

Е. И. КОВАЛЕНКО

*Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского
Национальной академии наук Украины*

АНАТОЛИЙ ФЁДОРОВИЧ ШЕКЕРА – МАСТЕР БАЛЕТНОГО СИМФОНИЗМА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЛИФОНИИ

Творчество выдающегося хореографа А. Ф. Шекеры занимает особое место в истории украинского балета. Он создал уникальный хореографический стиль, который в искусствоведении называют «шекеровским». Его спектакли открывают новую эпоху в балетной режиссуре – переход от принципов хореодрамы к симфонизации балета и к танцевальной полифонии. 17 мая 2015 года Национальная опера Украины отметила 80-летие со дня рождения А. Ф. Шекеры. Сам балетмейстер не дождался до этого события: он умер на 65-м году жизни 30 марта 2000 года, в самом расцвете творческой деятельности.

Лучшие спектакли А. Ф. Шекеры (всего им было создано более 40 балетов), пройдя испытание временем, стали хрестоматийными: это «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева, «Спартак» А. И. Хачатуряна, «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, «Легенда о любви» А. Дж. Меликова. Кроме того, А. Ф. Шекера был признанным мастером малых форм: упомянем хотя бы постановки хореографических картин в операх «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Князь Игорь» А. П. Бородина, «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского. В спектакле «Болеро» по М. Равелю на протяжении 18 минут сценического времени развёртывается полная драматизма история борьбы чувств трёх главных действующих лиц, сопровождаемых артистами кордебалета. Последние создают пульсирующий ритм спектакля периодическими повторениями характерных испанских танцевальных комбинаций: каждая новая группа вступает с началом следующей ритмической фигуры, нагнетая эмоциональное напряжение.

Владение балетной режиссурой помогало А. Ф. Шекере создавать действенные спектакли, где жизненно убедительные характеры, связанные с реальными прототипами, представлялись средствами выразительности условного балетного театра. Балетмейстеру было присуще исключительное мастерство в постижении специфических особенностей не только метроритмической организации, но и фактурных элементов инструментальной музыки. При

этом танец и пантомима в спектаклях А. Ф. Шекеры, как правило, тесно взаимодействовали друг с другом. Размышляя о его творчестве, Ю. А. Станишевский приводит высказывание М. М. Габовича, считавшего пантомиму «одной из форм существования танца», в которой «драматургия, причинная связь событий приближается к поэтическому способу выражения. Возникает также принцип сквозного развития действия, хореографического изложения... то, что иногда называют симфонической драматургией...» [5, с. 414]. А. Ф. Шекера, воспитанный на традициях хореодрамы, продолжал использовать её лучшие достижения, отдавая предпочтение поэтике танца. И это вполне созвучно ещё одной мысли М. М. Габовича: «Пантомиму вне музыки легко представить», тогда как в балете «...музыка заставит меня сесть на стул по-иному» [1, с. 58–59]. Именно музыкальность определяет неповторимое своеобразие хореографии А. Ф. Шекеры.

По окончании Пермского хореографического училища (педагоги Е. Гейденрейх и Ю. Плахт) в 1956 году А. Шекера работал солистом Театра оперы и балета в Перми (1959–1964 гг.). Наряду с этим, он окончил балетмейстерское отделение ГИТИСа (Москва), где педагогом Анатолия был Р. В. Захаров, создатель теоретических основ хореодрамы. Эта школа, вероятно, предопределила в дальнейшем особое внимание А. Шекеры к музыке: ведь его учитель подробно описал свое сотрудничество с Б. В. Асафьевым в процессе создания «Бахчисарайского фонтана» [2, с. 185–186]. В 1964–1966 годах А. Шекера работал балетмейстером Львовского театра оперы и балета им. И. Я. Франко, где, в частности, прославился постановкой «Спартака» А. И. Хачатуряна (1966). Тогда же, в 1966 году, А. Шекера переехал в Киев, откликнувшись на приглашение руководства Национальной оперы Украины. Здесь, в должности балетмейстера, он работал до конца своей жизни, дважды возглавляя балетную труппу (в 1974–1977 и 1994–2000 гг.).

