

Лягущенко Андрій Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
організації театральної справи імені І. Д. Безгіна,
заслужений діяч мистецтв України. Київський
національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого. Завідувач кафедри
хореографічних та мистецьких дисциплін коледжу
хореографічного мистецтва «КМАТ імені Сержа
Лифаря», Київ, Україна

Andrii Liagushchenko,
PhD of Art studies, professor of the Theatricals
Organization Department named after I. D. Bezgin,
Honored art Worker of Ukraine. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and Television
University. Head of Choreography and Art Disciplines
Department in Choreography Art College «KMA
named after Serge Lifar», Kyiv, Ukraine

ПАРАЛЕЛІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА СЕРЖА ЛИФАРЯ

Анотація. *Мета статті* – порівнявши театральну діяльність Павла Вірського й Сержа Лифаря, розглянути мало досліджені аспекти творчості видатних діячів хореографії ХХ ст. у загальному контексті розвитку цього виду перформативного мистецтва. Виявивши спільні тенденції праці Вірського та Лифаря у театрі, дослідити обставини опанування ними принципом балетного симфонізму. **Методологія дослідження.** В процесі розгляду теми було застосовано аналітичний метод порівняльного аналізу, який знадобився для всебічного зіставлення театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря. У статті використано метод теоретичного узагальнення для розгляду особливостей мистецького середовища, яке вплинуло на формування творчих особистостей Вірського й Лифаря. Культурно-історичний підхід визначив загальну мистецтвознавчу спрямованість дослідження та допоміг у реалізації його мети. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що за допомогою аналітичного порівняння була розглянута мало вивчена проблема, пов'язана із обставинами становлення та розвитку театральної діяльності Вірського і Лифаря у процесі опанування ними принципом балетного симфонізму. **Висновки.** Виявлено, що у Вірського та Лифаря були схожими засади професійної хореографічної підготовки, базовані на методиці Чекетті. У цьому аспекті уточнено певні обставини початку балетної освіти Вірського. З'ясовано, що обох балетмейстерів сформувало середовище авангардних мистецьких шукань першої третини ХХ ст., зокрема, діяльність балетмейстерів Фокіна, Ніжинської, Голейзовського, а також сценографів, пов'язаних зі школою Екстер, – Петрицького, Хвостенка-Хвостова, Челищева. Дослідницькі матеріали статті стануть у пригоді в навчальних курсах з історії театру, балету, сценографії та перформативного мистецтва.

Ключові слова: перформативне мистецтво, театр, балет, музика, сценографія, балетний симфонізм, мистецький авангард, Вірський, Лифар.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У 2025 р. виповнилося 120 років від дня народження видатних діячів балетного театру ХХ ст. – Павла Вірського та Сержа Лифаря. Вони є широко відомими, знаковими постатями, які стабільно викликають різнобічну дослідницьку рефлексію. Проте, на наш погляд, попри чималу кількість мистецтвознавчих, краєзнавчих, популяризаторських робіт, залишаються певні лакуни, пов'язані з їх професійною театральною діяльністю. В умовах триваючої самоідентифікації українського мистецтвознавства, відновлення історичної тяглості його розвитку, слід окинути сучасним поглядом, позбавленим імперських наративів і радянських стереотипів, цей мало досліджений аспект творчості Павла Вірського й Сержа Лифаря. Ювілейний збіг дат наводить на думку порівняти обставини та тенденції їх діяльності саме у балетному театрі в контексті загального розвитку цього виду перформативного мистецтва.

Павла Вірського та Сержа Лифаря, на нашу думку, об'єднувало у творчості стремління до одної дуже важливої мети, що стала знаковим напрямом розвитку світового балетного театру ХХ і вже ХХІ ст. Мається на увазі принцип балетного симфонізму, де існує достатньо велика кількість визначень і тлумачень, що є абсолютно природним, зважаючи на те, що йдеться про мистецтво, а не точні науки. Зокрема, український митець і науковець, засновник першої в Україні кафедри хореографії Ким Василенко вважав, що «симфонічний танець будується на <...> розробці тієї чи іншої композиційної поліфонічної формотворчої структури, а також на розкритті внутрішнього конфлікту засобами хореографічної лексики» (Василенко, 1997, с. 255).

Відповідно, ми розуміємо балетний симфонізм як активне балетмейстерське опанування закладеної у музиці драматургічної складової. У творах, побудованих за таким принципом, танець є виявленням цієї внутрішньої сутності симфонічної музики, до якої починають звертатися балетмейстери. Важливими наслідками їх новаторських зусиль стало оновлення та збагачення хореографічної мови. В цьому аспекті видається актуальним розгляд мало дослідженої проблеми театральної творчості Павла Вірського та Сержа Лифаря у процесі опанування митцями принципом балетного симфонізму в контексті загального розвитку перформативного мистецтва ХХ ст.

