

*С. Здравкова-Џепароска
(Скопје, Македонија)*

Работата на руските кореографи во Македонија. Зачувување на балетското наследство

Апстракт: Генезата на балетската уметност во Македонија ја поврзуваме со првите форми на сценаски изведби, во дионисиските празнувања и првите театарски претстави за што потврда ни се откриените археолошки артефакти и локалитети. Но вистински проектиран развој балетот во Македонија бележи кон средината на XX век, поточно од 1949 до денес. Тогаш се поставени темелите на оваа уметност преку формирање на труппа, едукативни институции, репертоар. Голем удел за професионалниот раст на труппата имале руските уметници кои во различни периоди работеле во Македонија. Од нив би издвоиле тројца кореографи Нина Кирсанова, Јуриј Мјачин и Михаил Крапивин. Нивната работа е поврзана со неколку сегменти – кореографија, балетска репетиција, едукација. Овој текст се бави со анализа на едена специфична група која припаѓа на класичното балетско наследство. Тоа се дела кои ја задржале својата кореографија во речиси непроменета форма и припаѓаат на постановките од XIX век, но едновременно претставуваат синоним на балетската уметност – ‘Лебедово езеро’, ‘Заспаната убавица’, ‘Рајмонда’, ‘Жизел’ и др. Тие се мерило за зрелоста и квалитетот на една труппа. Македонскиот балет посветува особено внимание и ги вградува во својот репертоар од самите почетоци. Најзалужни за нивниот пренос и адекватна подготовка се имено тројцата кореографи кои беа споменати. Тие на македонска сцена ги пренеле ‘Заспаната убавица’, ‘Дон Кихот’, ‘Рајмонда’, ‘Оревокршачка’, ‘Копелија’, ‘Есмералда’. Нивната работа ја карактеризира високопрофесионален однос, посветеност и многу љубов. Резултат тоа се претстави кои го одбележале Македонскиот балет и останале десетици години на репертоарот.

Клучни зборови: танц, балет, класично наследство, кореографија, Македонија

*Sonja Zdravkova Djeparoska
(Skopje, Macedonia)*

The Work of Russian Choreographers in Macedonia. Preserving the Ballet Legacy

Abstract: The genesis of ballet art in Macedonia is associated with the initial forms of stage performances such as Dionysias festivals and the first theater plays, what is confirmed by the discovered archaeological localities and artefacts. But the actual projected development of the ballet in Macedonia started only in the middle of the 20th

century, more precisely after 1949 and continues to the present. The foundation of this art was laid due to the formation of a ballet ensemble, educational institutions and the new repertoire. The Russian artists, who worked in Macedonia at different times, were the major contributors to the professional growth of the troupe. Three choreographers must be especially emphasize: Nina Kirsanova, Yuri Mjachin and Mikhail Krapivin, and their work in Macedonia is analyzed. It is connected with several segments – choreography, ballet repetition, education. This text deals with the analysis of a specific group that belongs to the classical ballet legacy. These are masterpieces that have kept their choreography almost unchanged form since the 19th century, but at the same time they represent a synonym of the ballet art – “Swan Lake”, “Sleeping Beauty”, “Raymonda”, “Giselle” and others. They are a measure of the maturity and quality of a ballet troupe. The Macedonian ballet pays special attention and embeds it in its repertoire from the very beginning. The three mentioned choreographers are the most important in the staging and adequate preparation of the ballets of the group. They staged the “Sleeping Beauty”, “Don Quixote”, “Raymonda”, “Nutcracker”, “Copellia”, “Esmeralda” on the Macedonian scene. Their work was characterized by a high professionalism and a devotion to their work. The result are the performances that have marked the Macedonian ballet and remained for dozens of years on the repertoire.

Key words: dance, ballet, classical ballet legacy, choreography, Macedonia

*С. Здравкова-Джепароска
(Скопье, Македония)*

Работа русских хореографов в Македонии. Сохранение наследия балета

Аннотация: Генезис танцевального искусства в Македонии связан с первоначальными древними формами театральных действий, таких как дионисийские празднества. Подтверждают это найденные на территории Македонии археологические артефакты, в том числе и архитектурных. Однако фактическое развитие балета в Македонии началось лишь в середине XX века (с 1949 года) и продолжается до сегодняшнего дня. В этот период были заложены основы балетного искусства благодаря созданию учебных заведений, театральной балетной труппы и формированию репертуара. Серьезное влияние на профессиональное развитие македонского балета оказали русские артисты, в разное время работавшие в Македонии. Среди них в первую очередь следует упомянуть трех хореографов: Нину Кирсанову, Юрия Мячина и Михаила Крапивина. Их деятельность была связана с хореографическим образованием, репетиционной и постановочной работой. В статье анализируются спектакли, принадлежащие к классическому балетному наследию и сохранившие сценическую хореографию практически неизменной с конца XIX века. Это такие шедевры балета, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Раймонда», «Жизель» и другие. Постановки балетной классики являются мерой зрелости и профессионального уровня балетной труппы. Македонская балетная труппа уделяет особое внимание этим произведениям, которые были включены в репертуар с самого начала ее создания. Огромная заслуга в их подготовке и воплощении на сцене принадлежит упомянутым выше русским хореографам. В македонском театре они осуществили постановки «Спящей красавицы», «Дон Кихо-

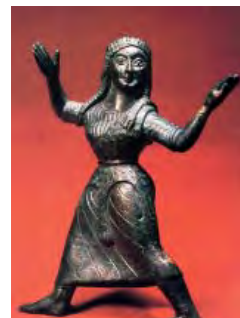
та», «Раймонды», «Щелкунчика», «Эсмеральды», в которых проявились высокий профессионализм, тщательность работы с танцовщиками и преданное отношение к делу. Благодаря этому хореографам удалось создать спектакли, которые не только остаются в репертуаре труппы на протяжении десятилетий, но и служат «визитной карточкой» македонского балета.

