

УДК 7.071.2Лифар+792.82

СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ: аспекти взаємодії музики і танцю

Олена Зінч

Стаття присвячена аналізу творчості хореографа й хореолога Сержа Лифаря крізь призму співвіднесеності музики і танцю у створенні хореографічної партитури балетної вистави.

Ключові слова: Серж Лифар, хореологія, хореавтор, взаємодія музики і танцю в балетній виставі, хореографічна партитура балету, пластична мова.

Стаття посвятається аналізу творчості хореографа і хореолога Сержа Лифаря сквозь призму соотнесенности музики і танца в создании хореографической партитуры балетного спектакля.

Ключевые слова: Серж Лифарь, хореология, хореавтор, взаимодействие музыки и танца в балетном спектакле, хореографическая партитура балета, пластический язык.

The article is devoted to the analysis of the creation of the choreographer and the choreologist Serge Lifar through the aspects of the comparison of music and dance in the making of the choreographic score of ballet play.

Keywords: Serge Lifar, choreology, choreologist, the interaction of music and dance in ballet play, choreographic score of ballet, plastic language.

Серж Лифар належить до когорти тих видатних хореографів і хореологів, які фактично стояли біля витоків сучасного балетного мистецтва ХХ ст. й дали поштовх народженню не тільки нових форм танцювального руху, але й нової естетики танцю, нових хореографічних напрямів. Його внесок у розвиток хореографічного мистецтва – незаперечний. Зростаюча зацікавленість особистістю нашого співвітчизника, видатного танцівника, хореографа, теоретика танцю, чиє ім'я вже двадцять років як повернулося в Україну¹, актуалізує сучасне звернення до хореографічної спадщини С. Лифаря, що одночасно продиктоване намаганням заповнити певні лакуни в українському балетознавстві щодо історії західноєвропейського балетного мистецтва минулого століття, зокрема, у часі, коли зароджувалася та формувалася нова мова балетного мистецтва, його нова пластика.

Зважаючи на відсутність в українському мистецтвознавстві спеціальних видань, присвячених діяльності Лифаря-хореографа, окрім дослідження «Класика та неокласика» О. Чепалова (у його ґрунтовній монографії «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» [14]) та статей Ю. Станішевського [11; 12]², здійснених з погляду суто хореографічної специфіки, автор цієї статті репрезентує комплексне

дослідження пластичної мови С. Лифаря – крізь призму кореляції музики й танцю.

Так склалося, що С. Лифар за певних історичних обставин опинився на перетині трьох культур – української, російської та французької – і шлях у велике мистецтво розпочав далеко від рідної України. Емігрант із Києва, учень Броніслави Ніжинської³, він сформувався як блискучий танцівник у Франції, у трупі «Ballet Russes» («Російський балет») С. Дягілева, куди потрапив у січні 1923 року після другої (на цей раз вдалої) спроби втечі з Києва за кордон. Уже 1925 року С. Лифар став першим танцівником трупи.

Як танцівник С. Лифар був неперевершений. Його танець вражав особливим магнетизмом, потужною енергією, красою, внутрішньою музикою рухів. Починаючи зі своєї першої сольної партії (один з виконавців *Pas de quatre*, 1924 р.) у «Чімарозіані» на музику з опери-балету «Жіночі хитрощі» Д. Чімарози, С. Лифар, завдяки великому таланту, навчанню в М. Легата й Е. Чекетті, стрімко завоював балетний Олімп Дягілевської трупи, досягнувши вершин майстерності і неабиякого успіху в балетах «Кішка» («La chatte») А. Коре, «Аполлон Музагет» І. Стравинського⁴ та «Блудний син» С. Прокоф'єва (усі в хореографії Дж. Баланчина). У своїх критичних відгуках на танець Сержа Лифаря Жан Кокто,

ПОСТАТІ

видатний французький драматург, сценарист, кінорежисер і живописець, відзначав: «Великий і чистий арабеск його тіла, яке підноситься в пориві, наче ожила рослина, видовжує лінії – від ніг (коренів) до голови (квітки). Творець свого мистецтва і самого себе, Лифар, коли захоче, стає віртуозом академічного танцю... *Tours en l'air*, піруети, антраша – все злагоджується, щоб позбавити тіло власної ваги; у фантастичному приземленні <...> здається, ніби Лифар іде в повітрі, наче боги, що ходять по хвилях» [10, с. 127].

Серж Лифар – воістину геній танцю. Його особлива пластика була співучою: здавалося, усе тіло, руки, ноги перетворювалися на дивовижний інструмент, яким танцівник володів досконало і з якого міг «видобувати» чудові мелодії мовою хореографії.

Антрепризі Сергія Дягілева «Російські сезони» (1907 р., з 1911 р. – «Російський балет С. П. Дягілева») у Парижі належить особлива роль у становленні нової балетної пластики. Відмітною властивістю стилістики Дягілевської трупі був синтез танцю, пластики, музики, драматичної дії та живописних сценографічних вирішень, яскрава театралізація хореографічного видовища. С. Дягілев прозорливо передбачив назрілу потребу в реформі балету, великі потенційні можливості поєднання техніки класичного танцю з пластикою «вільного» танцю. Не випадково саме в надрах Дягілевських «Російських сезонів» і «Російського балету» з'явилися такі хореографи-реформатори, як М. Фокін, В. Ніжинський, Б. Ніжинська, С. Лифар, Л. Мясін, Дж. Баланчин та інші, у чийй творчості змогли реалізуватися всі новаторські тенденції у сфері пошуків нової пластичної мови балетної вистави.

Саме в роки перебування в «Російському балеті» С. Лифар отримав перший досвід як хореограф – здійснення нової редакції балету І. Стравинського «Байка про лисицю, півня, kota та барана», що йому доручив С. Дягілев у 1925 році. Хоча робота просувалася досить повільно (з моменту її початку до закінчення пройшло понад чотири роки), С. Лифарю вдалося здивувати і паризьку публіку, і самого С. Дягілева (прем'єра балету відбулася на сцені Театру

Сари Бернар у Парижі 21 травня 1929 р., декорації – М. Ларіонова⁵).