Мета статті – розгляд обставин і виявлення загальних тенденцій початку й розвитку діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря на театральній сцені за допомогою порівняльного аналізу їх шляху до балетного симфонізму.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Існує чималий і значний обсяг публікацій, де розглянута діяльність Павла Вірського. До першоджерел можна вже віднести розвідки Ю. Станішевського, М. Загайкевич, Г. Боримської, К. Василенка. Постійно друкуються сучасні дослідники Є. Рой, А. Підлипська, О. Бігус, Т. Благова, О. Білаш, П. Білаш, І. Климчук, В. Коломієць та інші. Зокрема, Є. Рой аналізує танцювальний симфонізм П. Вірського. Цьому ж питанню приділена увага у кандидатських дисертаціях Т. Павлюк та В. Литвиненка. Але слід зазначити, що більшість праць зосереджена навколо роботи Павла Вірського у Ансамблі танцю України, проте відчутно не вистачає аналізу діяльності балетмейстера на театральній сцені. Що ж до Сержа Лифаря, то певним дослідницьким мейнстрімом стала його творча біографія, а також приватне й публічне життя. Цьому присвячені праці Ю. Станішевського, М. Курінної, О. Балабка. Водночас, балетмейстерська діяльність митця у вітчизняному театрознавстві проаналізована ще не досить ґрунтовно. Хоча є аналітичні розвідки О. Зінич, О. Чепалова, М. Погребняк, Є. Коваленко, де Лифар розглядається саме як балетмейстер та теоретик танцю.

Виклад основного матеріалу. Для розуміння постаті та здобутку того чи іншого митця, слід розглянути соціальне середовище та обставини, у яких формувалася його творча особистість. В цьому разі такими об'єктами для нас є Одеса Павла Вірського та Київ Сержа Лифаря. У роки формування мистецьких інтересів цих молодих людей, що народилися на початку 1905 р., обидва міста за своєю культурною аурую, були такими собі сполучними посудинами чи радше ретортами. І рідиною, що булькотіла й перекочувалася між ними, стала вируюча й п'янка хвиля модерних та авангардних мистецьких течій.

Український мистецтвознавець, один із перших сучасних дослідників вітчизняного авангарду Дмитро Горбачов зазначає: «З Парижа і Мюнхена через Одесу, Київ і Чернянку [село на Херсонщині де жив та працював український авангардист Давид Бурлюк – А. Л.] густо йшла на північ кубофутуристична мистецька інформація від українських па-

рижан Архипенка, Екстер, Іздебського, Бурлюка» (Горбачов, 2008, с. 103). Тобто радикальні художні новації потрапляли й приживалися на одеському та київському ґрунті скоріше і органічніше ніж у російських імперських столицях. Саме це формувало унікальне мистецьке середовище, де виростили творчі постаті Павла Вірського й Сержа Лифаря.

Художній авангард шукав колаборацій з іншими видами мистецтва задля розширення свого впливу. Початок ХХ ст. був позначений потужним інтересом не тільки до образотворчого мистецтва, а й до музики з метою виявлення її внутрішніх законів. Зокрема пошуки методики покращення вивчення музики виокремили проблему ритму й сформували зусиллями Емілія Жака-Далькроза ціле вчення про ритмопластику. Як зазначає український театрознавець Олександр Чепалов, «монументальність та синтез мистецтв, притаманний митцям того часу, проявлявся зокрема у композиціях Е. Жак-Далькроза» (Чепалов, 2022, с. 72). Дуже важливо, що зв'язуючою ланкою між шуканнями у царині музики та живопису став саме танець, де здавна були наявні ці види мистецтва. Так само проблема ритму активізувала інтерес до танцю і у художників-новаторів (Лягущенко, 2024, с. 45). В епоху творчого становлення Вірського й Лифаря таке поєднання бачилося як шлях до мистецького синтезу.

Саме тоді формується своєрідна новаторська тріада «живопис-танець-музика». Згадаймо появу модерну, а потім перехід його до стадії авангарду на балетній сцені у антрепризі Дягілева. Цей шлях простягнувся від художників угруповання «Світ мистецтва», серед яких був українець, один із реформаторів нашого образотворчого мистецтва Георгій Нарбут, через кубістичну сценографію Пабло Пікассо у новаторській постановці «Парад» (1917 р.) і аж до абсолютно космічного простору балету «Ода» (1928 р.), створеного Павлом Челищевим. До речі, ученицею Пікассо та вчителькою Челищева була видатна українська авангардна мисткиня та педагог Екстер. А новаторським зусиллям балетмейстера Леоніда Мясіна в «Параді» та «Оді» відповідала авангардна музика Еріка Саті та Миколи Набокова.

Шлях Вірського й Лифаря, як і інших новаторів – Фокіна, Ніжинського, Мясіна, Лопухова, Ніжинської, Голейзовського, Баланчина – до балетного симфонізму пролягав через глибоке опанування музики. Відомо про музичну обдарованість Вірського та навчання основам цього мистецтва у одеському дитинстві. Згадуючи це,

він «говорив своїй дочці Ользі, що, якби не став хореографом, то був би піаністом» (Павло Вірський, 2012, с. 11). Також із спогадів Лифаря відомо про заняття музикою у підготовчих класах Київської консерваторії та про магічний вплив вальсів, почутих ним у студії Ніжинської. (Лифар, 2020, с. 37, с. 137). Крім того, ім'я Лифаря стоїть на авторському місці у книжці «Балетна музика: Від Люлі до Прокоф'єва» (Lifar, 1955).

