

УДК 792.82.071.28(477:44)(092)+78:793.3

DOI 10.34064/khnum1-64.09

***Анфілова Світлана Геннадіївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра історії української та зарубіжної музики,

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**РОЛЬ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТА  
В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ С. ЛИФАРЯ**

*Проблематика запропонованої статті стосується взаємодії музичного та хореографічного у балетній виставі. Спрямовуючи внутрішню логіку історичного розвитку жанру, цей механізм ускладнюється у ХХ столітті внаслідок змін у системі музичного мистецтва та сценічної хореографії, виникнення індивідуальних балетмейстерських концепцій. Мета дослідження пов'язана із висвітленням оригінальної позиції С. Лифаря (1904–1986) – славетного танцівника, музично обдарованого хореографа, що обирав для своїх постановок як партитури з музичної класики, так і твори сучасних авторів. Аналіз теоретичної системи, що викладена в його «Маніфесті хореографа», музично-хореографічної складової балетів «На Дніпрі» С. Прокоф'єва та «Ікар» А. Онеггера дозволяють критично оцінити новизну запропонованої С. Лифарем ідеї відмови танцю від музики, яка в дійсності передбачала інше розуміння ролі та змісту музичного компонента у хореографічній виставі.*

**Ключові слова:** *музично-театральне мистецтво ХХ століття; французька музична культура ХХ століття; жанр балета; співвідношення музики та хореографії; хореографічна драматургія; С. Лифар; «На Дніпрі» С. Прокоф'єва; «Ікар» А. Онеггера.*

**Постановка проблеми.** Міркування про роль музики в балетно-му жанрі, її співвідношення з хореографічним текстом залишаються одними з найбільш дискусійних у науковому полі. Визнання її пари-

тетного, разом із танцем, положення в хореографічному спектаклі (подібно до двох сполучених судин, вони створюють «тіло» будь-якої композиції, фіксуючи у часопросторі ідею балетмейстера) насправді не вирішує раз і назавжди питання дійсного статусу мистецтва звуків у структурі балетної вистави. Не стає воно і ключем до розуміння професійних тонкощів самого процесу об'єднання сценічного руху та звуків, оскільки кожний окремий випадок є вкрай особливим, навіть в умовах підпорядкування діючому шаблону. В історії професійного балетного театру можливо виділити лише певні періоди, коли одна з тенденцій – першість хореографічного задуму та підпорядковане положення музики або, навпаки, висунення музичної драматургії на передові позиції із супутнім «ламанням» традиційних формул танцю – могла домінувати. Яким би великим не було наше прагнення впорядковувати процеси взаємодії музики і хореографії, привівши їх до єдиної логіки, геніальність обчислити неможливо. Підтвердженням цьому стають великі хореографічні прозріння в умовах абсолютно нецікавої музики і, навпаки, очевидні сценічні невдачі за наявності талановитої партитури. Скільки можна навести прикладів, коли один і той же музичний текст, до того ж, створений за правилами хореографії, міг бути приречений як на забуття, так і на безсмертя, опинившись в руках різних балетмейстерів!

У ситуації «музичних революцій» ХХ століття ця проблема набула нової актуалізації у зв'язку із оновленням жанрів, розкріпаченням творчої фантазії хореографів, що відкрило музиці будь-якого стильового напрямку доступ до балету. Нова ступінь свободи інтерпретаторських пошуків, продемонстрована ХХІ століттям, лише підтверджує нестримність подальшого впливу «абсолютної» музики (первісно не передбаченої для танцю) на процеси хореографічного мистецтва. Також слід визначити великий процент її залучення до сучасної балетмейстерської творчості.

Однак ставлення до музичного компонента з боку хореографів було різним, і не завжди на користь музики. Серед цікавих новацій минулого слід вказати на концепцію вільного танцю Сержа Лифаря (1904–1986) – славнозвісного танцівника, українця за походженням, балетмейстерська творчість якого є менш висвітленою у порівнянні із

діяльністю його колег М. Фокіна, Дж. Баланчіна та ін. Одним із головних питань, що цікавить і музикознавців, є співвідношення музики та хореографії в балетній виставі.

**Аналіз досліджень і публікацій за темою.** Фактологічна база дослідження спирається на великий обсяг праць, що, з одного боку, розкривають особливості творчої біографії митця, його виконавського стилю, а з іншого – містять його авторську позицію щодо ролі музики у балетній виставі.

С. Лифар належить до тієї категорії творців, чия особиста та професійна доля може розглядатися як одне з яскравих втілень духу епохи – тривалого за часом і насиченого подіями періоду європейського мистецтва 1920–1980 років. Вже одна ця обставина, а також факти його біографії – зухвала втеча з радянської Росії на Захід (1923), стрімка і блискуча кар’єра у «Ballets russes» С. Дягілева (1923–1929), творча співпраця з видатними діячами того часу<sup>1</sup>, художнє керівництво балетною трупіою Паризької Національної опери (1930–1945; 1947–1958) – все це викликало стійкий інтерес до цієї особистості.

Після першої серйозної публікації одного з провідних критиків перших десятиліть ХХ століття Андрія Левінсона (Levinson & Lifar, 1934), матеріали про С. Лифаря з’являються у французькому мистецтвознавстві з певною періодичністю (Prunières, 1935, Gropius & Servane, 1947; Hofmann, 1953; Laurent & Sazanova, 1960). Ряд ґрунтовних монографій створено і після смерті митця (Schouvaloff, 1998; Christout & Lefèvre, 2006; Poudru, 2007; Pastori, 2009). Їхні автори – історики театру і танцю – досліджують різні грані творчого обдарування С. Лифаря як танцівника та балетмейстера, педагога і шоумена, історика та теоретика танцю, натхненного лектора і талановитого письменника.

Але незважаючи на світове визнання митця, його ім’я довгий час було під забороною у СРСР, підпадаючи під категорію «формаліста» й «емігранта»: «Принаймні, в Українській радянській енци-

---

<sup>1</sup> С. Лифар товаришував та співпрацював із К. Шанель, Ж. Кокто, П. Пікассо, М. Ларіоновим, Л. Бакстом, С. Далі, Дж. Баланчиним, М. Фокіним, І. Стравинським, А. Онеггером, А. Жоліве, А. Соге.

