



ЮГОЗАПАДЕН УНИВЕРСИТЕТ
„НЕОФИТ РИЛСКИ“
БЛАГОЕВГРАД

ФАКУЛТЕТ ПО ИЗКУСТВОТА
КАТЕДРА „ХОРЕОГРАФИЯ“

Евгения Генчева Михайлова

***Представите на хореографа за красота,
реализирани в балетни и танцови творби
през XIX и XX век в Европа***

АВТОРЕФЕРАТ

на

**дисертационен труд за присъждане на образователна и
научна степен „ДОКТОР“
професионално направление 8.3.**

**Научен ръководител:
проф.д.н. Анелия Янева**

БЛАГОЕВГРАД 2025

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита от катедра „Хореография“ при ЮЗУ „Неофит Рилски“ на 9.04.2025г.

Общият обем на дисертационния труд е 168 страници, от които 151 страници основен текст, 17 страници приложения.

Библиографската справка съдържа 104 източника на български, руски и английски език.

Научно жури:

- Доц. Георги Гаров (вътрешен)
- Проф. Николай Цветков (вътрешен)
- Проф. д-р Даниела Дженева - АМТИИ (външен)
- Проф. д-р Велимир Велев - НАТФИЗ (външен)
- Проф. д-р Антон Андонов - АМТИИ (външен)

Резервни членове:

- Проф. д.н. Румен Потеров (вътрешен)
- Проф. д-р Мария Илиева НМА (външен)

Защитата на дисертационния труд ще се състои на **08.07.2025 г. от 10 часа в** заседателната зала (571 А) – УК 1 на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград, на заседание на научното жури, определено със Заповед №..... от на ректора на ЮЗУ „Неофит Рилски“.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в библиотеката на ЮЗУ „Неофит Рилски“, Благоевград.

СЪДЪРЖАНИЕ на дисертацията

	Стр.
Увод	5
Първа глава. Красотата като естетическа норма и цел в изкуството от античността до XX век	9
• Красотата като понятие	9
• Опозицията <i>красиво - грозно</i>	21
Втора глава. Танцът като сакрално изживяване и като светско изкуство	24
• Сакралният танц	24
• Танцът в изобразителното изкуство	27
• Изображения на ангели, вдъхновяващи балетното изкуство	32
• Образът на балерината в творчеството на Едгар Дега	38
• Танцът в операта	41
• Танцът в оперетата и мюзикъла	44
• Обобщения	49
Трета глава. Представите за красота в балетите от XIX век	52
• Красотата на човешкото тяло	55
• Промени в представите за красота през Романтизма	56
• "Жизел" - балетът, който утвърждава естетиката на Романтичния балет	58
• Мариус Петипа и балетите на Чайковски	64
• "Лебедово езеро"	68
• "Спящата красавица"	75

• „Лешникотрошачката“	82
• Обобщения	87
Четвърта глава. Представите за красота в балетите от XX век	90
• Преглед на Новото време – XX век	90
• Експериментите на Айседора Дънкан, Лои Фулър, Рудолф Лабан и Мери Вигман	92
• Руската балетна школа и нейният принос в промяната на представата за красота в танцовото изкуство	99
• Модерност и рационализъм	104
• Представата за красота в съвременния прочит на „Жизел“ от хореографа Матс Ек	108
• „Спящата красавица“ на Матс Ек и представата на хореографа за красота. Фокус върху мъжкия персонаж	113
• „Спящата красавица“ и красотата в постановката на Матю Борн като плод на <i>новата епоха</i>	118
• Съвременните трактовки на „Лебедово езеро“ на Матю Борн и Матс Ек	123
• „Лешникотрошачката“ на Матю Борн	129
• Въздействието на киното върху съвременното балетно изкуство	131
• Обобщения	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Промени в представите за прекрасното – като естетическа категория и като хореографски образи	138
Библиография	146
Приложение към първа глава	152

Справка за приносите в дисертацията	165
Автобиография на дисертанта	166
Публикации по темата на дисертацията	168

СЪДЪРЖАНИЕ на автореферата

Увод	6
Първа глава. Красотата – естетическа норма и цел в изкуството от античността до XX век	9
Втора глава. Танцът като сакрално изживяване и като светско изкуство	11
Трета глава. Представите за красота в балетите от XIX век	15
Четвърта глава. Представите за красота в балетите от XX век	26
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	40
Приноси на дисертационния труд	45
Публикации по темата	45
Биография на дисертанта	46

УВОД

Женската красота е относително понятие. Понякога е съграждаща и вдъхновяваща, друг път водеща до остри противоборства и войни, но винаги основен фактор в човешките отношения и следователно в хода на историята.

Кога жената е хубава? На този въпрос през вековете са давани най-различни отговори. Нерядко представата за красота се свързва с определени части от женското тяло¹ и с предпочитанията на мъжете, които гледат на жената като на сексуален обект. Тези представи обаче се променят, когато жената е представена на сцената като сценичен образ, който носи определена символика и послания.

Тогава вече определението за „красота“ включва не само външната красота, но вътрешната, която създава усещането за съвършенство и носи удовлетворение за сетивата. Възприемането на тази хармония обаче е твърде субективно, а и естетическите критерии са се променяли през хилядолетията.

Изследвания за промените в представата за красотата като естетическо понятие през вековете прозират в различни философски трудове. Но целенасочено изследване за промените в представата за красотата в хореографията до този момент не е правено.

Изследователски проблем

Промяната в идеала за красота през вековете, представлява интересен и многопластов изследователски проблем, който обхваща различни аспекти на културата, социалните норми и индивидуалните възприятия. Изследването на представите на хореографа за красота в балетни творби от XIX и XX век предоставя възможност за задълбочено разбиране на връзката между изкуството и културата, както и за анализиране на начините, по които танцовото изкуство отразява и формира социалните и естетическите норми.

Актуалност и значимост на темата

Изследването е актуално, защото темата за красотата е вечна и многопластова, обхващаща различни аспекти на човешкия живот и култура. Тя има дълбока историческа и философска стойност, като същевременно

¹ Стройно тяло и големи очи или пищни форми с акцент върху определени части на тялото.

играе важна роля в съвременния свят.

Красотата е била предмет на анализ и възхищение още от древността. В древна Гърция, например, идеалите за красота са били свързани с хармонията и пропорциите. През Ренесанса художници са създавали произведения, които възплават идеала за човешка красота. Тези исторически примери показват, че концепцията за красота е динамична и се променя през времето, но винаги остава централна тема в изкуството и културата.

Творецът от съвременния свят остава под силно оформящото влияние на идеалите, завещани от Античността. Съвременният творец в сферата на балетното изкуство също е подвластен на тази силна и хуманистична в своята същност творческа енергия, която е подхранвана от дълбоко залежалите в подсъзнанието на цивилизования човек етически и естетически норми.

Целта на настоящия труд е да съпостави промените в представата за красотата в хореографията, използвайки като база за изследване еталонни образци на хореографии в Европа през XIX – XX век. Съвсем естествено ще бъде загатнат и преходът към новото хилядолетие.

Основни задачи във връзка с постигането на определената цел са:

- Да анализирам образци на хореографии от XIX и XX век, с оглед какво хореографът представя на сцената като красиво, позитивно, достойно за подражание
- Да съпоставя представите за красота през XIX и през XX в., като потърся сходства и отличителни белези
- Да потърся взаимодействия между представите за красота в други изкуства
- Да потърся исторически събития, които са повлияли върху промените в представите за красота през годините

Обект и предмет на изследването

Обект на изследването са еталонни хореографии в Европа през XIX – XX век, създадени от различни хореографи, които отразяват и оформят идеала за красота в танцовото изкуство. Това включва конкретни балетни постановки, хореографски решения и танцови техники, които са били използвани за представяне на красотата на сцената в балетите „Жизел“, „Лебедово езеро“, „Спящата красавица“ и „Лешникотрошачката“.

Предметът на настоящото изследване е **промяната в представите за красота през вековете.**

Въпросите, които си задавам са:

- Какви са характеристиките на женската красота в балетните постановки през XIX век?
- Как класическият балет отразява и утвърждава идеала за красота през този период?
- Какви са основните техники и стилове, използвани от хореографите?
- Как модернизмът като художествено течение променя хореографията и идеала за красота през XX век?
- Какви нови форми и стилове се появяват? Какви нови теми и сюжети се изследват?
- Как се развиват танцовите техники и движения, за да отразяват новите идеали за красота?
- Какви са нововъведенията в хореографията?... и редица други въпроси, които провокираха интереса ми към темата имайки предвид, че съществуват единични научни разработки, но липсва монографичен труд, посветен изцяло на тази тема.

Авторова теза и хипотеза

Красотата може да бъде обект на наблюдение и произведение на изкуството – словесно, изобразително, архитектурно, музикално, танцово. Красотата, която остава в съзнанието на съзречаващия (публиката), не би могла да бъде ясно конституирана, но усетена чрез силата на интуицията и вкуса на възприемателя на творението.

Основната изследователска теза е, че представите на твореца за красота, които се променят през вековете, от своя страна променят и вкуса на публиката. Променят се представите за прекрасното – като естетическа категория и като хореографски образи, защото всеки творец желае да възприеме и отрази наново красотата, която изкуството изконно носи.

Кой не би искал и днес да бъде едновременно и красив, и добър?

Методология на изследването

Спецификата на изследването предполага използването на структурен, сравнително-аналитичен, емпиричен и исторически метод. Историческият метод е свързан с проследяване на исторически събития, които са повлияли върху промените в представата за красота през годините и взаимодействия между представите за красота в други изкуства. Изследване на историческите и културните контексти, в които

са работили хореографите. Методът на сравнителния анализ има най-широко приложение в изследването, защото е свързан със съпоставяне на представите за красота през XIX и XX в. – сходства и отличителни белези. Емпиричната група методи включва проучване на видео и текстови източници с информация. Преглед на научна литература, книги и статии, свързани с темата на дисертационния труд.

Съдържание на дисертационния труд. Изследването се състои от Увод, четири глави и Заключение

ПЪРВА ГЛАВА е въвеждаща - коментирам представите за красота и техните модификации през вековете. Разглеждам и опозицията красиво – грозно.

Антична Елада създава философски и естетически норми, които са основополагащи въобще за цялата европейска цивилизация. Красотата е съществена цел в античното общество. Формулирайки кое е красиво, философите успяват да изградят в поколенията това усещане за красота, което ще се превърне от естетическа в морална норма и в стандарт на обществото. Не само за древногръцкото общество.

Културата на антична Елада обединява в себе си математиката, философията, архитектурата, музиката, поезията, театъра, танца, спорта. Стремехът към хармония и красота, достоен само за боговете от техния олимпийски пантеон, постепенно се превръща в основно достижение на европейската култура.

В етиката това са синонимите на *красивото* и *грозното*, а именно – *моралното* и *неморалното*. Дуалистичната зависимост на понятията, чието обяснение започва да бъде търсено и формулирано още в Античността, носи своята предопределеност, пряко свързана с нашето съществуване – *живот* и *смърт*. Сред тях можем да успоредим и следните понятия, с полярна свързаност – светлина и тъмнина, радост и тъга, здраве и болест, сила и слабост, красиво и грозно.

Годините на **Средновековието** са изпълнени с цивилизационните усилия за налагане на християнството не само като религиозна система, но и като носител на нов етичен и морален ред. Красотата се търси в измеренията на религиозно-чувствения екстаз, за който се възприема, че е дар, идващ от висините чрез силата на Светия дух. Изкуството, което е носител на красотата е определяно като израз на благодатта, която е необяснима, защото идва по волята на Бога.