Творчу атмосферу Одеси і Києва формувало багато чинників, але головними серед них були образотворчий і перформативний. Спектр останнього був вельми строкатим, адже в заможні південні міста полюбили приїздити різноманітні виконавці – від академічних музикантів та артистів до циркових лицедіїв. Хореографічну складову, окрім нечисленних тоді танцювальних груп місцевих оперних театрів, формували переважно гастролери. Серед них були балетні традиціоналісти, такі як Катерина Гельтцер, Михайло Мордкін та інші артисти імператорської сцени. Також гастролювали новатори із дягілевської антрепризи, зокрема, Михайло Фокін. А Броніслава Ніжинська взагалі працювала із 1916 р. у трупі Київської опери. Шокувала своєю вільною пластикою Айседора Дункан. Відкривали школи та студії послідовники Е. Жак-Далькроза, ті, хто пройшов імперський балетний вишкіл та дягілевські сезони, а під їх впливом місцеві викладачі (Данилюк, 2020, с. 65; Остроухова, 2018, с. 360-362, 398, 421).

Однією із найяскравіших постатей київського та одеського мистецького ландшафту була видатна художниця, педагог і культурний діяч Олександра Екстер. Її студії в Києві у 1918 р. та в Одесі у 1919 р. були центрами не тільки художнього, а й взагалі всього творчого життя, де спілкувалися та навчалися художники, сценографи, режисери, балетмейстери. У Екстер відточували свою майстерність майбутні яскраві представники української та зарубіжної сценографії, дотичні до авангардної тріади «живопис-танець-музика»: Петрицький, Хвостенко-Хвостов, Аронсон, Лиссим, Челищев, інші (Коваленко, 2021). З нею товаришували збудувачі хореографічної рутини Одеси та Києва – Броніслава Ніжинська та Ельза Крюгер.

Уродженка Харкова Крюгер була танцівницею та кіноактрисою. Її називали королева танго, мало який зухвалий футуристичний гепенінг того часу із розмальованими обличчями та провокативними виступами обходився без неї.

Дягілевські сценографи Михайло Ларіонов та Наталія Гончарова, а також Давид Бурлюк і Володимир Маяковський були колом спілкування Ельзи Крюгер. Після революції вона оселяється в Одесі, де виступає, як пише місцева преса, зі своїми танцями у геометричних костюмах Олександри Екстер та відкриває власну школу. (Остроухова, 2018, с. 383, 391). Імовірно, що присутність в місті такої яскравої виконавиці не пройшло повз увагу обдарованого підлітка Павла Вірського, який уже виявив потяг до танцю.

Для артиста й балетмейстера дуже важлива базова школа, де знання й компетенції передаються безпосередньо від педагога до учня. Вчителі у Вірського і Лифаря, звичайно, були різні, але тут існували точки дотику. Обидва вийшли на професійну сцену практично одночасно у 1923 р., маючи лише елементарні знання, одержані або у неформальних навчальних закладах, або навіть самотужки. Про київський період хореографічного становлення Лифаря все добре відомо. Лише нагадаємо, що він недовго займався на хореографічному відділенні київської державної Центростудії, де після основних занять у приватній «Школі рухів» вимушена була давати уроки Ніжинська (Лифар, 2020, с. 141-143). Вирвавшись із країни більшовиків, Лифар потрапив до колективу Дягілева перспективним недоуком, і продюсер був вимушений подбати про його подальшу хореографічну освіту.

А от про перші хореографічні кроки Павла Вірського зрозуміло далеко не все. У біографічному довіднику «Майстри народно-сценічного танцю» зазначено, що Павло Вірський у 1923 р. вступив у балетну трупю Одеського оперного театру і «зовсім юним до Одеського музично-драматичного училища» (Колосок, 2008, с. 25). Достовірність першого твердження підтверджує те, що саме на початку сезону 1923/1924 рр. в Одеському оперному театрі відбулося збільшення, а фактично створення повноцінної балетної трупи, здатної виконувати багатоактні балети. Про це, зокрема, пише, спираючись на аналіз тогочасної преси, дослідниця О. Остроухова (Остроухова, 2018, с. 421). Але як могли взяти Вірського до театру без хореографічної підготовки?

Повертаючись до другого твердження про вступ зовсім юного Вірського до музично-драматичного училища, ми бачимо абсолютну невідповідність дійсності. В Одесі взагалі не було тоді музично-драматичного училища. У 1923 р. в місті була реорганізована консерваторія, яку розділи-

ли на Музичний інститут і Технікум (Остроухова, 2018, с. 413). На меті малося удержавлення й розширення напрямів підготовки, адже в інституті додалося театральне й хореографічне мистецтво. На офіційному сайті Одеської національної музичної академії імені А. Нежданової, яка є правонаступницею Музичного інституту, зазначено, що із 1925 р. він став називатися Музично-драматичним, з двома факультетами музичним та театральним.

Таким чином, Павло Вірський вступив до Музичного інституту не раніше 1923 р. повнолітньою людиною, а не «зовсім юним», як стверджує вищевказаний довідник. Для початку опанування балетним фахом це дуже пізно, а головне незрозуміло, як його взяли тоді до театру артистом. Значить Вірський уже мав базову хореографічну освіту, здобуту в якійсь балетній студії. На початку 20-х рр. в Одесі основам класичного танцю навчали школи, створені співробітниками міської опери, зокрема, прима-балериною Катериною Пушкіною та балетмейстером Реміславом Реміславським. І розширення балетної трупи відбулося саме за рахунок учнів цих шкіл, про що пише Ю. Станішевський (Станішевський, 2003, с. 42).

