Анастас Петров (1899–1978) — болгарский артист балета и балетмейстер, один из основоположников болгарского балета. Солист и балетмейстер Софийской народной оперы в 1927–1961 гг.

Таким образом, первые четыре десятилетия XX столетия Болгария находилась во власти немецкого выразительного танца. Связи с Западной Европой осуществлялись напрямую. Болгарские танцовщицы М. Цонева, С. Георгиева, Л. Валькова-Бешевич, М. Димова, а позже А. Петров и большинство солистов балета страны обучались в западноевропейских странах, впитав эстетику и технику современного и классического танцев, что отразилось в исполнительской манере и применяемых методах обучения.

Произошедшие в стране социально-политические перемены изменили дальнейший вектор развития болгарского балета: «...выразительный танец, провозглашенный новым немецким искусством, отражающим расовую самоидентичность» [28, с. 23], признан визитной карточкой Третьего Рейха. Р. фон Лабан вынужденно покинул Германию. Неоспоримый коллаборационизм большинства представителей немецкого выразительного танца с нацистской верхушкой привел к его осуждению и изгнанию в 1950-е годы не только с болгарской сцены, но и всей Восточной Европы, поскольку эпоха диктовала однозначное требование: «Любое произведение искусства, транслируемое на государственном уровне, должно нести дидактическую нагрузку» [29, с. 79].

В последующие три десятилетия балет Софийской народной оперы был всецело перестроен на русскую балетную традицию с ее классическими постановками и образцами драмбалета. Этому способствовало обучение болгарских артистов преимущественно в СССР и странах социалистического лагеря, где «...в борьбе за чистоту стиля академические хореографические школы стараются не увлекаться новыми современными направлениями» [30, с. 45].

К концу 1980-х профессиональная специализация в странах Западной Европы, равно как и достижения М. Грэм, М. Бежара и др., становятся достигаемыми для болгар. Однако распространение новых направлений хореографии осуществлялось в опосредованной форме, прямые хореографические заимствования представлялись затруднительными. Гораздо чаще встречались рассеянные влияния, нежели индивидуальный вклад в профессиональное танцевальное искусство. Новые формы хореографического искусства получили в Болгарии параллельную апробацию, однако последовательного роста, подобного странам Европы, не наблюдалось.

Таким образом, западноевропейский вектор на протяжении почти ста лет становления и развития болгарского балета проявлялся дискретно. Новации сильной немецкой культуры пространственно распространялись в менее развитой болгарской «зоне», где объективно они не могли появиться. Инициированные представителями немецкого выразительного танца поиски свободы тела и самовыражения позже нашли свое продолжение в деятельности болгарских артистов балета, которые, следуя современным тенденциям хореографии, одновременно не отказывались от классических эталонов.

И хотя творения представителей немецкого выразительного танца не составили весомого наследия, их деятельность предвосхитила появление новой сценической формы — театра танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Б. Художественная культура XX века (теоретическая история). М.: Юнити-Дана, 2013. 495 с.
2. Максимов В. И. Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6 (65). С. 78–90.
3. Консулова В. Анастас Петров и болгарский балет: дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1976. 284 с.
4. Цонева Н. Национальная тема в болгарском балетном театре: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1981. 168 с.
5. Александрова А. Биография танца и балета. Штрихи и размышления. София: Хейзъл, 1996. 485 с.
6. Мутафов Ч. Валерия Кратина // Нова комедия. 1931. № 31. С. 6–9.
7. Атанасова Ц., Вьгларов С., Хаджийска М. Танци и ансамблови съчетания. София: Медицина и физкултура, 1970. 183 с.
8. Manning S. Ausdruckstanz (1910–1950). The Routledge Encyclopedia of Modernism [Electronic Resource]. URL: <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950> (дата обращения: 30.08.2023).
9. Franco S. Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions // Dance Discourses: Keywords in Dance Discourse / Ed. by S. Franco, M. Nordera. London: Routledge, 2008. P. 80–98.
10. Милев Г. Произведения в два тома / под ред. на Леда Милева и др. София: Изд-во Христо Ботев, 1995. Т. 2. 149 с.
11. Toepfer K. Empire of Ecstasy. Auckland: University of California Press, 1997. 22 p.
12. Dickinson E. R. Dancing in the Blood. Berkeley: University of California, 2017. 124 p.
13. Централен държавен архив (ЦДА). Ф. 264. К. Оп. 5. Ед. хр. 1084.
14. Ремизов В. А., Ирхен И. И. Тело человека как социокультурный феномен // Знание. Понимание. Умение. 2018. № 1. С. 89–103.
15. Слонимская Ю. Танците на Валерия Кратина // Развигор. 1921. № 40. С. 2–4.
16. Фурен С. Валерия Кратина // Златорог. 1921. С. 516–517.
17. Ильин Е. Танците на г-жа Кратина // Театрален преглед. 1921. № 13. С. 6.
18. Chladek R. Von Hellerau bei Dresden bis Laxenburg bei Wien // Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. Oberzaucher-Schüller, G.) Wilhelmshaven. 1992. S. 60.
19. Балетна вечер: Приложение к газете «Комедия». 1927. № 105. С. 4.
20. Савов Б. За Маргита Цонева // Женский журнал. 1927. Вып. 274. С. 2.