клопедії (1974–1985 р.р.) та в Українському радянському енциклопедичному словнику (1987 р.) прізвища Сергія Лифаря, на той час відомого у всьому світі балетмейстера, не було» (Балабко, 2011: 3). Лише 2007 року у перекладі з французької з'являється автобіографічна книга майстра «Спогади Ікара» (Лифар, 2007). Вступ до неї написано Юрієм Станішевським<sup>2</sup>, провідним вітчизняним балетознавцем, що підкреслює нерозривний духовний зв'язок артиста із батьківщиною, українською культурою. Не можна залишити поза увагою і працю публіциста, прозаїка Олександра Балабко «Київ, Іринінська, Лифарям...», що вирішена за жанром як «повість за листами митця» (Балабко, 2011). Постать С. Лифаря розкривається за допомогою унікальних матеріалів – 60-ти листівок, знімків, що були передані артистом своїм рідним після втечі за кордон і склали так званий «київський архів» видатного митця.

Великою підмогою в опрацюванні цієї теми є книги танцівника, написані ним протягом життя. Деякі з цих 28 праць<sup>3</sup> мають автобіографічну спрямованість, тоді як інші присвячені питанням історії та теорії танцю. Однією з головних може вважатися «Маніфест хореографа», виданий вперше 1935 року в Парижі видавництвом *Coopérative Étoile*, де балетмейстер викладає оригінальну позицію розуміння співвідношення музики і танцю в балетному спектаклі (Lifar, 1935). Незважаючи на повноту інформації і розробленість теми, творчість С. Лифаря видається перспективною для наукового дослідження в контексті вивчення музичного компонента його хореографічних концепцій крізь призму співвідношення музики і танцю. Цей підхід і обумовлює **актуальність теми та новизну пропонованої статті**.

<sup>2</sup> Станішевський Юрій Олександрович (1936–2009) – видатний український театрознавець, автор понад 500 наукових праць з історії та теорії балету, Президент Національного комітету всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО. Ініціював створення в Києві Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря та Міжнародного фестивалю танцю «Серж Лифарь де-ля-данс» (проводився сім разів з 1994 по 2011 роки). Був незмінним художнім керівником шести з цих заходів (від 1994 до 2008).

<sup>3</sup> Повний перелік книг С. Лифаря наведено на офіційному сайті фонду балетмейстера (Fondation Serge Lifar). Деякі з них були видані в Парижі ще за життя артиста і наприкінці 1990-х репринтно відтворювалися з повним збереженням орфографії оригіналу.

**Мета статті** – розглянути концепції балетних вистав «На Дніпрі» та «Ікар» С. Лифаря в аспекті проблеми взаємодії музичного та хореографічного.

**Методологія дослідження.** Одним з ключових обрано *комплексний підхід*, що дозволяє враховувати синтетичну природу балетного жанру, поєднання музичного та хореографічного текстів. Він реалізується через *структурно-функціональний* та *аудіо-візуальний* методи аналізу, використані задля доказовості при системному розгляді музичного цілого партитур балетів С. Прокоф'єва та А. Онегера.

**Викладення основного матеріалу.** Ідея підпорядкування музичного тексту хореографічному, або, навпаки, первинність музичного імпульсу при розробці танцювального рішення визначили появу різних типів спектаклів: *дивертисментного* (такого, що спирається на сюїтний тип композиції у вигляді вільного нанизання танцювальних номерів, передбачає жанрову конкретику і глибинну дансантисть музики, стилістику класичної хореографії в її академічному вираженні) та *драматичного* (із тяжінням до наскрізних принципів розвитку за аналогією із симфонізмом в музиці, збагаченням танцювальної мови через вивільнення пластики, залучення пантоміми). Серед хореографів, починаючи від XVII століття, – часів офіційного заснування Академії танцю в Парижі (1661) – були прихильники як однієї, так і іншої концепції. Деякі митці (Ж.-Ж. Новерр, Ж. Перро, М. Петіпа) у своїй творчості віддали данину обом типам балетної драматургії, що було продиктовано як природою жанрової генетики балету, логікою його історичного розвитку (в широкому сенсі це питання історичного стилю), так і особливостями творчої еволюції митця (авторський стиль), а також його позиції щодо місця музики у хореографічній виставі.

Слід підкреслити, що, незважаючи на розділення професійних обов'язків (хореограф «пише» танцювальними рухами, а композитор – звуками), питання «музичного» завжди негласно входило до сфери професійної компетенції балетмейстерів. Наскільки музично чутливим має бути балетмейстер, щоб відчутти у музиці майбутній хореографічний образ? Знайти точний танцювальний малюнок? Точно відтворити у рухах характер музики? Здається, любов до музики має бути для балетмейстерів «другою натурою». І це підтверджує професійна

практика: протягом XVIII–XIX століть неможливо було знайти хореографів без музичної освіти. Багато з них були музично обдарованими: опанували музичні інструменти (А. Бурнонвіль, Ж.-Б. Блаш), виступали в концертах (М. Гардель, Ж. Доберваль, П. Гардель, Ш. Дідло, Г. Джойя, С. Вігано, Л. Іванов, М. Фокін) і, навіть, підкоряли Європу як концертуючі скрипалі-віртуози (А. Сен-Леон). Більшість занять в балетному класі тих часів відбувалася під супровід скрипки хореографа-репетитора. Часто у своїх виставах постановники виконували на сцені скрипкові *solì* (А. Сен-Леон в балетах «Маркітантка», «Скрипка диявола», «Сальтарелло»), а іноді і створювали музику до своїх балетів (С. Вігано).

Музично-театральна практика ХХ століття не відмінила цієї традиції. Видатні сучасники С. Лифаря, балетмейстери М. Фокін, Дж. Баланчин<sup>4</sup> були прекрасними музикантами, які вагались у юності з обранням професії на користь музики чи балету. Музично обдарованим був і Серж Лифар. У першій книзі спогадів («Страдні роки») багато фактів вказують на його особливе ставлення до музики: «...у ранньому дитинстві музика діяла на мене сильно і чисто-фізично; мені хотілося якось виразити той душевний рух, який викликала в мені музика, але я не знав, як виразити його, і звідси разом із солодким почуттям, що розливалось по тілу, виникало почуття якоїсь незадоволеності, ущербності, напружувалися нерви і не знаходили своєї розради», – згадував танцівник (Лифарь, 1935: 24).