Уважне прочитання музичної партитури «Байки про лисицю, півня, kota та барана» наштовхнуло С. Лифаря на неординарні пластичні вирішення. Так, саме партитура І. Стравинського викликала в постановника «думку побудувати балет на паралелі хореографічного й акробатичного виконання; я захотів у «*Renard'e*» виразити побудову руху в його формах, знайти сучасний хмарочос танцю, відповідний музиці Стравинського і кубізму Пікассо» [8, с. 281]. Тому в пошуках власного стилю хореограф пішов шляхом відмови від класичної структури балету й ускладнив хореографічну партитуру відповідною лексикою, заснованою на атлетично-акробатичних перевертах, підтримках, стрибках та інших спортивно-циркових елементах. Як згадував С. Лифар, С. Дягілеву сподобалася ця ідея: «Безперечно, Стравинський нерідко – акробат звуків, Пікассо – акробат ліній, а Лифар – акробат пластики» [10, с. 161].

Після смерті С. Дягілева доля не випадково привела двадцятип'ятирічного С. Лифаря до паризької Гранд-опера, де він став не тільки першим танцівником (*danseur Etoile*), але й завоював славу талановитого хореографа-новатора, педагога й – упродовж тридцяти років (1929–1958 рр., з невеликою перервою⁶) – керівника балетної трупі.

Діяльність хореографа в Гранд-опера розпочалася зі сміливих експериментів. Так, у балеті «Творіння Прометея» на музику Л. ван Бетховена С. Лифар звернувся до принципово нової естетики, що різьчилася від витончено естетизованого мистецтва періоду «Російських сезонів» С. Дягілева і знаменувала народження Лифаря-хореографа з його заявкою «на власну тему й концепцію балетної вистави» [13, с. 49]. С. Лифар привніс у балет не тільки позатанцювальні елементи, але й цілковито нові пози і рухи, які «працювали» на «постать епічного героя»: поза на схрещених колінах, подвійний тур у повітрі з безпосереднім падінням на бік, «різноманітні стрибки з картинними позами на підлозі» [13, с. 49]. Гучний успіх «Творінь

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Прометея» був для С. Лифаря – танцівника й хореографа – другим народженням після «Ballet Russes». Сам митець називав «Творіння Прометея» революційним балетом, оскільки тут зіткнулися два світи – світ минулого, сповненого вишуканості й чар, і світ мистецтва, який дав життя новому танцювальному руху.

Загалом і своєю «Байкою...», і «Творіннями Прометея» С. Лифар віддав данину авангардистським пошукам у сфері балетного мистецтва, характерним для трупи С. Дягілева. Згодом хореограф відмовиться від усіляких «акробатичних трюків і викрутасів» [10, с. 77] на користь балетної неокласики.

Талант Лифаря-хореографа посправжньому розквітнув у Гранд-опера: він розширив репертуар театру, здійснивши на його сцені безліч високохудожніх постановок (усього понад двісті балетних постановок на сценах різних театрів). Окрім «Творінь Прометея» на музику Л. ван Бетховена (1929), це балети «Ікар» (на власні ритми, оркестрування А. Онеггера і Ж. Сіфера, 1935 р.), «На Дніпрі» С. Прокоф'єва (1932), «Давид» на музику М. Мусоргського – К. Дебюссі (аранжування В. Ріеті, 1936 р.), «Жоан із Царісси» на музику В. Егка (1942), «Сюїта в білому» на музику Е. Лало (1943), «Міражі» А. Соре (1944), «Федра» Ж. Оріка (1950), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва⁷ (1955) та ін.⁸

С. Лифар був предтечею багатьох відкриттів у сфері виражальних і концептуальних можливостей танцю, одним із провісників сучасної пластичної мови. Починаючи з 1935 року, після опублікування С. Лифарем свого знаменитого «Маніфесту хореографа», присвяченого особливій ролі танцю в балетній виставі, розпочався довгий і плідний шлях Лифаря-хореолога⁹.

Симптоматично, що танцювальний рух і його зв'язок з музикою завжди перебували в центрі уваги С. Лифаря, який наголошував, що танець у балеті «одухотворювався музикою, музика знаходила своє здійснення, своє вираження в русі тіла, у його елевації – у Танці» [8, с. 101].

Визначальним чинником єдності музики й танцю, на переконання хореографа, є

ритм: «...душевний ритм, дихання та тілесний рух мають три різні фігури ритму, причому дихання й душевний ритм завжди повільніші, ніж рух, проте у фіналах музичної фрази всі три ритми зливаються в загальному акорді» [8, с. 106].

С. Лифар відкривав нові обрії танцювального руху, сповідуючи його максимальне вивільнення. «Поет руху», за визначенням французького письменника, поета й есеїста Поля Валері, Серж Лифар порівнював тіло танцівника із симфонічним оркестром: «Танцівник неначе поєднує в собі оркестр, диригента та соліста» [9, с. 259]. Тому не випадково видатний хореограф і геніальний танцівник ХХ ст. вважав, що танець є «пластичною музикою» [9, с. 259], де «мелодичною лінією» стає сам танцівник [9, с. 221], чиї «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають і малюють ритм» [9, с. 259].

Власне танець у хореології С. Лифаря постає як багатовимірна просторово-часова система координації та сполучення його горизонтальних (лінії) і вертикальних (па) складників: «...лінії – це мелодії танцю, па – акорди, що пластично акцентуються, вони можуть бути гармонічними й дисонансними. У загальних рисах велике романтичне адажіо є нічим іншим, як довгим розгортанням досконалого, бездоганного акорду. І навпаки, танці, жанрові чи характерні, базуються на пластичних дисонансах» [9, с. 259].