21. *Александрова А.* Болгарский балетный театр. София: Хейзъл, 1998. 466 с.
22. *Икономов Б.* Соня Георгиева // Театър и изкуство. 1928. № 35. С. 3.
23. *Георгиев К.* Един час при Соня Георгиева // Литературен глас. 1934. № 24. С. 1.
24. *Левина Т. А.* Рудолф фон Лабан и его роль в развитии немецкого выразительного танца // Артосфера: перспективы развития и инновации: материалы юбилей. Международ. науч.-практ. конф. СПб.: Астерион, 2017. С. 202–211.
25. «Зеленая флейта», «Жар Птица»: Театрална програма на Национална опера и балет. Сезон 1934/1935 г. С. 3.
26. *Огнян Стамболиев:* «45 лет без Игоря Стравинского, композитора-хамелеона» // Софийска опера и балет | 45 години без Игор Стравински, композитора-хамелеона [Электронный ресурс]. URL: operasofia.bg. (дата обращения: 30.09.2023).
27. *Консулова В.* Из истории болгарского балета. София: Изд-во Болгар. Акад. наук, 1981. 127 с.
28. *Левина Т. А.* Представители немецкого выразительного танца — участники сопротивления нацистскому режиму // Архитектоника современного искусства. Художник и власть / Сост. Е. Э. Дробышева. СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2019. С. 25–33.
29. *Дробышева Е. Э., Цискаридзе Н. М.* «Живая аксиология»: разговор философа с художником о ценностях современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 2 (100). С. 74–86.
30. *Галичанин А. Е.* Классический танец в современной России: парадигмы развития // Балет. 2021. № 2. С. 44–45.

REFERENCES

1. *Borev Yu. B.* Hudozhestvennaya kul'tura XX veka (teoreticheskaya istoriya). M.: Yuniti-Dana, 2013. 495 s.
2. *Maksimov V. I.* Horeografiya i scenicheskoe dvizhenie v teatre ekspressionizma // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 6 (65). S. 78–90.
3. *Konsulova V.* Anastas Petrov i bolgarskij balet: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. L. 1976. 284 s.
4. *Coneva N.* Nacional'naya tema v bolgarskom baletnom teatre: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M. 1981. 168 s.
5. *Aleksandrova A.* Biografiya tanca i baleta. SHtrihi i razmyshleniya. Sofiya: Hejz»l, 1996. 485 s.
6. *Mutafov Ch.* Valeriya Kratina // Nova komediya. 1931. № 31. S. 6–9.
7. *Atanasova C., V»glarov S., Hadzhijska M.* Tanci i ansamblovi s»chetaniya. Sofiya: Medicina i fizkultura, 1970. 183 s.
8. *Manning S.* Ausdruckstanz (1910–1950). The Routledge Encyclopedia of Modernism [Electronic Resource]. URL: <https://www.rem.routledge.com/articles/ausdruckstanz-1910-1950> (data obrashcheniya: 30.08.2023).

