

Rumyana Zlatanova
(Heidelberg University)

A Chronicle of an Inspiration The Ballet Dancer Emilia Andonova

Abstract: The article sheds light on the creative and pedagogical work of Emilia Andonova, whose life is fatefully dedicated to ballet – an art that syncretistically combines dance, fine arts and music.

Румяна Златанова
(Университет Хайделберг)

Хрониката на едно вдъхновение Балерината Емилия Андонова

Като артист с оригинален натюрел и широк творчески диапазон, Емилия Андонова е отдадена изцяло на изкуството. Впечатляващи са ярките ѝ и завладяващи сценични превъплъщения в класическия и модерния балетен репертоар както на нашите театри, така и на европейските сцени. Освен във Франция, Италия, Испания, Унгария, Румъния тя най-дълготрайно разгръща творческите си инвенции в Саарбрюкен (Германия). Вдъхновена и плодотворна е многогодишната ѝ педагогическата дейност в авторитетната Балетна академия в Кьолн. Днес, когато българският национален балет отбелязва своето девето десетилетие, подобава да се обрисова портретът на една негова блестяща представителка, изявила се толкова цялостно и убедително на европейска сцена.

За да проследим поривите на нейната духовна всеотдайност, ще се спрем накратко върху многостранните аспекти на балетното изкуство от началото на миналия век.

Сред множеството опуси балетна музика, Игор Стравински – един от забележителните композитори на XX век, е посветил творба на Златокъдрия бог Аполон. Като предводител и покровител на музите, Аполон е свързан и с тайната на танца. В балета на Стравински от 1928 г. „Аполон Мусагет“, богът на слънцето и светлината е съпътстван в тържественото си величие от Калиопа – музата на поезията, Полихимния – музата на религиозните химни и красноречието и Терпсихора – музата на танца. По същото време Стравински композира с вдъхновение още един нов балет: „Целувката на феята“.

Само година по-късно завършва творческия си и жизнен път Сергей Дягилев (1872-1929), гениалният създател на прочутите „Руски сезони“ в Париж, личност, съчетала в дейността си идеала за полифункционалност и полифоничност в изкуството. Дягилев очертава контурите на един нов феномен, свързан с естетиката на Вагнер за синтез на изкуствата. С новаторските си изяви, неговата балетна труппа утвърждава не

само руската балетна школа в Европа и Америка, но популяризира и новите идеи в изобразителното изкуство чрез творчеството на такива руски авангардисти като Александър Бенуа, Лев Бакст, Александър Головин, Николай Рьорих, Наталия Гончарова, Наум Габо, както и на изявените по-късно художници и сценографи Анри Матис, Жорж Брак, Морис Утрило, Жан Кокто, Пабло Пикасо, Андре Дарен, Коко Шанел и други. Талантът на Дягилев да съчетава в една сценична творба модерна музика и хореография с впечатляващ дизайн на костюмите и разкошна сценография, изработена от иновативно мислещи художници, спомага за бързото утвърждаване на трупата като водещ представител на художествения авангард.

Само за няколко години сътрудничество с трупата на Дягилев, Стравински създава три балета, донесли му световна известност – „Жар птица” (1910), „Петрушка” (1911), „Свещена пролет” (1913), по-късно „Пулчинела”, „Сватба” и др. Стравински не е единственото откритие на Дягилев. В репертоара на трупата му се включват нови творби по негова поръчка от Клод Дебюси („Игри”, 1913), Морис Равел („Дафнис и Хлоя”, 1912), Рихард Щраус („Легенда за св. Йосиф”, 1914), Ерик Сати („Парад”, 1917), Оторино Респиги („Фантастичната кутийка”, 1918), Франсис Пуленк („Кошутите”, 1923), Мануел де Фая („Тривърхата шапка”, 1919) и др.

По покана на Дягилев в трупата му се изявява цяла плеяда от талантиливи танцьори и хореографи като Вацлав Нижински, Жорж Баланчин, Леонид Мясин, Бронислава Нижинска и Серж Лифар (Сергей Лифаренко) – всички възпитаници на Императорската балетна школа към прочутия Мариински театър в Санкт Петербург. Те дават възможност за усъвършенстване на вече изявени балетни артисти като изтъкнатите Ана Павлова, Тамара Карсавина, Ида Рубинстейн и др.

Основна насока в хореографиите на неговите „Сезони” е стремежът към разчупване рамките на класическия балет. Със своите авангардни експерименти на танцуваните форми Нижински изпреварва епохата си и впечатлява зрителя, Фокин ги обогатява с „богата пластичност”, Мясин – с начупени и маниерни форми. Баланчин окончателно се отдалечава от правилата на академическия танц, придавайки на безсюжетните си неокласически балети-симфонии стилизирано и експресивно звучение. В този смисъл „Руският балет” на Дягилев открива нови хоризонти и в голяма степен определя развитието на европейското балетно изкуство през XX в.

Същевременно обаче още в края на XIX в. се чувства необходимост от промени, от търсене на нови пътища. Айседора Дънкан (1877-1927) сътворява модерния танц, в който внася естественост, спонтанност и свобода по модел на античните гръцки фигури. В стремежа към освобождаване от конвенционалната традиционна балетна лексика възниква движението на свободния ритмопластичен танц, чийто порив бележи възвръщане към изворите на танца. Формулират се принципи, върху които се изграждат формите и стилистиката на свободния танц, който е в основата на танц-модерн и на съвременния танц. В една или друга степен създателите му възприемат идеята на Ницше за танца като метафора на свободата, като възплъщение на разкрепостения творчески дух.

Полага се началото на множество и различни направления в съвременния танц. Швейцарският композитор и музикален педагог Емил Жак-Далкроз (1865-1950) възприема ритъма като космическа стихия; по идея на Рудолф Щайнер (1861-1925) възниква експресивното танцово изкуство 'евритмия'; хореvтиката (пространстве-норитмичното учение за движенията) на Рудолф фон Лабан (1879-1958) променя решително танцовия език. Немският експресивен танц разпространява неговата ученичка Мери Вигман (1886-1973) и последователите ѝ Грет Палука (1902-1993) и

Курт Йос (1901-1979), чийто синтез от свободен танц и класически балет постига образци, които проправят пътя на танцовия театър. Американката Марта Греъм (1894-1991) става най-значителната изпълнителка, педагожка и хореограф на новата художествена форма 'Modern Dance' в Америка. Въведената от нея нова техника заляга в основата на световния съвременен сценичен танц. Смели танцови експерименти предприема талантливият ѝ възпитаник и създател на собствен стил, Мърс Кънингам (1919-2009). В края на XX в. се изявяват световноизвестните представители на танцовия театър, хореографите Пина Бауш и Том Шилинг, редом до авангардиста Морис Бежар (1927-2007), който обновява неокласицистичния балетен език на съвремението.