Балетмейстерским дебютом А. Ф. Шекеры на киевской сцене стал спектакль «Легенда о

любви» А. Дж. Меликова. Премьера указанного балета в постановке Ю. Н. Григоровича 23 марта 1961 года на сцене Мариинского театра в Санкт-Петербурге явилась, как известно, вехой в симфонизации балета. Об этом писал, в частности, М. М. Габович, отметив, что балетмейстер «...вернул на сцену балетного театра... знаменитый принцип классического кордебалета, танцевального “хора”, объединяющий в полифоническом единстве и контрапунктической связи солиста и ансамбль» [1, с. 123]. Именно полифонические принципы далее развил А. Ф. Шекера, в спектакле которого использовались те же сценарный план и партитура, сочетаемые с оригинальной хореографической лексикой. Балетмейстер соединил чувственную орнаментальность поз с классической гармонией линий, активно применяя гимнастические элементы, силовые поддержки. Драматичный слом корпуса приобретал особую графическую выразительность благодаря умело выстроенным профильным ракурсам (этот приём неоднократно использовался и в других постановках А. Ф. Шекеры). В «Легенде о любви», наряду с главными героями, характеры которых были выписаны с особой тщательностью, движущей силой балетного действия выступил кордебалет: его роль была не декоративно-изобразительной, а действенной.

Наиболее показателен монолог Мехменэ Бану с женским кордебалетом, призванный символически запечатлеть гнетущие навязчивые мысли царицы, что мастерски передано идеальной синхронностью движений всех исполнительниц. Здесь хореография своеобразно отражает взаимосвязь музыкальных тем, смены эмоциональных состояний и ритмической пульсации. В сцене шествия воинов использован приём хореографической полифонии: каждый участник, появляясь на сцене, начинает движение с одной и той же комбинации, причём фазы её исполнения у танцующих не совпадают, что соответствует имитационным проведением темы в партитуре. Затем следует эпизод у струнных, хореографически интерпретируемый как трио главных персонажей, в ходе которого раскрывается глубинная суть их взаимоотношений. Спектакль дважды возобновлялся: в 1993 году, после реконструкции Национальной оперы, и в 2011 году, уже после смерти балетмейстера, благодаря усилиям его вдовы, народной артистки Украины Э. М. Стебляк.

С балетом «Ромео и Джульетта» С. С. Прокофьева (постановка 1971 г.) связано международное признание А. Ф. Шекеры как хореографа: за этот спектакль он в 1991 году был

награждён Золотой медалью ЮНЕСКО. Если, по Ю. А. Станишевскому, сопоставить А. Ф. Шекеру с Дж. Кранко и Ю. Н. Григоровичем, то особенно показательна вторая параллель, ибо А. Ф. Шекера и Ю. Н. Григорович в равной степени руководствовались принципами сквозного развития, симфонической драматургии, достигая при этом совершенно различных художественных результатов. «Замечу, что “спартаковский” сюжет Шекера реализовал на сцене ещё до того, как в Большом театре появилась постановка Юрия Григоровича, – свидетельствует Э. М. Стебляк. – В первый раз к этой теме он обратился, когда... работал во Львовском театре оперы и балета (1966 год. – Е. К.). Через несколько лет поставил балет А. Хачатуряна в Киеве (1977 год. – Е. К.) – и этот спектакль получился у него совсем другим, чем львовский» (цит. по: [4]).