Ренесансът настъпва с осъзнаването на индивида като личност,

като микро-космос, съчетал в себе си божественото чудо на творението. За първи път човекът започва да се вглежда в себе си, да изучава себе си като творение на Бога, но творение, дарено със свободата на волята и на индивидуалния избор. Той осъзнава, че е надарен с творчески способности, които може да усъвършенства и чрез които може да се докосне до Бога и да постигне красотата и хармонията на своето същество.

Изкуството започва да има и осъзната възпитателна мисия - да хармонизира индивидуалната личност за да постигне хармонията ѝ с Бога. И то се превръща в едно от съществениите средства за постигане и на нравствено съвършенство, и на познание.

В епохата на **Барока** институцията на театъра става публично средище за взаимодействие и синтез на различните изкуства. Появата на оперното изкуство в Италия и бързото му разпространяване в останалите европейски страни демонстрира най-ярко съчетанието на музиката, поезията, танца и изобразителното изкуство – така, както това бе съществена особеност на античния театър. В същината си операта се превръща в опит за възраждане на античния театър.

Циклично проявяващия се интерес към Античността и стремежът за подражание на нейните образци се проявява и в епохата на **Класицизма**. За първи теоретик на Класицизма се възприема Никола Боало-Депрео с основния му труд „Поетическо изкуство“ (1674), който отново отправя поглед към идеалите на античния Олимп. Изкуството е натоварено с мисията да даде чрез своите средства на въздействие възможността за изява на градивните научни теории и спорове, като ги претворява в един вид „драматични конфликти“ във всяко свое творение и самото то се превръща в синоним на красотата.

В годините на **Просвещението** се наблюдава съзряване на творческата и аналитичната мисъл, започва истинското самоопределяне и еманципиране на личността. „Истинско“ дотолкова, доколкото то ще зададе много въпроси и ще намери техните отговори в определянето на „аз“-а.

Танцовото изкуство, намира нови простори за развитието си, дадени му в жанровата особеност на френската барокова опера, довела до *grand opéra*. Чрез нейния възход се достига до развитието и установяването на стандарти в балетното изкуство, които се обогатяват през следващите столетия. Тези стандарти се превръщат в ясна прокламация на идеала за красотата,

Творецът на **Романтизма** открива красотата в своите дълбоки,

вътрешни, тайни усещания и преживявания. Той търси уединение с красотата на природата. От този момент започва да се говори за „вътрешната“ незрима красота, която може да бъде почувствана и изявена в поведението на личността от Романтизма или може да намери видим израз чрез неговите творби в различните изкуства. Идеите и непреклонната убеденост в значимостта и в неповторимостта на творческата индивидуалност, узряват и дават своя плод в годините на Романтизма. Те са проповядвани от философските и естетическите идеолози, свързани с движението „Буря и натиск“ („Sturm und Drang“), което се заражда първоначално в литературата и бележи прехода от Просвещението към Романтизма. Красотата се превръща в приоритет на интуитивно надарения човек, на чувствената натура, която съгражда и принадлежи на новия духовен елит на обществото. Тези идеи са облагородени, изповядвани и доразвити от Шилер, Гьоте, в музикално-аналитичните публикации на композитора Роберт Шуман и др.

През XIX век, следвайки циклите на естествения кръговрат в развитието на нашата цивилизация, мислители и философи отново се обръщат към Античността.

Принципите на античната драма намират своята изява и в творчеството на мнозина композитори от XX век – Игор Стравински, Артур Онегер, Карл Орф (операта „Прометей“), Дариус Мийо и българските композитори Любомир Пипков (операта „Антигона 43“) и Лазар Николов (операта „Прикованият Прометей“), изградени на принципите на античния театрален синтез – слово, музика, пластика.

Авангардното изкуство от началото на XX век обаче тръгва по друг път - започва процесът на естетизиране на грозното. Това, разбира се, не се случва внезапно и е плод на творческия индивидуализъм. В своето художествено произведение със средствата на съответното изкуство – слово, живопис, музика или танц творецът често съвсем умишлено и нарочно, търсейки въздействащата сила на контраста, противопоставя тези две естетически сфери на възвишеното и на низкото. Кое то пък прави паралел с други двойки понятия – морално-аморално; живот-смърт, възвишено – низко.

ВТОРА ГЛАВА е посветена на танца като сакрално **изживяване** и като светско изкуство. Проследявам как се променя представата за движещото се тяло в изобразителното изкуство, в музикално-сценичните жанрове – опера, оперета, мюзикъл.

Танцът присъства неизменно в най-ранните епохи от развитието на

човешката цивилизация, когато той най-често е свързан с религиозната обредност. Танцът присъства и вторично - в произведенията на изобразителното изкуство. Това е така, защото макар и възникнал като сакрално (по-късно и развлекателно действие), все пак успява да надскочи реалистичността в поведението на човека и да премине към своеобразна символичност/ареалност. С жестове и движения танцът показва наяве душевните и емоционалните преживявания на човека – уголемени, явни, въздействащи в своята хиперболизирана условност.

Бегъл исторически поглед разкрива множество изображения на танцуващи женски фигури още от древен Египет. Подобни срещаме и в археологическите паметници от Древна Елада, достигнали до нас посредством древногръцката вазопис. Тези изображения носят енергията на танцуваните движения и това е само една малка пролука, през която можем да надникнем в историята на Античността, където знаем какво съществено присъствие има танцът.

Римската империя със своята многонационална и полиетническа природа допринася за обогатяване на танца с елементи от културите на други народи, асоциирани към държавната структура на Римската империя. Тези процеси продължават и в културните традиции на Византия, а успоредно с това, но и по по-различен път и с по-обширен хоризонт – и в Западна Европа.

Чрез изображенията на танцуващи фигури можем да направим изводи относно представите за красота на авторите им. Именно там ще открием до каква степен динамиката и естествения човешки импулс за движение, закодиран в танца, намира своя израз в произведенията на изобразителното изкуство.

Изкуството на танца в същността си е видима изява на невидимото, което преживява психиката на танцуващия и красивия полет на духа, вложени в човешкото тяло. В този смисъл връзките с изобразяваното са директни, силни и са израз на непрестанно взаимодействие между „видимото“ и „невидимото“.

Изображения на ангели, вдъхновяващи балетното изкуство. Поради своята безплътна природа ангелите не са подвластни на силите на земното притегляне. Знаем, че те са в друго, невидимо за човешкото око измерение, но за да може човешката фантазия да ги възприеме и облече в нещо, което е видимо и обяснимо за нашето съзнание, в картините на художниците още от времената на византийската иконография им предават контурите на човешкото тяло.

Християнска култура и до днес успоредява „добро“ – с „красиво“ и

„зло“ - с „грозно“. А в образите на ангелите могат да се открият паралели с физическите проявления на танцьорите в балетното изкуство.

В изображенията на художниците виждаме техния полет - своеобразният им танц в пространството, където за тях няма непреодолимо земно притегляне. Можем да сравним света на балетните вилиси, силфиди, феи с невидимия свят на ангелите. Подобно успоредяване е най-малкото излизащо извън законите на смирението, проповядвани от християнската религия. Но щом погледнем по-обстойно земния професионален път на балетния артист, който е изпълнен с толкова тежък и всеотдаен труд и жертвено полагане на такива неимоверни усилия, започнали с началото на всяко индивидуално професионално развитие и израстване, виждаме един човешки живот, отдаден само на едно - красотата. А любовта, с която хиляди мъже и жени творят тази красота, любовта, която даряват един на друг, на публиката и към всички, които ги предхождат в това изкуство, може само да послужи за пример, защото тя е част от онази любов, за която говори християнството и на чиято сила се крепи цялата християнска цивилизация.

Специално място в произведенията на изкуството, свързани с танца, заема **Едгар Дега** (1834-1917), запечатал в своето творчество възхищението си от балетните артисти.

Проникнал в ежедневието на балетните артисти, той съпреживява техните трепети, техните изпитания в нелекото им битие, техните творчески вълнения и всичко това показва на целия свят в светлината на красотата. Но това е красотата, пречупена през неговата творческа индивидуалност, през естетиката му на художник импресионист. Той открива красотата не само в триумфа на сцената, но и най-вече в трудните моменти на репетиции, надниквайки в душевния трепет на балерините, които рисува или извайва в скулптурите си.

В картините на Дега присъства красотата на уловените мигове от екзерсиса или от танца, от живота на тези момичета, които изпълват пространството с деликатните си жестове, в нови посоки за търсене и претворяване на красотата.

Сценичният танц в операта

Когато танцът излиза от сферата на сакралното и се развива като сценично изкуство, се появяват *междоуястията* в Италия, *момериите* във Франция, *маските* в Англия. Сюжетите са свързани с божества от Античната митология и по този начин не накърняват посланията на

официалната християнска религия в Европа. Това пък позволява създаването на представления, без те да са предварително консултирани с църквата. И дава възможност за повече музикално-сценични прояви. Първата, или първата известна, е „Цирцея“, наречена още и „Комичен балет за кралицата“ (1581). За първи път се споменава думата „балет“ – умалително за малък бал, което поставя началото на музикално-сценичното изкуство балет.

Многобройни са примерите на взаимодействие между балета и операта, което почива на основата общото за двете сценични изкуства – музиката. Още със своята поява през XVI век италианската опера включва в богатия си арсенал от изразни средства и изкуството на танца. В Англия и Франция, в Германия и Австрия и по-късно – във всички европейски държави, чиито музикални творци са решили да последват вече установените традиции в това сценично изкуство, цялостни балетни сюити неизменно присъстват в оперните творби, при това – с точни исторически и жанрови особености (например големите танцови платна в „Аида“ от Верди). Днес не бихме могли да си представим тази опера без мащабните балетни сцени. В самото начало на XX век една от най-интимните танцови изяви, е прочутият „Танц със седемте воала“ на Саломе в операта „Саломе“ от Рихард Щраус.

Днес балетните сцени в оперите изоставят чисто декоративните си функции на интермедийно танцово платно и поради силата на въздействие на красотата, която носи танцът, се превръщат в привлекателно и мощно изразно средство, което акцентира драматургичните намерения на режисьор-постановчика. Всъщност танцът привлича оперните творци не с друго, а с красотата в разнообразните ѝ измерения, която носи и излъчва от сцената.

Сред пленителните с романтичната си атмосфера сюжети, и в **оперетата** значително присъствие има танцът. Балетните изяви в оперетата стават по-достъпни за вкусовете на масовата публика. Почти от началото на своето развитие оперетата върви по пътя на масовото изкуство, но същевременно е и носител на онези естетически принципи за красота, които са общоприети и лесно достижими. Присъствието на голям обем от балетни номера в оперетата е тласък за нови танцови изразни средства и поставя онзи отпечатък в балетното изкуство, който по-късно ще доведе до зараждането на модерния танц.

Особеностите на многонационалното и мултикултурно общество на САЩ обуславя появата на новия музикално-сценичен жанр – **мюзикъл**, където танцувалните сцени са от съществено значение за

динамиката на драматичното действие. Те се превръщат в характерен израз на емоционалните състояния на героите и поради това тяхното присъствие в структурата на мюзикъла е значително повече, в сравнение с операта и оперетата. С динамичното си развитие, танцът в мюзикъла преминава през различни етапи на развитие, но се изгражда с елементите на модерните танцови техники. Затова и мюзикълът продължава да е актуален и се радва на все повече внимание.