Отже, тут ідеться про спільність законів чутного-видимого, пов'язаних із синестезійним суміщенням співвідчуттів – пластично-хореографічного та інтонаційно-звукового. Саме таке суміщення лягло в основу задуму балету С. Лифаря «Ікар»: «Я думаю, що, можливо, на цей шлях “моноритмічності” (змін виразності лише на основі ритму) мене привело “Болеро” мого друга Моріса Равеля» [9, с. 228]. Сама ідея балету «Ікар» виникла в хореографа 1930 року. Спочатку це мав бути балет з музикою І. Маркевича. Однак після її прослуховування С. Лифар вирішив, «що жодна музика не може передати просту, стриману, сувору красу грецького міфу й те бачення танцю, яке він мені навіював. Політ, а потім спокутне падіння Ікара могли відлунювати лише тишею або глухи-

ПОСТАТІ

ми ударами людського серця. Будь-яка музична тривожність, будь-який звуковий «клімат» здавалися б штучними й відволікали увагу глядача від суті драми. Різкий звук, що вибухає серед тиші, буде найкращим акомпанементом кульмінацій; будь-який мелодійний або гармонійний вступ ослаблює їх.

Тож... мій «Ікар» танцюватиметься без музики – так він виграє в експресії і, крім того, покаже, на що здатен танок, який обходитися без будь-якого акомпанементу...» [10, с. 53].

Справді, це була цікава спроба С. Лифаря – у дусі авангардистських пошуків того часу – обійтися без звичного для балетної вистави музичного супроводу як такого, замінивши його на чистий ритм: «Мені захотілося звільнити танець від звичного поняття, нібито він належить музиці й музикантам... Я повстав проти Стравинського та Пікассо... Мені захотілося звільнити тіло, базуючись на хореографії та хореографічному пошуку» [9, с. 219]. Тож фактично С. Лифар утврджував в «Ікарі» проголошені ним у «Маніфесті хореографа» принципи самодостатності танцю, його певної автономії від музики, а також рівноправність хореографа у створенні балетної вистави: «Я довго боровся за те, щоб танець розглядався як найвище мистецтво, а хореограф визнавався як творець на тій самій підставі, що й поет, музикант, скульптор, архітектор або живописець» [9, с. 228]. Такий пріоритетній ролі балетмейстера-творця в «Ікарі» певним чином посприяв і композитор Артур Онеггер, який повністю віддав сценічну розробку цього балету у «відкуп» саме хореографові, а не лібретисту.

Симптоматично, що цей намір С. Лифаря щодо автономії танцю був гаряче сприйнятий видатними діячами мистецтва. Зокрема, Ж. Кокто писав: «...цим балетом хореограф заявив про своє бажання звільнити танець від властивих музиці обмежень» [10, с. 164]. П. Валері був ще категоричнішим, відзначивши, що завдяки розумінню мистецтва танцю як «узагальненої поезії руху людства» С. Лифар зумів в «Ікарі» «скомпонувати балет на самому ритмі, зробити з нього якусь абстрактну

поему, котра через його тіло набула обрисів, і обійтися без диктату будь-якої музики» [10, с. 164].

Так, у 1935 році з'явився новий балет С. Лифаря, названий хореавтором¹⁰ початком «нової ери музики і танцю», де ритм народжувався з танцю, а «мелодичною лінією» ставав сам танцівник. Кожний створений рух записувався в його ритмічному еквіваленті. У результаті С. Лифар, уявляючи, як за його «плечима тріпочуть крила Ікара» [10, с. 53], усього впродовж двох годин створив власну ритмічну партитуру спектаклю, яку потім А. Онеггер (за допомогою Ж. Сіфера) інструментував для ансамблю ударних інструментів лише за три дні¹¹. «Чистий ритм» став своєрідним камертоном балету, максимально підкресливши малюнок музикалізованих танцювальних рухів: «Із цього карбованого довготривалого ритму, звільненого від усіякого мелодичного прикрашання, із цього цілковитого злиття з танцем народжується дивовижний за суворістю й напруженістю спектакль. То звуковий об'єм буквально пригнічує своєю потужністю, то тиша, музичний шепіт – контраст, що нарощує драматичну значущість жесту, ліризму тіла» [9, с. 223–224].

Досягнувши максимального «ліризму в пластиці» [10, с. 164], хореограф прагнув домогтися в «Ікарі» справжнього союзу тіла й духу, що допомогло б «побороти силу тяжіння і перетворити тіло не в інструмент, ні, але в єдине ціле з рухом, сполучене в пластичній симфонії» [9, с. 218]. У гранично виразній жестопластиці, у нескінченній низці злетів та падінь героя С. Лифар (який сам виконував партію Ікара¹²) дуже точно і ємно втілив вічне устремління людства увись, паріння не тільки духу, але й тіла: «Танець кидає виклик небу. Танцівник докладає всіх земних сил, аби злетіти в височінь... Міф ламає йому крила, але геній танцю рятує його й залишає герою шанс бути людиною» [10, с. 164].

Що стосується сценічного втілення балету¹³, то образну доміанту вистави посилюють оригінальні декорації Пабло Пікассо. Створені ним до відновленої постановки «Ікара» в 1962 році, вони відбивають найдраматичніші моменти балету. Вражаюче

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

вибудовано картину загибелі героя, де сценографія активно включається в дію. Так, зображення на заднику сцени велетенського розпаленого Сонця й Ікара, який з розпростертими крилами стрімко падає догори ногами, передує появі самого героя-танцівника, що вже в балетній пластиці відтворює момент падіння та смерті Ікара.