Ключевые слова: танец, балет, классическое наследие, хореография, Македония

КУЛТУРОЛОШКА РЕТРОСПЕКТИВА

Еден од првите автори на пораката за танцот што ја испраќа ИТИ (Интернационалниот театарски институт) секој 29 април по повод Меѓународниот ден на танцот, беше еминентната руска балерина Маја Плисецкаја. Таа во својата порака напиша: «На почетокот не беше зборот, туку движењето! На почетокот беше танцот. Во тоа сум уверена!» Со ова Плисецкаја реактуализира еден поглед кон развојот на човештвото во кој движењето има особено место. Германскиот теоретичар Курт Сакс во својата книга *Светска историја на танцот*, својата анализа на историјата на танцот ја започнува со тоа што нотира одредени форми на танц кај животните. Танцот (движењето) во својата еволутивна траекторија исполнува повеќе функции – една од првите е неговиот комуникациски капацитет (кој патем се забележува во овие «форми на танц» кај животните), кој бил користен пред да се развијат јазичните структури. Танцот секако е/бил составен дел од ритуалните дејства со кои човекот се обидува да воспостави врски со трансценденталното, натприродното, божественото. Во оваа долга развојна линија денес танцот ја има функцијата да претставува естетско уживање, врвно визуелно доживување, пат кон најпрефинетите страуси на уметничкото изразување. Поради ефемерноста на овој изведувачки дискурс, најдобар показател за формата, намената, моделот, ни се сведоштвата кои директно или индиректно се поврзуваат со танцовата интерпретација.

На самиот почеток неопходно е да се даде мал вовед, односно да се лоцираат првичните сведоштва за танцот во однос на Македонија и тоа што ни останало како археолошко наследство. Еден од најзначајните артефакти пронајдени на овие простори е бронзената статуетка Менада, пронајдена во гробница во градот Тетово во 1933 година. Поради местото на пронаоѓање, таа многу често е нарекувана и тетовска Менада. Датира од VI век пр. н. е., фигурата е 9 см долга и 4 см широка. Менадите биле придружнички на богот Дионис. Генезата на европскиот театар е поврзана со дионисиските култови и ова е првиот доказ дека на просторот на Македонија се развивала синкретична форма во која песната и танцот земале централно место. Од нив произлегле формите на театарската уметност. Статуетката прикажува жена во момент на танц, екстензивниот чекор со кревање на едната нога, поставеноста на рацете, позицијата на главата – сето тоа укажува на движечко / танцово тело. Македонската Менада е можеби една од првите танцови фигури зачувани до денес на овие простори, а кои според третираната тематика се раритетни и во пошироки светски рамки. Прикази на Дионис со нимфи, музи или менади се среќаваат повеќекратно во артефактите пронајдени на почвата на Македонија. Како најрепрезентативни би ги споменале и црвенофигуралната хидрија од Демир Капија и мермерните плочи од театарот во Охрид. Како прилог кон тезата за постоење жива и мошне



Тетовска Менада.
Музеј на град
Скопје

развиена дејност во однос на театарот имплицитно и танцот, можеме да ги посочиме и објектите во кои се одвивала сценската активност. Томе Јанакиевски во својот текст Античкиот театар на почвата на Македонија забележува: «Покрај многубројните движни споменици со театарска тематика од самиот почеток на овој вид уметност, па сè до гладијаторските борби и циркуските претстави, на подрачјето на Република Македонија досега се откриени и четири театри во античките градови Lychnidos, Scupi, Stobii Heraclea Lyncestis» [Јанакиевски 2004: 72]. На територијата на Македонија¹ се откриени театарот во Лихнидос, Охрид. Покрај овој, постојат и три театри од римскиот период во Стоби во близина на градот Велес, Хераклеја Линкестис, во близина на Битола, Скупи, во околината на Скопје, кои потекнуваат од II век. Сето ова ни говори за еден развиен културен живот, кој се одвивал на територијата на денешна Македонија.



Исмевањето на Христа. Фреска.
црква «Св. Ѓорѓи». Старо Нагоричане

Форми на театарско дејствување следиме и во периодот на средниот век. Иако црквата ги забранувала народните претстави, игри, сепак бележиме специфични форми на изведувачка практика. Најдоминантно тоа се реализира преку активностите на скомрашите, кои биле патувачки актери и изведувачи. Можеби најдобра потврда за ова е една мошне раритетна фреска што се наоѓа во средновековната црква «Св. Ѓорѓи» во Старо Нагоричане, Кумановско. Фреската е наречена «Исмевањето Христово» и на неа се претставени Христос пред распнувањето и околу него се поставени изведувачи-скомраши кои го исмеваат. Мошне е тешко да се заклучи точно кој од оваа композиција е актер, а кој изведува танц. Сепак, скомрашите соединувале повеќе уметности во својата изведба. «Првиот заклучок што може да се изведе од фреската е дека скомрашите биле комплетни изведувачи. Тие и свиреле, и играле, и пееле и ‘глумеле’» [Павловски 2004: 93]. Танцот во

¹ Република Македонија зафаќа вкупно 25.713 квадратни километри на кои живеат речиси 2.114.550 жители.