Българската балетна школа се изявява активно на международната балетна сцена. Още през 1920-1930-те години възпитаничката на Мери Вигман, Мария Димова (1901-1944), открива изразния потенциал на модерния пластичен танц, като предприема опит да създаде български танцов стил с елементи от народния танц в постановките си от 1943 г. на „Нестинарка” (Марин Големинов), „Герман” (Филип Кутев), „Тракия” и „Приказка” (Петко Стайнов).

Най-бурният и вдъхновен подем в историята на българското балетно чудо е десетилетието 1961-1972 г., когато балетната труппа на Софийската опера получава голямо международно признание на европейска сцена под художественото ръководство на Нина Кираджиева. През 1967 г. се поставят основите на експерименталното танцово студио „Арабеск“ (Arabesque Contemporary Dance Company), което се превръща във водещ български балетен театър със собствен стил и впечатляващ репертоар. Особено под художественото ръководство на Маргарита Арнаудова през периода 1974-1994 г. съставът се представя с огромен успех на театралните сцени в Европа, Индия, Индонезия, Сингапур, Зимбабве, САЩ, на Филипинските острови и др.

В този процес активно участва и балерината Емилия Андонова, която се изявява от 1967 г. блестящо на европейска сцена като единствена примабалерина-българка по това време във Федерална република Германия. Придобила стабилна палцова техника, със силното си сценично присъствие и южен темперамент тя ще се наложи като отличен интерпретатор с широк театрален диапазон, владеещ спецификата както на класическия, така и на характерния жанр.

Родена на 12 ноември 1941 в София, Емилия Андонова израства в семейство с традиции в областта на изкуството. Пример и вдъхновение за нея ще станат две личности. Любовта към музиката и танца се заражда от баба ѝ по майчина линия, Латина Ваташка. Тя е забележителна песнопойка и танцува с голямо въодушевление. Създателка е на прочутия състав „Боянски баби”, чиито народни песни са записани през 1954 г. от Николай Кауфман за Архива на Института по музикознание към Българската академия на науките. По-късно, през 1978 година, братовчед ѝ Трайчо Ваташки ще направи копия за семейния архив от включените в репертоара на състава песни, 23 от които са в изпълнение с Латина Ваташка.

Баща ѝ, Христо Андонов, е техник от Гръцка Македония, семейството му е от Килкис (намиращ се на 30 км северно от Солун). По време на I световна война семейството забягва в Дедеагач, където се ражда Христо. Тъй като майка му почива рано, той е осиновен от роднини в София, където среща бъдещата си съпруга Каранфила. Вуйчото на Емилия е талантливият тенор Трайчо Ваташки, солист на хор „Гусла” (Ваташки 2006: 145-150). Заедно с бъдещия прочут бас Борис Христов е изпратен лично от царица Йоанна (Giovanna di Savoia) на специализация при Бениамино Джили в Италия. След завръщането си, Трайчо Ваташки се изявява като

изпълнител на соловите партии в репертоара на Софийската опера и като партньор на известните ни сопрани Юлия Винер-Ченишева, Мати Пинкас, Катя Попова и др. Братовчед ѝ, баритонът Евстати Георгиев, е оперен певец в Пловдив.

Органичният зов към танца се появява у Емилия още в най-ранна възраст. Очарована е от изящното балетно изкуство, което се превръща за нея в призвание, щастие и смисъл на живота ѝ. Вуйчо ѝ настоява да се яви на организирания от съветски специалисти за първи път у нас конкурс за приемане на 12 момичета и 8 момчета (явяват се 500 кандидати!) в основаното през 1951 Държавно хореографско училище за подготовка на балетни изпълнители. Първи директор и художествен ръководител е педагогът от Московския Большой театър Владимир Белый.

Емилия е приета във втория випуск, чийто ръководител е вдъхновената балерина, педагог и хореограф Нина Кираджиева – съратница на първооснователя на българския балет, Анастас Петров, една от първите създателки на балетното изкуство в България не само по време, но и по мащабност на творческите си изяви. Те донасят по внушителен и разтърсващ начин до зрителя емоционалния живот на десетки балетни героини. Нина Кираджиева е най-драматичната балерина в състава на Народната опера. Играе с рядко проникновение, а като хореограф и педагог става образец за цяло поколение от успешно утвърдили се по-късно балетни артисти и балетмайстори. През 1961-1972 г. ръководи балетния колектив на Софийската опера, по-късно е избрана за председател на Международния балетен конкурс във Варна, учредител и председател е на Общество „Балет“ (срв. Янева 1997: 67-88; Александрова 2003).

Със същата отдаденост и Емилия Андонова ще гори в проблемите и радостите на балетното изкуство през целия си живот. Благоприятно въздействие в този период на голямо въодушевление и възход на българския балет изиграва и участието на постоянните педагози в учебния процес, примабалерините Валя Вербева, Лили Берон, Любка Колчакова, както и Пенка Енчева, Неделчо Изов и др. През 50-те години на XX век в България гостуват европейските балетни педагози Нина Анисимова, Николай Холфин и Фея Балабина, които поставят високите изисквания на изкуството и традициите на руската класическа балетна школа в основата на педагогическата си работа.

Здравка Тонева характеризира девойката Емилия като

„прекрасен човек, добронамерен, скромен и много талантлив. Познавам я от 1954 г., когато в продължение на пет години бях класен ръководител на нейния клас в Хореографското училище, където преподавах френски език. Тя бе отлична по успех, много старателна, дисциплинирана, упорита, трудолюбива и талантлива балерина. След завършване на училището бе приета като солистка в балета на Софийската народна опера.” (Paskalevski, Zlatanova 2011: 253-254).