Цікаво, що, готуючи прем'єру «Ікара» 1935 року, Серж Лифар мало не потрапив під вплив сюрреалістичних новацій Сальвадора Далі. Проте, побачивши ескізи художника, хореограф був шокований: на заднику сцени було зображено тридцять мотоциклістів, які мчали на своїх «залізних конях»; Ікар був абсолютно оголений, його голову увінчувала величезна здобна булка, а крила замінювала пара милиць. Фінал замислювався як суцільний абсурд. На сцену в домовині виїздив-випливав католицький священик: замість весел він тримав у руках ложку, щоб витягти нею Ікара, який тільки-но впав... Зважаючи на всі ці фантазми, С. Лифар вимушений був відмовитися від співробітництва із С. Далі [5] і запросити до співпраці над балетом художника «помірковано класичного напрямку» [9, с. 220].

С. Лифар уважав, що саме своїм «Ікаром» він започаткував неокласичний стиль у балеті¹⁴, у якому головним був «союз емоції та геометрії пластичних ліній танцю», прагнення подовжити до безкінечності в просторі лінію танцювального малюнку – чи то в стрибку, пліє, піруеті, арабеску, чи в будь-якому нюансі пластичного руху. За визнанням самого С. Лифаря, він здійснив «реформу руху, техніки та естетики танцю» [10, с. 142]. Хореограф увів шосту й сьому позиції в пліє на пуантах при вигині ступні, що зробило його більш естетичним і граційним. Завдяки перенесенню ваги тіла з підйому ступні на пуант танцівниця мала можливість рухатися, не спираючись на п'ятки, а начебто в устремління вперед, у польотній пластиці кроку на кшталт «хвилі, що котиться», «хода стає естетичною, а самий її крок “співає”» [9, с. 255]. До того ж С. Лифар змістив вертикальну вісь тіла в академічному танці. У такий спосіб хореограф надавав статичним позам класичного

танцю (*arabesques, attitudes*) ілюзії вільного падіння, «ілюзії руху в статиці» [9, с. 262] – «застигаюча поза стає рухом» [9, с. 255]. Тільки з гармонії тіла й духу, геометричної лінії та емоції, як уважав С. Лифар, і народжується досконалий танець.

Ці принципи лифарівського стилю, «заснованого на дієвості арабесків і неокласичних положень» [9, с. 260], знайшли своє втілення в одному з його довершених безсюжетних балетів – «Сюїті в білому»¹⁵ на музику з балету «Намуна» Е. Лало (1882)¹⁶, де, за словами Ж. Кокто, хореограф «демонструє своє творче кредо, свій пошук, свої переконання» [9, с. 188]. Справді, балет, створений 1943 року (прем'єра відбулася 19 червня 1943 р. у Великому театрі Цюріха, Швейцарія; вистава поновлена 1946 р. у трупі Нового балету Монте-Карло під назвою «Чорне і Біле»), віддзеркалив основні засади неокласичної балетної естетики С. Лифаря, який завжди мріяв підняти академічний танець на якісно новий рівень, домогтися справжнього «злиття динамізму тіла й сокровених сил душі», що «дозволяє танцю підкорити час і простір та піднятися до найвищих вершин» [10, с. 146]. Хореограф не тільки увиразнив рухи та жести, саму пластику танцю, емоційно наповнивши його, але й домігся рівноправних – паритетних – взаємовідносин між музикою і танцем, такого їх співвідношення, у якому танець, первісно обумовлений музикою, водночас ставав би самодостатнім витвором високого мистецтва, народженого від синтезу «емоції та геометрії» [10, с. 145].

Тонко відчуваючи музику Е. Лало, С. Лифар фактично будує хореографію «Сюїті в білому» як «концерт-сюїту»¹⁷, відтворюючи в пластиці танцю і натхненну – широкого дихання – кантиленність музики, і «терпку» примхливість ритміки, і жанрову характеристичність, виражену в різних дансантичних формах, що змінюють одна одну за принципом сюїти.

Відомо, що С. Лифар чудово малював, цей дар він своєрідно втілював у «Сюїті в білому». Для розширення простору хореограф розташував виконавців у двох сценічних площинах – на рівні самої сцени й на рівні ар'єрсцени, піднятої трохи вище (на

ПОСТАТІ

дві сходи) над основною сценічною площиною. Як результат, сцена перетворилася на щось подібне до маленького амфітеатру, що дозволило хореавтору «розвести» солістів і кордебалет, вивівши останній за межі основного сценічного простору, і тим самим одночасно вивільнити основну сцену для варіацій солістів, створивши ілюзію просторової глибини та «стереофонічності». У гармонії архітекtonіки горизонтальних і діагональних ліній танцівників, у витонченій співучій пластиці рухів та поз – піруетах, фуєте, вишуканих подвійних арабесках й атитюдах зі зміщеним центром, що зрушують вертикальну вісь, подовжуючи лінію тіла, па де бурре, жете, ефектних підтримках, пластично «озвучених» розкутою елегантністю ритму, – оживає сама душа танцю, неповторний лифарівський стиль [6].

Ще один неокласичний балет С. Лифаря – «Ранкова серенада» на музику Ф. Пуленка¹⁸. Ідея «хореографічного концерту» – жанрове визначення Ф. Пуленка – виникла в композитора завдяки враженню від картин живописців школи Фонтенбло. Античний міф про бурхливе кохання юної богині Діани-мисливиці, що наче зійшла з полотна Ф. Буше, до прекрасного юнака Актеона, який перетворився на оленя і став жертвою, отримав у балеті нове життя. Через вишукані, виструнчені пластичні лінії неокласичної хореографії розкривається природна чуттєвість і грація людського тіла, жива пристрасть, недосяжність гармонії земного й піднесено-ідеального, духовного, трактовані в дещо іронічному (що йде від музики Ф. Пуленка) забарвленні [7].