македонското општество заземал значајно место следено низ вековите. Фолклорните форми до кои дошле до денес претставуваат богата, разновидна, уникатна и значајна сфера на македонскиот културен идентитет.

Духот на народот се отсликуваше во фолклорното творештво, но не и во актуелните во Европа форми на театрализирани дејства, маска, балет. Доколку направиме историско подредување на појавата на првите претстави во кои имало танцови сегменти, ја добиваме следната листа: 1489 год. Бергонцо ди Ботаго прикажал првото театрализирано дејство со танци во Тортоне, Италија. Во соседна Франција во 1573 год. бил изведен *Балет на полските амбасадори*. Речиси едновременно под терминот маска во Англија се изведувале претстави што по форма се идентични со францускиот и италијанскиот балет. *Црната маска* била изведена 1605 година во Лондон. На другата страна од Европа, во подмосковското село Преображенское, Русија, во 1673 год. бил изведен *Балетот за Орфеј*, додека 1786 год. била изведена претставата *Чудата на Купидон* и кореографот во Копенхаген, Данска. За разлика од овој повеќе вековен и континуиран развој, Македонија правите балетски настапи ги проследила во периодот на Кралството Југославија кога многу уметници кои емигрирале од Русија, имале свои настапи и во Скопје¹. Непосредно пред Втората светска војна, во Скопје работело и првото балетско студио раководено од Соња Михољкиќ-Цветичанин. Студиото организирано настапи на своите членови, но сето ова било поставено како дополнителна активност без претензии за создавање професионален кадар и дејност.

ОСНОВАЊЕ И РАЗВОЈ НА МАКЕДОНСКИОТ БАЛЕТ

За вистински проектиран, континуиран развој на балетот во Македонија можеме да говориме по 1949 кога се изведени танцовиот сегмент *Валтургиска ноќ* во операта *Фауст* и подоцна балетската претстава *Бахчисарајска фонтана*. Тоа ја поставува појдовната кота за развој на овој уметнички израз. Иако со огромно задоцнување, Македонија успеа да воспостави високи стандарди во оваа сфера и да продуцира високопрофесионални кадри кои ќе бидат синоним на одредени фази од македонската, но и југословенската балетска историја. За квалитетот кој го постигна/постигнува македонскиот балет потврда се мноштвото добиени награди и признанија, остварени гостувања, позитивни рецензии, но просторот нè ограничува поради што нема да се задржиме повеќе на овој сегмент на валоризација и евалуација. Се поставува прашањето на кој начин македонската балетска уметност успеа да го преброди јазот што ја делеше од развиените балетски центри? Одговорот е комплексен и нееднозначен. Пред сè тоа бил афинитетот кон танцот кој можеби не во еден дефиниран уметничка формат, но постојано бил присутен на овие простори. Предиспозицијата која како културен код од минатото трансгенерациски се пренесувала, придонела за лесно и брзо прифаќање на оваа високоартифициелна форма на игра. Освен тоа, во овој поглед би издвоиле уште неколку битни елементи: едукација и адекватно избраниот репертоар, но едновремено културната клима што го поддржувала, афирмирала и актуализирала овој уметнички вид. Особено е значајно да се истакне дека во однос на македонскиот балет се забележуваат неколку вектори на развојни стилски концепти. Една од главните задачи на македонскиот балетски колектив било воспоставување континуитет на

¹ Јелена Полјакова настапила во Скопје во 1923, што е забележано во весникот «Привреден гласник». Нина Кирсанова настапува на 14.05.1935 во «Балетско-пејачката вечер» на 21.12.1939 год на концертот под наслов «Балетска вечер на Нина Кирсанова и Анатолиј Жуковски» итн.

танцовата база која постоела – претставена преку исклучително богатата фолклорна ризница. Во овој правец не се прибегнало кон креирање хибридни танцови форми (кои во СССР како модел постоеле) на симбиоза на традиционалната игра со артифициелната, односно балетот, туку напоредно со активностите на ансамблот «Танец», кој бил задолжен за презервација, презентација и промоција на народната игра се формирал автохтон жанр на т. н. «национални балети». Во нив преку либретото, музиката и стилизираната кореографија, но доминантно поставена на балетска лексика се креирал нов стилски израз. Во оваа група би ги вброиле балетите *Македонска повест*, *Охридска легенда*, *Лабин* и *Дојрана*, *Одблесок* и др. Паралелно со овој мошне автентичен жанровски конструкт, се прибегнало кон градење изведувачки блок составен од т.н. «железен репертоар», во кој спаѓа светската класика (*Лебедово езеро*, *Заспаната убавица*, *Дон Кихот*, *Жизел*, *Бајадерка* и многу други). И покрај социополитичката позиционираност на Југославија (по раскинувањето со СССР и Информбирото во 1948 и градењето независна политика) сепак се остваруваат мошне тесни врски со руската култура, особено во делот на балетската уметност. Реномирани кореографи и педагози биле перманентно присутни во сите позначајни центри во Југославија, во тој дел и во Македонија и особено придонеле во делот на класичниот балетски репертоар за кој стана збор погоре. Како трет сепаратен корпус ги бележиме авторските кореографии кои во овој конститутивен период осцилирале од карактерни и деми-карактерни, неокласични, па сè до современи. Во оваа групација се афирмирале македонски, југословенски, но и кореографи кои доаѓале од Русија, Чешка, САД итн. Врз овие темели бил поставен македонскиот балет во првите десетлетија на неговиот развој и оваа ориентација овозможила тој да се развива осмислено, квалитетно и да создава конкурентна продукција.