Още докато учи в Хореографското училище, Емилия участва в представления на Националната опера и балет в София: в „Есмералда” от Чезаре Пуни, поставена по оригиналната хореографска версия на Анастас Петров (който запазва структурните и стилистичните особености на първоначалната хореография на Мариус Петипа от 1899 г.); в новия тип героико-драматичен балет „Лауренция” от Александър Крейн в постановката на Вахтанг Чабукиани от 1939 г. за Ленинградския театър за опера и балет „С. М. Киров”; в „Бахчисарайски фонтан” от Борис Асафиев - постановка на Нина Анисимова и др. Юношеството ѝ е закърмено от традициите на руското балетно изкуство.

С радост споделя „мисли за своята скъпа приятелка, съученичка, балерина и балетен педагог Емилия Андонова” известната балерина, хореограф и педагог

Маргарита Градечлиева. По-късно тя ще допринесе за развитието на модерния танц в балетно-танцовото изкуство у нас, който ще заеме достойно място и като нова специалност в Националното училище за танцово изкуство, София:

„Като деца израснахме с Еми заедно. Неразделни тръгнахме по пътя на балетното изкуство. Съпътстваха ни радости и неволи. В балетната зала се потим, а в компания извън училището се смеем и играем рок. Незабравимо детство, изпълнено с мечти и надежди. Влюбвахме се, разлюбвахме се и си споделяхме всички вълнения. Но най-вече бяхме влюбени в балета. През деветте години на нашето обучение не знаехме още какво ни престои. Нашата любима учителка Нина Кираджиева следеше до края на живота си неотклонно израстването ни като балетни артисти. В нашия клас нямаше момичета със стопроцентови физически данни, но тя ни научи да мислим творчески и оформи вкуса и критерия ни за изкуството! Дари ни занаята на балета и ни въведе в необятността на музиката, драмата и изобразителното изкуство. Изгради ни не само като бъдещи балерини, но и като цялостни артисти.

След девет години учение се представихме с интересен концерт - цялостни действия от известни балетни спектакли: „Жар птица” на Стравински, „Лебедово езеро” от Чайковски и „Лауренсия” на Крейн. Това бе голяма хапка за шестте момичета от нашия клас. Танцувахме в две вечери. Първата вечер Емето танцува Лауренсия от едноименния балет. Хореографията беше на Нина Кираджиева. Емето изпълни ролята с драматизъм, бравурно и много стабилна балетна техника. Имахме голям успех и бяхме много щастливи. След успешното ученичество, всеки от нас тръгна по пътя си. Емето замина за град Русе, където като солистка танцува Черния лебед в балета „Лебедово езеро”, хореограф Асен Манолов. Отзивите за нейния танц бяха много възторжени...” (Paskalevski, Zlatanova 2011: 254-255).

Но нека да се върнем към абсолвентския концерт на бележития втори редовен випуск на Държавното балетно училище, състоял се на 14 и 15 май 1959 на сцената на Софийската народна опера. За първи път Нина Кираджиева представя младите балетни сили от своя клас по класически танци с цели балетни пиеси и значими роли от балетния репертоар (традиционен и модерен). От 20 момичета, приети в нейния клас, завършват 11. Одета по хореографията на Анастас Петров танцуват Маргарита Градечлиева и Лили Спасова (по-късно също балетен педагог); с ролята на Жар птица от едноименния балет на И. Стравински в хореография на Нина Кираджиева се изявяват Искра Матеева, продължила своята балетна кариера в Западна Германия и Маргарита Арnaudова, която след специализацията си по хореография в Москва ще свърже съдбата си в продължение на 20 години като художествен ръководител и директор с експерименталното студио „Арабеск”, за да го превърне в най-елитния български самостоятелен балетен театър със свой собствен облик и впечатляващ репертоар (Янева 1995; Янева 1995а). Надя Руменин става прима-балерина на Русенската опера, Дарина Славова – на Старозагорската опера, Весела Радоева – на Държавния музикален театър „Ст. Македонски” в София, Дениз Вучкова е артистка-балерина в същия театър и т.н.

Драматургичната основа на балета „Лауренсия” от А. Крейн е пиесата на испанския драматург Лопе де Вега „Fuente Ovejuna” („Овчийт кладенец”).

„Без да илюстрира всички сюжетни перипетии на гениалната драма, композиторът Александър Крейн пресъздава музикално светлите, поетични образи на хората от народа с националната им характеристика, техните чувства на ненавист към угнетителя и любов към свободата. Това е музиката, която вдъхновява Нина

Кираджиева за нейната първа голяма постановка на българска сцена (21.IV.1952). Пресъздавайки пластично характера на всеки от персонажите, характеризирайки с тънък режисьорски усет всяка сценична ситуация, използвайки средствата на самобитен, образен танц, тя пресъздаде симфоничната драматургия по един увличащ, покоряващ начин. Танцовите възможности на целия състав бяха доведени до върхови постижения! ...Особена сила в нейната постановка излъчваше образът на гордата, непокорна Лауренсия, която, след трагическото насилие на Командора, се превръщаше в истинска народна героиня...” (Александрова 2003: 35).

Йордан Илиев не закъснява да отбележи в отзива си по повод на абсолвентския концерт:

„Светъл момент в концерта беше фрагментът из „Лауренсия” от Крейн. Младият колектив имаше една млада и свежа Лауренсия в лицето на Ем. Андонова, чието изпълнение бе коректно и с мярка в жест и мимика.

...В „Лауренсия” бе постигнато това хубаво координиране на темпо-ритъма на танцуваното действие и ясно определената сценична задача, така много необходими за добрия спектакъл.” (Илиев 1959: 68).

Веднага след последвалото си дипломиране с тази партия, Емилия Андонова има щастието да попадне в групата от млади балерини и балетисти на самобитния балетмайстор, хореограф и педагог Асен Манолов (1908-1983). Още като ученик в школата на Анастас Петров проявява таланта си с бляскави изпълнения, по-късно специализира в Берлин при Евгения Едуардова, през 1928-1930 г. е в състава на Софийската опера, солист в Свободен театър „Одеон”, балетмайстор и солист на Оперетния театър до закриването му през 1947 г. Големият му танцувален и хореографски талант намира възторжено признание в десетки постановки, както и като изпълнител в турнета из Германия, Австрия, Полша, Югославия, Гърция, Турция и др. След 1948 г. оглавява балетните състави на Варненската, Старозагорската, а след това и на Русенската опера, където поставя танци към опери, оперети и балетни спектакли (срв. Александрова 1972: 65-71; Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2008: 246-249; Райкова 2009: 32-41; Тренкова 2010: 45-46).