У гімназійні роки музика стала для С. Лифаря про духом, що рятував від нудьги учбового процесу. Одночасно зі вступом до підготовчого класу гімназії він почав вчитися грати на скрипці у Київській

---

<sup>4</sup> Свою надзвичайну природну обдарованість М. Фокін демонстрував, окрім танцю, ще і в живопису та музиці. Оволодівши грою на піаніно, скрипці, балалайці та домрі, майбутній балетмейстер грав у відомих ансамблях свого часу – неаполітанському оркестрі Джиніслао Паріса та оркестрі народних інструментів В. Андрєєва. Джордж Баланчин, народившись у сім'ї грузинського композитора Мелітона Баланчівадзе, не міг оминати музику: з 13 річного віку, коли у 1917 р. балетну школу внаслідок революційних подій було розпущено, заробляв на життя, працюючи тапером. У 1921 році вступив до Петроградської консерваторії, де вивчав гру на фортепіано, теорію музики, контрапункт, гармонію і композицію.

консерваторії у знаменитого на той час професора Воячека. Однак скрипка, як і інші сольні інструменти, прийшлися йому не до душі. Перевагу у смаках було віддано співу, оркестру та роялю («оркестру в мініатюрі»). Любов до вокалу реалізувалась у заняттях з регентом Придворної співацької капели Калішевським, активній участі у хорах Гімназії та Київського Софійського Собору. Поряд із цим, найбільшою пристрастю юнака стала гра на роялі. Восени 1919 року, під час вуличних боїв у Києві, С. Лифар дістав поранення руки, ускладнене запаленням, але чудом залишився живим. Питання, чи дозволить стан руки грати на роялі, чи вона залишиться покаліченою на все життя, турбувало його на той час більше, ніж власна безпека. Після довгих місяців домашнього лікування він повернувся до занять на фортепіано в Київській консерваторії, незважаючи на вкрай складну ситуацію, що відбувалася у його рідному місті. «Музика, що колись була моїм захопленням<sup>5</sup>, стала відтоді для мене єдиною підтримкою, єдиною розрадою» (Лифар, 2007: 21). Саме класична музика, а точніше, факт її використання на уроках Броніслави Ніжинської в її школі при Київській опері, визначила бажання Лифаря займатися балетом.

Його музична обдарованість стала підґрунтям для розкриття іншого – балетного – дару. Невипадково, критично оцінюючи відчуття своєї тілесної природи під час підготовки партії, він ототожнював себе із нематеріальними явищами: «... іноді здавалося, ніби я долав самого себе, стаючи лише музикою, ритмом, позою, експресією в усій повноті й глибині» (Лифар, 2007: 134). І знову, дуже показовим в цьому вислові є висування музики на перше місце, адже думати, усвідомлювати свої емоції, творчі інтуїції, залучаючи до цього музичні категорії, було природним для Лифаря з дитинства<sup>6</sup>. У своїй балетмейстерській практиці він порівнює тіло танцівника з симфонічним оркестром, «що гармонійно поєднує різні частини, щоб народилася пластична музика: руки співають, долоні говорять, ноги відбивають

<sup>5</sup> С. Лифар мріяв бути великим піаністом.

<sup>6</sup> «У дитинстві я багато і якимось особливо серйозно, часом похмуро, думав і досі пам'ятаю свої дитячі думи, але вони збереглися в моїй пам'яті музично, загальним тоном, без логічного зв'язку, майже доходячи до порога свідомості і знову вислизуючи, не дозволяючи себе захопити та закріпити на папері» (Лифарь, 1935: 24).

ритм і пишуть. <...> Танцівник одночасно є оркестром, диригентом і музикантом в оркестрі. <...> Лінії – це мелодії танцю, па – пластично акцентовані акорди. Як і в музиці, акорди можуть бути гармонійними або дисонансними. Власне, велике романтичне “Адажіо” є не чим іншим, як розгортанням досконалого акорду» (Лифар, 2007: 144).

Як свідчить історія балетного театру, музичність балетмейстера нерідко ставала запорукою реформаторських рішень у сфері сценічного мистецтва. І у випадку з Сальваторе Вігано, Львом Івановим, Михайлом Фокіним, а згодом і Джорджем Баланчиним, музика, виступаючи первісним імпульсом, змінювала «кут зору» на звичні можливості танцю, його елементи. Тому домінуючою в реформаторських пошуках XVIII–XX століть частіше ставала ідея перенесення на балетну сцену музики, що підпорядковувалась законам «чистого» інструменталізму. Можна було б припустити, що й С. Лифар, враховуючи свою музичність і освіченість у цій сфері, прямуватиме тим самим шляхом, що і його колеги. Проте у своєму «Le Manifeste du choregraphe» (Lifar, 1935) автор окреслює протилежну позицію, піддаючи різкій критиці домінуючу у XX столітті ідею музичної всеосяжності танцю («немає такого музичного твору, який би неможливо було станцювати, будь то чи хорал Баха, соната Бетховена або симфонічна картина Дебюссі»), вважаючи її причиною поневолення хореографії музикою. На думку С. Лифаря, завдяки ряду вдалим сценічних інтерпретацій музики Шумана, Вебера або Дебюссі виникло ілюзорне відчуття розквіту хореографії. Насправді ж балетний текст перетворився на ілюстрацію партитури, надав музикантам ліцензію на «абсолютне панування» (Lifar, 1935: 128)<sup>7</sup>. Негативними наслідками цього стало створення (або використання для танцю) музики, у якій не була врахована фізична природа тіла танцівника, а саме, неможливість надмірно тривалого сольного танцю, складність та незручність відтворення примхливих ритмів. Часті контрасти темпів руйнували внутрішню

---

<sup>7</sup> «То хто ж поставив наше мистецтво на шлях, яким воно йде нині? Хто зробив його рабом чудового, але деспотичного господаря – музики? Це всі ми – хореографи, танцюристи чи танцівниці. Справді, не музика поневолила нас, а ми самі з власної волі прийняли окови, тяжкість яких відчувається тільки зараз» (Lifar, 1935: 128).

цілісність хореографічного фрагмента, що також суперечило законам танцювальності в балеті. Підтвердженням подібної «байдужості» композитора до хореографічних законів та опосередкованим поштовхом до створення С. Лифарем власної концепції «музично-хореографічного» стали події з його творчої практики. У «Спогадах Ікара» артист згадує, що, виступаючи в антрепризі С. Дягілева, він «надто часто намагався адаптувати *па* до нетанцювального ритму або ж, навпаки, цілковито нехтувати ритмом, створюючи засобами танцю ілюзії, в які всі вірили» (Лифар, 2007: 49). Кульмінацією прояву протиріч стала робота над балетом «На Дніпрі» С. Прокоф'єва, що був замовлений композитору у 1932 році.