Нагадаємо, що «Ранкова серенада» була поставлена на честь перемоги Франції над фашизмом. З історією цієї постановки пов'язана одна з найсумніших сторінок життя хореографа. Упродовж німецької окупації Франції під час Другої світової війни С. Лифар перебував у Парижі й продовжував роботу в очолюваній ним Гранд-опера. Цим він, власне, і зберіг балетну труп театру та самий театр від знищення, що потім обернулося проти нього. С. Лифаря було несправедливо звинувачено в колабораціонізмі. 21 грудня 1944 року, у день «суди-

лица» над хореографом («великого цькування», за висловом самого С. Лифаря), за нього вступилися його танцівниці, чия балетна кар'єра не обірвалася тоді тільки завдяки С. Лифарю. Іветт Шовіре, зірка Гранд-опера, заявила, що саме «завдяки маестро паризька Опера була врятована і продовжувала вражати» [9, с. 127]. Однак сам С. Лифар був змушений піти з Гранд-опера й переїхати до Монте-Карло, куди його запросили і де він створив «Новий балет Монте-Карло». На знак солідарності за вчителем пішли із Гранд-опера і його учні, найкращі танцівники й танцівниці. Серед них була ще зовсім юна Рене Жанмер (майбутня дружина й муза відомого французького хореографа Ролана Петі), для якої С. Лифар і створив балет «Ранкова серенада»¹⁹ (його прем'єра відбулася 5 січня 1946 р. на сцені театру в Монте-Карло)²⁰.

Щодо сюжетних балетів хореографа, то серед них окреме місце посідає балет «Ромео і Джульєтта» на музику симфонічної увертюри-фантазії П. Чайковського. Прем'єра балету відбулася 16 червня 1942 року в Залі Плейель у Парижі, а вже в повоєнні роки виставу було відновлено в Гранд-опера (13 квітня 1949 р.)²¹. У своїй програмній увертюри-фантазії композитор у лаконічній і довершеній одночастинній сонатній формі втілює основний конфлікт та колізії однойменної трагедії В. Шекспіра. Услід за трагічною піднесеністю музики С. Лифар для своєї композиції обрав граничну суворість стилю, що межує з аскетичністю. Як і в безсмертній музиці П. Чайковського, у хореографічній інтерпретації С. Лифаря є також певна відстороненість погляду – ніби через віки – на історію Ромео і Джульєтти, що сприймається тут виключно як знак-символ невмирущого, вічного кохання. У С. Лифаря це балет тільки для двох головних героїв. Власне сюжет намічено лише пунктирно, у найбільш доленосних для героїв колізіях. На кону блискавично змінюють один одного танцювальні епізоди: перше побачення закоханих, стрімкий двобій Ромео з уявним Тібальдом, сцена перед балконом Джульєтти, умовне благословення на таємний шлюб, розлука героїв і, нарешті, сцена в склепінні – на смертнім одрі.

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Фактично хореографічну драматургію балету «Ромео і Джульєтта» вибудовує конфліктна музична драматургія увертюри-фантазії з її наскрізним симфонічним розвитком, контрастністю тематизму, заснованому на протиставленні двох основних музичних сфер, виражених у системі дуже характеристичних, індивідуалізованих лейттем, стрімким розгортанням дії, потужним емоційним протиставленням трагедії життя, боротьби, смерті та надбуттєвого (поза життям) просвітлення-паріння у вічності. Саме це, а також яскрава театральність музики П. Чайковського й певні структурні особливості, формоутворюючі принципи (принцип динамічної репрізності сонатної форми; своєрідна арочність композиції, що виявляється як у тричастинності окремих партій, так і в тричастинності всієї композиції увертюри) та прийоми музичного розгортання (використання прийомів мотивно-тематичної розробки, секвенційного розвитку) стали для С. Лифаря могутнім поштовхом для створення балету, який візуалізував високу одухотвореність музичних образів П. Чайковського у вишуканій хореопластичній. У пластичному вирішенні композиції переважає графічний малюнок танцю, укрупнення, акцентованість окремих поз, жестів, рухів. Це, зокрема, підкреслено виразні пластично-хореографічні лейтінтонації колінопреклоніння, жесту мольби, утіленого в пластиці рук, які то здіймаються догори, то молитовно складаються на грудях, пластика «припадаючої» ходи – знак наближення трагічної розв'язки. А незвичний фінал постановки – кода – сприймається як пластичний еквівалент музики П. Чайковського. Це своєрідний *Post Scriptum*, вихід танцювальної дії в інший сюжетний простір (вимір): під звуки теми кохання, яка набуває тут зовсім іншого звучання – скорботно-трагічного й разом з тим понадчасового, – Ромео і Джульєтта після сцени смерті з'єднуються на небесах для вічного життя.

Загалом прозора хореографічна партитура балету «Ромео і Джульєтта» з її гармонією та красою рухів, стрункою графікою пластичних ліній, простотою та ясністю стилю ніби створює своєрідний архітектур-

ний каркас, що обрамлює безсмертну музику П. Чайковського.

Блиск імені Сержа Лифаря не тьмяніє й сьогодні. Йому віддають шану уславлені майстри хореографічного мистецтва. Знаменним є зізнання Моріса Бежара, який восени 1999 року приїздив зі своєю трупю *Bejart Ballet Lausanne* до Києва: «Усі хореографи мого покоління багато в чому зобов'язані Сержу Лифарю. Без нього не було б ні мене, ні Ролана Петі». У 1985 році, після виконання партії Федри в Нансі (Франція) видатна балерина сучасності Майя Плісецька написала: «Вся сучасна хореографія й найкращі хореографи є вашими прямими спадкоємцями. Побачивши “Федру”, я була вражена, який сильний відбиток вона залишила на всій хореографії за тридцять років» [10, с. 123]. Того самого року в телепередачі «Балетні зошити» балерина відзначила особливу роль С. Лифаря в становленні балетного мистецтва: «Працюючи над естетикою Сергія Лифаря, я зрозуміла, що це він відкрив шлях світовому балету ХХ століття...» [9, с. 185].