Сред хореографите, които развиват жанра мюзикъл са **Агнес де Мил** (1905-1993), **Джеръм Робинс** (1918-1998), **Джак Коул** (1911-1974), **Майкъл Кид** (1915-2007), **Гоуър Чемпиън** (1919-1980), **Майкъл Бенет** (1943-1987), **Джери Мичъл** (1960), **Джордж Фейсън** (1945), **Джилиан Лин** (1926-2018), **Сюзън Строман** (1954), **Анди Блакенбюлер** (1970) и може би на първо място трябва да поставим името на **Боб Фос**, създал собствен уникален хореографски стил и танцова техника, особено с филмираните си мюзикъли „Кабаре“ (1972), мюзикъла „Чикаго“ (1975) и автобиографичния филм „Ах този джаз“ (1979). Благодарение на тях мюзикълният жанр достига до най-широки кръгове, а това умножава славата на танцовото изкуство и го утвърждава като един от най-въздействащите носители на красотата сред всички останали изкуства.

В ТРЕТА ГЛАВА анализирам отделни еталонни хореографски образци от времето на *Романтизма* и от втората половина на XX век - по-конкретно балетите „Жизел“, „Лебедово езеро“, „Спящата красавица“, „Лешникотрошачката“, където жената е възприемана като красива, неземна, нереална.

XIX век се характеризира с началото на балетния Романтизъм, когато хореографи, либретисти, композитори, артисти изграждат познатия ни облик на балетното изкуство като синтез между музика, фабула, сценография, костюм, но при доминиращото положение на танца. При това танц, наричан днес *класически танц*, който произлиза от дворцовите танцови тържества.

Още от времето на френския крал Луи XIV започва изграждането на стройна система, формулираща основните закони на класическия танц, започва и изграждането на „просветена“ публика. Това е времето когато висшето общество, близко до кралския двор е добре запознато с танцовото изкуство, защото в дворцовите среди се организират дворцови представления. Строго регламентираните дворцови танци носят семантиката на хармоничния ред, който се организира около

монарха, застанал във върховата позиция на обществения порядък, гарантиращ този порядък и структурно следван от своето обкръжение. Дворцовият танц се превръща в алегория на хармонията и красотата, като присъща неизменна функция на тази хармония.

Успоредно с постигането на идеала му за абсолютната монархия, френският крал Луи XIV е и покровител на балета и именно той превръща балета в подредено и регламентирано изкуство. Не случайно целият терминологичен апарат на класическия танц възниква във Франция точно по времето на Луи XIV - Краля-Слънце.

Окончателното оформяне на законите на класическия танц завършва в царска Русия – през втората половина на XIX век и в първото десетилетие на XX век, когато Руската империя в подкрепата си за музикалните и театралните изкуства, съзнателно или не, следва модела на абсолютната френска монархия. В тази политическа и културна среда се развива руското балетно изкуство, на което ще отделим специално внимание.

В танца представата за красота/или грозота/ неминуемо е свързвана с човешкото тяло, доколкото то е основен „инструмент“ на балетното изкуство.

В християнската религия фокусът е концентриран основно върху един образ – образът на Божията майка – пречистата и всевечната Дева Мария от чиято утроба се ражда Най-красивият, Съвършеният, недостижимият Богочовек – Иисус Христос. В теологичен и догматичен смисъл Той е Спасител на душите на човеците, повярвали в Него, но също, погледнато и в един, по-свободно назован „художествен“ смисъл – Той се явява Спасител на красотата. Защото съвсем ясно и категорично е останало още от древността, а по-късно е и запечатано от християнската идеология разбирането, че човешкото тяло е създадено по Божи образ и подобие. Поради това то е обиталище на душата – обиталище, което трябва да се почита, да се пази чисто, да се усъвършенства, за да бъде достойно място за душата в дните на земния живот на човека. То трябва да остане чисто и красиво, за да спомогне на душата да се подготви за Вечния ѝ живот, който настъпва след смъртта.

Според Вадим Гаевски може да се открие определена, дори и визуална връзка между Божията Майка и нейното изобразяване с нимб над главата и образа на Силфидата, с нейното венче над прибраните

коси². В този паралел се полага и представата за чистотата, духовността и възвишеността на Божията Майка, съотнесени с чистотата, духовността и възвишеността на балетните героини от Романтизма – силфиди, вилиси, феи – повечето облечени в бяло, неземни и нереални като мечтите на героя.

Романтизмът проектира на сцената представи за въздушни същества, надарени с чистота и лекота като перца. Екипирани с криле, те имат дарбата да са видими (само за избраници) и невидими (за нисшите духом). Между опита на физическото съществуване и смъртта, тяло и разум, те живеят във въздуха и обичат безпределно и безусловно. Те са магически и чупливи като приказка. Носят се във въздуха като мъгла, и живеят без никакво измерение във времето. Като повечето романтични балети „Силфида“, „Жизел“ и „Лебедово езеро“, описват неземния магнетизъм на мечтаното и недостижимо нереално.

„С навлизането на Романтизма в балета вниманието се концентрира върху чувствата и върху жената - дори и наименованията на балетите носят женски имена („Силфида“, „Жизел“). Централната героиня (балерината) получава правото да има свой духовен живот, който се изразява посредством ансамбъл балерини – тоест героинята „притежава“ ансамбъл от свои копия (двойнички) – те развиват нейните хореографски теми и се възприемат не като независими (самостоятелни) действащи лица, а като нейно отражение – белег за духовно и емоционално многообразие на героинята. А мъжът-герой трябва да открие своята любима сред десетките (обикновено те са 32) нейни копия и това е всъщност своеобразно изпитание за неговата любов.“³

Със сложните и многостранни драматургични и хореографски задачи, които балерината получава в романтичния балет, тя разкрива двете най-съществени черти на женската си природа – силата и деликатността. Балерината е натоварена с тежките естетически и артистични задачи – да бъде силна и издръжлива като класически балетен танцьор от една страна и от друга – да бъде vyplъщение на нежността и деликатността. Съчетанието на тези качества на сцената в романтичния балетен спектакъл се превръща във видима хармония и неземна красота.

² Виж Гаевски, Вадим. Дивертисмент. Москва, 1981, с. 331.

³ Янева, Анелия. Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар. София: Институт за изкуствознание, БАН, 2009, с. 281.

Именно тези качества на балерините, пресъздаващи нереални същества на сцената, определят не само мечтите на героя от балетното произведение, но и представите за красота на хореографа-творец.

Хореографиите от XIX век продължават да „живеят“ и в наше време като „възкръсват“ по запазени записи за движенията и концепциите на първоначалната хореография. Така записаните творби от Романтизма впоследствие са възпроизвеждани в по-нови хореографски решения и неминуемо са повлиявани от естетиката на времето, в което по-късно са възпроизвеждани. И въпреки това те носят в същността си ядрото на естетиката на Романтизма, а с това – и романтичната идея за красотата, внушена от своите първи създатели.

Записаните и след това предадени във времето интерпретации се превръщат в „класика“ в най-всеобхватния смисъл на тази дума – еталон, ненадминат модел за подражание, който създава естетически норми в това изкуство далеч напред във времето, а стремежът те да се възпроизвеждат и уподобяват остава актуален и днес. В този смисъл постановките и хореографските решения на разглежданите балетни заглавия са носители на неподправена и уникална красота в европейското балетно изкуство.

„Жизел“ – балетът, който утвърждава естетиката на романтичния балет е по музика на Адолф Шарл Адам (1803-1856), потомствен френски композитор. Музиката на „Жизел“ завладява сетивата със своята мелодичност, с ясната и лесно разпознаваема структура на музикалните форми, я превръща в удобна и предоставяща ясни и същевременно широки възможности за хореографска интерпретация. Балетът да бъде изграден от отделни музикални номера, които въпреки своята относителна самостоятелност, остават свързани в единно неделимо цяло поради присъствието на музикални характеристики на отделните герои. Това оформя музикално-драматургичната цялост на творбата и привнася в нея нещо ново и характерно за утвърждаването на класическия балет – белезите на театралността, която от този период от историята на балета насетне вече неизменно ще присъства в него.

Автор на либретото на „Жизел“ е френският поет Пиер Жул Теофил Готие (1811-1872), в което е поместена старинна приказна история за танцуващи вилиси – девойки, които са загубили живота си преди да се венчаят. Изборът на сюжет от Готие е ясен израз на поетичния копнеж на твореца, запленил от идеалите за красотата на Романтизма, затова и ако потърсим какъв е подтиктът и първоначалната инвенция за избора на този сюжет, отново ще се срещнем с изконния стремеж за търсене на

красотата. При това тя се търси в онези пространства, където се срещат и се съчетават фантазиите и приказките. В центъра повествованието е красотата – образът на невинната и чистата девойка, погубена от смъртта, но някак останала във Вечността завинаги млада девица, недостижима, неопетнена, недокосната от разрушителните сили и предизвикателства на живота. Но жизнерадостта им не умира с тях и те се превръщат във вилиси, които не могат да потиснат своя подтик към танцуването – нещо от младостта, което смъртта им е отнела. Затова в самотата и в тишината на нощта те часове наред танцуват. Така образът на танцуващите девойки-вилиси добива сюрреалистични измерения.

Жан Корали (1779-1854) е официалният хореограф на премиерната постановка на „Жизел“. Но в историята на първата продукция се вписва още едно име – Жул Перо (1810-1892) – френски балетист и хореограф, автор на едни от най-известните балетни постановки от XIX век, сред които „Есмералда“ и „Ондина“, а също и съпруг на Карлота Гризи – първата изпълнителка на главната роля на Жизел.

Нова хореографска редакция на „Жизел“ се представя от Мариус Петипа в Санкт Петербург през 1884 година. Той поставя нови стандарти в балетното изкуство чрез високите технически изисквания към майсторството на танцьорите. Това бележи нов момент в историческото развитие на класическия танц и превръща появата на „Жизел“ в момент с историческо значение.

Ако в първата част на „Жизел“ действието е силно приковано към земните вълнения и страсти на едни обикновени хора, изразени чрез типични мелодраматични похвати, които довеждат до естествена кулминация със смъртта на Жизел, то във втората част на творбата действието се пренася в сферите извън познатата ни реалност. Навлиза се в мистични територии, които пленяват въображението и търсят ефекта на непозната сакралност, на непознатите усещания, граничещи с поклонение и страх пред необяснимото.

Навлизането в света на сенките, в обществото на вилисите, където обитават неспокойните души на девойките, простили се със земния си живот преди да се венчаят, буди не само любопитство, но и приятно-страшното чувство за досег до отвъдното. То носи онази мистичност, която чрез изразните средства на танца се превръща в изразител на красотата.

В „Жизел“ се проявява за първи път още една особеност, която ще се превърне в съпътстваща характеристика за много балетни творби. Това е съпоставката на две основни тематични сфери в образите на

земната Жизел, сравнена с образа на мистичната Мирта. Така балетът „Жизел“ остава уникален и с това, че в него се разчита на хореографски тематизъм, което ще бъде съществено изразно средство в по-късните балетни творби.

И нещо ново и характерно за Романтизма – естетизирането на смъртта и търсенето на красотата в нея. Тази крайност в човешкото любопитство, което поставя на изпитание сетивността и висотата на полета на творческата фантазия ще даде своите плодове в настъпващите нови времена на Модернизма, когато ще се търсят още по-големи предизвикателства в изпитанията на сетивата и възбудата на емоционалността.

Хореографската работа на **Мариус Петипа** обаче започва да излиза от естетическите структури и идеи на Романтизма и да се различава от тях. Решенията в неговата хореография са белязани със симетрия и линеарни разположения, които се различават от характерната за Романтизма асиметрия – израз на индивидуалния душевен порив. Тази симетричност и линеарност при Петипа носят същите знаци за „симфония“ – за хармония и единозвучие, които подсъзнателно всеки от публиката усеща.