Во самото формирање на ансамблот и паралелно едукативниот пласт бил ангажирани Ѓорѓи Македонски, кој едновременно ја извршува задачата на кореограф, едукатор, но и изведувач. Тој е првиот Македонец што се здобил со балетска едукација во студиото на Јелена Полјакова¹, потоа продолжил во средното училиште на Музичката академија и станал дел од трупата во Белград. Македонски бил одблизу запознаен и ја практикувал руската школа, која како изведувачки стил ја пренел и во Скопје. Првите години во периодот на етаблирање на балетската уметност во Македонија се под силно влијание на Ѓорѓи Македонски, тој се јавува како автор на кореографиите на *Валтургиска ноќ* (1949, 1952), *Бахчисарајска фонтана* (1949), *Лебедово езеро* (1957, 1958), *Охридска легенда* (1966) и др. Особена заслуга за подигнување на квалитетот на образованието имале и Нина Кирсанова и Александар Доброхотов, кои исто така воделе свои класи во Скопје. Следен квалитативен скок во однос на образованието се забележува со дејноста на Јуриј Мјачин кој во текот на 70-тите години работи како репетитор и кореограф во Македонскиот народен театар, но и како педагог во училиштето. Неговата работа е особено значајна бидејќи претставува директен контакт со моделитетите на едукација кои ги практикува руската школа. Подоцна и неколку македонски педагози (Елисавета Кушовска, Снежана Филиповска и авторот на овој текст) го добиле своето образование во еден од најреферентните институции за балетска педагогија ГИТИС во Москва, со што се

¹ Руската балерина Јелена Полјакова има особена заслуга за развојот на српскиот балет. Таа во периодот 1922–1942 година во Белград води сопствено балетско студио низ кое минуваат генерација еминентни балетски изведувачи како Наташа Бошковиќ, Вера Костиќ, Анатолиј Жуковски, но и Ѓорѓи Македонски.

постигнал континуитет во едукативната практика и перманентно кревање на квалитетот во балетската наобразба. Освен секторот на образование, особено значајни за еден ансамбл се репертоарските политики за кои стана збор погоре.

ОДНОСОТ КОН КЛАСИЧНОТО БАЛЕТСКО НАСЛЕДСТВО

Театарскиот режисер Питер Брук во својата книга *Празен простор* дефинира четири типа театар. Првиот, во кој ја вбројува операта, го споменува балетот, и секако дел од драмската продукција е именуван како – «мртвовечки театар». Овој вид Брук го критикува поради обидот за петрификација, хибернација, односно дефинирање на стилско-изведувачки нормативи што според Брук е контраиндицирано со концептот на сценските уметности. Тој од претставите бара иновативност, истражувачки процес, уникатност. Но во овој не можеме целосно да се согласиме со Брук бидејќи особено кога станува збор за балетската уметност, овој вид фиксација на кореографскиот текст на големите балетски дела ни овозможува поставување одредени стандарди на изведбата и тоа придонесува за «културна глобализација» на оваа продукција. «Стремежот за заштита на балетското наследство (од кое во репертоарот останаа само дваесетина претстави) е присутен кај многу практичари што се залагаат за негова апсолутна непроменливост» [Ванслов 1980: 107]. Овој аспект на зачувување на деловите кои им припаѓаат на танцовите целини наметнал унификација на текстот на одредени балети во текот на повеќе од едно столетие во зависност од датумот на поставување на делата. Но тоа не подразбира «музејска конзервација» на комплетната кореографска партитура, туку на нејзините танцови корпуси. Балетската претстава според својата градбена конструкција е составена од танцови и дејствени¹ (*pas d'action*) партикули. Танцовите делови се формирани преку кодифицираниот систем на движења и елементи кој е ексклузивитет на оваа уметничка стилистика. «Колку изразните средства се поблиску до чистиот танц, толку е постабилна организацијата на формата» [Јовановиќ 1999: 63]. Непроменливоста на овие дела не е апсолутна, туку како што забележува и авторот Јовановиќ тоа се однесува на танцовите сегменти – суити, *pas de deux*, *pas de trois*, варијации итн. Модификација се врши во делот на дејствените сцени. За разлика од XIX век кога најголемиот број на овие дела се поставени, тенденциите на балетот од средината на XX век се потиснување на паралелните изразни сфери и нивна конверзија во чисто танцов состав. Имено овој вид интервенции се најзабележителни во новите редакции на делата од «железниот репертоар». «Новата постановка (70-тите год. на XX век. – S.Z.) на 'Лебедово езеро' поставена во ГАБТ (Државниот академски Большој театар во Москва. – S.Z.) е практично зачувување на класичното наследство. Основна цел е зачувување на најдоброто од постановката од 1895 год. и отстранување на се што е застарено: пантомимните делови кои совршено ја обесмислуваат, обременуваат романтичната приказна» [Асафьев 1974: 189]. На речиси идентична позиција стои и балетскиот теоретичар Виктор Ванслов. Тој во својот есеј *Класиката и современоста* ја излага тезата за односот кон класичното наследство, дека интервенциите во одредени делови не значат уништување, туку осовременување и продолжување на актуелноста на овие претстави. «Зачувувањето на кореографското наследство треба да се претстави на нашата сцената во сета своја убавина – во тоа всушност се пројавува духот

¹ Деталната разработка на структурата на балетската претстава и нејзината музичка, сижејна и кореографска драматургија на материјалот на балетите *Жизел*, *Лебедово езеро* и *Ромео и Јулија* е изложена во книгата *Балетска драматургија*.