Ми зайнялися пошуком підтвердження того, що Павло Вірський навчався в одній із цих шкіл. У вітчизняних джерелах таких відомостей немає, але в енциклопедії «Естрада в Росії ХХ ст.» у розділі на літеру «В» маємо досить ґрунтовний нарис про Вірського, який ідентифікований радянським артистом; основна увага приділена його діяльності на естраді, й значиться, що він навчався у студії В. Гамсахурдія. Ми з'ясували із вітчизняних джерел, що, справді, в Одеському оперному театрі в той період працювали балерини Тамара та Валентина Гамсахурдія (Остроухова, 2018, с. 392). І, безперечно, одна із сестер могла мати балетну студію, де навчався юний Павло Вірський. А вище наведений факт є яскравим прикладом імперського російсько-радянською маркування діячів культури інших народів з метою привласнення їх імен та здобутків.

Повертаючись до навчання Вірського й Лифаря, слід зазначити, що удосконалення навичок як артистів балету, а також набуття нових компетенцій як майбутніх балетмейстерів в обох відбувалося одночасно із роботою на професійній сцені. І тут на їх шляху трапилися видатні й непересічні постаті, які мали значний вплив на розвиток хореографічного мистецтва, як на території колишньої Російської імперії та Радянського союзу, так у всьому світі. До останніх, безумовно, належить видат-

ний артист балету, балетмейстер і головне геніальний педагог – італієць Енріке Чекетті.

Чекетті був яскравою та різнобічною творчою особистістю. Народившись у балетній родині й одержавши освіту, побудовану на найкращій тоді методиці італійського педагога Карла Блазіса, він зміг швидко підкорити сцени рідної Італії та Європи. Потім, спокусившись, як чимало іноземних фахівців, щедрими гонорарами найбагатшої державної сцени світу, Чекетті став зіркою російських імператорських театрів. Він був неперевершеним у двох іпостасях, які не дуже часто суміщаються в одному артистові балету – віртуоза-танцюриста і блискучого пантомімічного виконавця.

Техніка Чекетті, з фантастичними піруетами й стрибками, вважалася бездоганною, а його здатності перевтілюватись у гротескових персонажів засобами пластики, гриму й акторської гри заздрили всі записні мімісти імператорських театрів. Яскравим прикладом тому є виконання ним двох діаметрально протилежних персонажів – феї Карабос та Блакитного птаха у «Сплячий красуні» (Racster, 1923, P. 181-182). Чекетті було притаманне феноменальне відчуття відповідності танцю музиці. У виданих у Нью-Йорку прижиттєвих спогадах про Енріке Чекетті описаний епізод, коли він зміг довести метру Маріусу Петіпа, що той не музично ставить танець кордебалету, роблячи акцент на останню, а не на першу долю такту (Racster, 1923, P. 182-184).

Чекетті працював педагогом спочатку в імператорському Петербурзькому театральному училищі, а потім у власній школі, де виховав ціле сузір'я світових балетних зірок кінця XIX – першої половини XX ст. Він виробив цілісну педагогічну систему, яка завдяки багатьом поколінням його учнів розійшлася світом і сьогодні є основою методики підготовки артистів балету. Коли впала залізна завіса, багато хто в колишньому СРСР із подивом дізнався, що канонізована система Ваганової насправді є адаптованою до автономної радянської балетної школи методикою Чекетті. На обрії життя метр покинув імперський балет і працював у трупах Сергія Дягілева та Анни Павлової, мав свою школу в Англії, а в останні роки повернувся викладати до Італії.

Саме в науку до Чекетті віддав Дягілев Лифаря, коли побачив величезні прогалини у хореографічній підготовці, точніше самопідготовці юнака із Києва, але натомість відчув фанатичне бажання дістатися Олімпу балетного мистецтва. Молодий

артист їздив до метра в Італію два роки поспіль влітку в міжсезоння, коли був вільним від виступів у трупі Дягілева. Робота із Енріке Чекетті мала для Сержа Лифаря величезне значення, і він пізніше з гордістю зазначав, що йому пощастило вчитися у «знаменитого, єдиного великого вчителя, який залишився у Європі» (Лифарь, 1994, с. 191).

У творчому зростанні Вірського Чекетті також брав участь, але не особисто, а завдяки учням. На початку сезону 1923/1924 рр., коли Вірський був прийнятий у балетну трупу Одеської опери, головним балетмейстером театру був призначений Роберт Баланотті. В усіх вітчизняних джерелах, де трапляється прізвище Баланотті, неодмінно вказується, що він був учнем Чекетті (Станішевський, 2003, с. 42; Севоян, 2023, с. 104). Знайти документальне підтвердження цьому нам поки що не вдалося, але відомі факти свідчать про Баланотті як про цікаву особистість. Преса характеризувала його як вправного балетмейстера та виконавця мімічних партій (Остроухова, 2018, с. 432).

Радше за все Баланотті міг вчитися у Чекетті в Імператорському театральному училищі або у варшавській балетній школі на межі XIX-XX ст. Де він потім працював, достеменно невідомо, але є цікава світлина, зроблена у Парижі, на якій артист зображений у китайському танці. Скоріше за все це з концертного репертуару якоїсь російської балетної трупи, що перед Першою світовою війною гастролювала Європою. Однак з початку 20-х рр. Роберт Баланотті вже в Україні. Саме він ініціював у 1923 р. збільшення одеської балетної трупи, куди був прийнятий 18-річний Павло Вірський.