Мариус Петипа извършва още една промяна в драматургията на приказните истории в балетните сюжети, която отклонява балета от пътя, белязан от артистичните течения на Романтизма и сякаш го завръща в света на идеите на Класицизма, но по-вероятно е посоката да клони към настъпващите нови времена на реализма в изкуството. Докато във времето на Романтизма героите безпроблемно изпадат от ситуацията на реалния живот във фантастичните необятни измерения на магичната действителност, в които ги подвежда приказният сюжет, в драматургичните решения на Петипа, те не се откъсват от реалната действителност, а за да преминат в нереалния свят на фантазиите и магичното, те намират съня като свой водач в необяснимите пространства на безвремието⁴.

„**Лебедово езеро**“ е първият балет, който руският композитор **Пьотр Илич Чайковски** създава (1875-1876), първоначално със заглавието „Езерото на лебедите“. Главната героиня на приказната история е Одетта – принцеса, превърната в лебед. Изборът на този сюжет е провокиран от многобройните приказни истории от руския фолклор

⁴ Виж *Янева, А.* Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар. С.: Институт за изкуствознание, 2009, 576с.

за омагьосани и превърнати в птици красиви и невинни девойки, но също и от западноевропейски митове и легенди.

Появата на тези фантастични истории е не само плод на фолклорните открития на фолклористи, лингвисти и литератори, но е преди всичко израз на търсенето на красотата и на опиянението от нейната сила. Въздигането на красотата на недостижим пиедестал е плод на чувствеността на Романтизма, а силата на красотата обладава въображението на твореца и публиката, защото се олицетворява с магическото, с непостижимото за обикновения човек.

За да може да изгрее с още по-голяма сила красотата и образите, които тя олицетворява, са представени в контрастират с образите на насилниците, които искат да разрушат нейните неповторими достойнства. В балета такъв е образът на магьосника Ротбарт. Сякаш този образ не е достатъчен за художествените цели на либретото и в историята, която разказва балетът, затова той е съпроводен от своята дъщеря. Така, за да изпъкне красотата на главната героиня омагьосаната Одета, е въведен антагонистичният образ на Одилия – черният лебед, нейната двойничка, нейното огледално отражение. Ето тук може да се съзре търсеното сложно и многопластово психологическо въздействие върху публиката по отношение на възприемането и преживяването на красотата. Остава многозначителният въпрос – дали и как Одилия е възплъщение на грозотата, като естетическа контраверсия на красотата. Въпросът е сложен и няма еднозначен отговор. Самата двойственост идва да подсказва, че красотата може да бъде чиста, невинна, божествено извисена, но може да бъде фалшиво-притворна и поради тази двойственост – да бъде и лъстива, коварна, подвеждаща и изкусителна. Красотата на Одета е силна и завладяваща със своя духовен заряд. Това е красотата на духа, която Романтизмът поставя на своя високо издигнат пиедестал и тя е достижима само за избраните. Такава е и директната символика на образа на Одета – трудно достижима, поставена в друго измерение вследствие магията, красотата ѝ може да бъде позната и достигната само със силата и с чистотата на искрената и дълбока любов и всеотдайност. Красотата на Одилия е също омайваща, но същността ѝ е друга – със своята сладостна лъстивост е земна, лесно достижима, но с това е и коварно-унищожителна, лъжовна и пагубно-опасна. Така, заради тази двойствена природа на красотата, влюбеният в омагьосаната принцеса принц Зигфрид сам се изкушава, подведен е от лъстивото коварство и изпада във фатално заблуждение. Това е и важен момент от

драматичната история. Героят е подведен да наруши своя обет за вярност и това дава ход на фаталните драматични събития, които трябва да доведат до гибелта на Одета. Единственият изход те да бъдат заедно в любовта си е да останат заедно и във вечността на смъртта – езерото поглъща двамата влюбени. Влюбеният принц се превръща от спасител на духовната красота в жертва на лъжливата лъстивост, но когато осъзнава своето грехопадение, остава единственият път за реабилитация – саможертвата му е неизбежна. Тази саможертва издига отново Зигфрид до висините на красотата, където остава завинаги със своята любима Одета. Сюжетът на либретото е типичен пример за духовните и чувствени течения, които изграждат идеала за красота на човека от времето на Романтизма.

Балетът „Лебедово езеро“ с течение на времето се превръща в „емблема“ на балетното творчество – при това – не само за професионалистите и просветените ценители, но дори и за хората, които нямат почти никакво отношение към това изкуство. Това особено силно личи в нашето съвремие, когато класическия балет се поставя в категориите на елитарното. Многобройните възпроизвеждания на класическата хореография, останала още от времето на първата постановка на балета, както и съвременните различни хореографски трактовки се раждат непрестанно днес на балетните сцени и поради факта, че хореографите и артистите-интерпретатори обичат това произведение, изпитват творческата необходимост да се „потопят“ в него и да „преплуват“ през емоционалните му дълбини.

Историята на създаването на балета е добре позната, но най-любопитният момент от нея е именно дискусията за неговия финал. В тази дискусия побеждава стратегията на директора на имперските театри Иван Всеволожски за привличане на публика. Драматичният финал със смъртта на Одета и Зигфрид, погълнати от водите на езерото на лебедите, е заменен с оптимистичен финал, в който самото им намерение да загинат, но така да останат заедно във Вечността е достатъчно за разваляне на злата магия и за смъртта на магьосника Ротбарт, защото само това е начинът те да останат свободни да споделят дните си на земята заедно. Именно в тази дискусия за финала на балета можем да съзрем конфликт между романтичната идея за красотата, страданието и смъртта и търсения комерсиален елемент, свързан с щастливия финал. Все пак „Лебедово езеро“ не може да се превърне в клише, а е балет, който създава установен естетически стандарт за красивото в онези територии, които са белязани с границите на

човешките и артистичните възможности.

Балетът-феерия „Спящата красавица“ е втората мащабна и значима балетна творба на Пьотр Илич Чайковски. Премиерата ѝ е на 13 януари 1890 година на сцената на Маринския театър в Санкт Петербург тринадесет години след премиерата на „Лебедово езеро“. И интересен е фактът, че Иван Александрович Всеволожски (1835-1909), който е директор на имперските театри в периода 1881-1899 не само подтиква композитора да започне работа върху този приказан сюжет, но и самият той активно участва творчески в осъществяването му като основен автор на либретото в сътрудничество с хореографа Мариус Петипа (1818-1910).

Музиката на „Спящата красавица“ е завладяваща със своята красива мелодичност, богата е на ярки и запомнящи се жанрови нюанси, които не нарушават мащабите и целостта на симфонизма, от който изначално е облъхната музиката на Чайковски. Стилът на работа на композитора дава забележителни музикално-образни характеристики на героите. Образите им са изключително жизнени и контрастни, драматургичните им характеристики и взаимоотношенията им са отчетливо изградени от музиката и леко и безпрепятствено се пренасят от идейния пласт на музикалните картини в реалната, в сценичната, в материалната пластичност на артистите чрез хореографията на Петипа.

Драматизмът на житейската контроверзия на живота със смъртта, на доброто и злото, на красивото и грозното присъства в музикалната тъкан на балета, но не само това е драматургичният акцент – този акцент майсторски и увлекателно за публиката е „разведрен“ от жанровите танци – както в началото на балета, когато са всеобщите празненства в чест на раждането на принцеса Аврора, така и във финала, когато в пъстра и разностранно-емоционална феерия следва „кадрилт“, дефилето на героите от приказките на Шарл Перо – Синята птица, Принцеса Флорина, Червената шапчица, Страшния вълк, Пепеляшка, Принц Фортюне, Котаракът в чизми, Бялата котка, Палечко и неговите братя. Образът на владетеля на омагьосаното кралство и баща на принцеса Аврора, крал Флорестан е създаден по прототипа на крал Луи XIV – покровител на балетното изкуство във Франция. Тук отново можем да съзрем една от характерните особености на късно-романтичния човек – търсенето на идеал за красотата в миналото и в приказните истории, които са отпечатали неизтляващи мили спомени от дните на детството. Ето това е една типична изява на красотата на хуманизма, с който чрез приказните истории е закърмен и подхранван в

миналото духът на човека.

Взаимното творческо проникване в творческия свят на идеите и емоциите между композитор и хореограф в „Спящата красавица“ достига до своята съвършена спойка. Структурата на „Спящата красавица“ носи белезите на класицистичния порядък, чийто основен творчески стимул е да покаже красотата в подредбата и в симетрията на ясното структуриране на всяка творба. Въпреки че тази балетна творба е рожба на Романтизма, класическото усещане за красотата присъства в нея и има своята естетическа функция да послужи като основа за все по-разностранно проявяващите се нови творчески похвати. Всъщност – това е естествен исторически принцип в развитието на изкуствата в европейската цивилизационна система и този процес с още по-голяма категоричност ще наблюдаваме и по-късно, когато в XX век класическите балетни творби, сред които е и „Спящата красавица“, ще бъдат интерпретирани по много по-различни начини. Но основите, идващи през времето от миналото ще са там – така, както остава непроменена музикалната основа.

„Спящата красавица“ се превръща във върхово творческо постижение на Мариус Петипа именно поради развитието на хореографски тематизъм, който е основен белег на другото съществено достижение – симфонизмът в класическото танцово изкуство.

Със своите подсъзнателни послания, извиращи от словата на приказни истории, проехтяващи от детските спомени на всеки един от зрителите на този балет, които послания носи и тази приказка за заспалата прекрасна девойка-принцеса, публиката несъзнателно се връща в красотата на детството и чрез многостранното въздействие на това произведение, всеки успява „да влезе“ в приказката, а и да се срещне с други обикнати в детските години приказни герои. Красотата на детските приказки е онази сила, която прави възможен успеха на балетните творби, стъпили върху либрето с приказан сюжет.

Артистът на Романтизма търси очарованието, красотата и мистичността на приказната история, за да я претвори в своето произведение на изкуството, а всеки човек, който се среща след това с това произведение търси онези невидими чувствени нишки, които ще го свържат не само с романтичния творец, но и ще могат да достигнат още по-далеч и да го отведат в необятното пространство на фантазията, което е любимо убежище на всеки чувствителен и затрогващ се от силата на изкуството човек. Това са нишките, водещи към изворите на безусловно вложената в човешката душа красота.

Жаждата за възплътена на балетната сцена красота се преплитат с чувствеността и творческия разум на твореца-композитор и на твореца-хореограф. Това е и моментът, в който единството на разнообразните музикални и хореографски форми се обединява в симфония от звуци и симфония от движения, за да постигне представата за прекрасното.

Приказен е и сценарният план, който оформя либретото на последния балет на Чайковски - „**Лешникотрошачката**“, чийто автор е Мариус Петипа, стъпил на литературния първоизточник на германския писател Ернст Теодор Амадеус Хофман (1776-1822) – приказно-фантастичната история „Лешникотрошачката и царят на мишките“. Самата история ни пренася в навечерието на Рождество в уюта на един германски дом, където предстои да се развие сюжетът на магична история, родена във въображението на малкото момиче Мари. В балета името на героинята е променено. Това е момичето Клара и една съществена разлика – приказната история вече не е плод на нейната фантазия, което би я омаловажило в съзнанието на публиката, а наистина, в полунощ действието преминава в друго, приказно измерение, в което неодушевените предмети, празничната елха и всички коледни играчки оживяват и се превръщат в героите от драматургичната ситуация на творбата.