на современоста. Но тие треба да бидат живи, а не мртви, проткаени со духот на времето, со потреба од творечко репродуцирање, а не занаетчиско копирање» [Ванслов 1980: 107]. Скелет на овие балетски претстави всушност се фиксирани-те кореографски делови, додека е оставен простор за варијабилност во останатите делови што ѝ дава квалитет на мобилност, приспособливост и свежина на оваа продукција. Оваа потреба од екстрахирање, трансформирање на одредени делови за да се одговори на вкусовите на современиот аудиториум ја забележува и критичарот Борис Петковски во однос на македонската поставка од 1968 на балетот *Рајмонда*: «Со фино чувство за корекција на одредени делови од содржината на балетот, што денес ќе изгледаат премногу наивно и несоодветно за современиот вкус, Мјачин успешно скрати и оддели музички и балетски партии» [Јовановска 2008: 246]. За да не се доведе читателот на оваа статија во заблуда, мора да се нотираат и постоечките тенденции (особено актуелни од 80-тите години на XX век, па до денес) за создавање нови авторски толкувања на овие дела. Би го издвоиле можеби најреферентниот пример на поставка на комплетно нова верзија на балетот *Лебедово езеро* од страна на англискиот кореограф Метју Борн од 1995 год. (точно едно столетие по создавањето на редакцијата која се третира како класично балетско наследство). Кореографот Борн ја искористи музичката предлошка, но направи сосема ново сценарио и кореографско решение. Овој негов потег на супституција на женскиот носечки лик (аналогно нејзината мултипликација во ансамбловиот дел) со машки резултира со нов естетски и формативен дискурс на изведбата. Вакви примери на создавање автентични «читања» на постојните балети има многу, но главната разлика се состои во опсегот на нивната изведба. Додека варијата на Борн беше поврзана за театарот Садлерс Велс, односно подоцна трупата на Борн, редакцијата на Мариус Петипа и Лев Иванов се изведува во илјадници театри на сите континенти. Затоа овој вид продукција претставува особен интерес за сите што се занимаваат со овој вид уметност.

Класичното наследство е провокација за публиката, која иако однапред го знае форматот на претставата, повторно и повторно се враќа да ја проследи. Тоа е како навраќањето кон одредни класици на литературата или платна и скулптури на големите мајстори каде што љубителите на уметноста имаа потреба повторно да го преживеат уметничкото искуство. Освен тоа, овој репертоар е алатка за одржување на «професионалната кондиција» на еден ансамбл. Квалитетот и ремето се мери доминантно преку овој вид репертоар поставена на класичното балетско наследство.

КЛАСИЧНОТО НАСЛЕДСТВО ВО МАКЕДОНСКИОТ БАЛЕТ И УЛОГАТА НА РУСКИТЕ КОРЕОГРАФИ ВО НЕГОВИОТ ПРЕНОС

Ориентиран кон искуствата добиени од развиените балетски средини, македонскиот балет уште на самиот почеток се определи за поставување на балетската класика на македонската сцена. Тоа беше услов за правилен, рапиден развој на младиот ансамбл. Балерината од првата генерација, денес еминентен балетски рецензент Емилија Џипунова, за овој аспект пишува: «Патот кон целта води преку правилната едукација и осмислената репертоарска програма со големите дела од класичната балетска литература: ‘Копелија’ од Лео Делиб (27 февруари 1954), ‘Заспаната убавица’ од П.И. Чајковски (29 јануари 1955), ‘Жизел’ од Адолф Адам и ‘Штраусијада’ од Јохан Јозеф и Едвард Штраус (7 ноември 1956) во кореографија на Нина Кирсанова, ‘Половетски логор’ од Александар Бородин, ‘Рапсодија’ од Франц Лист (3 декември 1952) ‘Шехерезада’ од Римски Корсаков, ‘Балерина и

Бандит' од В.А. Моцарт, 'Покана за танц' од Карл Маријафон Вебер (4 ноември 1953) во кореографија на Александар Доброхотов» [Ципунова 2011: 42]. Од особено значење беше оригиналното пренесување на кореографиите кои се дел од оваа група. За оваа цел доминантно беа ангажирани кадри што имаат директна поврзаност со изворот на создавање и негување на овие претстави. Од нив би ги издвоила Нина Кирсанова, Јуриј Мјачин и Михаил Крапивин, кои со својата работа над повеќе преноси на класични дела оставија траен печат врз македонскиот балет. Секој од нив одбележа еден период и поради тоа ќе се осврнеме врз нивната дејност одделно. Нина Кирсанова е поврзана со почетоците на македонскиот балет и нејзината работа е повеќенасочна – педагошка, изведувачка¹, репетиторска, кореографска. Во текот на 70-тите во Скопје престојува Јуриј Мјачин, кој исто како и Кирсанова работеше со ансамблот, поставува авторски кореографии, изврши преноси на класичните дела (што е и интерес на овој текст) и реализира педагошка дејност во балетското училиште. Михаил Крапивин е име кое е поврзано со периодот на осамостојување на Р. Македонија и тој освен преносот на неколку претстави од класичниот репертоар, се претстави и кореографски. Иако во сосем различни периоди, секој од овие луѓе силно влијаел на македонскиот балет и овозможил еден континуитет во однос на присуство на претставите од класичното наследство, односно нивните осовременети верзии.