Примітки

¹ Про незгасаючий інтерес до постаті С. Лифаря свідчить також нещодавно видана книга О. Балабка, де життєвий і творчий шлях цього видатного танцівника й хореографа постає крізь призму його власних листів та фотографій [1].

² Саме Ю. Станішевському, доктору мистецтвознавства, професору, президенту Національного комітету Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО, належить головна заслуга в поверненні імені С. Лифаря на батьківщину. Йому ми завдячуємо заснуванням Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря, а також Міжнародного фестивалю балету «Серж Лифар де ля данс» (Ю. Станішевський був їхнім незмінним художнім керівником упродовж багатьох років – з I по VI конкурси; з I по VII фестивалі).

³ С. Лифар почав серйозно займатися балетом ще в рідному Києві в так званій Центростудії під керівництвом Б. Ніжинської, яка водночас керувала власною балетною школою в Києві (1915–1921). Майбутній видатний танцівник і хореограф згадував свій перший візит у студію Б. Ніжинської як поворотний, знаковий у його житті: «Учениці Ніжинської танцювали під музику Шопена й Шумана і пластичними рухами, грацією оживленого, одухотвореного ритмом, обожнюваного тіла створювали велику гармонію з музикою...»

Відкрився світ краси – одкровення краси – не красивого, не витонченого, не граціозного, – а самої кра-

ПОСТАТІ

си і грації, перед якими залюблено-молитовно завмираєш у чистому і трепетному спогляданні-захваті.

Я <...> відчув, що завжди поривався до <...> танцю, до танцю-музики, до танцю-любові.

Я став танцівником, ще не вміючи танцювати, ще не знаючи танцювальної техніки, але я знав, що оволодію нею і що ніщо, жодні перешкоди не зупинять мене на цьому моєму шляху» [8, с. 100–101].

⁴ За виконання головної партії в балеті «Аполлон Музагет» І. Стравинського (прем'єрна вистава – Театр Сари Бернар у Парижі, 1 червня 1928 р.) С. Лифар отримав від композитора в подарунок клавир балету з написом: «Чарівному Серьожі Лифарю з любов'ю від автора», від С. Дягілева – золоту ліру [8, с. 371].

⁵ Російський художник-сценограф М. Ларіонов 1915 року емігрував спочатку до Швейцарії, а згодом – до Франції, де в Парижі співпрацював із трупю С. Дягілева «Російський балет». Зробив серію замальовок С. Дягілева й танцівників його трупи (серед них – С. Лифаря). У 1955 році разом з дружиною Н. Гончаровою брав участь у створенні видання «Русские балеты. Сергей Дягилев и театральные декорации». Відомий також як автор книги «Дягилев і російські балети» (французькою мовою), виданої 1970 року в Парижі.

⁶ Упродовж 1945–1947 років С. Лифар був художнім керівником, хореографом і прем'єр-танцівником «Російського балету Монте-Карло» (інша назва – «Новий балет Монте-Карло»).

⁷ С. Лифар двічі звертався до трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Спочатку він поставив одноактний балет на музику симфонічної увертюри-фантазії П. Чайковського (1942), а 1955 року створив двоактну виставу на музику С. Прокоф'єва (одна з останніх постановок хореографа).

⁸ Симптоматично, що перед тим, як почати роботу над новим балетом, С. Лифар запрошував танцівників до співпраці й уже потім творив балетну партитуру, зважаючи на індивідуальні можливості кожного з них: «Так йому вдавалося витягти краще з того, що в нас було закладено» (Ліан Дейде) [9, с. 153].

⁹ Бібліографія творів С. Лифаря нараховує 48 масштабних видань, більшість з яких присвячена хореографічному мистецтву, а також безліч статей для спеціалізованих журналів – «Фігаро», «Нувель Літтерер», «Комеді». Основні праці з хореології: «Le manifeste du chorégraphe» (Paris : Imp. Coopérative Etoile, 1935. – 245 p.), «Мой путь к хореотворчеству» (Париж : Etoile, 1938. – 254 с.), «История русского балета с XVII века до "Русского балета" Дягилева» (Париж, 1945. – 304 с.), «La danse: Les grands courants de la danse académique» (Paris : Denoël, 1938. – 350 p. : ill.), «Ballet traditional to modern (translated by Cyril W. Beaumont)» (London : Putman, 1938. – 302 p.), «La danse et la musique» (La Revue Musicale. – 1938. – Mars. – P. 173–186), «Histoire du ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours» (Paris : Nagel, 1950. – 325 p. : ill.), «Auguste Vestris: Le Dieu de la Danse» (Paris : Nagel, 1950. – 254 p. : ill.), «La musique par la danse: de Lulli à Prokofiev» (Paris : Robert Laffont, 1955. – 171 p.), «Les trois grâces du XX siècle: Légende et vérité» (Paris :

Buchet Chastel, Correa, 1957. – 351 p. : ill.), «Au service de la danse (A la recherche d'une science: choréologie)» (Paris : Université de la Danse, 1958. – 426 p.), «Ma vie» (Paris : Julliard, 1965. – 400 p. : ill.), «La danse académique et l'Art Chorégraphique» (Genève : Gonthier, 1965. – 192 p.).

¹⁰ Термін «хореавтор» уживається з 1937 року як синонім терміна «хореограф» [9, с. 262].

¹¹ Як зазначав сам С. Лифар, балет «Ікар» розпочав еру «конкретної» музики [9, с. 228].

¹² За виконання партії Ікара С. Лифар був удостоєний звання «етуаль» (зірка) Гранд-опера. Симптоматично, що до 1935 року це звання отримували лише танцівниці.

¹³ Київські глядачі змогли побачити балет «Ікар» під час гастролей балетної трупи Національної опери м. Бордо (Франція) в рамках Міжнародного проекту, здійсненого за ініціативою вдови хореографа графині Ліллан д'Аллефельдт-Лаурвіг навесні 2002 року на VI Міжнародному балетному фестивалі «Серж Лифар де ля данс».