Свою позицію Лифар фактично висловлює, наводячи цитату з рецензії видатного балетознавця того часу Андрія Левінсона, який надав критичний відгук про музику цього балету, що, на його погляд, відзначена невиправданою поліритмією, строкатістю темброфактури та дискретністю тематичного розвитку, які в цілому заважають логічності та неперервності хореографічного розвитку (за: Лифар, 2007: 51). Критика С. Лифарем разом з А. Левінсоном музики балету «На Дніпрі» як такої, що суперечить танцю, викликає певне здивування. Сценічна історія доводить, що матеріал прокоф'євських балетів був затребуваним, отримав не тільки сценічне втілення під час прем'єрних показів, але й закріпився згодом в репертуарі світових театрів (наприклад, «Блудний син», «Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»). Розмаїття існуючих на сьогоднішній день балетмейстерських рішень, часом діаметрально протилежних за стилістикою, підтверджує потенціал цих партитур, їх здатність ініціювати нові хореографічні ідеї.

«На Дніпрі» також може розглядатися ідеальним для свого часу варіантом модерністського балетного твору в силу лаконізму форми, відходу від громіздкого сюжету й, водночас, націленістю музики на сценічну дію, яскравості та музичної гостроти партитури. Дійсно, його звукове рішення і сьогодні сприймається як незвичне і достатньо сучасне. Багато в чому цьому сприяють особливості гармонічної мови С. Прокоф'єва: ладова нестійкість, порушення класичних функціональних зв'язків, підкреслена хроматизація мелодики. Все це вплинуло на фонічну природу балетної музики, позбавивши її традиційної про-

стоти і милозвучності, зручних для танцю. Поряд з цим, дансантиність відчувається дуже яскраво: оновлюючи внутрішню природу тем, композитор в той же час зберігає типологічні особливості балетної музики – періодичність, повторність мотивів, фраз, тем, що на генетичному рівні підкреслює зв'язок із традицією. Про кантилену класичних балетів минулого нагадують і теми, котрі можна зустріти навіть у кожному номері прокоф'євського твору. Вони відзначені вільним мелодичним розгортанням з неперервним оновленням інтонаційного ядра (найбільш яскравими прикладами є № 3 «*Pas de deux*» (ц. 36) і № 5 «Заручини» (ц. 73)). Не відмовляється композитор і від музично-хореографічних форм класичного танцю, на що вказують назви «*Pas de deux*» (№ 3), «Чоловіча варіація» (№ 4). Контури *Pas d'ensembles* можна побачити у низці номерів від 5 до 8-го<sup>8</sup> (див. Prokofieff, 2003).

Повертаючи музично-хореографічні схеми, С. Прокоф'єв зберігає і їхні типові ознаки: репризність форми, переважання експонування над розвитком, квадратність структур. Це вказує на розуміння композитором ролі музики в балеті, збереження її прикладних функцій, хоча і в умовах оновленої музичної мови. В той же час, динамізація дансантичних номерів завдяки частій зміні розмірів, яка, здається, викликала обурення А. Левінсона і звинувачення партитури у «норовистості», була, безсумнівно, новаторським ходом. При певній зацікавленості балетмейстера така музика надавала простір фантазії, оскільки зміна темпу, фактури, типів руху відображала зміну сценічних ситуацій та дій героїв, наповнювала танець сюжетністю (№№ 3, 5)<sup>9</sup>.

Після аналізу музики балету «На Дніпрі» виникає закономірне питання щодо причин несприйняття молодим танцівником-хореографом, який прагнув до експериментів, цієї партитури, де інноваційність перебувала у тісному зв'язку із традицією. Можна лише припустити, що театральність музики С. Прокоф'єва була настільки сильною і са-

---

<sup>8</sup> № 5 «Заручини», № 6 «Танець Нареченого», № 7 «Танець Нареченої» і № 8 «Танець чоловіків» об'єднуються в *Pas d'ensembles*, структура якого складається з дуетно-масової початкової сцени, варіацій головних героїв (Нареченого і Нареченої) та заключного масового танцю.

<sup>9</sup> Більш детально про зв'язок перших балетів композитора із традицією класичного балету можна ознайомитись у статті авторки цього дослідження (Лепилина, 1998).

модостатньою, що виявилася спроможною пригнітити творчу волю Лифаря-хореографа. Це могло бути суттєвим фактором, оскільки Лифар завжди відрізнявся незалежністю характеру і творчим підходом до виконуваного тексту, що виявлялося в його «редагуванні» вже існуючих партій. Показовим є епізод з виконанням артистом головної ролі в балеті «Блудний син» (1929) С. Прокоф'єва в хореографії Джорджа Баланчина. У «Спогадах Ікара» танцівник згадує, що під час репетицій мав сумніви щодо інтерпретації балету, але підкорявся волі Дж. Баланчина. Під час прем'єри він прийняв рішення станцювати свого «Блудного сина» на власний розсуд, імпровізуючи, драматизувавши первісний текст (Лифар, 2007: 27).

Свою концепцію співвідношення музичного та хореографічного С. Лифар реалізував у балеті «Ікар» (1935). Перша авторська робота для Паризької опери стала ключовим пунктом в творчій біографії вже славетного на той час танцівника і прем'єрою та маніфестом його балетмейстерської позиції. На жаль, інформація про цей твір у вітчизняній літературі майже відсутня, що, можливо, є наслідком закритого доступу до партитури, яка й досі зберігається в бібліотеці-музеї Паризької опери у вигляді рукопису-автографа 1935 року, з позначками від 1962 року (скорочення, модифікації), які були зроблені вже після смерті А. Онеггера під час відродження балету в новій постановці. Завдяки розвідкам Ромена Фейста<sup>10</sup> та Югетт Кальмель відкривається унікальність цього твору (Feist, Calmel, 2003).

Ідея хореографічної розробки давньогрецького міфу про Ікара переслідувала Лифаря давно. У 1932 році, створивши ескіз танцювальних рухів та ритмів, він звертається до молодого композитора Ігоря Маркевича та згодом отримує партитуру з красивою та універсальною, за його словами, музикою, яка сприяла творчому піднесенню. Цей проект навіть був презентований під час приватного прослуховування партитури в червні 1933 року та анонсований у музичному журналі «Ревю» (вересень-жовтень 1934 року). Однак С. Лифар відмовляється від подальшої сценічної реалізації «Ікара» з музикою І. Маркевича, пояснюючи це невідповідністю танцюваль-

---

<sup>10</sup> Ромен Фейст / Romain Feist – куратор бібліотеки-музею Паризької опери.