НИНА КИРСАНОВА – КЛУЧЕН ФАКТОР ЗА ОСНОВАЧКИОТ ПЕРИОД

Балерината, педагог и кореограф Нина Кирсанова претставува особен интерес за проследувачите на македонскиот балет². Нејзиниот бурен животен пат ја носи од родната Русија преку Полска до Југославија. Кирсанова ги изведувала првите улоги во театарот во Вороњез, настапувала во Бољшој театарот во времето кога во него работел Александар Горски. Потоа Кирсанова била дел од трупите на Бронислава Нижинска и легендарната Ана Павлова сè до нејзината смрт. Тоа ѝ дава можност одблизу да биде запознаена со класичното наследство од XIX век во изворна форма, како и да ги проследи иновациите направени од Горски, Павлова, Нижинска. Кирсанова за разлика од повеќето руски емигранти кои престојувале во Југославија и потоа ја напуштиле, својот животен пат целосно го поврзува со југословенскиот балет, каде што работи до крајот на својот долг живот. Нејзината сигнификантна заслуга не е само преносот на балетското наследство, туку утврдувањето на професионалните стандарди. Ова го забележуваат сите претставници на првата генерација македонски балетски играчи кои имале среќа да работат со неа. Балерината Елпида Паковска пишува: «Суптилноста на балетската техника и сето тоа што балетот го прави високоценета уметност кај нас дојде со знаменитата Нина Кирсанова. Не само во нашиот македонски балет туку и во целата наша земја (текстот е издаден во време кога Македонија беше дел од СФР Југославија. – S.Z.), таа остави траги што никогаш нема да бидат заведени» [Паковска 1985: 96]. Кирсанова неуморно работела на едукативниот и репродуктивниот дел. Таа, како што и

¹ Освен во периодот на Кралството Југославија, во свој текст по повод 40-годишниот јубилеј на МНТ, таа споменува дека настапувала во улогата на Зарема во балетот *Бахчисарајска фонтана*.

² Повеќе за Нина Кирсанова во текстовите «Улогата на руската кореографија во конституирањето и развојот на македонскиот балет» во зборникот «Руско-македонско јазични, литературни и културни врски» (Филолошки факултет Скопје) и «The Russia-Serbia-Macedonia Route: Intercultural Communicationsin» in the book «BEYOND THE EAST – WEST DIVIDE Balkan music and its poles of attraction» (Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), Department of Fine Arts and Music SASA).

самата забележува, доаѓа периодично, но овие нејзини престои се клучни за моделирање на ансамлот и перманентно професионално унапредување.



«Заспаната убавица», 1955. МНТ

Кирсанова на македонската сцена во периодот 1954–1956 ги постави *Копелија*, *Заспаната убавица*, *Жизел* и *Шопенијана*. Иако последниот балет му припаѓа на продукцијата на Дјагиљевските руски сезони, сепак овој балет успеа да се наметне како дел од класичното балетско наследство. Идејата за пренос на ваков широк опфат на изведби кои претставуваат

драгоцености на балетската литература, не само што зборуваше за амбициозноста на младиот колектив, туку и за неговиот потенцијал. Мошне е значајно што во овој почетен период културната политика генерално се стремела кон фундирање на високите уметнички жанрови, односно сериозно ја поддржуваше тенденцијата на развој на високата уметност и сето тоа што ја претставува. Поставените дела имаа одличен одек кај публиката и критиката. За значењето на овие поставени претстави и ефектот што тие го иницирале, можеби најдобро е да се наведе извадок од критиката на Иван Шулентик по повод *Заспаната убавица*, во весникот «Нова Македонија»: «Премиерата и репризата сосема јасно покажаа дека ансамлот на Македонскиот балет е веќе во таков стадиум на својот развој, кога е во состојба да ни прикаже еден сосема сериозен уметнички колектив... Сосема е возможно, ако ансамлот продолжи со вака сериозна работа, да го заземе местото веднаш зад белградскиот» [Јовановска 2008: 159].

Македонската млада креативна енергија се брусела преку делата пренесени и сценски подготвени од Нина Кирсанова.

ЈУРИЈ МЈАЧИН – НОВ ИМПУЛС ВО РАЗВОЈОТ

Со сосема поинаков животен бекграунд, Јуриј Мјачин беше дел од културната соработката што се реализира помеѓу СССР и Југославија. Едуциран во најзначајниот балетски центар, балетското училиште во Ленинград, Мјачин беше дел од Кировскиот (денес познат како Маринскиот) театар, но се занимаваше и со педагошка и кореографска дејност. Во Македонија доаѓаше во повеќе наврати остварувајќи најдолг престој во почетокот на седумдесеттите години (1968–1972). Самата Кирсанова истакнува: «За успехот на балетскиот ансамбл, заслуга има и советскиот балет-мајстор Мјачин. Тој не беше долго, но за негово време скопскиот балет многу напредуваше» [Кирсанова 1985: 48]. Долгогодишниот директор на Балетот на МНТ, Тони Баталаков ќе забележи: «Соработката со Јуриј Мјачин донесе нов момент во размислувањето и воопшто во приодот кон работата, кон создавањето кадар, кон размислувањето за неговиот напредок, внесувајќи ги сите новини од тогашниот степен на развој на советската класична школа» [Баталаков 1985: 9].