Першою виставою Баланотті в Одесі стало «Лебедине озеро», яке він до того ставив у Києві, а після втілив у Харкові. Про це із величезним пієтетом згадують наші балетознавці (Станішевський, 2003, с. 46). Але дозволимо собі зазначити, що шлях до самобутнього українського балетного мистецтва розпочався не лише з імперського академізму, а й з авангардних пошуків. У листопаді 1924 р. Баланотті створив експериментальну програму «Вечір синтезу», де намагався поєднати оперний вокал, класичний танець, ритмопластику, акробатику та вільну пластику Айседори Дункан. Гаррі Севоян зазначає, «що Р. Баланотті у цьому балетному експерименті обумовлює майбутні вектори розвитку балету» (Севоян, 2023, с. 105).

У програмці «Вечора синтезу» вперше можемо бачити прізвище Вірського, який виступив у танці-акробатиці «Композиція механіки» (Остроухова,

2018, с. 442). Ми не знаємо достеменно, чи давав Баланотті урок в одеському театрі, куди міг прийти молодий артист Вірський. Але репетиційна робота з таким майстром, безперечно, мала велике значення для майбутнього балетмейстера. Так само, як і поєднане з роботою навчання у Одеському музично-драматичному інституті на курсі вихованця петербурзької школи Валентина Преснякова – прихильника новацій Михайла Фокіна та Жака-Далькроза. Завершилися університети Павла Вірського стажуванням у Москві у відомого артиста балету й педагога Асафа Мессерера, творче життя якого є яскравим прикладом свідомого переходу від авангардних шукань до радянського традиціоналізму.

Від середини 20-х років починається активна виконавська діяльність Лифаря і Вірського. Суттєво, що навіть становище солістів у своїх трупах вони одержують приблизно однаково – десь у сезоні 1925/1926 рр. Сам Серж Лифар вважав, що його зірковий шлях виконавця почався в трупі Дягілева у 1925 р. із партії Борея у балеті «Зефір та Флора» Дукельського. У Паризькій опері його репертуар збагатився Прометеем у «Творіннях Прометейя» Бетховена, Ікаром у однойменному балеті на ритми в оркестровці Онеггера і Сіфера та ще багатьма іншими ролями у власних постановках, а також партіями із балетної спадщини, насамперед Альбертом у «Жизелі» Адама.

У червні 1926 р. Вірський вже згадується у рецензіях як соліст балетної трупи, і в такому ж статусі він працює з новим балетмейстером Касьяном Голейзовським (Остроухова, 2018, с. 455). Преса відзначає виступ артиста у «Половецьких танцях» в опері «Князь Ігор», поставлених Голейзовським на відкритті сезону 1926/1927 рр. удержавленої Одеської української опери (Остроухова, 2018, с. 463). Там він танцював із своїм майбутнім партнером по балетмейстерській діяльності Миколою Болотовим. Потім були партії в балетах Голейзовського «Йосиф прекрасний» та «У сонячних променях» Василенка і у «Вечорі нових балетів». Співпраця з одним із балетних реформаторів ХХ ст., якій прокладав свій шлях до балетного симфонізму мала великий вплив на формування майбутніх балетмейстерських компетенцій Вірського.

У «Половецьких танцях» Вірський зустрівся зі сценографією учня Олександри Екстер – Анатолія Петрицького. Разом із балетмейстерами Голейзовським та Форегером, художники Петрицький і Хвостенко-Хвостов стають рушійною силою

авангардного експерименту в українських театрах опери і балету Харкова, Києва та Одеси. Паралельно із Україною у Франції Серж Лифар є свідком новаторських експериментів тріади «живопис-танець-музика» у трупі Дягілева. З балетмейстерами Ніжинською, Мясніним, Баланчиним працювали яскраві авангардні художники. Зокрема, київський учень Екстер Павло Челищев створив сценографію балету «Ода», де танцював Лифар.

Балетмейстерські дебюти Вірського та Лифаря відбулися приблизно одночасно, хоча одесит випередив паризького киянина на рік. І це не дивно, адже у 20-ті рр. час і мистецькі шукання у країні більшовиків летіли швидко, а у Франції Дягілев міг ретельно й поступово готувати Лифаря до нової якості. У 1928 р. в Одесі Вірський, який раніше ставив окремі естрадні танцювальні номери, разом із Болотовим вперше звернувся до великої форми – балету «Червоний мак» Глієра. Лифар стартував на рік пізніше, поставивши у трупі Дягілева на початку 1929 р. нову редакцію балету «Лис» Стравінського. Але то була лише проба пера, а його справжнім дебютом стали «Творіння Прометейя» Бетховена, здійснені у Паризькій опері наприкінці 1929 р. Важливо зазначити, що обидві прем'єри стали знаковими подіями, як для французького, так і для радянського балетного театру, але кожна у своєму контексті й у своєму сенсі.