ного ритму, який жив в його балетмейстерській уяві, ритмам музичного твору.

Наступним кроком стала робота з піаністом у студії: Лифар розробляв танцювально-пластичні рухи, а музикант фіксував їх на папері у ритмоформулах. При цьому запропоновані ритми залишалися у межах традиційної метрики ( $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ). Виникла композиція, що складається з восьми розділів: Увертюри та семи музично-хореографічних номерів<sup>11</sup>. За планом С. Лифаря, в першому («*Jeunes filles / Entrée des garçons*») юні дівчата та хлопці в танці радіють життю, насолоджуючись енергією молодості та руху; другий («*Entrée de Dédale*») стає пластичним портретом Дедала, захопленого ідеєю польоту. Її візуалізовано за допомогою легкої конструкції з дроту, обтягнутою прозорою тканиною. Це умовне крило, немовбито його ескіз, Дедал бережно та водночас рішуче тримає в руках, іноді простираючи його до оточуючих. Винахідник наче протиставляється натовпу (ансамбль юнаків) як такий, що пропонує людям своє відкриття, оцінити яке вони ще не в силах. У третьому («*Icare*») надано експозицію головного героя. Його пластичне соло, сповнене виразних арабесків, турів, обертів, подане як контраст до партії кордебалету (більш механістичні та повторювальні рухи чотирьох хлопців) та у співзвучності до партії Дедала (саме Ікару, як свому однодумцю, Дедал передає лук зі стрілою та птаха; їхню духовну близькість підкреслено і фрагментами повного збігу рухів).

Четвертий номер («*Garçons*») постає досить динамічним з точки зору наповненості подіями: Ікар, натхнений образом птаха, радісно танцює; з'являється Дедал, що забирає птаха з рук Ікара та спостерігає за його реакцією; юнак, в свою чергу, висловлює свою жагу до польоту через стрибки *entrechat*<sup>12</sup>, що стають все вищими, створюючи вертикаль до горизонтальної лінії танців кордебалету. Кульмінація настає у п'ятому епізоді («*Sans titre, Entrée des filles*») – найбільш масовому у виставі (здіянні всі учасники) та значущому за змістом (Дедал да-

<sup>11</sup> Для аналізу було обрано постановку балету «Ікар» С. Лифаря у виконанні *Ballet de l'Opéra National de Bordeaux* у жовтні 2014 року, відеозапис якої можна знайти на каналі YouTube (Постановки С. Лифаря).

<sup>12</sup> *Entrechat* (антраша) – різновид стрибка в класичному балетному танці, під час якого ноги танцюриста швидко схрещуються в повітрі, торкаючись одна одною.

рує Ікару «справжні» крила і навчає його рухам, що імітують помаху птахів). Нарешті, юнак пробує самостійно злетіти, і двічі його сплітка невдача, що закінчується падінням у характерній позі збитого птаха – він лежить на землі спиною до глядачів на лівому боці із заломленою за спину лівою рукою та піднятою у небо правою рукою-крилом.

Після останньої спроби польоту кордебалет покидає сцену, немов розчарований видовищем натовп. Відчуття самотності Дедала та Ікара, що підкреслювалося протиставленням їх пластичного дуету партіям дівчат та хлопців, загострюється, оскільки розвиток історії героя набуває все більш драматичного відтінку. Дедал залишається єдиним, хто підтримує та надихає Ікара на його шляху освоєння неба (№ 6 «Variation»). І хоча нашу увагу прикуто до танцювального монологу головного героя, що виправдано власне жанровим визначенням (варіація в балеті – сольний танець), С. Лифар наділяє Дедала пластичними «репліками-вигуками», що підсилюють емоційну атмосферу номера та змушують сприймати його водночас і як дійову особу, і як коментаря подій.

Трагічна розв'язка наступає у сьомому фрагменті, «Mort d'Icare». Її ознаками стає ціла низка використаних балетмейстером та художником П. Пікасо прийомів світового й кольорового рішення, сценографії. За контрастом з попередніми номерами майже весь фінал вирішено у темряві, яка іноді із абсолютної переходить немов у «сутінки» – коли сцену «залито» синім кольором насиченого відтінку, немов літньої зоряної ночі. З цього містичного простору дискретно, немов сполохи кадрів архівної застарілої кіноплівки, з'являються почергово різні учасники драми: то вихоплюється білим променем фігура Ікара, який перетинає сцену в широких стрибках – польоті; то стає помітною фігура Дедала, який стрімко рухається по колу сцени, емоційно підкидаючи руки до неба, наче намагаючись розглянути у вишині свого сина; то група дівчат, подібна до зграйки зляканих птахів, кружляє навколо Дедала, виражаючи реакцію глядачів, що з землі спостерігають за падінням Ікара.

Останнім акордом драми стає «соло самотньої людини»: знесилений Ікар з одним крилом підводиться, щоб виконати свій *dance macabre*, востаннє підставляючи свої груди повітрю. Неочікувано, коли, здається, все скінчилося, темряву змінює яскраво висвітлена сцена – як на початку вистави – зі всіма іншими учасниками (кордебалетом та

Дедалом), що стоять навколо поверженого Ікара-«птаха». Цей балетмейстерський хід нагадує драматургічний принцип балетів-драм XIX століття, коли після загибелі головних героїв обов'язково мав місце фінальний Апофеоз, в якому дія переносилася у райські місця, що дарувало глядачам відчуття радості та задоволення. У постановці С. Лифаря повернення світла після темряви, за аналогією, сприймається позитивно, як гімн хоробрості, як перемога мрії над смертю та безсмертя ідеї, що здатна змінити світ.

Прем'єра «Ікара» викликала гучний резонанс, розділивши критиків на два табори – прихильників нового та лютих хулителів самої ідеї відмови балетмейстера від музики, в чому вони вбачали амбіціозність та водночас «примітивність філософії танцю». Цікаво, що впевненість у «відсутності музики» в цьому балеті панувала як офіційна точка зору майже до кінця 1980 років<sup>13</sup>. Помилковість подібних суджень з часом стає все більш очевидною разом із усвідомленням ролі в цьому проєкті Артюра Онегера.