Прва професионална задача за Мјачин беше Балетскиот концерт составен од фрагменти од *Лебедово езеро*, *Заспаната убавица*, *Оревокршачка*, *Гајане* и *Пламенот на Париз* премиерно изведен 18.05.1968. Во овој период настана транзиција во кадровската поставеност на ансамлот и дел од кадрите што беа дел од класата на Мјачин во училиштето станаа достојна замена на првата генерација македонски изведувачи. Следеше македонската премиера на *Рајмонда*. Рецензен-

тот Тихомир Титизов ја издвојува постановката: «‘Рајмонда’ претставува успех, афирмација и потврда дека ансамблот заживеа како целина со оформена физиономија, надраснувајќи ги моментните слабости, подмладувајќи се, созревајќи и израснувајќи во творечки колектив во чија изведба, ‘Рајмонда’ може да биде тоа што во својата суштина и е – бисер на романтичниот балет» [Јовановска 2008: 250]. Последен во низата преноси направени од Јуриј Мјачин е мошне популарниот балет *Дон Кихот* поставен на 18.01.1972 година. Ова дело е едно од централните во репертоарот на големите театри. Базирано на романот на Сервантес, сценариото попатно ги претставува ликовите на Дон Кихот и на Санчо Панса. Тие во претставата се решени пантомимно, додека главната опора е ставена на носечките ликови, Китри и Базил. Колоритноста на самата претстава, мошне адиктивните музички созвучја, извонредните кореографски решенија ја прават оваа претстава особено популарна. Македонскиот балет првпат ја изведе дваесет и три години по своето основање.

Интересно е да се спомене дека сите дела што беа пренесени на скопската сцена од страна на Јуриј Мјачин, го носат авторскиот потпис на Мариус Петипа. Самиот Мјачин во својата книга *Сонот и јавето на балетот*, за кореографијата на Петипа ќе забележи: «Гледано генерално ниту едно танцово движење кај Петипа не е случајно. Тие се раѓаат за секој персонаж или за ансамблот во склад со развојот на сижето на претставата и според сликовитиот концепт на кореографот» [Мјачин 2003: 10]. Почитувајќи го внимателно креативниот формат Мјачин ги разработи и ги акцентира најсуптилните стилски нијанси на кореографијата. Тоа резултира со долг сценски живот на овие дела и нивно широко прифаќање од публиката.

МИХАИЛ КРАПИВИН– ПРОДОЛЖУВАЧ НА ТРАДИЦИЈАТА НА РУСКАТА КОРЕОГРАФИЈА

Михаил Крапивин ја поврзува својата едукација и дејност со Москва. Воспитаник на Московското кореографско училиште во класата на Л. Жданов, по завршувањето станува еден од водечките солисти на Московскиот академски музички театар К.С. Станиславски и Вл.И. Немирович-Данченко. По завршувањето на кариерата се занимава со репетиторска работа доминантно во својот матичен театар. Во Скопје Крапивин доаѓа повеќепати пренесувајќи ги балетите *Оревокршачка* 2001 и *Есмералда* 2005 година, како и поставувајќи ја детската претстава *Д-р Офболи* во 2009. Интересен е фактот дека сите преноси направени од Крапивин се сè уште на репертоарот на МОБ. *Оревокршачка* бележи шеснаесет години сценски живот, додека *Есмералда* дванаесет перманентен изведувачки период, што е раритет во однос на другите дела. *Д-р Офболи* исто така е една од најизведуваните престапи во групата дела наменети за најмладата популација. Додека имињата на Кирсанова и особено Мјачин се поврзуваа со кореографијата на најзначајниот кореограф на сите времиња Мариус Петипа, Крапивин во Македонија ја донесе кореографијата која ѝ припаѓа на советскиот период, односно нејзините најзначајни креации кои станаа светско балетско наследство (особено редакцијата на *Оревокршачка*).

За разлика од другите постановки на делата на Чајковски, Глазунов, Пуни поставени во деведесеттите години на XIX век кои дошле до денешнината во петрифицирана форма, кореографијата на *Оревокршачка* е сосем изгубена. Овој балет поради тоа има мноштво редакции и кореографски визии. Но едно од најдобрите поставки е верзијата на Василиј Вајнонен поставена 1934 во Кировски театарот, Ленинград (односно 1939 во Бољшој театарот во Москва). Конкретната верзија е

пренесена од Крапивин на македонската сцена. Оваа претстава е особено популарна и е неизоставен дел од репертоарот особено во периодот пред новогодишните и божиќните празници поради тематиката што ја обработува. Податокот дека единствено во рамките на *Балетскиот концерт* од 1968 и *Вечер на танцот* 1986 е изведено pas de deux од *Оревокршачка* ни наметнува мисла дека и покрај тенденцијата за етаблирање класичен репертоар, сепак ова дело било заобиколено. Неговата македонска премиера е дочекана со особена возбуда и лавина од позитивни реакции. Изложуваме фрагменти од рецензијата на Емилија Ципунова за оваа премиера: «Станува збор за бајка според сижето и драматуршката компонента, но и врвна уметност според кореографската... Со многу пластика и уметничко зрачење во кореографска смисла Василиј Вајнонен, преку богатата класична балетска лексика, мајсторски го прави танцот на снегулките, розовиот валцер, завршното pas de deux на главните протагонисти...» [Ципунова 2011: 164]. Вториот пренос направен од Крапивин е балетот *Есмералда*, работен според романот на Виктор Иго, во кореографско видување на Владимир Бурмејстер. Претстава која со својата силна емоционална компонента иницирана од сижето, доминантно танцова концепција, стилско-формативните контрасти, како и капацитет за афирмација на индивидуалните карактеристики на интерпретаторот ја воодушеви македонската публика.



Ивана Коцевска и Дојчин Дочев во балетот «Оревокршачка», 2017. МОБ

Михаил Крапивин преносот на двете дела го направи со извонредна прецизност, наметнувајќи високи барање пред самиот ансамбл во однос не само на техничката туку и на уметничката креација. Сето тоа резултира со квалитет кој беше препознаен од реципиентот. Секако во оваа категорија преноси не се споменати кореографите што со по еден пренос биле присутни на македонска сцена, особе-

но по периодот на осамостојувањето, но нивната работа ќе биде анализирана во некој друг текст.