«Червоний мак», який поширився по всьому СРСР, став присягою балету на вірність радянській владі, причому балету не авангардного, який проголошував себе виразником духу революції, а саме академічного. Він означив згортання шукань, у тому числі в царині балетного симфонізму. Що ж до постановки цього твору Вірським і Болотовим, то вона була визнана вдалою. Потім були їх інші балети на сценах Одеси, Харкова, Дніпропетровська та Києва. Наприкінці 50-х рр. до Ансамблю танцю УРСР, керованому Вірським, прийшов працювати лідер розгромленого художнього авангарду Петрицький. У 1960 р. вони назавжди розпрощалися із класичним балетом, поставивши на сцені Київського театру опери і балету імені Т. Шевченка виставу «Чорне золото» В. Гомоляки.

Постановка балету «Творіння Прометейя» стала подією не тільки для Сержа Лифаря, а й для найстарішого державного театру Франції – Паризької національної опери. Опера шукала вихід із кризи балетного жанру, адже ця, колись рівноцінна, частина музичного театру опинилася на периферії оперних вистав. Директор театру – видатна постать

французького модерного мистецтва режисер Жак Руше – намагався провести поступову реформу головної державної музичної сцени Франції, змінивши її ортодоксальну репертуарну спрямованість в опері та піднявши значення балету. Він надавав сцену для виступів новаторських труп Сергія Дягілева, Анни Павлової, Іди Рубінштейн.

У 1929 р. Руше вирішив включити до репертуару «Творіння Прометейя». І тут настав зоряний час Лифаря, який втілює у цій постановці всі свої балетмейстерські компетенції, набуті в трупі Дягілева. Французькі дослідники Жан Лоран та Жюлі Сазонова зазначали, що «у балеті “Прометей” поєдналися високі традиції нашої Національної оперної академії і революційний дух, який тоді надихав молодого учня Дягілева» (Laurent, Sazonova, 1960, P. 55). Для консервативної Опера, де раніше жодні експерименти були неможливі, балет став відкриттям. Не спотворило ефект новизни й доволі консервативне сценічне оформлення в дусі пізнього романтичного театру художника Франсуа Кельве. А натхненні адажіо Сержа Лифаря у ролі напівбога, разом із Ольгою Спесивцевою, сприяли успіху постановки, тож його запросили очолити балетну трупу Опера.

Лифар обрав свій шлях до балетного симфонізму. У десятиріччя перед Другою світовою війною він мав в Опера, керованою видатною творчою особистістю Жаком Руше, нечувані можливості для самовираження та самовиявлення. Спочатку Лифар намагався піднести роль танцю за рахунок музики та й навіть спробував зовсім відмовитися від неї, якщо згадати його знаменитого «Ікара». Він зазначав, що хотів показати «на що здатен танок, якщо обходитися без будь-якого акомпанементу» (Лифар, 2007, с. 53). У той період в нього все було спрямовано на підпорядкування балету чоловічому виконанню всупереч романтичній традиції, де на першому місці стояла балерина, яку він замінив собою, виконуючи головні партії практично в усіх своїх балетах.

Балетна зрілість принесла Лифарю перше покоління учнів та, головне, учениць, і творчий егоцентризм виконавця поволи став переплавлятися у енергію балетмейстера-педагога. Він починає приділяти серйозну увагу ансамблевим формам і шукати відповідність хореографії музичній поліфонії, що врешті-решт приводить його до балетного симфонізму. Саме для балетних зірок Паризької національної опери Лифар у 1943 р. створив на музику Лало свою знамениту «Сюїту в білому», яка

й по сьогодні є «словником академічного танцю» (Laurent, Sazonova, 1960, с. 148). У цьому яскравому вияві балетного симфонізму був наявний балетмейстерський прийом оживлення скульптурної форми-побудови із розвитком музичної теми. Знайдений ще Перро, розвинений пошуками Фокіна, він буде в арсеналі не тільки Лифаря, а й Вірського.

Після «Сюїти в білому» народилися такі хореографічні шедеври Лифаря, як «Міражі» Соге (Паризька національна опера, 1944 р.) «Абадо», або «Ранкова серенада» Пуленка (Новий балет Монте-Карло, 1946 р.), «Ромео і Джульєтта» на музику увертюри-фантазії Чайковського (Паризька національна опера, 1949 р.). Це, власне, все те найкраще, що залишилося від хореографії Лифаря й було подаровано його дружиною Ліллан Алефельдт Національній опері України. Названі балети є одноактними й фактично безсюжетними творами з хореографією, побудованою на драматургії обраної музики. Десятки інших хореографічних постановок Лифаря сьогодні практично забуті.

Шлях Вірського до балетного симфонізму розпочався на сценах новоутворених українських державних опер. Але досконало опанувавши класичний танець і як виконавець, і як балетмейстер він був вимушений покинути радянський балетний театр, де у 30-ті рр. остаточно відкинули всі новаторські пошуки на користь сталінського драмбалету. Досконало володіючи великою танцювальною формою, Вірський побачив єдиний шлях продовжувати творити у царині української сценічної хореографії. У створеному ним Ансамблі, що в період розквіту сягнув рівня кращого балетного театру, Вірський, попри умови радянської дійсності, піднявся до вершин симфонічного танцю. Але як митець, значна частина творчого життя якого була віддана театральній діяльності, він мріяв створити свій театр танцю.