В чому полягає суперечливість ситуації? Як зазначалося вище, музично обдарований від природи Серж Лифар у своїй балетмейстерській практиці неочікувано проголошує першість ... хореографії, а не музики (!), що йшло всупереч новітнім тенденціям того часу. На перший погляд здається, що він ратує за відродження у сценічній виставі прикладної функції музики, проти чого на протязі еволюції балету як музичного жанру поставали не тільки композитори, але й хореографи-реформатори (!), і тим самим, готовий відкинути це мистецтво у минуле. Якщо б це відповідало дійсності, то навряд чи «Ікар» був би достойний тієї дискусії, що не стихає навіть і сьогодні. Насправді, критикуючи первісне переважання музичної складової у концепції вистави, С. Лифар не відмовляється від музики як такої, а кардинально змінює зміст та «зовнішність» цієї компоненти балету. Підтвердженням стає факт звернення Лифаря під час роботи над «Ікаром» до композиторів – спочатку І. Маркевича, а потім А. Онегера. Інакше кажучи,

---

<sup>13</sup> Для підтвердження Р. Фейст посилається на коментар, що з'явився у брошурі виставки, представленої на честь Сержа Лифаря у Палаці Гарньє на початку 1988 року, де слово *музика* балета «Ікар» знову було взятим у лапки (Feist, Calmel, 2003).

композитор розглядається ним як обов'язковий співавтор творчого процесу. Показовими є наведені Ю. Кальмель матеріали листування С. Лифаря та А. Онегера навесні 1935 року. Теплий тон звернення балетмейстера вказував на шанування ним обдарування композитора та його високу оцінку, віру в здатність А. Онегера оцінити та музично втілити новаторські ідеї «бідного хореографа, якій заплутався у власних ритмах»<sup>14</sup>. А. Онеггер, який на той момент вже мав досвід роботи в балетному жанрі<sup>15</sup>, не відмовився від пропозиції С. Лифаря інструментувати вже надані готові ритми, що, на думку критиків, принижувало композитора, бо нагадувало «шкільне завдання». Однак зацікавленість А. Онеггера, якій знайшов час для участі в даному проєкті навіть в умовах своєї завантаженості творчими замовленнями Іди Рубінштейн<sup>16</sup>, свідчить про оригінальність запропонованої ідеї та професійну складність завдання. Використовуючи 26 інструментів, він об'єднує їх в п'ять блоків однорідних за тембром ударних<sup>17</sup>, що

<sup>14</sup> Ю. Кальмель наводить лист С. Лифаря А. Онеггеру від 27 травня 1935 року (Feist, Calmel, 2003).

<sup>15</sup> На той час А. Онеггер був автором таких балетів, як «Le dit des jeux du monde» / «Сказання про ігри світу» (1918); «Vérité? Mensonge?» / «Правда? Брехня?» (1920); «Hogase victorieux» / «Горацій переможний» (1921–1922); «Fantasio» / «Фантазія» (1922); «Skating rink» / «Ковзанка» (1922); «Sous marine» / «Підводний човен» (1924–1925); «Rose de métal» / «Металева роза» (1928); «Amphion» / «Амфіон» (1929); «Sémiramis» / «Семіраміда» (1933–1934) (за матеріалами: Warszawski, 2003, в онлайн-енциклопедії *Musicologie.org*).

<sup>16</sup> Саме цими обставинами, а саме можливими ускладненням творчих відносин А. Онеггера з І. Рубінштейн, Ю. Кальмель пояснює появу на партитурі імені Й. Сіфера (замість А. Онеггера), що породило ще одну містифікацію в історії музичного мистецтва (Feist, Calmel, 2003).

<sup>17</sup> Р. Фейст перелічує склад всіх тембрових блоків, що вказані у рукопису: «Bloc I – Triangle + Enclumes + Cymbales antiques + Cymbale suspendue + Petite cymbale + Grande cymbal;

Bloc II – Castagnettes + Woodblocks + Xylophone + Maracas + Fouet + Petite crécelle + Grande crécelle;

Bloc III – Tambour de Basque + Tambourin + Tambour sans timbre + Caisse claire + Caisse roulante;

Bloc IV – Timbales (en Mi – Mib / Sol et La / Do) + Grosse caisse;

Bloc V – Gong + Tam-Tam + Tonnerre + Machine à vent» (Feist, Calmel, 2003).

доповнені двома контрабасами, котрі також трактуються як ударні, завдяки переважанню прийому *col legno*. Прості ритмоформули майстерно розподілені між інструментами перкусійного ансамблю, що перебирає на себе роль традиційного оркестру. При цьому майстерність композитора, на думку його колег-друзів, полягає у відсутності зловживання шумовою міццю, та, навпаки, досягненням найтонших відтінків: від піаніссімо, пронизаних таємничим тремтінням, до драматичних спалахів.

У ситуації підкорення музики хореографії єднальною ланкою між ними постає ритм, що йде від імпульсів тілесних рухів. З іншого боку, пластичний контрапункт різних учасників хореографічного дійства в «Ікарі» вочевидь стає віддзеркаленням тембрової диференційності перкусійного музичного ансамблю. Таке органічне переплетіння музичного та хореографічного, що неочікувано виникає навіть в умовах принципової позиції балетмейстера, свідчить про талант А. Онеггера та його високу майстерність у створенні, на основі простих ритмічних формул та виключно ударних інструментів, індивідуалізованого фону, насиченого за звучанням, що замінив собою традиційний музичний супровід.

**Висновки.** Для розуміння оригінальності позиції Лифаря-хореографа по відношенню до музики в балеті слід, напевно, враховувати особливості його професійної біографії, а саме – умови формування виконавської манери. На відміну від М. Фокіна та Дж. Баланчина, що «скуштували принад» балетного танцівника сповна – від початку навчання у театральному училищі до артистичної кар'єри, – його становлення відбувалось стрімко, індивідуально та самобутньо, поза тією академічною навчальною муштрою, в процесі якої слух майбутнього артиста балету формується через опанування хореографічних комбінацій відповідно до законів музичної дансантиності. Інакше кажучи, його музичні пам'ять та слух були вільними від «обмеженості» традиційної балетної музики, а тіло – від полону танцювальних академічних умовностей. Наважимося припустити, що для М. Фокіна та Дж. Баланчина, які досконало володіли шаблонами класичного танцю, звільнення від них було неможливим без перегляду музичної складової, занурення в сферу «чистого інструменталізму», що тягло

за собою і розкріпачення хореографії, із збереженою опорою на мову класичного танцю, разом із визнанням музики як обов'язкової складової сценічної дії. Інакше у С. Лифаря. Його «м'язовій пам'яті» не потрібно було долати залежність від музично-хореографічних формул. Це, напевно, і зумовило підготовленість артиста до власного експерименту – створення танцю без музичного супроводу, ґрунтуючись лише на ритмічних імпульсах, що породжуються власне тілесним рухом.