¹⁴ Хоча С. Лифар і проголошував себе першим неокласиком у хореографії, однак фундатором неокласичного стилю в балеті все-таки вважається Дж. Баланчин. Адже «Аполлон Музагет» І. Стравинського в постановці Дж. Баланчина був створений значно раніше (у 1928 р.), ніж «Ікар» С. Лифаря. Цей факт підтверджує також О. Чепалов [14, с. 54].

¹⁵ Уперше балет «Сюїта в білому» було показано в Києві 2002 року на VI Міжнародному балетному фестивалі «Серж Лифар де ля данс» у виконанні балетної трупи Національної опери м. Бордо (Франція). У 2004 році на V Міжнародному конкурсі балету імені Сержа Лифаря – до 100-річчя від дня народження хореографа – цей балет було поставлено на сцені Національної опери України. Постановники – учні С. Лифаря: прима-балерина Гранд-опера Крістіан Влассі та провідний соліст Гранд-опера Жільбер Майер. Також на відкритті конкурсу гостям, учасникам і глядачам випала щаслива можливість побачити документальний фільм, у якому на кіноплівці закарбовані фрагменти роботи С. Лифаря над постановкою «Сюїти в білому» (перед гастрольями трупи Гранд-опера до Москви 1958 р., куди, до речі, хореографа тоді так і не пустили), і тим самим певною мірою доторкнутися до таємниць творчості Сержа Лифаря, відчути інтонацію його голосу та побачити творчу лабораторію хореографа.

¹⁶ Балет «Намуна» Е. Лало був створений композитором за поемою Альфреда Мюссе і поставлений 1882 року в Парижі Люсьєном Петіпа (брат Маріуса Петіпа) у дусі романтичного балету. Вистава протрималася в балетному репертуарі недовго; її поновлення відбулося 1908 року (балетмейстер-постановник А. Стаслі).

¹⁷ «Концерт-сюїта» – новий тип інструментального концерту, його творець – Е. Лало.

¹⁸ Цей балет було вперше репрезентовано під час гастролей у Києві балетної трупи театру «Капітоль» з Тулузи (Франція) у рамках II Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря. Відновлення «Ранкової серенади» учнем С. Лифаря, балетмейстером Олів'є

ОЛЕНА ЗІНИЧ. СЕРЖ ЛИФАР – ХОРЕОГРАФ І ХОРЕОЛОГ:
АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ І ТАНЦЮ

Пате на сцені Національної опери України (за підтримки Французького інституту та Французького посольства в Україні), яке відбулося в рамках церемонії відкриття VI Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря 2 квітня 2006 року, стало своєрідним хореографічним напуттям Майстра всім учасникам і майбутнім переможцям творчого змагання в досягненні вершин мистецтва балету.

¹⁹ Саме за виконання «Ранкової серенади» на музику хореографічного концерту Ф. Пуленка в постановці С. Лифаря Р. Жанмер отримала звання прима-балерини.

²⁰ Цікаво, що партнером Рене Жанмер у «Ранковій серенаді» був видатний танцівник українсько-російського походження Володимир Скуратов – майбутній постановник багатьох лифарівських балетів на сцені Оперного театру м. Бордо. В. Скуратов був почесним гостем на VI Міжнародному конкурсі балету імені Сержа Лифаря, адже саме він надав О. Пате відеозапис постановки-реконструкції «Ранкової серенади», здійсненої свого часу на сцені театру м. Бордо.

²¹ У Києві цей спектакль було вперше показано у квітні 2000 року на IV Міжнародному фестивалі балету «Серж Лифар де ля данс» [3; 4]. На сцені Національної опери України балет «Ромео і Джульєтта» С. Лифаря дбайливо реконструювала улюблена учениця хореографа Клод Бессі разом із зірками Гранд-опера Крістіан Влассі та Аттіліо Лабісом, паризькими виконавцями партій Ромео і Джульєтти. На київській сцені честі першого виконання були удостоєні лауреати III Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря – Надія Гончар і Сергій Єгоров.

Література

1. Балабко О. В. «Київ, Ірининська, Лифарям...». Повесть за листами митця / О. В. Балабко. – Чернівці : Букрек, 2011. – 236 с. : іл.

2. Зинич Е. И все-таки Икар стремится ввысь. Послесловие к конкурсу имени Сержа Лифаря / Е. Зинич // Правда Украины. – 1996. – 5 ноября.

3. Зинич Е. Руки поют, ладони говорят, ноги рисуют (Пятый международный фестиваль балета «Серж Лифар де ля данс» / Е. Зинич // Правда Украины. – 2001. – 25 апреля.

4. Зинич О. Коли танець стає музикою. Нотатки з V Міжнародного фестивалю балету «Серж Лифар де ля данс» / О. Зинич // Культура і життя. – 2001. – 26 травня.

5. Зинич Е. Полет Икара. Из Бордо в Киев – на крыльях Сержа Лифаря / Е. Зинич // Правда Украины. – 2002. – 2 апреля.

6. Зинич О. Вічно жива душа танцю. Післямова до п'ятого Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря / О. Зинич // Культура і життя. – 2004. – 16 червня.

7. Зинич О. Життя у танці. Роздуми про VI Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря / О. Зинич // Культура і життя. – 2006. – 19 липня.

8. Лифарь С. Страдные годы. С Дягилевым. Воспоминания : сб. / С. Лифарь. – К. : Муза Лтд, 1994. – 375 с. : ил.

9. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь / пер. с фр. Г. С. Беляевой. – М. : Искусство, 1995. – 358 с. : ил.

10. Лифар С. Спогади Икара / С. Лифар / з фр. пер. Г. Малець. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – 192 с. : іл. – (Українці у світовій цивілізації).