Приступая к постановке «Ромео и Джульетты», А. Ф. Шекера также не стал ориентироваться на классический спектакль Л. М. Лавровского. Как указывает Э. М. Стебляк, только в киевском спектакле «Ромео и Джульетта» использована авторская партитура С. С. Прокофьева (А. Ф. Шекера получил её лично от тогдашнего главного дирижёра Большого театра Г. Н. Рождественского). Балетмейстер стремится раскрыть образную природу прокофьевской музыки хореографическими средствами. В «Танце рыцарей» А. Ф. Шекера использует грубые, угрожающие жесты: поднятая рука с веерообразно растопыренными пальцами зловеще вырастает над головой, как бы обозначая невидимую корону, и резко падает вниз, будто раздавливая врага. Данное прочтение в большей мере соответствует эмоциональному строю темы вражды Монтекки и Капулетти, с её нервным, размашистым пунктирным ритмом шествия и тяжёлой поступью басов, чем церемониальный «Танец с подушками» в постановке Л. М. Лавровского (фигурирующий в обязательной программе на уроках исторического танца в хореографических училищах). В сценах поединков балетмейстер отказался от бутафорского оружия, ограничившись только пластическими выразительными средствами. При этом драматизм упомянутых эпизодов существенно возрос, поскольку движения артистов, не отягощённые сложным и опасным реквизитом, стали более выразительными и раскрепощёнными, обнаружилась возможность использования неожиданных ракурсов и хореографических решений. Дуэты главных героев отличаются динамикой, эмоциональной насыщенностью, используемые техничные поддержки, по выражению Ю. А. Станишев-

ского, «...как будто подчёркивают неразрывность, внутреннее единство влюблённых» [5, с. 442]. Одним из самых ярких эпизодов фильма-балета «Ромео и Джульетта» в постановке Л. М. Лавровского является знаменитый бег Джульетты – Г. Улановой к патеру Лоренцо. В постановке А. Ф. Шекеры эта сцена приобретает совсем иное воплощение. Она воспринимается как пластический этюд, на протяжении которого балерина своими резкими круговыми *port de bras* невероятной амплитуды передаёт стремительность эмоционального порыва и даже создаёт зримое ощущение сопротивления ветра: короткая линия просцениума в воображении зрителя превращается в бесконечный путь, полный препятствий. Немецкая газета «Зюддойче цайтунг» (17 апреля 1992 года) после успешного показа «Ромео и Джульетты» в Германии отметила постановку А. Ф. Шекеры как одну из лучших в мире: «Проникновенное понимание стилистики прокофьевской партитуры обусловило предельную музыкальность всей постановки и изысканный тщательно разработанный хореографический рисунок всех, даже эпизодических, персонажей» (цит. по: [6, с. 17–18]).

Большой интерес представляют беседы с А. Ф. Шекерой конца 1990-х годов и архивные записи его интервью, выражающие отношение мастера к искусству балета и перспективам его развития: «Опера и балет – нормативны. Их нельзя свести к урону кабаре <...> Я... считаю, что наша хореографическая школа сильна традициями и именно этим интересна всему миру. <...> Классический балет ассимилирует в себе всё разнообразие, используемое как средство обогащения и развития своих внутренних законов, а балетный театр, анатомируя собственное целое, распадается на множество направлений, тенденций, стилей. <...> Чтобы гореть, нужен горячий материал. Для танцовщика это профессиональная эрудиция. Без необходимых знаний нельзя начинать репетиции» (цит. по: [4]). По поводу консервативности классического балета в одном из последних интервью А. Ф. Шекера выразился так: «Часто говорят, что классический балет консервативен. Это извечный тезис: ещё Салтыков-Щедрин предрекал гибель классическому балету, но, к счастью, классический балет не умирает. <...> Парадокс, не правда ли? Я думаю, что тут происходит путаница и подмена различных понятий: консервативность в искусстве – совсем не ругательное слово. Его часто путают с архаикой: если что-то архаично, оно себя пережило и, конечно, требует изменений. Но скажите мне, пожалуйста, разве Библия не консерватив-

на? Это, разумеется, в хорошем смысле. Почему она консервативна? Потому, что она несёт устойчивость, стабильность критериев, которые были выработаны человечеством на протяжении многих веков истории развивающейся культуры. При этом консервативность нужно понимать на диалектическом уровне: она стабильна, она устойчива, но в каждый очередной период может показать свои новые грани и обнаружить потребность в обновлении» (цит. по: [7]). К этому следует добавить, что А. Ф. Шекера, считавшийся одним из смелых новаторов, видел источник творческого обновления балетного театра именно в классическом наследии.