Като ръководител на балетния състав в новоосновения Държавен оперен театър в Русе (1949), Асен Манолов го извежда до паметни върхове от наднационално измерение. Хореографът с неизчерпаема творческа енергия формира вкуса на цяло поколение артисти и публика с предпочитанията си към свободната, неканонизирана пластика, облагородена чрез класическия танц.

Актьорската душевност на младата балерина Емилия Андонова разцъфва в оригиналните сценични реализации на талантливия балетмайстор, търсещ винаги своя дума в изкуството, дори по отношение концепцията на класическите образци. Тя се потопява в „магията Манолов”, която превръща работата в щастливо опиянение. На 19 януари 1961 г. е премиерата на „Лебедово езеро” от П. Чайковски. Независимо че постановката е съобразена с класическия прочит на Лев Иванов и Мариус Петипа от 1895 г. и натрупания опит от по-късни реализации, Асен Манолов показва яркото си дарование на талантлив и оригинално мислещ хореавтор. В „Бележки на балетмайстора”, включени в програмата на представлението, Асен Манолов споделя:

„Желали сме... да предадем ...съвременна звучност на танца, ...да избегнем излишната трафарентност, усложнен ритуал, старомодни мимически диалози и Selbstdarstellung самоизяви.”

Не закъсняват положителните отзиви на колеги и критици. Така например известният български хореограф Феодор Бакалов споделя:

„Това, което вълнува и изненадва, е неговата свежест и задълбоченост на изпълнителите. У Асен-Маноловата редакция има много нови неща, които липсват в предишните постановки на негови колеги.... В цялото сценично решение има блясък, раздвиженост и динамика... Спектакълът на „Лебедово езеро” е едно голямо постижение на Русенската опера. То надхвърля границата на неговата рамка и се откроява като изява от национално значение” (Бакалов 1961).

За изпълнителка на динамичната партия на Одилия за премиерния спектакъл е избрана Емилия Андонова. За разлика от лиричната, нежна Одета, „Черният лебед” Одилия е капризна и дори пресметливо дистанцирана. Разбира се, ролята на лебедовата принцеса е голямата мечта за всяка балерина. През изминалия век най-впечатляващи са изпълненията на Галина Уланова и Маргот Фонтейн. Богато нюансирайки пластичната характеристика, набелязана от Асен Манолов, младата балерина събужда със своя страстен темперамент горещо признание сред публиката, подпалва сцената със своя танц и държи зрителя в напрежение. Танцът *pas de deux* в трето действие е изключително брилянтен. Поставя най-високи изисквания по отношение техниката на изпълнителите. Балерината започва танца си с цяла поредица пируети през сцената и завършва със серия от 32 пируета, изпълнени първоначално от балерината на Мариинския театър в Санкт Петербург, Пиерина Леняни (1863-1923), която ги заема от балета „Пепеляшка” и „Хаарлемското лале” на Б. А. Фитингоф-Шел. Одилия омагьосва с танца си Зигфрид. Той иска ръката ѝ от Ротбард. Одилия на Емилия Андонова е носителка на демоничната женствена сила и властност, контрастиращи напълно с девическото покорство и благородната любов на Одета. Със своя лек, устремен танц и сигурна техника тя впечатлява публиката, която я следи със затаен дъх. Сцената пред нея се разтваря така широка и свободна...

Розмари Де Мео, която по това време е член на детската балетна школа към Русенската опера, а впоследствие хореограф и педагог в Торонто (Канада), споделя:

„Чувствам се поласкана да разкажа за Емилия Андонова – прекрасна, технична балерина, прецизен педагог и творец и изключителен човек!

Когато талантливият балетмайстор Асен Манолов постави балета „Лебедово езеро” в Русенската опера, беше пристигнало свежо попълнение на балетния състав от току-що завършили Балетното училище момичета и момчета, между които се открояваше Емилия Андонова. Тя бе определена да танцува Одилия. По това време ролите на Одета и Одилия се изпълняваха от две балерини. Още при първите репетиции Емилия стана наша любимка. Щом чуехме музиката на вариацията на Одилия, хуквахме към салона или заставахме зад кулисите, за да не пропуснем нейното изпълнение. За наша радост Асен Манолов също я избра за титуляр на ролята (в първи състав).

Емилия имаше много ярко сценично присъствие, отлична техника и завладяващо очарование. Очите ѝ искряха и тя танцуваше с цялото си сърце. Когато казват за някого, че е „огън и пламък”, аз си представям Емилия в ролята на „Черния лебед”. След години, когато бях на специализация, Емилия беше между доцентите-преподаватели в Балетната академия, Кьолн – същата енергична походка, същите искрящи очи, само косата не беше на кок, а пусната върху раменете. Тя все така е отдадена на балетното изкуство и се радва на обичта и уважението на своите колеги-педагози, студенти и приятели.

Радвам се, че мога да бъда между тях” (Paskalevski, Zlatanova 2011: 252-253).

Още по-голям успех постига солистичната изява на Емилия Андонова в следващата премиерна за България постановка на „Лешникотрошачката” от П. Чайковски на 19

юни 1962 г. Тази постановка е номинирана с най-високото отличие на Националния преглед на българските оперни театри през 1962 г. Съчетал най-доброто от няколко сценични варианта – на Ф. Лопухов от 1929, В. Вайнонен 1934 и др. – Асен Манолов ги претворява по свой, оригинален начин и достига до впечатляващо поетическо осъществяване на своите творчески замисли. В отзива си за вестник „Култура“, Стефан Тинтеров отбелязва:

„Сценичната редакция може да бъде изтъкната като ценен шедьовър на нашето младо балетно изпълнителско изкуство. Винаги неспокойното и напрегнато въображение на Асен Манолов се домогва до най-високата и успешна изява на своите творчески търсения” (Тинтеров 1962).