11. Станішевський Ю. Сьомий фестиваль на честь генія танцю / Ю. Станішевський // «Серж Лифар де ля данс». VII Міжнародний фестиваль балету. Буклет. – К., 2005.

12. Станішевський Ю. Серж Лифар – повернення на батьківщину / Ю. Станішевський // Лифар С. Спогади Икара / С. Лифар / з фр. пер. Г. Малець. – К. : ПУЛЬСАРИ, 2007. – С. 7–11.

13. Суриц Е. Серж Лифарь и Парижская опера 30-х годов / Е. Суриц // Советский балет. – 1987. – № 3. – С. 49–52.

14. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / О. Чепалов ; Харк. держ. акад. культури. – Х. : ХДАК, 2007. – 344 с. : іл.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Аналіз пластичної мови хореографа-новатора ХХ ст. Сержа Лифаря, здійснений у курсі взаємодії музичного й танцювального руху, можливостей їхнього синтезу та інтеграції, стає важливим чинником для розуміння специфіки й еволюції музично-хореографічної драматургії в сучасній балетній виставі. Комплексне дослідження творчого шляху цього видатного хореографа й теоретика танцю – крізь призму його естетико-теоретичних принципів щодо неокласичного стилю в балеті – дозволило не тільки вийти на проблему творчого стилю С. Лифаря в його еволюційному поступі від класики до неокласики, але й простежити та осмислити роль балетмейстера в історії французького і, ширше, західно-європейського хореографічного мистецтва.

С. Лифар фактично віродив французький балет, піднісши його до рівня високого мистецтва, а саму Гранд-опера за тридцять років своєї роботи в ній перетворив на «храм танцю». Виховавши за цей час три покоління танцівників і танцівниць (серед яких Іветт Шовіре, Лісетт Дарсонваль, Ніна Вирубова, Клод Бессі, Сіріл Атанасов, Ліан Дейде,

ПОСТАТІ

Крістіан Влассі, Жільбер Майєр, Мішель Рено, Шарль Жюд), С. Лифар передав їм бездоганно відточену техніку танцю й особливу ліричну, кантиленну пластику руху. Він заснував Міжнародний інститут хореографії при Гранд-опера та Університет танцю, був дійсним членом Французької академії мистецтв, почесним президентом Всесвітньої Ради танцю ЮНЕСКО, а також багато років очолював Конкурс сучасного танцю в Неоні (Швейцарія).

Діяльність українця С. Лифаря була високо оцінена французьким урядом, від якого він отримав стільки нагород, що йому міг би позаздрити будь-який француз. Серед них – Золота медаль міста Парижа й «золота балетна туфля» з нагоди 25-ліття праці в Гранд-опера (1955), орден Почесного легіону (1982), орден Літератури і мистецтв Франції («Командор», 1983 р.).

Відомо, що С. Лифар, якого високо цінував не тільки весь артистичний світ Франції, але й політичні лідери країни (у тому числі Шарль де Голль), багаторазово відмовлявся від французького громадянства, до кінця життя вважаючи себе справжнім українцем, киянином. Про це найкрасномовніше свідчить лаконічний напис на могильному надгробку хореографа на Російському цвинтарі в передмісті Парижа Сент-Женев'єв-де-Буа: SERGE LIFAR DE KIEV (Серж Лифар з Києва).

Ключові слова: Серж Лифар, хореологія, хореавтор, взаємодія музики і танцю в балетній виставі, хореографічна партитура балету, пластична мова.

The analysis of plastic language of the XXth century choreographer-innovator Serge Lifar foreshortened according to the interaction of musical and dancing motion, the possibilities of their synthesis and integration, becomes an important factor for understanding the specificity and evolution of musical and choreographic dramatic art in modern ballet performance. The comprehensive investigation of the creative course of this outstanding choreographer and dance theoretician in the light of his aesthetical and theoretical principles concerning the neoclassic style in ballet has permitted not only to approach the problem of Serge Lifar creative style in its evolutionary tread from the classic to neoclassic, but also to trace and comprehend a role of the ballet master in the history of French and, broader, West European choreographic art.

S. Lifar actually revived French ballet raising it to the level of high art, and the Grand Opera itself recreated into the *temple of dance* for his thirty years of work there. Having trained during this period three generations of dancers including Yvette Chauviré, Lycette Darsonval, Nina Vyroubova, Claude Bessy, Cyril Atanassoff, Liane Daydé, Christiane Vlasi, Gilbert Mayer, Michel Renault and Charles Jude, S. Lifar gave them irreproachably finished dance technique and especial lyrical cantilenic plasticity. He founded the International Choreography Institute at the Grand Opera and the Dance University, was a full member of the French Academy of Arts (Académie des Beaux-Arts), honorary president of the UNESCO World Dance Council and also has been heading the Modern Dance Contest in Nyon (Switzerland) for many years.

The activities of the Ukrainian Serge Lifar was highly appreciated by the French government with so many awards that every Frenchman could envy him. He was graced with the Paris Gold Medal and *gold ballet pointe shoe* on the occasion of the 25th anniversary of his work in the Grand Opera (1955), the Order of Honorary Legion / a Chevalier of the Légion d'honneur (1982) and the Order of the Literature and Arts of France / a Commandeur of the Ordre des Arts et des Lettres (1983).

It is known that S. Lifar who was highly appreciated not only by the whole French artistic society but also the political leaders of the country (including Charles de Gaulle), had refused to be naturalized in France for many times considering himself a sincere Ukrainian, a Kyivan to the end of life. It is indicated most expressively by a concise epitaph on the gravestone of the choreographer at the Paris suburban Sainte-Geneviève-des-Bois Russian Cemetery: SERGE LIFAR DE KIEV (Serge Lifar from Kyiv).

Keywords: Serge Lifar, choreology, choreologist, the interaction of music and dance in ballet play, choreographic score of ballet, plastic language.