В постановках классических спектаклей А. Ф. Шекера старался с максимальной корректностью воссоздать лучшие эпизоды, ценность хореографии которых проверена веками; наряду с этим, балетмейстером привносилось собственное видение общей концепции спектакля. А. Ф. Шекера полагал своей задачей динамизацию балетного действия, привнесение элементов действенности даже в сцены, которые, согласно первоначальному замыслу, были дивертисментными, объединение указанных сцен внутренней логикой развития. В I действии «Лебединого озера» (постановка 1980 года) исполнители Па-де-труа разыгрывают перед принцем интермедию, показывая, как он встретит принцессу лебедей, которую полюбит, но предаст, очарованный дьявольской красотой дочери Злого гения. Интермедия приобретает смысловую роль в драматургии спектакля, и Па-де-труа перестаёт быть отдельно взятым дивертисментным номером: подруги принца играют роли Одетты и Одиллии, поэтому в хореографии женских вариаций, которую А. Ф. Шекера оставил без изменений, проявляется характер – соответственно лирический и страстно-демонический. IV действие начинается сразу с темы бури: оркестровая купюра способствует непрерывному нагнетанию напряжения.

А. Ф. Шекера стремился утвердить не просто новую хореографическую лексику, а новый способ хореографического выражения, что требовало формирования соответствующего отношения артистов к исполняемой хореографии. Говоря о балетном танцовщике, даже об исполнителе небольшой по значению партии, балетмейстер всегда употреблял слово «актёр», подразумевая необходимость сценического перевоплощения, вживания в роль. Выстраивая массовые сцены, А. Ф. Шекера видел в каждом исполнителе ансамблевого эпизода определённую индивидуальность, стремился выделить перспективных танцовщиков с помощью небольшого соло, яркой актёрской мизансцены,

оставляя место и для так называемой самоорганизации артистов. В других эпизодах основное значение приобретал именно выдерживаемый артистами чёткий сценический рисунок («мыслить рисунком», – говорил по этому поводу балетмейстер). Как видно из упомянутых выше фрагментов из «Болеро» и «Легенды о любви», А. Ф. Шекера мастерски использовал принцип хореографической полифонии: у него была уникальная способность видеть в воображении одновременно 16 или 32 пары исполнителей, прослеживая траекторию движения каждой из них. Благодаря этому постановки массовых сцен обретали подлинную непосредственность, наполнялись дыханием жизни (показательный пример – Вальс из балета «Фантастическая симфония» на музыку Г. Берлиоза).

Спектакли А. Ф. Шекеры были интересны для артистов не только оригинальным хореографическим стилем, но и возможностью прожить на сцене жизнь конкретного персонажа. Для В. Ф. Калиновской, первой исполнительницы партии Мехменэ Бану в «Легенде о любви», эта роль стала одной из самых любимых. В соответствующем спектакле, включая хореографический рисунок названной партии, А. Ф. Шекера отказался от мимической актёрской игры, сосредоточившись на пластике тела: лицо балерины закрывала полумаска, аскетичный костюм был лишён декоративных деталей «восточной роскоши». Смены душевных состояний Мехменэ Бану воссоздавались исключительно средствами пластической выразительности: «После “Легенды” я была полностью обессилена, опустошена», – отметила В. Ф. Калиновская в беседе с автором настоящей статьи (ноябрь 2011 г.). Артистка достигала эмоциональной наполненности каждого жеста, что,

безусловно, требовало огромных затрат физических сил, в то же время позволяя обрести неисчерпаемый запас творческой энергии для раскрытия сложного, многогранного образа.