Този възшебен свят създава други измерения не само чрез образите на оживелите неодушевени предмети, а също именно и чрез големите ансамблови танцови номера, чиято геометрична структура създава координатната система на приказната действителност и директно я внушава в съзнанието на всеки един от публиката. По този начин сякаш осъществява една невъзможна и несбъдната детска мечта – да можем по магичен начин така да се смалим, че да влезем в минималистичните измерения на любимите ни детски играчки. Този психологически феномен с голяма лекота е осъществен от балета „Лешникотрошачката“. Сбъдването на ето тази мечтателна фантазия носи неотразима красота, която остава споделена с публиката от хореографите и балетните артисти.

В тази творба можем да съзрем този полет на фантазията, който изпреварва времето си и се доближава повече до нашето съвремие, белязано от кинематографичното мислене и търсенето на тази визуализация, за която доста по-късно ще допринесат в изкуството фотографията, кинематографията и анимацията. Балетното изкуство е силно визуално в съществена част от природата си. Навлизането в детайлите на фантастично-приказния свят, който изобразява на сцената

„Лешникотрошачката“ носи именно тези характеристики на погледа върху детайла, който носи изкуството на киното и на филмираната анимация. Тук, в хореографията на този балет, перспективата е различна – също като през силно увеличителното стъкло на обектива на публиката се дава възможността да надникне с кристална яснота в света на неодоушевените предмети и да види как те ще заживеят свой живот, на който всеки може да стане свидетел, още повече – да се присъедини в тази магична действителност.

Творбата се превръща в хореографско изпитание за Мариус Петипа, с нови предизвикателства – създаване на действие, през което хореографията трябва да протече също като музиката в единна драматургична цялост. Може би и поради този нов хоризонт на хореографските задачи, „Лешникотрошачката“ се поставя не от Петипа, а от втория балетмайстор Лев Иванов. Той се справя с предизвикателствата, които носи балетът-феерия и успява да осъществи хореографски на сцената формата и симфоничната структура, която представя музиката на Чайковски.

Вдъхновението и силния творчески импулс на П. И. Чайковски дава на най-изявените хореографи, работили върху балетните му творби през XIX и началото на XX век, предизвиква толкова силен резонанс във вече утвърденото класическо балетно изкуство, че той продължава да отеква по протежението на цялото 20-то столетие и ще продължи да дава творчески инвенции и до днес. Това не са спорадични явления, а ясно проследим и кодифициран процес, в основата на който стои ирационалният стремеж на всеки творец към необяснимото усещане за красота и непрестанния творчески опит тя да бъде „материализирана“ на сцената пред публика. Красотата в балетното изкуство търси и намира свои нови измерения и смело достига своя ярък сценичен израз посредством класическите балетни произведения, които остават във вечността на европейската култура и цивилизация.

ЧЕТВЪРТА ГЛАВА се фокусира върху балети от втората половина на XX век, в които символът на красивото не е възвишената, недостижима жена, а мъжът, който е достатъчно земен, реален, действащ. През втората половина на XX век, мъжът успешно конкурира жената по емоционалност, душевност, възвишеност. Жените-героини също променят облика и функциите си. Телата са лишени от характерната за академичния балет крехкост, безтегловност, нематериалност. В тях се чувства силата на гравитацията, те са здраво

стъпили на земята. Такива са героите в балетите „Жизел“, „Лебедово езеро“, „Спящата красавица“, „Лешникотрошачката“, реализирани от хореографи, които модифицират не само балетното изкуството, превръщайки го в танцов театър, но и представата за красивото в танца.

В годините от първите две десетилетия на XX век се изгражда едно ново общество, което носи със себе си нови потребности както в своите житейски реалности, така и в света на изкуството. И тъй като една от основните характеристики на новите, модерни времена е скоростта, с която технологичните нововъведения оформят живота на човека, съвсем естествено това рефлектира и върху движението на човешкото тяло в териториите на сценичното пространство. Движението на тялото и неговата изразност намира място за изява в едно ново, днес бихме казали дори „виртуално“ пространство – това е пространството на кинематографията. Динамиката на новото време поражда нуждата от изявата на новия танц, който започва да търси нови източници на вдъхновение и нови посоки на развитие и проявления, които да бъдат различни – най-вече разкрепостени, освободени от сковаващите норми на класическото танцово изкуство. Търсят се пътища, отклоняващи творческия процес от традицията на миналото, от школите и ученията, развили и определили облика на танцовото изкуство.

През XX век творецът „копае“ все по-дълбоко в пластове на своята психика, като търси и открива своите най-скрити подсъзнателни реакции на действителността, а те стават извори на вдъхновение за творчество.

С началото на XX век започва динамична поредица от трансформации на танцовото изкуство. Съвсем естествена е появата и развитието на нови направления и школи, които чрез експеримента и импровизацията в танца, търсят нови движенчески формули и наистина различен, динамичен изказ на човешкото тяло.

Американската танцьорка **Айседора Дънкан** има привилегията да бъде считана за създателката на естетиката на модерния танц. Стремехът ѝ към естественост, който е толкова силен, че сякаш чертае и нелеката ѝ житейска съдба, отношението ѝ към изкуството на танца, което тя определя като реакция на цялото си същество към изпитанията на съдбата и тежестите на живота е решаващ за силата на нейното изкуство. Тя постига онова усещане за изповедност, което съпътства високата изява на великите артисти и силата на тази изповедност я поставя на пиедестала на модерния танц.

Айседора Дънкан поставя основите на своите танцови

импровизации върху пластичната изразност, почерпена от античната скулптура. Танцорката приема в своето изкуство архетипния образ на жената от Античността – свещенодействащата весталка, нимфата, музата или олимпийската богиня – все образи, останали в културното съзнание на човека на изкуството от съвременната цивилизация – танцува боса, покрита с воали, напомнящи одеждите на античната жена.

Но изваждането на сцената на образи от Античността не е самоцелно търсене на ефектното представление в синхрон с модерните тенденции на началото на века, когато отново се въздига интереса към античното изкуство. Дънкан търси естествените движения на човешкото тяло, които да бъдат естетизирани и трансформирани в изкуство на сцената - извор на красота. Източникът на красотата е заключен в естествените движения на човешкото тяло, а стремежът на Дънкан е да ги отключи и покаже в светлината на красотата на човешкото същество. Поради това се счита, че нейните движенчески открития в танца са свързани с природата – с натурата и същността на човешкото същество, което тя намира за съкровищница на красота и идеали.

Рудолф фон Лабан, (1879-1958) е друга изключително съществена фигура в историята на новата танцова култура, с основополагащи принципи в началото на модерния танц. Той израства като теоретик на танца и изследовател, чиито анализи на човешкото движение са поставени в силни, убедителни и аналитично обосновани основи за развитието на централно-европейския модерен танц. Личността на Лабан е част от онази плеяда творци и мислители в европейското изкуство и култура, които издигат значението на индивида и индивидуалността, като поставят „Аз“-а на пиедестал.

През 1928 година публикува своя *Kinetographie Laban* – практичен метод за записване на всички форми на човешко движение, сега широко известен като *Labanotation*.

Теориите и системата на Лабан оказват съществено влияние в Централна Европа. Неговият анализ на формите в движение, известен като *хоревтика* (*horeutica*), е негова научна система, проектирана като Лабанотация. Въз основа на връзката на индивида с околното пространство, хоревтиката определя 12 основни посоки на движение, получени от сложни геометрични фигури. Друга негова теоретична система, т.нар *Eukinetics* е предназначена да увеличи контрола на танцора върху динамичното и експресивно-изразителното движение.

Съществен детайл в неговите теоретични изследвания е

специалното внимание, което той отделя на **жеста**.

Както вече отбелязахме по-рано, жестът занимава изключително много теоретичите и на драматичния театър и се превръща за тях в основно изразно средство за постигането на пълно превъплъщение. Лабан също се стреми към изработването на техника за израз на психологическия жест, преминаващ границата на обичайния материален израз и навлиза в териториите на психологията на образа, като го обяснява и изразява на сцената именно чрез силата на жестовете.

Германката **Мери Вигман** (1886-1973) е последователка на школата на Рудолф фон Лабан и като следва неговата танцова техника, изгражда своя естетика за изява на човешкото тяло в танца. Тя съсредоточава вниманието си върху танцуващия човек – едновременно като субективен и същевременно като универсален израз на вътрешното преживяване и на душата. Така в историята на танца се ражда определението *Ausdruckstanz* – експресионистичен танц.⁵

Техниката на Мери Вигман се основава именно на това – търсене на екстремните възможности на тялото в танца, което довежда до откриването и изявяването на контрастите в движението. Тялото на танцуващия търси пространствата с устрем за разширяване на пространството, в контраст с интровертното и интимно свиване и събиране. В ансамбловото взаимодействие намират изява силите на притеглянето, издърпването, които се противопоставят на силите на оттласкването и отблъскването. Тази динамика дава израз на онези енергийни и психологически феномени, които преживява личността в съприкосновението си с околната среда и с другите човешки индивидуалности. Така на сцената изгрява картината на отразените взаимодействия в социума, които оформят поведението на индивида и изграждат художествения образ. Вероятно именно това привлича идеолозите на германския национал-социализъм, които първоначално дори започват да налагат стандартите на нейния „**Нов немски танц**“ в структурите на средното училищно образование.

Съществен принос в развитието на модерното балетно изкуство има и **руската балетна школа**, въпреки че днес тя напълно основателно се възприема като един от основните пазители на традициите на класическия балет. Въпреки това, а може би и именно поради това, още в началото на миналия век нейни представители дават посока, водеща

⁵ <https://www.britannica.com/art/Western-dance/The-20th-century#ref384852>, посетен на 20.07.2021

към разширяването на мирогледа на модерния балет.

Новаторският творчески заряд довежда творците от кръга на Дягилев и „Руския балет“ до чистото убеждение, че конвенционалната хореография няма място в техните спектакли. Изкуството на трупата на Дягилев достига кулминацията на своите творчески търсения в трите ранни балета на младия руски композитор Игор Стравински (1882-1971) – „Жар -птица“ (1910) и „Петрушка“ (1911) в хореографията на Михаил Фокин и „Пролетно тайнство“ (1913) в хореографията на Вацлав Нижински.

Фокин изважда широка палитра от различни танцови стилове, подчинени на идеята за реалистичност на място, действие и хореография. Като хореограф Нижински поставя „Следобедът на един фавн“, „Игри“ и „Пролетно тайнство“. С „Пролетно тайнство“, Нижински за първи път в историята на балетното изкуство рискува да извади на показ грозотата, макар в неговия маниер тя да е повлияна от първичността на движенията. Дори столетие след премиерата, „Пролетно тайнство“ се оценява като новаторска творба, която ясно показва как балетното изкуство е в съзвучие с авангардните идеи.

Неговата сестра Бронислава Нижинска (1891-1972) и нейната е балетната постановка на „Les Noces“, 1923 („Сватба“) разработва фолклорните брачни церемонии на руския народ и руските народни танци. Въздействащи и осмислени с ансамблови танцови задачи са големите групи от танцуващи артисти, които акумулират енергията на силно емоционално въздействие.

Въпреки, че има прилики между творбите на тези хореографи, всеки от тях запазва своята индивидуалност и собствения си хореографски почерк. Те съумяват да използват съвременни и актуални за времето теми и чрез тях да въведат модерни артистични и художествени влияния в класическите форми на балетното изкуство.

Същевременно в средите на класическия балет израстват фигурите на хореографи, които също експериментират и демонстрират намеренията си да реформират и осъвременят класическото балетно изкуство. Това са творци, които не искат да изоставят традиционните изразни средства и танцувални техники, а започват на тяхната основа да привнасят нови идеи и решения като в известен смисъл разчупват някои от каноните на класическия балет и така разширяват изразните му средства.