Крилату фразу Вірського, «якби Ви знали, Рома, як мені набридлі шаровари» (Павло Вірський, 2012, с. 279), яку згадає видатний український диригент Роман Кофман, звісно, можна вважати «фігурою мови». Але Кофман, який пропрацював в Ансамблі поруч із Вірським 12 років, вважає, що за цим полемічним висловом стоїть безодня нездійснених планів саме на театральній сцені. Зокрема, рефлексією на це став забутий сьогодні з причини ідеологізованої теми балет «Жовтнева легенда» Колодуба, поставлений Вірським у Ансамблі в 1967 р. Яскраві метафоричні побудови кордебалету, пластичні образи героїв та їх щемливе любовне адажіо,

перебуваючи у гармонії та протистоянні з музикою, підіймали твір до вершин балетного симфонізму. Відтоді, як зазначає Т. Павлюк, «тенденція до симфонізації хореографічної вистави набуває значення провідної» (Павлюк, 2005, с. 18).

Завершуючи розмову про паралелі театральної діяльності Павла Вірського та Сержа Лифаря, зазначимо ще кілька важливих моментів. Обидва пізно розпочали творчий шлях у балеті. Як артисти і балетмейстери вони формувалися у атмосфері шукань авангардної тріади «живопис-танець-музика», яка мала відчутний вплив українського середовища. Обидва були українцями, один за походженням, а інший за світовідчуттям. І обидва у ХХ ст. стали першими великими балетмейстерами класичного балету, але у різних країнах. Лифар підняв до вершин балетного симфонізму колись великий французький, а Вірський – новонароджений український балет. У 1964 р. вони зустрілися в Парижі. Гадаємо, їм було про що поговорити.

Висновки. Ми розглянули малодосліджені аспекти театральної діяльності видатних діячів хореографії ХХ ст. Павла Вірського та Сержа Лифаря у загальному контексті розвитку перформативного мистецтва. З'ясували, що у Вірського та Лифаря були схожими засади професійної хореографічної підготовки, базовані на методиці Чекетті. Уточнили певні дані про початок балетної освіти Вірського. Наголосили, що обох сформувало середовище авангардних мистецьких шукань першої третини ХХ ст., зокрема, діяльність балетмейстерів Фокіна, Ніжинської Голейзовського, а також сценографів, пов'язаних зі школою Екстер, – Петрицького, Хвостенка-Хвостова, Челищева. Виявивши спільні тенденції праці у театрі Вірського та Лифаря, дослідили обставини опанування ними принципом балетного симфонізму. Зробили висновок, що сьогодні є вельми актуальним створення сучасних ґрунтовних академічних досліджень творчості Павла Вірського та Сержа Лифаря.

Джерела та література

- Василенко, К. (1997). Український танець: Підручник. Київ: ІПКП. 282 с.
- Горбачов, Д. (2008). Український батько російського футуризму. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 1. С. 102-108.
- Данилюк, У. І. (2020). Балетні студії в Києві кінця 10-х–20-х рр. ХХ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журн.* № 2. С. 62-66.

- Коваленко, Г. (2021). Олександра Екстер. Київ: Родовід. 376 с.
- Лифарь, С. (1994). *Страдные годы. С Дягилевым*. Киев: «Муза» Лтд. 375 с.
- Лифар, С. (2007). Спогади Ікара. Київ: Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ. 192 с.
- Лифар, С. (2020). Роки жнив. Київ: видавець Сидоренко В. Б. 240 с.
- Лягущенко, А. (2024). Ритм епохи. Маловідомі сторінки історії народження балету «Болеро». *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Вип. 35. С. 42-49.
- Майстри народно-сценічного танцю: біографічний довідник* (2008). Укладач О. П. Колосок. Київ: ДАКККиМ. 116 с.
- The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Official website* [EP]. Режим доступу: <http://old.odma.edu.ua/eng/about/history> (дата звернення 20 квітня 2025 р.)
- Остроухова, Н. (2018). Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени: в 3 кн. Кн. 3. 1887-1926. Одесса: Астропринт. 660 с.
- Павло Вірський: [життєвий і творчий шлях]*. (2012). Упорядники: Ю. В. Вернигор, Є. І. Досенко. Вінниця: Нова книга. 320 с.
- Павлюк, Т. (2005). Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ: ДАКККиМ. 28 с.
- Севоян, Г. (2023) Формування балетної трупі Одеського театру опери та балету у першій чверті ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 67, том 2. С. 100-107.
- Станішевський, Ю. (2003). Балетний театр України: 225 років історії. Київ: Музична Україна. 440 с.
- Чепалов, О. (2022). Хореологія: ст. та лекції. Київ: Вид-во Ліра-К. 228 с.
- Laurent, J., Sazonova, J. (1960). Serge Lifar rénovateur du ballet français (1929-1960). Paris: BUCHET/CHASTEL Corrèa. 278 p.
- Lifar, S. (1955). *La musique par la danse: De Lulli a Prokofiev*. Paris: Robert Laffont. 170 p.
- Racster, O. (1923). *Master of Russian ballet: The memoirs of Enrico Cecchetti*. – New York: E. P. Dutton and company. 306 p.