9. *Franco S.* Ausdruckstanz: traditions, translations, transmissions // *Dance Discourses: Keywords in Dance Discourse* / Ed. by S. Franco, M. Nordera. London: Routledge, 2008. P. 80–98.
10. *Milev G.* Proizvedeniya v dva toma / pod red. na Leda Mileva i dr. Sofiya: Izd-vo Hristo Botev, 1995. T. 2. 149 s.
11. *Toepfer K.* Empire of Ecstasy. Auckland: University of California Press, 1997. 22 p.
12. *Dickinson E. R.* Dancing in the Blood. Berkeley: University of California, 2017. 124 p.
13. Centralen d»rzhaven arhiv (CDA). F. 264. K. Op. 5. Ed. hr. 1084.
14. *Remizov V. A., Irhen I. I.* Telo cheloveka kak sociokul'turnyj fenomen // *Znanie. Ponimanie. Umenie*. 2018. № 1. S. 89–103.
15. *Slonimskaya Yu.* Tancite na Valeriya Kratina // *Razvigor*. 1921. № 40. S. 2–4.
16. *Furen S.* Valeriya Kratina // *Zlatorog*. 1921. S. 516–517.
17. *Il'in E.* Tancite na g-zha Kratina // *Teatralen pregled*. 1921. № 13. S. 6.
18. *Chladek R.* Von Hellerau bei Dresden bis Laxenburg bei Wien // *Ausdruckstanz: eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. (Hrsg. Oberzaucher-Schüller, G.) Wilhelmshaven. 1992. S. 60.
19. *Baletna vecher: Prilozhenie k gazete «Komediya»*. 1927. № 105. S. 4.
20. *Savov B.* Za Margita Coneva // *ZHenskij zhurnal*. 1927. Vyp. 274. S. 2.
21. *Aleksandrova A.* Bolgarskij baletnyj teatr. Sofiya: Hejz»l, 1998. 466 s.
22. *Ikonomov B.* Sonya Georgieva // *Teat»r i izkustvo*. 1928. № 35. S. 3.
23. *Georgiev K.* Edin chas pri Sonya Georgieva // *Literaturen glas*. 1934. № 24. S. 1.
24. *Levina T. A.* Rudol'f fon Laban i ego rol' v razvitii nemeckogo vyrazitel'nogo tanca // *Artosfera: perspektivy razvitiya i innovacii: mat-ly yubilej. Mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. SPb.: Asterion, 2017. S. 202–211.*
25. «Zelenaya flejta», «Zhar Ptica»: Teatralna programa na Nacionalna opera i balet. Sezon 1934/1935 gg. S. 3.
26. *Ognyan Stamboliev: «45 let bez Igorya Stravinskogo, kompozitora-hameleona»* // *Sofijska opera i balet | 45 godini bez Igor Stravinski, kompozitora-hameleona* [Elektronnyj resurs]. URL: operasofia.bg. (data obrashcheniya: 30.09.2023).
27. *Konsulova V.* Iz istorii bolgarskogo baleta. Sofiya: Izd-vo Bolgar. Akad. nauk, 1981. 127 s.
28. *Levina T. A.* Predstaviteli nemeckogo vyrazitel'nogo tanca — uchastniki soprotivleniya nacistkomu rezhimu // *Arhitektonika sovremenno go iskusstva. Hudozhnik I vlast' / Sost. E. E. Drobysheva. SPb.: Akad. Rus. baleta im. A. YA. Vaganovoj, 2019. S. 25–33.*
29. *Drobysheva E. E., Ciskaridze N. M.* «Zhivaya aksiologiya»: razgovor filosa s hudozhnikom o cennostyah sovremennoj kul'tury // *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*. 2021. № 2 (100). S. 74–86.
30. *Galichanin A. E.* Klassicheskij tanec v sovremennoj Rossii: paradigmy razvitiya // *Balet*. 2021. № 2. S. 44–45.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ирхен И. И. — д-р культурологии, доц.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

Стоянов Г. Т. — аспирант; приглашенный артист балета; contact@gabrielstoyanov.com
Orchid ID: 0009-0004-3336-6209

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Irkhen I. I. — Dr. Habil. (Cultural Studies); Ass. Prof.; irkhen67@gmail.com
Orchid ID: 0000-0003-0831-0153
SPIN: 3823-9642

Stoyanov G. T. — Postgraduate Student; Guest ballet dancer; contact@gabrielstoyanov.com
Orchid ID: 0009-0004-3336-6209