Джордж Баланчин (1904-1983), постига апогея на своето хореографско развитие във времето, когато след Втората световна

война, през 1948 година създава трупата „Ню Йорк Сити Балет“ (New York City Ballet). Днес неговата хореография влиза в категорията на строгия неокласицизъм, но в годините на утвърждаване на своя стил тя изглежда новаторска и се явява предвестник на силното творческо течение на модерното балетно изкуство. Баланчин успешно разработва и изгражда следвоенната стилистика на танца във филмовото изкуство и за нуждите на музикалния театър, привнасяйки в тези жанрове елементите на класическия балет.

Още по-интересни са проявленията на модерността, когато хореографите от XX век посягат към класически балетни произведения от XIX век. Там наблюдаваме проявата на нов вид синтез между късно-романтичните музикални изразни средства и „дисонансните“ танцови изразни средства, характерни за танцовия авангард. Удивително е, че този синтез се превръща в изява на красотата.

В модерните трактовки на балетите от времето на Романтизма, целта на хореографа съвсем не е да покаже „уродливото, пошлото, нищожното, безобразното“, да се апологизира грозното в неговите превъплъщения и изображения на сцената. Той търси онази художествена екстремност, която ще предизвика сетивата на публиката, за да се поддаде на усещания, които провокират неговите естетически устои, неговите вече изградени и наложени стереотипи за разпознаване и за определяне местата на красивото и грозното в света на балетното изкуство.

Изниква въпросът дали това, което доскоро е определяно като грозно и нежелано за сетивата, не носи някъде дълбоко в същността си красота. Започнало е развитието на процеса за естетизиране на грозното. Така се стига до директния въпрос: „Дали това не е ново въплъщение на красотата?“

В нашето съвремие представата за красивото е много по-обемна, много по-многогранна, а нейните хоризонти са много по-дълбоки, защото съвременните творци търсят и откриват много по-задълбочено и всеотдайно духовния смисъл на своето изкуство. Във всеки съвременен прочит на класически или модерни балетни произведения търсенето на красотата означава същевременно и търсене на духовната същност на съвременния човек. Всички послания, отправени от сцената към публиката очакват не само широкия обществен резонанс, а най-вече търсят интимния духовен контакт с индивидуалната чувственост на всяка една личност от публиката – защото в днешните обществени и социални условия личността е най-високо оценявана с нейните

индивидуални качества, с нейните лични екзистенциални, философски и естетически потребности и търсения.

Иновационни хореографски решения, обусловени от сериозна драматургична и режисьорска намеса реализира шведският хореограф **Матс Ек** в новия прочит на **балета „Жизел“** (1982) и изгражда индивидуалния си творчески почерк. Със своята режисура и хореография той навлиза в трудно достъпните, но интересни за сценично възпроизвеждане светове на подсъзнанието, богати на символи и алюзии.

В тази продукция нагледно виждаме ярки образи, контрастни и категорични действия и жестове, оформящи динамиката на танцовия език. Ако те останат извадени от контекста на цялостната хореография и драматургия на спектакъла, биха били определяни като естетически неиздържани, дори като грозни сами по себе си. В целостта на хореографската мисъл и драматургичното протичане на действието, обаче, те се естетизират и могат да бъдат наречени красиви. Дори самата Жизел не е онази невинна и по подразбиране красива девойка. Тук образът на героинята е характерен и впечатляващ със своите резки и категорични штрихи в своите жестове и в цялостната си визия, на пръв поглед трудно кореспондираща с усещането за красота. И ако в разказа на Матс Ек виждаме какви жертви прави Жизел в името на мечтите и на любовта, то подобен процес може да бъде проследен и при Алберт.

Тази необичайна трактовка на класическия балет „Жизел“ може да бъде артикулирана единствено с това, че Матс Ек остава верен в изчистеното от суета и куртоазност експониране на болката, на житейското страдание, които са плод на конфликта на човека със самия себе си. Желанието на социума е винаги неизменно – всеки търси да намери в художественото произведение нещо, което е лично, познато и в някаква степен преживяно в реалния живот. Изкуството на Ек носи представата за природата на човека, непреднамерено разкрасена, затрогваща и дълбоко вълнуваща и затова тя е носител и изразител на красотата.

„Спящата красавица“ на Матс Ек (1996) е характерен пример за творчески търсения в сферата на модерния балет, но интерпретиращ по оригинален начин класическите балетни творби. Постановката на Матс Ек е изблик, отразил преживяванията на съвременния човек от края на XX век. Все пак това не е отчуждението, което вдъхновява писателите екзистенциалисти в следвоенните години от средата на века. То вече не носи онова безизходно в своето отчаяние усещане за неизбежност. В

последните години на хилядолетието самотата на личността носи красотата на тихото примирение в търсенето на споделената любов, все пак оставила свободата на защитеното лично пространство и това ще бъде достояние само на тесния интимен периметър на влюбените.

В прочита на Ек фокуса е върху мъжкият персонаж. Редом до образа на Съдбата-орисница, приела фигурата на Лекаря и по-късното му трансформиране в любовник-изкусител, поставящ повратната точка в съдбата на Аврора, присъстват също и образите на бащата и на първите трима мъже, открили непреодолимата притегателна сила на любовните и дори чисто сексуалните прелести и изкушения, които животът поднася на всяка жена. Можем категорично да отбележим, че тези образи представят картината на един свят, чиито прости житейски правила се определят от силата на мъжкото начало. Женските образи на майката, на дъщерята Аврора, дори на другите феи-орисници, които в тази постановка са четири медицински сестри, са доминирани от силата на мъжкото присъствие. Хореографията ясно показва това.

„Спящата красавица“ е последният, третият от балетите на П. И. Чайковски, към който и Матю Борн отправя творческия си поглед като през 2012 г. Това е и продукцията на неговата балетна трупа „New Adventures“, с която тя отбелязва своята 25-годишнина.

Сравненията между постановките на Матс Ек и на Матю Борн се налагат сами. Ек дискутира в продукцията си социални и нравствени проблеми, а Борн остава сякаш привидно в една по-лека сфера на преосмисляне на вечното произведение на Чайковски.

Още от самото начало на постановката оригиналният хореографски почерк на Матю Борн е ясно разпознаваем. Въвеждането в действието и в драматургичните обстоятелства той извършва много леко. Същевременно танцовият език на неговата хореография е богат на множество детайли, допълнително обогатени с изрази на средствата на драматичния театър. Отчетени са музикалните акценти, подчертани с жестове и танцувални движения.

Стилът на хореографията му е наситен с неокласически изразни средства, развити и видоизменени в драматичните моменти на сценичния разказ, поставяйки творбата в стилистиката на модерното балетно изкуство. Разнообразието от танцови конструкции сякаш прекарва публиката. Борн дава конкретен облик на драматургичната ситуация – всеки от актьорите има собствени драматургични и танцови характеристики, персонажите са ясно и чисто изведени в контекста на целия ансамбъл. И мизансценът, и сценографията подпомагат неговия

избор да онагледят взаимоотношенията и стила на общуване, които подсказват психологическата картина на взаимодействията в това общество. Общото визуално впечатление е носител на красивата естественост на тези взаимоотношения и това е подготовката за изграждането на контраста с появата на злите сили. С това действието се доближава до кулминацията на драматичния конфликт, показващ вечната битка между силите на доброто и злото. Елегантните, леки, красиви в своята непринуденост и непретенциозност танци на висшето общество ще бъдат противопоставени с резките, грозни в своята екстремност танцови елементи и жестове на ансамбъла на вампирите – носители на злото. Като в красив модерен филм с магично-приказен сюжет драматичното действие протича в класическия установен ред – завръзка, развитие, лирична и драматична кулминация и щастлива развръзка.

Матю Борн успява да проведе своята интерпретация на класическия балетен сюжет на „Спящата красавица“ със средствата на модерността, а балетът „Спящата красавица“ може с достойнство да влезе в списъка със сценични и филмови произведения на изкуството, които активно интерпретират фантастични и приказни сюжети в края на XX век и в началото на новото хилядолетие, белязано с литературните и филмовите образи на Хари Потър, Граф Дракула, Батман, Човека Паяк и героите от „Властелина на пръстените“. Това са образи, предадени с красота и очарование, както това постига и Матю Борн в своята продукция, доказващи подсъзнателния стремеж на съвременния човек към непознати измерения на битието, които повеждат въображението през различни епохи и други фантастични действителности – изблик на нестихващата жажда на човека към красотата.

Британският хореограф и режисьор **Матю Борн** представя за първи път своята оригинална трактовка на „**Лебедово езеро**“ на сцената на Sadler's Wells в Лондон (1995) с балетната трупa Adventures in Motion Pictures (AMP).

Лебедът, който в съзнанието на почитателите на балетното изкуство е непроменяем символ на чистота и женствена грация, Борн преобразява в онази силна птица, която безрезервно дава изява на неустойчивата притегателна сила чрез красотата на мъжката енергия. Именно тази сила кара Принца нещастно да се влюби в първенеца сред лебедовото ято. Това необичайно решение превръща Принца в трагичен образ, който върви към фаталния си край в тази приказна история. В

неговата лична емоционална и житейска трагедия се съзират измеренията на вечния конфликт между идентичността на личността и безкомпромисния ход на реалностите в битието на социалната действителност.

Матю Борн дава ясни послания чрез образа на Принца, потънал в естествения за всяко човешко същество копнеж за обич и взаимност, поставяйки го в нова фантастична реалност, излизайки от приетите и наложени за него етични норми. Красотата тук преодолява границите чрез изразните средства на модерния танц. Умелото и дръзко съчетание на класически и неокласични елементи в техниката на модерния танц представя специфичния хореографски почерк на Борн. Кинематографичният подход на поднасяне е много по-близък до съвременната публика – сам по себе си той е много по-лесен за възприемане и лесно се превръща в носител на усещането за красивото в представите и естетическите оценки на съвременния човек, привикнал с визуалните изкуства. Той лесно пренася зрителя в приказния свят на фантазиите и мечтанията.

„Лебедово езеро“ на хореографа Матс Ек се среща за първи път с публиката през 1987 година. Ек избира един по-интимен, може да се каже в известен смисъл – камерен характер на своя прочит на класическата творба. Благодарение на това той успява по-лесно да фокусира вниманието на публиката върху личността и да надникне в съкровено-интимните преживявания на героите. Хореографията и естетиката на танцовите и сценографски художествени решения подсказват характеристиките на стилистика, останала под въздействието на съвременния начин на живот от края на 80-те години на XX век – индивидуализъм, дълбоко и умозрително вглеждане в личната чувствителност в условията на самота и самоизолация в иначе оживената и примамлива социална среда. Спектакълът е рефлексия на действителността и за това най-отчетливо говори трагичният образ на Принца. В негово лице виждаме как емоционалният и духовен човек от съвременното търси своя полет, но това е трудно за него поради условностите, които обществото задължава да бъдат следвани.

Героите от „Лебедово езеро“ на Матс Ек са представени в един футуристичен визуален план, без коси, с голи глави, наподобяващи нереалните образи на герои от фантастичната кинематография, станала толкова популярна по същото време. Алюзията за промяната на естествената човешка същност е доминираща и не носи приятните усещания за красота, а по-скоро навява усещания за тревожност.

Изключение прави единствено образът на Принца, отличавайки се в самотата си като израз на естествената човечност в тази футуристична визуална среда. Така той може да бъде тълкуван като източник на чистота и духовна светлина, невидима, несподелена и непозната.