Танцът на Емилия Андонова притежава истинска драматична изразителност. Както в „Лешникотрошачката“, така и в премиерното за България изпълнение на „Новата Одисея“ от Виктор Брунс (1963), както и в многобройни модерни балетни постановки тя засвидетелства вродена артистичност, вярно разкриване на танцувално-сценичния образ, оправдано вътрешно поведение – качества, които ще станат отличителни за изкуството ѝ на балетна артистка.

След успешно издържан конкурс в 1963 г. пред Комисия с председател Нина Кираджиева и членове Асен Гаврилов и Люба Колчакова, тя става балерина в Българската национална опера, София. Многобройни са солистичните ѝ изяви до 1967 година в цялостния класически балетен репертоар: „Лебедово езеро“ и „Спящата красавица“ (П. Чайковски), „Жизел“ (А. Адам), „Жар птица“ и „Петрушка“ (И. Стравински), „Гаяне“ (А. Хачатурян), „Каменното цвете“ (С. Прокофиев), „Дафнис и Хлое“ (М. Равел), „Нестинарка“ (М. Големинев), „Легенда за езерото“ (П. Владигеров), „Княз Игор“ (А. Бородин), „Хованщина“ (М. Мусоргски) - постановки на известните хореографи Леонид Лаваровски, Юрий Григорович, Нина Анисимова и педагозите: Фей Балабина, Нина Уланова, Олег Дановски и др.

В спомените си за тези години нейната колежка от балета на Националната опера в София, Елисавета Груева, отбелязва:

„Еми започна кариерата си на балерина, много добре подготвена от Хореографското училище в София. Тя отдаваше голямо значение на детайлите в танца и с това показваше голяма култура на движенията. По природа е чувствителна, артистична и много музикална. Всички тези качества още от най-ранна възраст вещаеха израстването на един прекрасен балетен артист с широко ампло, ценен на всички сцени” (Paskalevski, Zlatanova 2011: 251-252).

С въодушевление и вдъхновение тя пресъздава различни героини и показва способност да чувства стила на всяка епоха, да оживява с искрящ темперамент танците на всяка националност, да дарява на ролите си истински живот. Спокойното, логично построяване на танцовата мисъл е подчинено винаги на емоционалния заряд на образите, на техните развиващи се отношения, на стълкновенията им, довеждайки танцово-драматургичното действие до внушаващо логичен порядък развитие. Традиционният аксесоар е преосмислен чрез музикалната драматургия на всеки нов образ, всяко движение е подчинено на музикалната фраза.

Активно е участието ѝ в многобройните гастроли на Софийската национална опера и балет през периода 1964-1967: в Париж, Милано, Флоренция, Торино, Неапол („Сан Карло“), Месина (Открит театър), Капри, Катания, Висбаден, Венеция, Верона, Барселона, Будапеща, Букурещ и др. Това са годините, през които Нина Кираджиева е художествен ръководител на балета при Софийската опера - време на висока професионализация и голямо международно признание на българския балет, който

именно Нина Кираджиева утвърждава като един от най-силните в Европа. Ана Александрова изброява гостуванията от шестдесетте години, хвърлили „мост към Европа” и показали „забележителните постижения” на нашата култура:

„В Испания Националният ни балет гостува с две концертни програми с балетите „Нестинарка”, „Легенда за езерото”, „Гаяне”, „Бахчисарайски фонтан”. Годината е 1963. Суперлативните рецензии са десетки. През следващата, 1964 г., се осъществява турне в Италия и Сицилия. Изпълняват се пет спектакъла на „Гаяне”. Софийският национален балет гостува в Италия и през 1965 г. Посетени са Пиза и Флоренция със „Спящата красавица”. А 1966 г. е отбелязана с посещение във Висбаден. Там се представя „Легенда за езерото”. През същата 1966 г. „Легендата” е показана и в Букурещ. През 1967 г. балетът ни гостува в Италия с „Дафнис и Хлое”... (Александрова 2003: 78).

Артистичният партньор на Емилия Андонова от този период Петър Торнев (който по-късно продължава успешната си кариера на хореограф и педагог в Берлин) си спомня с вълнение:

„...моята прекрасна бивша колежка и партньорка от Софийския балет през 60-те години на миналия век Емилия Андонова съвсем изненадващо ме издири и откри по телефона и то не в България, а чак в далечната родина на тевтонците. С присъщите рефлексии на танцьорите, само за няколко минути, след толкова години успяхме да споделим и съпреживеем отново четиридесетгодишната ни раздяла и да преодолеем разстоянието между Берлин и Кьолн. Също както някога на сцената, по време на спектаклите, тя отново жизнено се нуждаеше от вещата подкрепа на бившия си партньор. Беше свръх радостна и без излишни предисловия ме уведоми за замисляната публикация в чест на високо ценената ѝ многостранна и плодотворна педагогическа дейност в Балетната академия Кьолн, както и на сцената на Държавния театър в Саарбрюкен. Поласкан съм от поканата да споделя мои спомени, впечатления и размисли за изкуството и творческата индивидуалност на Емилия. Разрешавам си откровеността, че за самата нея собственото ѝ честване е от второстепенно значение. Крайно благородно и искрено тя се безпокои, че аз съм последният все още жив съвременник и активен участник от десетилетието на българското балетно чудо.

Емилия притежаваше необходимия талант и характер, за да се наложи с успех като отличен интерпретатор с широк театрален диапазон, владеещ спецификата както на класическия, така и на характерния жанр. Балетното изкуство беше за нея не професия, а призвание, щастие и смисъл на живота ѝ. Докато всички други професии в своето техническо развитие имат за висша цел облекчаване и по възможност премахване на всякакви физически усилия, танцът напротив ставаше все по-атлетичен с тотално натоварване на психиката, волята и кондицията. Емилия притежаваше стабилна палцова техника, но и екзотична външност и темперамент, което скоро я квалифицира като моя партньорка в соловия характерно-драматичен репертоар. Нейното професионално развитие съвпадна с най-бурния и вдъхновен подем в досегашната история на българския балет. Това беше едно стихийно, но оптимистично време на фона на все още напомнящите за войната развалини и опустошения. Опушената и посърнала стилна и красива сграда на Народния театър беше единствено оцеляла сред стърчащите изправени скелети на разрушените от бомбардировките сгради в центъра на София. Твърде скоро развалините бяха почистени и в безжизненото тяло на любимия ни театър се появиха признаци на съживяване и запулсираха три сърца - на драмата, операта и балета.