Цікаво, що «Ікар» великою мірою залишився головним твором-маніфестом хореографа щодо ідеї про верховенство танцю над музикою в балеті. Відмова від музики в її традиційному мелодико-інтонаційному рішенні, опора лише на ритмічну партитуру представлені також у «Переможному Давиді» / *«David triomphant»* (1937, музика Вікторіо Ріеті) та у «Пісні пісень» / *«Le cantique des cantiques»* (1938, музика А. Онегера).

Решта оригінальних постановок С. Лифаря створювались із використанням повнокровних партитур композиторів як минулого (Л. Бетховен, Г. Ропарц, Ф. Шопен, К. Вебер, Г. Берліоз, П. Чайковський, Ж. Бізе, Й. Брамс, Е. Лало, А. Бородін, М. Римський-Корсаков, Дж. Россіні, Ж.-Ф. Рамо, Й. Бах, Ф. Шуберт та ін.)<sup>18</sup>, так і сучасної танцівнику доби (Д. Мійо, К. Шимановський, Ф. Гобер, Ф. Шмітт, М. Жобер, Ф. Пуленк, А. Жоліве, А. Соге)<sup>19</sup>.

У виконавській діяльності Лифарь також не розставався з роллю Альберта в «Жизелі», що свідчить про його глибинну відданість романтичному балету і основам класичної хореографії, хоча як балетмейстер він ратував за її оновлення, запропонувавши термін «балетна неокласика», елементи якої активно застосовував у власній творчій практиці.

В «Ікарі» С. Лифарем вперше було запропоновано прийом переведення тілесних рухів у ритмоформули, що комбінувалися в плас-

---

<sup>18</sup> Послідовність імен композиторів вказана з урахуванням хронології спектаклів.

<sup>19</sup> Повний перелік назв цих постановок С. Лифаря представлено як у Додатку до «Спогадів Ікара» (Лифар, 2007), так і на офіційному сайті Фонду артиста (Fondation Serge Lifar).

тичну партитуру вистави. У «Маніфесті хореографа» балетмейстер висловив надію, що музикант, який побачить транскрипцію його хореографії, зможе надихнутися нею так само, як і прочитаним віршем, та створить музику, що оживить заданий ритмічний і танцювальний рисунок: «Будь-яка поезія, навіть якщо вона побудована на незмінному ритмічному каркасі, може породити (і взагалі народжує) кілька мелодій, між якими нічого спільного не буде <...>. Моя ритмічна канва залишає музикантові найбільшу свободу натхнення, я вимагаю від нього лише одного – щоб він залишив у недоторканності мою загальну схему» (цит за: Feist, Calmel, 2003). А. Онеггер виявився тим ідеальним композитором, хто не тільки зрозумів, але й талановито втілює ідею хореографа, створивши на основі суто ритмічної партитури повноцінну музичну концепцію. Чи з'являться в історії жанру інші варіанти музичного втілення ритмічної діаграми «Ікара»? У будь-якому випадку, первісне композиторське рішення залишиться тим інваріантом, порівняння з яким буде неминучим.

**Перспективи дослідження** пов'язані із подальшим вивченням зразків творчої взаємодії композиторів та хореографів у творчій практиці ХХ–ХХІ століть крізь призму інтермедіальних зв'язків різних мистецтв та їх взаємозбагачення.

## ЛІТЕРАТУРА

- Балабко, О. (2011). *«Київ, Іринінська, Лифарям...»: Повість за листами митця*. Чернівці: Букрек.
- Лепилина, С. Г. (1998). Ранние балеты С. Прокофьева в свете жанровой традиции. У зб. *Аспекти історичного музикознавства: дослідження та матеріали*, сс. 233–238. Харків: Прапор.
- Лифар, С. (2007). Спогади Ікара. (Пер. с фр. Г. В. Малець). Київ: Університетське видавництво «Пульсари». Отримано з: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2739>
- Лифарь, С. (1935). *Страдные годы. Моя юность в России*. Книга 1. Париж: [б. в.]. Отримано з: Цифрова бібліотека «Київ», <https://dlib.kiev.ua/items/show/626#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Постановки С. Лифаря. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XrOp4Gs0GU&t=1527s>

- Christout, M.-F. & Lefèvre, B. (2006). *Serge Lifar à l'Opéra*. Paris: Editions de la Martinière.
- Feist, R., Calmel, H. (2003). Présentation d'oeuvres – Icare au théâtre du Châtelet: 25, 26, 28 et 29 juin 2003, <http://arthur-honegger.com/icare/>
- Fondation Serge Lifar. URL: <https://www.sergelifar.org/>
- Gropius et Servane. (1947). *A la rencontre de Serge Lifar*. Paris: La Sixaine.
- Hofmann, R. (1953). *Serge Lifar et son ballet*. Paris: Les éditions du journal musical français.
- Laurent, J., & Sazanova, J. (1960). *Serge Lifar, rénovateur du ballet français*. Paris: Buchet-Chastel.
- Levinson, A., & Lifar, S. (1934). *Destin d'un danseur*. Paris: Bernard Grasset.
- Lifar, S. (1935). Icare: le manifeste du chorégraphe. *Archives internationales de la danse*, 4, 128–129, [http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35\\_4\\_11.pdf](http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35_4_11.pdf)
- Pastori, J.-P. (2009). *Serge Lifar: la beauté du diable*. Lausanne: Favre.
- Poudru, F. (2007). *Serge Lifar: la danse pour patrie*. Paris: Hermann.
- Prokofieff, S. (2003). *Sur Le Borysthène (On The Dnieper)*. Opus 51. *Ballet in two scenes*. London: Boosey & Hawkes.
- Prunières, H. (1935). «Icare, de Serge Lifar, à l'Opéra», *La Revue musicale*, 10 (158), 124–125.
- Schouvaloff, A. (1998). *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*. New Haven: Yale University Press.
- Warszawski, J.-M. (2003). Honegger Arthur 1892–1955. In *Musicologie.org*, [https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger\\_arthur.html](https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger_arthur.html)

## REFERENCES

- Balabko, O. (2011). «Kyiv, Iryninska, to Lifars...»: *A story based on the artist's letters*. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Christout, M.-F. & Lefèvre, B. (2006). *Serge Lifar at the Opera [Serge Lifar à l'Opéra]*. Paris: Editions de la Martinière [in French].
- Feist, R., Calmel, H. (2003). Presentation of works – Icare at the Théâtre du Châtelet: June 25, 26, 28 and 29, 2003 [Présentation d'oeuvres – Icare au théâtre du Châtelet: 25, 26, 28 et 29 juin 2003], <http://arthur-honegger.com/icare/> [in French].