В тази своя трактовка Ек впечатлява с усета си към разчитане на всяка музикална мисъл, която го довежда до оригинални хореографски хрумвания. От една страна те ловко избягват необходимостта от пантомимни подсказвания и илюстрации на протичането на действието, а от друга страна зашеметяват публиката със своята динамика и с разнообразието от жестове, движения и танцови елементи. Съчетаването и преобразуването на хореографските елементи в собствен творчески почерк, превръща Ек в носител на красотата в модерното балетно изкуство.

„Лешникотрошачката“ е първият от балетите на Чайковски, който Матю Борн разработва и представя през 1992 година в собствена оригинална трактовка. Либретото е прередактирано и поради това музикалната структура на творбата да се видоизменя с разместване на музикалните номера. Тази приказна история се пренася в друго време и на друго място, поради което, за да бъдат релевантни с новите драматургични обстоятелства, се променят също и характеристиките и имената на героите. Действието въвежда публиката в тъжната и самотна коледна нощ в сиропиталище от първите десетилетия на XX век.

Матю Борн не изневерява на стила си като отново показва характерната особеност на модерните трактовки на класически балетни произведения. Цялостният облик на сиропиталището с неговите обитатели представлява ясна картина на противопоставянето на материалното и духовното. Режисьорът утвърждава представата за надмощие на духовното и духовната красота над грозотата на материалната нищета. Неугледните, поставени в сивотата на сценографията питомци от сиропиталището със своите образи, лишени от всякаква украса доминират със своята чистота и човешка топлина над лъскавите и лъстиви в своя блясък образи на възпитателите и над групата на богатите настоятели на този дом, дошли в навечерието на рождественската нощ да донесат подаръци за бедните деца.

Виждаме тъжната, озарена от вътрешна красота Клара, миловидна, крехка и ранима, но същевременно излъчваща и силата на детския оптимизъм. Всред пулсиращото от емоции и надежди малко общество на питомците в сиропиталището деликатно се откроява момчето, което по-късно се превръща в Принц Лешникотрошач. Тук са и

доминиращите със своето самоуверено присъствие Шугър и Фриц, които ще се преобразят в Принцеса Шугър и Принц Бонбон, а безжалостните в своята перфидност Старша сестра и Доктор Дрос ще се преобразят в Принцеса Кенди и в Крал Шербърт. Още в началото може да се предусети онази връзка с киното и онова влияние от филмовото изкуство, което ще се прояви или дори категорично ще бъде потърсено от Матю Борн по-късно и при интерпретацията на „Спящата красавица“. Всеки един от образите е с изобразени чрез хореографията драматургични характеристики. Те контрастно се видоизменят във фантастичната реалност, както се променя и светът на Клара. Със силата на своята емоционалност, с енергията и с богатството на своята хореографска фантазия Матю Борн лесно пренася публиката в магическата реалност на сценичното действие. При това, съумява да разкаже своята приказка с чувство за хумор, което присъства дори в първата част на историята, протичаща в сивотата на тъжното сиропиталище. Всички достойнства на тази продукция са намерили своя израз и във визията на персонажите, и в техните жестове, давайки отчетлив израз на характера на всеки един от героите, но най-вече – в техните танцови характеристики. В картината на сиропиталището Борн използва повече класически танцови елементи. Във втората част на балета Матю Борн разгръща своето режисьорско и хореографско въображение и решително навлиза в териториите на жанровия танц на музикъла от началото на миналия век. Динамиката на танците, експонирането на елементи, носещи спецификата и характера на модерния танц, похватите, водещи до изразните средства на танцовия театър се превръщат в основните средства за въздействие върху сетивата на публиката. Ансамбловите номера се редуват с калейдоскопична скорост, носейки онези приятни за публиката деликатно клиширани елементи от жанровия кабаретен танц, допълнително подсилени със „сладостта“ на сценографията. Познати на публиката от продуктите на масовата танцова култура, доставят истинска наслада и усещане за естествената красота на празничността, защото са все пак пречупени през високо естетическия хореографски поглед на Борн. В чувството му за хумор непрестанно се долавя и деликатна ирония, която не обижда, не осъжда и не търси критичен подтекст, а просто показва на публиката, че животът е такъв в своята естествена простота. Драматургичното напрежение някак невидимо нараства успоредно с преднамерената празничност, а финалът отново напомня за филмов похват и изненадва очакванията на публиката със

завръщането в реалността на тъжното сиропиталище. Но светът вече изглежда различен. Тържеството на любовта, на справедливостта и на избора по пътя към свободата, по който тръгват Клара и нейният любим се превръщат в апотеоз на непреходната красота.

Въздействието на киното върху съвременното балетно изкуство

Масовата култура днес е в особено активен разцвет. Несъмнено за това има принос развитието на медиите, което дава неограничени възможности на съвременния човек за достъп до информация на всички нива. Всичко, което може да бъде транслирано и показвано се „поглъща“ от медиите и мигновено намира пътя към своята публика. Този „глад“ за информация е благодатната среда за развитието и безпрепятственото разпространение на продуктите на масовата култура. Произведенията на сценичните изкуства също видоизменят своята форма и същност. Творците са принудени да направят нововъведения в традиционните форми на класическите и утвърдените във времето сценични творби. Често тези нововъведения са на нивото на художествени компромиси, особено когато, за да достигнат до по-широк кръг от потенциалната публика, творците използват изразни средства, наподобяващи тези на масовата култура. А това довежда до естетически компромиси, пренасяйки на сериозната сцена безвкусицата и малоценна в естетическите си параметри продукция. Танцовото изкуство не е застраховано от тези неблагоприятни тенденции. Проблемът с определянето на измеренията на красотата започва именно от тук, от това ниско ниво на задоволяване на потребностите на публиката. И този проблем се задълбочава в момента, когато утвърдени хореографи започват да използват в своите постановки немалко танцови елементи, лесно разпознаваеми от по-широки кръгове от публиката. Погледнат в тази светлина, този процес на синтез между популярното и класическото в балетното изкуство, съвсем не случайно намира развитие и в използването на изразните средства на киното. Това се случва в модерните балетни постановки и по-специално – в съвременните модернистични трактовки на класическите балетни произведения, които ние разглеждаме. Посоката на развитие на този процес изглежда неминуема. Преди всичко модерните хореографи търсят широко признание и масово представяне на своите творби, използвайки вече „възпитаната“ от киноизкуството сетивност на публиката. Трактовките на Матю Борн, а и на Матс Ек носят белезите именно на тези процеси. На втори план тези творци филмират своите

постановки и така наистина достигат до много по-обширен кръг от публика, преодолявайки не само пространствените ограничения на живото сценично изпълнение, но и времевите. Тези техни постановки се излъчват и гледат от хилядна публика – професионалисти, които се влияят от тяхната естетика и гледна точка за красота, а и от откровени почитатели на балетното изкуство. Така въздействието от красотата в балетното изкуство излиза от ограниченията на театралната сцена и директно навлиза в интимната житейска реалност на всеки един зрител. Това е и предимството на киното в нашето съвремие – неговите творби, могат във всеки момент да достигнат до всеки един от нас. Но в тези неограничени възможности, които дава киноизкуството се крие и опасността балетните творби, използвайки похватите на въздействие на киното да възприемат и нещо, което е много характерно за повечето от произведенията на киноизкуството – клишираността на драматургичните похвати в творбата и кича. Кичозното днес намира поле за своите проявления в антиестетиката на неоавангарда в сценичните изкуства, в това число и в балетното изкуство.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключението обобщава промените в представите за красивото и грозното; за възвишеното и низкото в хореографиите от XIX и XX век, като на преден план се извеждат и какви исторически събития са повлияли върху тези промени.

Представата за прекрасно често се разглежда посредством полярни понятия, чиято дуалистичност може да бъде открита още в Античността и протяга нишки и към съвременето ни. Тя носи своята предопределеност чрез пряко свързани с нашето съществуване опозиции – живот и смърт; светлина и тъмнина; радост и тъга; здраве и болест; сила и слабост; красиво и грозно.

Красотата е съществена цел в античното общество. Вероятно не бихме могли да обясним красивото, без да имаме ясна представа за измеренията на понятието за грозното, а също – и обратното.

Средновековието налага християнството не само като религиозна система, но и като носител на нов етичен и морален ред, със свой особен отпечатък и върху представите на човека за красота. През тази епоха представата за красота преминава от материята към душата. Красотата се търси в измеренията на религиозно-чувствения екстаз, за който се възприема, че е дар от Бога, идващ от висините чрез силата на Светия дух.

Човекът осъзнава себе си като надарен с творчески способности и усъвършенствайки ги, се стреми да се докосне до Бога, стараяйки се да постигне красота и хармония на своето същество. Заговаря се за „вътрешната“ незрима красота, която може да бъде видяна само от духовно издигнатите, надарени от Бога.

Красотата се превръща в приоритет на интуитивно надарения човек, на чувствената натура, която съгражда нов тип духовност чрез творчество. Изкуството като че става „нова религия“.⁶ и продължава да съществува в представите за красивото възвишено, одухотворено от Светия дух.

През Ренесанса изкуството започва да се отделя от религията. Това намира отражение и в хореографията – особено през Романтизма, когато духовността на героинята е белег за нейната възвишеност и съответно – физическа красота.

⁶ Тези идеи са облагородени, изповядвани и доразвити от Шилер, Гьоте, композитора Роберт Шуман – виж *Цинандова-Харалампиева*, Веса. Естетика на музиката. София, 2000.

Но тази възвишеност на героинята е видима само за духовно издигнатия герой – обикновено лице от мъжки пол, което се влюбва в героинята. То се стреми към нея, подкрепя я, поддържа я, но никога не може да я притежава. При досега си с нея често става причина за смъртта ѝ (виж „Силфида“, „Жизел“), защото наранява нейната душевност и сломява възвишената ѝ красота. Това е важно и доколкото посредством *Любовта* героят може да се възвиси, да постигне единение с героинята. Тази любов е „мостът“, по който може да премине героят, за да достигне до героинята. Любовта е всъщност нирваната на безметежната духовност (и красота), която споява възвишеното духовно и телесното материално. Но тази любов е дар за малцина.

Как се проявява това на ниво хореография? Красиви, изящни движения (обикновено класически танц на върха на пръстите – на палци и въздушни скокове) за нереалната възвишена красота, материализирана в облика на героинята; също класически танц, но без палци и с възможност да скача само в присъствието на нереалното същество – за душевно издигнатия герой; характерен танц, с малки движения, приковани към земята – за по-„низшите“, които не могат да прозрат красотата. Този модел на *романтичните балети* намира свое продължение и в *класическите балети* на Мариус Петипа и Лев Иванов – „Баядерка“, „Спящата красавица“, „Лешникотрошачката“, „Лебедово езеро“.⁷ Особено това е видно в „Лебедово езеро“ на Петипа-Иванов. Запазени са основните показатели – възвишена, душевна, крехка и ранима героиня (Одета); героят (Зигфрид), който посредством любовта си към нея се възвисява; и околният свят, злото, което не може да постигне това възвисяване или пък съвсем съзнателно се стреми да го унищожи (магьосникът Ротбарт). И ако в първоначалните версии, злото е неизтребимо и героят покорно се подчинява на съдбата си, то в следващите прочити (на Бурмейстер например и насетне) героят, отново воден от любовта си и в името на любовта си, се бори със злото и успява да го победи.

През 20-ти век обаче ценностите се разместват. Тази опозиция повлиява и върху хореографията и е особено видна при съпоставки между класическите балети „Жизел“, „Спящата красавица“, „Лебедово езеро“ и техни съвременни версии по същата музика, но със свършено различна концепция на творбата, облика на героите, хореографията им.