Само в разстояние на няколко години в София гостуваха, твориха и създадоха първокласен международен репертоар най-авторитетни европейски балетмайстори като Нина Анисимова, Николай Холфин, Леонид Лавровски, Юрий Григорович, Олег Виноградов, Вахтанг Чабукиани от Москва и Ленинград, Серж Лифар от Париж, главните балетмайстори Витолд Дановски от Румъния, Иржи Немечек от Чехословакия, Витолд Борковски от Полша, Харангозу от Унгария и Алберто Алонсо от Куба. Техническото ниво на българския балет укрепиха и подготвиха за международни балетни конкурси педагозите Фея Балабина, Балтачиева, Кумисников, Уланова и Лиєпа. Така се роди българското балетно чудо и нашият национален балет се превърна в желан и канен гост във всички интернационални форуми и гастроли. За поколението на Емилия това бяха незабравими балетни Празници!

Между 1963 и 1967 година танцувахме заедно в Париж. Спомням си как тогава младата, безкрайно трудолюбива, ентузиасирана Емилия, както се казва, скочи в движение и се гмурна в най-бравурния и триумфален период в историята на българския балет. Това бе огромно професионално предизвикателство и отговорност, с която тя майсторски се справи. Спомням си също, че тогава по традиция през лятната ваканция около 30 дни, начело с Валя Вербєва, провеждахме турнета из цялата страна. Емилия, която танцуваше в „Лебедово езеро“, за десерт и лична артистична наслада с опиянение изпълняваше с мен един драматичен и темпераментен дует по музиката на Албениц!

Тази интензивност на развитието и постигнатото високо техническо ниво на танцьорите повиши безкрайно атрактивността на балетния спектакъл, който се превърна в любимо зрелище за широката публика – успех, който ни правеше щастливи и надминаваше стократно собствените ни очаквания. Тук трябва да цитирам афоризма за танца на големия немски философ Ницше, който най-лаконично, но гениално разгадава магията на танца като феномен и уникалната, вечна, физическа и духовна младост на танцьорите:

"Verloren sei uns der Tag, an dem nicht ein Mal getanzt wurde" или

"Загубен е за нас денят, в който нито веднъж не сме танцували".

Действително в този смисъл ние, балетните артисти, нямаме в живота си нито един загубен ден! Всяко утро започва за нас с танцов тренинг, следобед – с танцова репетиция, а вечерта завършва с танцовото опиянение на спектакъла. Ние танцуваме у нас, в родината, и във всички театри по света! Танцът е нашето призвание, самочувствие, щастие и съдба. Социално танцьорите са едно вечно скитащо се и неуморимо племе, което навсякъде се чувства у дома си, щастливо и удовлетворено, при условие, че има подходяща балетна зала, театър с просторна сцена и възторжена балетна публика. Не закъсняха и предложенията за ангажменти в чужбина.

Първата, която изненадващо излетя от гнездото, бе нашата най-млада колежка Емилия. Няколко години след това, в резултат на културна спогодба за размяна на балетни артисти, двамата със съпругата ми получихме покана и договор за работа в Германия. По-късно тук завърших Института за хореография, а съпругата ми – специалността балетен педагог. Това бе една нова фаза в творческия ни път, като ръководители в нова страна, с нов език и култура и с несравнимо по-голяма отговорност. Окончателно се установих като балетмайстор в Комише Опера в Берлин и едновременно преподавах като доцент в Берлинското Държавно балетно училище...

Спомням си, че чак през осемдесетте години, когато получих покана от Балетната академия в Кьолн за хореографска и педагогическа обмяна на опит, първото лице, което срещнах при пристигането си в Академията, бе моята мила „малка“ партньорка Емилия! След толкова години това беше такава невероятна изненада, на която липсваха за съпровод само тържествените фанфари от операта „Аида“! Пред мен стоеше не „малката“ Емилия, а утвърдената балетна доцентка Frau Andonova! С радост и вълнение си спомням за урока и работната атмосфера в нейния клас по най-трудната и специфична дисциплина - усвояване на палцовата техника. За разлика от нормалната атмосфера на балетен екзерсис, при която нашето безсловесно изкуство вдъхновява балетните педагожки многословно, шумно и демонстративно да дават воля на темперамента си, урокът при Емилия и нейните ученички беше тих и наситен с внимание и концентрация като при свещенодействие. Имах чувството като че ли за първи път се запознавам с нея.

Общото ми впечатление за нейната личност и педагогическото ѝ кредо е, че тя работи с всеотдайност до себеотрицание, изпълнена със свещен респект пред педагогическата си мисия. Тя е влюбена в професията си и това дава смисъл на целия ѝ живот! Подобни преживявания и впечатления ме вълнуват и потвърждават дълбокото ми убеждение, че Изкуството е най-висша форма на хуманизъм и че Изкуството на танца притежава мистична сила.

Нека да завърша с посланието на друг велик мислител, Платон, който твърди, че танцът ни е дар от боговете, за да можем да изразяваме чрез него радостта си от живота!“ (Paskalevski, Zlatanova 2011: 247-251).

Голямо е вълнението на младата балерина, когато в Париж играят в театъра на Champs Elisée, където в началото на XX в. Ballet russe разгръща нова страница в историята на съвременния балет. Вдъхновяващо е посещението ѝ в Лувъра, където най-силно впечатление у нея оставят експресионистите, Гоген, Ван Гог, „Мона Лиза“ на Леонардо, но също така и катедралите Notre Dame, Sacre Coeur, Les Invalides... Завладялото я романтично чувство не я напуска по време на многократните гастроли в Италия, при посещението в Художествената галерия на Флоренция, в която сякаш я въвежда „Давид“ на Микеланджело или когато се потопява в атмосферата на аристократична Верона с прочутия балкон на Жулиета, ...кулата в Пиза... Голямо е желанието ѝ да проникне по-дълбоко в културната традиция, съхранена от векове в Европа, осъзнавайки, че именно „Изкуството е стъпка от известното видимо към неизвестното скрито“ (К. Гибран).