Македонскиот балет својот рапиден развоен квалитет го црпи од танцовата традиција која е дел од културниот код на македонскиот народ. Но едновременно особен удел во подемот имаа кореографите-репетитори, кои работеле врз преносот и подготовката на класичните балети од «железниот репертоар». Нивната работа го донесе ансамблот на ново рамниште и влијаеше на неговото уметничко созревање. Поради сите овие компоненти може да констатираме дека македонскиот балет бележи куса, но мошне квалитетна динамика на развој. «Значењето на танцот, во поширока смисла, е дека тоа е едноставен генерален симбол на општиот ритам, ритам што го означува не само животот, туку и универзумот...» [Havelock 1992: 7]. Овој универзален ритам кој ја поттикнува човековата потреба од танц (независно дали поединецот е директно вклучен или е само негов проследувач) ја забележуваме од најстарите периоди во Македонија, таа потреба од канализирање на емотивните, естетските, културните потреби го постави балетот како еден од најзначајните уметнички изрази на овие простори. Плејадата уметници за кои стана збор во овој текст само помогнаа овој ансамбл да ја добие својата автентична, препознатлива физиономија.

БИБЛИОГРАФИЈА

Асафьев 1974 – *Асафьев Б.* О балете. Л.: Музыка, 1974. 296 с. / Asafyev B. (1974) About the Ballet. Leningrad. Muzyka Publ. 296 p.

Баталаков 1985 – Баталаков Тони во Македонски народен театар 1945–1985 / Ристо Стефановски (главен уредник). Скопје: МНТ, 1985. 167 стр.

Bruk 1995 – *Bruk P.* Prazan prostor. Beograd: Lapis, 1995. 167 str.

Ванслов 1980 – *Ванслов В.* Статии о балете. Л.: Музыка, 1980. 190 стр. / Vanslov V. (1980) Articles about Ballet. Moscow. Muzyka Publ. 190 p.

Здравкова-Цепароска 2003 – *Здравкова-Цепароска С.* Балетска драматургија. Скопје: Факултет за драмски уметности, 2003. 248 стр.

Здравкова-Цепароска 2014 – *Здравкова-Цепароска С.* Улогата на руската кореографија во конституирањето и развојот на македонскиот балет // Руско-македонско јазични, литературни и културни врски / Филолошки факултет. Скопје, 2014. Стр. 393–409.

Zdravkova-Djeparoska 2015 – *Zdravkova-Djeparoska S.* The Russia-Serbia-Macedonia Route: Intercultural Communications // Beyond The East-West Divide Balkan Music and Its Poles of Attraction / Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) Department of Fine Arts and Music SASA. Belgrade, 2015. P. 135–152.

Јанакиевски 2004 – *Јанакиевски Т.* Античкиот театар на почвата на Македонија // Театарот на почва на Македонија од антиката до денес Георги Старделов / Јелена Лужина, Иван Цепароски (уред.). Скопје: МАНУ, 2004. Стр. 57–86.

Jovanović 1999 – *Jovanović M.* Balet. Od igre do scenske umetnosti. Beograd: CLIO, 1999. 354 str.

Јовановска 2008 – *Јовановска Ѓ.* Монографски студии за балетската уметност во македонија 1948–2007. Скопје: Кома, 2008. 535 стр.

Кирсанова Нина 1985 – Нина Кирсанова // Македонски народен театар 1945–1985 / Ристо Стефановски (главен уредник). Скопје: МНТ, 1985. Стр. 47–48.

Маринковиќ Славимир, Виолета Андреевска, Марија Нешковска 1999 – Балет 50 години. Скопје: МНТ, 1999. 235 стр.

Мячин Юрий 2003 – *Мячин Ю.* Сон и явь балета. СПб., 2003. 160 с. / Myachin Yu. (2003) *The Dream and the Reality of Ballet.* St.-Petersburg. 160 p.

Павловски 2004 – *Павловски М.* Средновековниот театар на почва на Македонија // Театарот на почва на Македонија од антиката до денес / Георги Старделов, Јелена Лужина, Иван Џепароски (уред.). Скопје: МАНУ, 2004. Стр. 87–109.

Паковска 1985 – Елпида Паковска // Македонски народен театар 1945–1985 / Ристо Стефановски (главен уредник). Скопје: МНТ, 1985. Стр. 167.

Sachs Curt 1937 – *World History of the Dance.* N.Y., 1937. 469 p.

Havelock 1992 – *Havelock E.* The Dance of Life // *Ballet and Modern Dance.* 2nd ed. New Jersey, 1992. 287 p.

Џипунова 2011 – *Џипунова Е.* Македонска балетска сцена. Скопје: Панили. 2011. 401 стр.

Сведения об авторе:

Д-р. Соња Здравкова-Џепароска,	Д-р Соња Здравкова- Џепароска,	Dr. Sonja Zdravkova Djeparoska,
Вонреден професор	доцент	Associate Professor
на катедрата за балетска педагогија	кафедра балетной педагогике	Department of Ballet Pedagogy
Факултет за музичка уметност	факултет музикального искусства	Faculty of Music
Универзитет «Св. Кирил и Методиј»	Универзитет Свв. Кирила и Мефодия	Ss. Cyril and Methodius University of Skopje
Скопје, Македонија	Скопје, Македонија	Skopje, Macedonia

z.djeparoska@gmail.com