В своём последнем балете – «Коппелии» Л. Делиба – А. Ф. Шекера доказал свою приверженность классике, что проявилось в ажурных переплетениях виртуозных вариаций, кантилене адажио, зажигательной сюите характерных танцев, детских эпизодов. Хореографическая интерпретация образа Коппелиуса как движущей силы всего спектакля явственно ассоциировалась с узнаваемыми личностными чертами и даже индивидуальной пластикой самого балетмейстера. Идея «Коппелии» – торжество подлинной любви – представляется магистральной в творчестве А. Ф. Шекеры: его хореография вобрала в себя множество выразительных средств, позволяющих запечатлеть самые разнообразные оттенки этого прекрасного чувства, от возвышенной одухотворённости до жгучей испепеляющей страсти.

Солистка Национальной оперы, заслуженная артистка Украины Е. И. Кухар, для которой партия Джульетты в шекеровской постановке балета С. С. Прокофьева явилась одним из высших творческих достижений, отмечает: «Спектакли Анатолия Фёдоровича очень отличаются от спектаклей других балетмейстеров тем, что... очень чётко прослеживаются различия между мужским и женским балетом и отношение мужчины к женщине» (цит. по: [7]). «Но и любовь – мелодия», как писал А. С. Пушкин, поэтому музыкальные свойства хореографии А. Ф. Шекеры глубоко мотивированы психологически: проблемы хореодрамы разрешаются балетмейстером через усвоение балетом глубинных принципов музыкального мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михаил Габович: Статьи. Воспоминания о М. Габовиче. М.: Искусство, 1977. 240 с.
2. Захаров Р. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
3. Наконечная С. Полифония танца: Вторая половина марта в Национальной опере пройдёт под знаком Анатолия Шекеры // Ежедневник 2000. 2012. № 11 (16–22 марта). URL: <http://2000.net.ua/2000/aspekty/art>.
4. Полищук Т. «Горючий материал» Анатолия Шекеры. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/obshchestvo>.
5. Станишевский Ю. Национальная опера Украины. Киев: Музыка Украина, 2002. 736 с.
6. Станишевский Ю. Проблемы интеграции украинского хореографического искусства в мировое и европейское культурное пространство // Интеграция украинского искусства в европейское и мировое культурное пространство: материалы Всеукраинской науч.-практ. конф. Киев: Киевское училище хореографического искусства, 2005. С. 9–18.
7. Анатолий Шекера: К 80-летию со дня рождения. URL: <http://youtu.be/KSAAOPyVe>.

REFERENCES

1. Mikhail Gabovich: Stat'yi. Vospominaniya o M. Gaboviche [Mikhail Gabovich: Articles. Reminiscences on M. Gabovich]. Moscow: Iskusstvo Press, 1977. 240 p.
2. Zakharov R. Zapiski baletmeistera [The Notes of the Ballet-master]. Moscow: Iskusstvo Press, 1976. 352 p.
3. Nakonechnaya S. Polifoniya tantsa: Vtoraya polovina marta v Natsional'noy opere proydyot pod znakom Anatoliya Shekery [The Polyphony of Dance: At the National Opera the Second Half of March Will Be Marked by Anatoly Shekera's Sign]. Ezhenedel'nik 2000 [Weekly 2000]. 2012. No. 11 (16–22 March). URL: <http://2000.net.ua/2000/aspekty/art>.
4. Polischuk T. «Goryuchiy material» Anatoliya Shekery [«The Combustibles» of Anatoly Shekera]. URL: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/obshchestvo>.
5. Stanishevskiy Yu. Natsional'naya opera Ukrainy [The National Opera of the Ukraine]. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 2002. 736 p.
6. Stanishevskiy Yu. Problemy integratsii ukrainskogo khoreograficheskogo iskusstva v mirovye i evropeyskoe kul'turnoe prostranstvo [Problems of Ukrainian Choreographic Art Integration into the World and European Cultural Space]. Integratsiya ukrainskogo iskusstva v evropeyskoe i mirovye kul'turnoe prostranstvo [Integration of Ukrainian Art into the European and World Cultural Space]: papers of the All-Ukrainian research-practical conference. Kiev: Kiev College of Choreographic Art, 2005. P. 9–18.
7. Anatoliy Shekera: K 80-letiyu so dnya rozhdeniya [Anatoly Shekera: On the 80th Anniversary of His Birth]. URL: <http://youtu.be/KSAAOPyVe>.