Емилия Андонова копнее да разгърне танцовите си умения, да се запознае с различните стилове и техники на модерния танц, съобразен с неповторимостта на индивида, освободен от необходимостта да следва каквито и да било канони, да се докосне до човешките и моралните ценности на един друг „осветен“ свят.

Още повече, че вуйчо ѝ, д-р Мирчо Ваташки, следвайки в Германия е принуден по време на войната да остане в страната и вече е признат специалист-зъболекар във Фрайбург. По негова покана Емилия Андонова пристига в края на 1967 г. във ФРГ и след успешно представяне получава назначение от 16.08.1968 в Саарландския държавен театър, Саарбрюкен, като балерина със солови изпълнения, а след две години вече е негова прима-балерина.

От 1960 г. в продължение на 15 години забележителният интендант Херман Ведекинд (1910-1998) оставя неповторимия си творчески отпечатък върху работата на Саарландския театър. С назначаването на диригента Зигфрид Кьолер за генерален музикален директор през 1964 г. се поставя началото на художествено сътрудничество,

което прославя музикалния театър на Саарбрюкен далеч зад националните граници на страната. Възхищение буди многостранната ангажираност на Ведекинд в името на глобалното разбирателство с източноевропейските страни и особено с Грузия. Така през 1975 г. възниква първото официално партньорство между Саарбрюкен и Тбилиси.

Емилия Андонова се утвърждава на европейска сцена като ярка изпълнителка със завладяващо очарование. Още с първите си солистични изяви тя носи поривите и чувствеността на една нагласа, идваща от земята на Орфей и от огнената магия на вакханките. Човек, когато я гледа на сцената, си спомня за менадата от Скопас и се изпълва с едно дълбинно балканско усещане за танцово движение в онтологичното създаване на материята, когато земята ражда и кълни. Овладила уроците на класическата балетна школа, тя остава вярна на тези дълбоки тайнствени импулси, когато раздвижването на тялото в пространството се превръща в магичен свят...

Обкръжена от почитатели и близки на съпругата на тогавашния кмет на града, Оскар Лафонтен, тя блести в компанията му от видни общественици и интелектуалци. Нейната необикновена виталност утвърждава впечатлението, че в пламенната отдаденост на танца, в лекотата на нейния полет, в докосването до сценичния подиум е запазила нещо от онези тайнствени нестинарки, които оставят по стъпките си жар и въглен. Именно тази магичност успява да съхрани в артистичния си път талантливата българка, която превъплъщава главните роли (подробно представени от Zlatanova в Paskalevski, Zlatanova 2011: 149-215) в десетки творби както на класическия, така и на характерния жанр:

Ballet blanc (Моцарт), 1968

Импресии (Дж. Верди), 1969

Сватба (И. Стравински), 1970

Symphonie classique (С. Прокофиев), 1971

Целувката на феята (И. Стравински), 1971-1972

Една нощ във Венеция (Й. Щраус), 1973

Блудният син (С. Прокофиев), 1973

Танхойзер (Вагнер, 1973-1974)

Дон Кихот (Минкус, 1973-1974)

Тривърхата шапка (Де Файа, 1975)

Schottische Symphonie (Ф. Менделсон-Бартолди), 1974

Carmina Burana (К. Орф), 1975

Concerto de Aranjuez (Родриго), 1976

Пепеляшка (С. Прокофиев), 1977

Маскарад (А. Хачатурян), 1977

Лисицата (И. Стравински), 1978

Прислужничките (В. Фортнер), 1978

Pulcinella (И. Стравински), 1979

Кармен (Бизе-Щедрин), 1980 и др.

по хореографиите на Хрвое Йешич, Клаус Цимерман, Роберто Тринчиро, Райнер Кьохерман и др.

Пресата от съседна Лотарингия в град Сааргемюнд поздравява балетмайстора Роберто Тринчиро по повод постановката на „Тривърхата шапка“ (по музика на Мануел де Фая) през април 1975 г. с изключителните солисти „de cette troupe de très grande qualité“:

„Cet homme heureux a la chance de posséder une troupe de danseurs de qualité dont certaines individualités ont la classe internationale... „Le Tricorne“, ballet dynamique et

très coloré, où se distinguent d'excellents danseurs, tels d'exceptionnelle Emilia Andonova (Bulgarie), Sergio Zunica-Solar (Chili) et Rudolf Schober (Allemagne)...“

Емилия Андонова е солистка и на многобройни балетни интермедии в над 45 опери, оперети и мюзикъли. Благодарение главно на нея балетната трупа към театъра постига завидно професионално равнище, интернационален престиж и известност.

Неуморните усилия на интенданта Херман Ведекинд веднъж в годината да превърне Саарландския държавен театър в място за международни художествени контакти постига връхната си точка с артистичния обмен между Саарбрюкен и Тбилиси. Така през 1973 г. в Саарбрюкен се поставя грузинската национална опера „Даиси“ от Захария Палиашвили, а в Тбилиси – „Лоенгрин“ от Вагнер, посрещнати с голямо въодушевление от публиката в двете страни. Публиката в Саарбрюкен наблюдава с интерес постановката на „Кавказкия тебеширен кръг“ от Бертолд Брехт на грузински език. Незабравимо е елегантното и вдъхновено изпълнение на „Сватбен танц“ от Емилия Андонова и Вахтанг Гунашвили, грузинския балетмайстор и солист. Заразителен е огънят на грузинеца в поднесените от него нови форми на танца. А когато с горда осанка и разперени като криле на величествена птица ръце започва да кръжи около своята партньорка, сякаш се превръща в царствен кавказки орел.

Но и в своята педагогическа дейност още в Балетното училище към Държавния театър, Саарбрюкен, и непосредствено след като завършва педагогическия отдел на Балетната академия в Кьолн, Емилия Андонова прави толкова силно впечатление, че е поканена веднага да остане в нея на работа като доцент. Темата на курсовата ѝ работа гласи: *От изявата на сцената до дейността на балетния педагог* (Paskalevski, Zlatanova 2011: 217-242).

С висока професионалност и харизматично излъчване тя преподава в престижната Балетна академия „класическа техника“ и „модерен танц“ – от 1981 г. неотклонно до края на дните си през 2015 г. Многобройните си ученици тя заразява с духовните послания на високото изкуство. Възпитаниците ѝ се изявяват на балетната сцена и като балетни педагози по цял свят. Така например Марко Гьоке, главен хореограф на Щутгартския балет, който се представя с изключително оригинални авангардистки постановки в изтъкнати международни балетни трупи, е носител на една от най-високите награди в света на балета: „Нижински“ (Монте Карло) за 2006 година.