⁷ Виж Янева, Анелия. Хореографски подходи и жанрови преобразявания в балети от класическия репертоар. София: Институт за изкуствознание, БАН, 2009. 576 с.

Съвременните прочити на класическите балети извеждат други акценти. И което е особено важно – те като че отричат съществуването на нереалния свят, на мечтите, възвишената духовност. Модерните балети са приземени в позицията на „тук и сега“, извън което нищо не съществува. Красотата прозира в ежедневните, злободневни теми, съпътстващи човека през „новото“ време. Затова и в „Жизел“ на Матс Ек второ действие не е в селенията на вилсите, а в лудницата, където е попаднала Жизел.

„Спящата красавица“ на Матс Ек пък проектира цялото действие в реалността, като заменя и стогодишния сън на героинята с многогодишното затъване в наркотичната зависимост. В този прочит целувката не може да реши проблема, защото единствено героинята, в реалността, трябва да се пребори с наркотичната си зависимост и да я преодолее. Но... и тук прозират отблясъците от Романтичния балет.... да я преодолее в името на любовта към човека, който ѝ се е доверил.

„Лебедово езеро“ на Матс Ек разменя стойностите – белият лебед е измамният (с неговата белота, а всъщност – двуличност); черният лебед е истинският. Но подмамен от наслоените през вековете вярвания за символиката на бялото като за възвишена душевност и чистота, Принцът избира белия лебед и се оказва измамен. Истинският е Черният лебед – може би не толкова възвишен, но истински. Това преобръща представите. Може би – именно поради това се променя и хореографията. В стремежа си да е „истинска“, тя се отказва от красотата на движенията, от красивия и изискан класически танц. И предпочита „некрасивия“ модерен танц.

Макар много често некрасивите движения се третират като естествени, нешлифовани – по своему красиви, в опозиция на елегантните, но „изкуствено“ създадени шлифовани (и заради това – неестествени) движения от класическия танц. Опозицията е в разделителната черта между шлифования класически танц и нешлифования модерен танц.

В „Лебедово езеро“ на Матю Борн лебедите запазват своята красота, макар и в стилистиката на модерния танц, с много скокове е въртения. Но сменят пола си – лебедите са мъже. Те са носителите на мечтаната свобода и независимост от каноните на двореца. И в този аспект – те са мечтания и недостижим свят на прекрасното иреално.

И нещо много важно – героят придобива качествата на героинята – той именно в моментите на своята душевна издигнатост успява да види невидимото, да прозре в полудялата Жизел нещо повече от лудостта ѝ;

да прозре в мъжете-лебеди своята мечта за свобода.

Съвременната хореография се съсредоточава върху реалните събития, игнорира иреалността и не вярва в мечтите. И въпреки това те прозират в постановките – в лебедите-мъже от „Лебедово езеро“ на Матю Борн; във вярата, че целувката ще събуди девойката в „Спящата красавица“ на Матс Ек, а така също и в едноименната постановка на Матю Борн, в която дори и лошият герой (Карадок) се опитва да събуди Аврора чрез целувка.

Защото дори и няколко века по-късно, човечеството продължава да вярва, че има нещо красиво и необяснимо, душевно, макар и то да не се открива веднага. Защото изкуството предполага тази възможност да види красотата, там където за другите тя остава невидима. И да покаже тази красота пред зрителите, дори и те да не вярват в съществуването ѝ. От гледна точка на Романтизма тези герои са загубили своята крехкост, безтегловност, нематериалност, в тях се чувства силата на гравитацията, те са здраво стъпили на земята и съвсем не се стремят да се харесат на публиката. И дори и когато изглеждат некрасиви, те носят някаква магнетичност.

Днес, балетното изкуство преминало през толкова епохи, продължава да живее и да се развива в ХХІ век, със своите правила, изразни похвати и двигателни закономерности, установени от поколения хореографи и балетни артисти – едно мащабно дело, започнало да добива своя собствена научна тежест още от началото на ХІХ век. В детайли и в техническите си абсолюти е изградена балетната естетика, която днес наричаме „класическа“, като основен носител на идеята за красотата в танца. Тя се преподава и изучава по определени и утвърдени с времето методики, описващи всяко едно от движенията в класическия танц, изграждайки естетиката на неговата художествена изразност.

Когато наблюдаваме красивото усилие за преодоляване на земното притегляне в класическия танц можем да отбележим много елементи, изразяващи това. Дори движенията на обикновения ход са оразмерени – нито големи, нито малки, но еластични, меки в израза, но изпълнени с енергия, а съчетанието с постановката на ръцете в разновидностите на *port de bras* дават общия вид на лекота, показват състояние което сякаш всеки миг ще доведе танцьора до откъсване от земната повърхност. Тук могат да бъдат отбелязани някои от движенията, осигуряващи енергията на съпротивление и преодоляване на гравитационните сили в окончателния стремеж за полет – най-вече в

големите скокове, които наистина наподобяват политане на сцената - *grand jeté*, *grand pas de chat*, *soubresaut*, *jete en tournant* и още много други техни варианти. В класическия балет дори статичните пози изразяват стремеж за полет - акумулират и насочват протичането през тялото на танцьора на такава енергия, която „търси“ преодоляването на гравитационните сили. Такива са позите *effacée*, *écartée* в умалените и в уголемените им разновидности, различните *arabesque*, завъртащите тялото спирали, при които почти винаги движенията започват с насочването на погледа в определената посока и изразяват стремеж за полет и безпрепятствено придвижване в пространството. Движенията на палци още по-категорично изразяват стремежа за преодоляване на земното притегляне, оставяйки само една опорна точка в контакта със земната повърхност, а това дава уникалните и зашеметяващи с красотата си рефлексии по протежение на цялото тяло на танцьорите.

В по-ново време разбирането за прекрасно се асоциира с представата за изкуство, художественост, въздействие върху чувствата и способност да облагородява социума. Търсенията на творците са насочени към индивидуалността, различието и свободата на изразяване, пренебрегвайки нормите за пол, социално положение, раса, а дори и възраст. Красотата се търси в синтеза между вътрешното състояние и варианти на модерния танц и свободната пластика. Естетическите норми са „размити“ и няма ясни граници открояващи дуалистичния модел красиво-грозно, възвишено-низко и най-общо казано добро-лошо.

Според мен движещата сила за изразяване на красотата, това е *Любовта*. Представите за красота на съвременните хореографи са здраво стъпили върху основите на миналото, но с поглед към бъдещето. Прекрасното се асоциира с изкуството, но не и с изкуствеността.

И да не забравяме думите на Ф. Достоевски **„Красотата ще спаси света“**.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път се прави целенасочено изследване за промените в представите на хореографа за красотата, реализирани в балетни произведения през XIX и XX век.

2. За първи път промените в представите за красотата се анализират с оглед на исторически събития, които са повлияли върху тях.

3. За първи път се съпоставят представите за красотата през XIX и през XX век в техните сходства и отличителни белези, с оглед на това какво хореографът представя на сцената като красиво, позитивно, достойно за подражание

4. Проследява се развитието на хореографските подходи в емблематични балетни творби като се търсят и взаимодействията им с другите изкуства

5. За първи път се анализират принципи и подходи в балетните постановки, повлияни от киното.

6. Завършеният дисертационен труд има амбицията да допринесе за преосмислянето на представата за красотата в хореографията като проследи красотата в движенията, в изгражданите образи, във внушенията на хореографа и доколко те се променят спрямо историческите събития, които повлияват върху критериите за красотата. Подобни тенденции прозират и в началните десетилетия на XXI век.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА

1. Евгения Генчева Михайлова. *Представите за красота в балетните версии на „Лебедово езеро“ през XIX и XX век в Европа.* – В: Сборник „Култура, медии, изкуство“ под редакцията на доц. Татяна Шопова, Благоевград: УИ, 2020, стр. 84-96
2. Evgenia Mihaylova. *An Aesthetic Standard and Purpose in The Creative Processes from Antiquity to The Modern World* – In: International Journal, 2020, Vol. 38, pp. 41-48.
3. Evgenia Mihaylova. *From Petipa's "The sleeping beauty"(19th century) to Mats Eck's "The sleeping beauty"(20th century) and to Matthew Bourn's "The sleeping beauty"(21st century). Change in models for beauty, drama, music, choreography.* – In: International Journal, 2020, Vol. 43.6, pp. 1327-1333.

4. Евгения Генчева Михайлова. *„Представата за прекрасното – като естетическа категория и като хореографски образи“* – В: Сборник с доклади Изкуство и контекст, под редакцията на Даниела Статулова, София: Институт за изследване на изкуствата, БАН, 2021, стр. 339-348

БИОГРАФИЯ НА ДИСЕРТАНТА

Евгения Генчева Михайлова завършва Основно образование в Държавно хореографско училище (днес НУТИ), отдел – Класически танци (1989) и Средно специално образование-специалност Български народни танци в същото училище (1994 г.). Дипломира се по специалност Балетно изкуство, степен – магистър в НАТФИЗ “Кръстьо Сарафов” (2005), Има и следдипломна квалификация в СУ „Св. Климент Охридски“ по Мениджмънт в областта на културата (2014). Докторант към катедра „Хореография“ в Югозападен университет „Неофит Рилски“ гр. Благоевград (от 2018, отчислена с право на защита през декември 2021).

Танцува в Ансамбъла на строителните войски към ГУСВ-София (1993 - 2000); в трупата на Нешка Робева – „Нешинъл АРТ“ (2000 - 2001). Артист-балетист и репетитор в танцовия спектакъл: “Hurrem Sultan” – “M D F” Република Турция (2003-2005)

Ръководител танцови школи в 86 ОДЗ ,149 ЦДГ,22 ЦДГ- София, както и хореограф в Читалище “ Пробуда-1926 “ – Горна баня, ДТС “Горнобанче” (2000 - 2003); преподавател и хореограф, по линия на МОН в Районен теоретически лицей “М. П. Губогло” гр. Чадър-Лунга, Република Молдова (2005 - 2007).

Започва работа като организатор „Културна дейност“ в ОКИ Дом на културата „Красно село – София (2007). От 2013 г. до момента, след спечелен конкурс, е директор на Общински културен институт Дом на културата „Искър” – София, осъществявайки общинската политика за съхраняване на постиженията и утвърждаване на високи стойности в областта на културата; за устойчиво развитие на ДК "Искър" като място за иновативни подходи в диалога творец – зрител и реализиране на идеи за изява на творци от всички жанрове на изкуството.

Под нейно ръководство ОКИ Дом на културата „Искър“ е **носител на наградата "Будител София 2016"** на Столична община и Център за изследвания и иновации в неформалното образование; отличен е със **„Златно перо“** на Cantus Firmus 2017 – за принос към българската

култура; Плакет и Грамота на СО-Район „Искър“ по повод Ден на народните будители – за творчески постижения в областта на българската духовна култура, съхраняване на националните традиции и фолклор 2019; Грамота от Асоциация „Българска книга“, за участие в инициативата „Походът на книгите“ 2023.

Евгения Генчева Михайлова е носител на **наградата „Златна монета“ 2016** на Съвета на Европейската научна и културна общност, за принос към развитието на българската култура; на **наградата "Народен будител 2016"** на Столична община и СУ "Климент Охридски" за високи постижения и значим обществен и професионален принос с будителски дух; на **наградата-значка „Златна книга“ 2023** на Съвета на Европейската Научна и културна общност, със Статут на Лидер с висок престиж и обществено признание в областта на културата.