АНАТОЛИЙ ФЁДОРОВИЧ ШЕКЕРА –
МАСТЕР БАЛЕТНОГО СИМФОНИЗМА И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПОЛИФОНИИ

Статья посвящена творчеству выдающегося украинского балетмейстера Анатолия Фёдоровича Шекеры, с именем которого в национальном балетном искусстве связаны переход от принципов хореодрамы к симфонической драматургии, открытие танцевальной и драматургической полифонии, создание оригинального хореографического стиля, названного «шекеровским». Ранний период профессиональной деятельности А. Шекеры протекал в Перми (хореографическое училище, Театр оперы и балета). Первые балетные постановки были осуществлены им в Львовском театре оперы и балета им. И. Франко (1964–1966). В 1966–2000 годах, до последних дней жизни, А. Шекера работал балетмейстером Киевского театра оперы и балета им. Т. Шевченко (ныне – Национальная опера Украины). Луч-

шие спектакли А. Шекеры: «Легенда о любви» А. Меликова, «Спартак» А. Хачатуряна, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, «Лебединое озеро» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Коппелия» Л. Делиба, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, «Болеро» М. Равеля и др. В статье содержится анализ наиболее показательных сцен из упомянутых постановок А. Шекеры, акцентируется внимание на репрезентации отдельных характеров и образности музыкальной партитуры в целом, применении таких композиционных приёмов, как хореографическая полифония, синхронность, импровизационность.

Ключевые слова: Анатолий Шекера, классический балет, Национальная опера Украины, хореографическая полифония, симфоническая драматургия.

ANATOLY F. SHEKERA AS THE MASTER OF
BALLET SYMPHONISM AND CHOREOGRAPHIC POLYPHONY

The article is devoted to the works by the famous Ukrainian ballet-master Anatoly F. Shekera. In the national ballet art his name is associated with the transition from choreodrama principles to symphonic dramaturgy, as well as opening of dance and dramatic polyphony and creation of the original dance style called as «Shekera's style». The early period of his professional activities proceeded in Perm (College of Choreography, Perm Opera and Ballet Theatre). He staged his first ballets at the Lvov I. Franko Opera and Ballet Theatre (1964–1966). In 1966–2000, until the last days of his life, A. Shekera worked as the choreographer at the Kiev T. Shevchenko Opera and Ballet Theatre (now – the National Opera of the Ukraine). The best pro-

ductions by A. Shekera are *The Legend of Love* by A. Melikov, *Spartacus* by A. Khachaturian, *Romeo and Juliet* by S. Prokofiev, *Swan Lake* by P. Tchaikovsky, *Raymonda* by A. Glazunov, *Coppelia* by L. Delibes, *Symphonie fantastique* by H. Berlioz, *Boléro* by M. Ravel and others. The article contains the analysis of the most significant scenes from the named productions by A. Shekera. The attention is focuses on representation of individual scenic characters and imagery of musical score in whole, using of such composition methods as choreographic polyphony, synchronicity, improvising development.

Key words: Anatoly Shekera, classical ballet, National opera of Ukraine, choreographic polyphony, symphonic dramaturgy.

Коваленко Ева Игоревна

младший научный сотрудник

Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рыльского

Национальной академии наук Украины

Украина, 01001, Киев

e-mail: missevacomp1@yandex.ru

Kovalenko Eva I.

junior research worker

M. Rylsky Institute for Studies in Art, Folklore and Ethnology

to the Ukrainian National Academy of Sciences

Ukraine, 01001, Kiev

e-mail: missevacomp1@yandex.ru