Високите изисквания и непрекъснатият стремеж към съвършенство са характерни за успешната и плодотворна педагогическа работа на Емилия Андонова. С цел да прокара път между традиционното и новото, изучава различни методи, които подпомагат и повишават качеството на танцувалната практика и на художествения изказ на студентите от Висшия институт за музика и танц в Кьолн. Модерната техника на танца разширява хоризонта и изразните възможности на танцьора, тъй като работата с тялото става по-спонтанна. Тук не се следват външните позиции на класическия балет – пет за краката и пет за ръцете. В модерния танц се използват спомагателни техники, развива се чувството за движение, т. нар. кинестетика. Важен е стремежът за самоопознаване, дори и на аутодидактично ниво, както и постигането на кранио-сакрален баланс. Последователят на Фройд в Америка, Вилхелм Райх, става основател на т. нар. биоенергетика, учение за цялостното функциониране на човешкото тяло. Т. е. напуска се външното движение, обръща се много по-голямо внимание на вътрешното изживяване при изграждане на ролята, за което от особено значение е непрекъснатото вътрешно зареждане.

В продължение на няколко години Емилия Андонова се занимава активно и с метода на Моше Фелденкрайс (1904-1984) – учен, физик, промовирал в Париж при

Пиер Кюри. Поради активни занимания с джудо и източни бойни изкуства, получава ставни проблеми. Вместо да се подложи на операция, започва да се занимава с механиката на тялото и създава стратегия за подобряване на стойката, гъвкавостта, координацията, атлетическите и артистичните способности на човека. В неговата т.нар. енергетична медицина се открояват две интегрални съставки: 1. функционална интеграция и 2. развиване на самосъзнанието чрез движение. Емилия Андонова завършва курсовете за преподавател по метода Фелденкрайс и работи всеотдайно в тази област на кинестетиката. Води и специални семинари по идеокинеза, спирална динамика, метода на Франклин, благодарение на които чрез ментален тренинг се развива човешкият потенциал и се подобряват психо-моторните качества пластичност, издръжливост, координация.

Емилия Андонова е част от уникалното българско духовно присъствие сред множеството творчески дарования и значими представители на балетното изкуство в Европа от последните десетилетия на XX в. Става въпрос за участие в световен процес, отворен за новаторства, който непрекъснато се обогатява, показва невероятна гъвкавост и въвлечение на други изкуства и художествени традиции – от Латинска Америка, Африка, Япония, Китай, Индия... И откритост към иновации на синтеза, свързан с новите технологии. Този интензивен диалог на култури, на минало, настояще и бъдеще чрез средствата и езика на танцовото изкуство по особен начин прави по-видимо изначалното присъствие на древните пластове на античната средиземноморска и балканска култура днес (вж. Paskalevski в Paskalevski, Zlatanova 2011: 9-145).

Балетното изкуство ни връща неотклонно към изворите на митичното безсмъртие, когато танцът се ражда ведно с древните теофании и мистични орфически практики. Когато раждането на бога Аполон на остров Делос се ознаменува с потоци слънчева светлина - светлината на неизчерпаемостта и търсещо съвършенство.

ЛИТЕРАТУРА

- Александрова 1972: *Александрова, А.* С крилете на Терпсихора. / *Aleksandrova, A. S* krilete na Terpsihora. София.
- Александрова 2003: *Александрова, А.* Нина Кираджиева през погледа на съвременниците. / *Aleksandrova, A. Nina Kiradzhieva prez pogleda na savremennitsite.* София.
- Бакалов 1961: Бакалов, Ф. С пулса на големите класици. / *Bakalov, F. S* pulsa na golemite klasitsi. – Дунавска правда / *Dunavska pravda*, № 28, 2 февруари 1961.
- Бикс, Янева, Каракостова, Ценова-Нушева 2008: *Бикс, Р., А. Янева, Р. Каракостова, М. Ценова-Нушева.* Българският музикален театър 1890-2005. Опера, балет, оперета, мюзикъл. / *Biks, R., A. Yaneva, R. Karakostova, M. Tsenova-Nusheva.* Balgarskiyat muzikalen teatar 1890-2005. Opera, balet, opereta, myuzikal. София.
- Ваташки 2006: *Ваташки, Г. М.* Книга за Бояна. Родови хроники. / *Vatashki, G. M.* Kniga za Boyana. Rodovi hroniki. София.
- Илиев 1959: *Илиев, Й.* За младите балетни артисти. / *Iliev, J.* Za mladite baletni artisti. – Музика / *Muzika* 1959, 5-6, с. 67-69.
- Райкова 2009: *Райкова, К.* И Терпсихора в Русе. Балетът в Русе през годините. / *Raykova, K. I* Terpsihora v Ruse. Baletat v Ruse prez godinite. Русе.
- Тренкова 2010: *Тренкова, Р.* Северният принц на балета. Асен Манолов. / *Trenkova, R.* Severniyat prints na baleta. Asen Manolov. София.

- Тинтеров 1962: *Тинтеров, Ст./ Tinterov, St.* – Народна култура / Narodna kultura, № 23, 14 юли 1962.
- Янева 1995: *Янева, А. Арабеск./ Yaneva, A. Arabesk.* София.
- Янева 1995а: *Янева, А. За Маргарита Арнаудова – с любов./ Yaneva, A. Za Margarita Arnaudova - s lyubov.* София.
- Янева 1997: *Янева, А. Първите. В зората на българския балет. Създаване на национален балетен репертоар./ Yaneva, A. Parvite. V zorata na balgarskiya balet. Sazdavane na natsionalen baleten repertoar.* София.
- Paskalevski, Zlatanova 2011: *Paskalevski, S., R. Zlatanova. Auf Terpsichores Schwingen. Die Ballerina Emilia Andonova./ Паскалевски, С., Р. Златанова. С вдъхновението на Терпсихора. Балерината Емилия Андонова. Dialog und Dimensionen des Geistes / Диалог и духовност, Т. V. Sofia: Temto.*