References

- Vasylenko, K. (1997). Ukrainsky tanets [Ukrainian dance]: Pidruchnyk. Kyiv: IPKPK. 282 s. [in Ukrainian]
- Gorbachov, D. (2008). Ukrainsky batko rosuiskogo futurysmu [Ukrainian father of Russian futurism]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetsvoznavcho nauky*. Vyp. 1. S. 102-108. [in Ukrainian]
- Dmytruk, U. I. (2020). Baletni studii u Kyevi kintsya 10-h – 20 h rr. XX st. [Ballet studios in Kyiv in the late

- 1910s–1920s]. *Visnyk Natsionalnoi akademii Kerivnyh kadryv kultury I mystetstv: nauk.zhurnal*, № 2. S. 62–66. [in Ukrainian]
- Kovalenko, G. (2021). Oleksandra Ekster [Aleksandra Ekster]. Kyiv: Rodovid 3765. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (1994). Stradnye gody s Dyagilevym [Suffering years. With Diaghilev]. Kyiv «Muza» LTD. 375 s. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (2007). Spogady Ikara [Memories of Icarus]. Kyiv. Univ. Vydavnytstvo Pulsary. 192 s. [in Ukrainian]
- Lifan, S. (2020). Roky Zhnyv [Harvest years]. Kyiv: Sydorenko V.B. 240 s. [in Ukrainian]
- Liagushchenko, A. (2024). Rytm epohy. Malovidomi storinky istorii narodzhennya baletu «Bolero» [Rhythm of era. Little-known pages in the history of the birth of the ballet «Bolero»]. *Naukovyi Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennya imeni I. K. Karpenka-Karogo*. Vyp. 35. S. 42–49. [in Ukrainian]
- Maystry narodno-scenichnogo tantsu; biografichniy dovidnyk* [Masters of folk stage dance: a biographical guide] (2008). Ukladach O. P. Kolosok. Kyiv: DAKKIN. 116 s. [in Ukrainian]
- The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. *Official website* [ER] Rezhim dostupu: <http://old.odma.edu.ua/eng/about/history> (data zvernennia 20 kvitnya 2025 r.). [in Ukrainian]
- Ostrouhova, N. (2018). Odesskyi opernyi teatr v istoricheskoy prostranstve I vremeni [Odessa Opera Theater in historical space and time] : v 3 kn.3 1887–1926 Odessa. Astroprint. 660 s. [in Ukrainian]
- Pavlo Virsky [Zhyttevyi I tvorchyi shlyah] [Pavlo Virsky: [life and creative path]]. (2012). Uporyadnyk E. I. Docenko, Vinnytsya: Nova knyga. 320 s. [in Ukrainian]
- Pavlyuk, T. (2005). Ukrainske baletmeysterske vystetstvo drugoy polovyny XX st. [Ukrainian choreographic art of the second half of the 20th century]. Avtoreferat dysertatsii na zdobuttya stupenya kandydata mystetstvovnavstva. Kyiv; DAKKIM. 20 s. [in Ukrainian]
- Sevovan, G. (2023) Formuvannya baletnoi truppy odesskogo teatru opery ta baletu v pershyi chverti XX stolittya [Formation of the ballet troupe of the Odessa Opera and Ballet Theater in the first quarter of the 20th century]. *Aktualni pytannya gumanitarnykh nauk*. Vyp. 67, tom 2. S. 100–107. [in Ukrainian]
- Stanishevsky, U. (2003). Baletnyi teatr Ukrainy; 225 rokiv istorii [Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history]. Kyiv: 440 s. [in Ukrainian]
- Chepalov, O. (2020). Choreographiya; st. ta leksi [Choreology: articles and lectures.]. Kyiv; Vyd-vo Lira–K. 228. s. [in Ukrainian]
- Laurent, J., Sazonova, J. (1960). Serge Lifar rénovateur du ballet français (1929–1960). Paris: BUCHET/CHASTEL Corrêa. 278 p. [in France]
- Lifan, S. (1955) *La musique par la danse: De Lulli a Prokofiev*. Paris: Robert Laffont. 170 p. [in France]
- Racster, O. (1923) *Master of Russian ballet: The memoirs of Enrico Cecchetti*. New York : E. P. Dutton and company. 306 p. [in USA]

Andrii Liagushchenko

The parallels of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar

Abstract. *The purpose* of the research is to compare theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar to examine aspects of creative work of the outstanding personalities of choreography of the XX-th century that are still little explored in the general context of development of this kind of performing art. Having identified mutual tendencies of Virsky and Lifar works in the theatre to search circumstances of their mastership of the ballet symphonic principal. **Methodology of the investigation.** In the process of the study of this theme the analytical method of comparative analysis was applied that was necessary for versatile comparison of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar. The method of theatrical generalization was used to study peculiarities of artistic environment that made influence on formation of creative personalities of Virsky and Lifar. **Cultural and historical approach** defined general artistic character of investigation and helped the realization of its purpose. **Scientific novelty** of the investigation is that analytic comparison helps to study the problem little explored before and is connected with the circumstances of formation and development of theatre activity of Pavlo Virsky and Serge Lifar in the process of mastering of ballet symphonism principle. **Conclusions.** It was discovered that Virsky and Lifar had similar principals of professional choreographic background based on Chekety method. In this aspect the clarification of certain circumstances of the beginning of Virsky ballet career was made. It is clarified that both ballet masters were formed by the environment of avant-garde artistic searches of the first third of the XX-th century exactly the activity of such ballet masters as Fokin, Nizhinsky, Goleryzovsky and such set designers as Ekster-Petrytsky, Hvostenko-Hvostov, Chelischev. The materials explored in the article will be used in the academic courses of history of theatre, history of ballet, set design and performing art.

Keywords: performing art, theatre, ballet, music, set design, ballet symphonism, art, avant-garde, Virsky, Lifar.