- Gropius & Servane. (1947). *Meet, Serge Lifar [A la rencontre de Serge Lifar]*. Paris: La Sixaine [in French].
- Hofmann, R. (1953). *Serge Lifar and his ballet [Serge Lifar et son ballet]*. Paris: Les éditions du journal musical français [in French].
- Laurent, J., & Sazanova, J. (1960). *Serge Lifar, renovator of the French Ballet [Serge Lifar; rénovateur du ballet français]*. Paris: Buchet-Chastel [in French].
- Lepilina, S. G. (1998). S. Prokofiev's early ballets in the light of genre tradition. In *Aspects of Historical Musicology: Research and materials*, pp. 233–238. Kharkiv: Prapor [in Russian].
- Levinson, A., & Lifar, S. (1934). *Destiny of a Dancer [Destin d'un danseur]*. Paris: Bernard Grasset [in French].
- Lifar, S. (1935). Icarus: the Choreographer's Manifesto [Icare: le manifeste du chorégraphe]. *International Dance Archives [Archives internationales de la danse]*, 4, 128–129, [http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35\\_4\\_11.pdf](http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35_4_11.pdf) [in French].
- Lifar, S. (2007). *Memories of Icarus*. (Transl. from French by H. V. Malets). Kyiv: Pulsary. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=2739> [in Ukrainian].
- Lifar, S. (1935). *Suffering years. My youth in Russia*. Book 1. Paris: [no ed.]. Retrieved from “Kiev Digital Library”, <https://dlib.kiev.ua/items/show/626#?c=0&m=0&s=0&cv=0> [in Russian].
- Pastori, J.-P. (2009). *Serge Lifar: the beauty from the devil [Serge Lifar: la beauté du diable]*. Lausanne: Favre [in French].
- Poudru, F. (2007). *Serge Lifar: dance for the homeland [Serge Lifar: la danse pour patrie]*. Paris: Hermann [in French].
- Productions by S. Lifar. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XrOp4Gs0GU&t=1527s> [in French].
- Prokofieff, S. (2003). *Sur Le Borysthène (On The Dnieper). Opus 51. Ballet in two scenes*. London: Boosey & Hawkes [in French].
- Prunières, H. (1935). “Icarus, by Serge Lifar, at the Opera” [«Icare, de Serge Lifar, à l'Opéra»]. *The Musical Review [La Revue musicale]*, 10 (158), 124–125 [in French].
- Schouvaloff, A. (1998). *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*. New Haven: Yale University Press [in English].

Serge Lifar Foundation [Fondation Serge Lifar]. URL: <https://www.sergelifar.org/> [in French].

Warszawski, J.-M. (2003). Honegger Arthur 1892–1955. In *Musicologie.org*, [https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger\\_arthur.html](https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger_arthur.html) [in French].

### *Svitlana Anfilova*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
The Department of Ukrainian and World Music History,  
e-mail: 2020anfilova@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

## THE ROLE OF MUSICAL COMPONENT IN S. LIFAR'S STAGE CONCEPTION

**Statement of the problem.** *The role of music in the ballet genre, its relationship with choreographic text remain one of the most controversial in the scientific field. In the situation of the “musical revolutions” of the 20<sup>th</sup> century, this problem became acute in connection with the renewal of genres, the emancipation of the creative imagination of choreographers who began to use music of any style direction in ballet. Among the interesting innovations of the past, we should point out the concept of free dance by Serge Lifar – a famous dancer, Ukrainian by origin, whose work as choreographer is less covered than the work of his colleagues and contemporaries M. Fokin and G. Balanchin. **The purpose of the article** is to consider the interaction of musical and choreographic components in the concept of S. Lifar's ballet performance. For the first time S. Lifar's creative experiments are considered in the context of the relationship between music and dance with the defining the role of music in the conception of “free dance” that is **the innovative idea of this study.***

**Recent research and publications.** *After the first publication of the leading art critic A. Levinson (Levinson & Lifar, 1934), the materials about S. Lifar appear in French art history with a certain frequency (Prunières, 1935; Gropius & Servane, 1947; Hofmann, 1953; Laurent & Sazanova, 1960; Schouvaloff, 1998; Christout & Lefèvre, 2006; Poudru, 2007; Pastori, 2009). In the Ukrainian*

*scientific space, attention to the artist's figure has been increasing since the late of 1990s (Yu. Stanishevsky in: Lifar, 2007; A. Balabko, 2011). Important for the development of the theme are the books of the dancer himself. In his "Le manifesto du chorégraphe" (Lifar, 1935) the choreographer lays out the understanding of the relationship between music and dance in a ballet performance.*

**Results and conclusion.** *S. Lifar realized his concept in the ballet "Icarus" (1935). Musically gifted by nature, in his choreographic practice, he unexpectedly proclaims the primacy of choreography, not music (!), which went against the latest trends of the time. The choreographer argued that the composer can use the fixed choreographic text in the same way as the text of a poem for creating music, which will enliven a given rhythmic and dance patterns. A. Honegger in the ballet "Icarus" uses 26 instruments, combines them into five blocks of drums of uniform timbre, supplemented by two double basses, which are also interpreted as percussions, due to the predominance of the col legno technique. The simple in essence rhythm formulas are artfully distributed among the instruments of a percussion ensemble that takes on the role of a traditional orchestra.*

*In S. Lifar's "Icarus" for the first time proposed a method of translating body movements into rhythmic formulas combined into a plastic score of the performance. A. Honegger turned out to be an ideal composer for such translation. If other versions of the musical embodiment of the "Icarus" rhythm diagram will appear in the history of the genre, the original compositional solution will remain the invariant, comparison with which will be inevitable.*

**Keywords:** *musical and theatrical art of the 20<sup>th</sup> century; French musical culture of the 20<sup>th</sup> century; ballet genre; correlation of music and choreography; S. Lifar; S. Prokofiev's "On the Dnieper"; A. Honegger's "Icarus".*

*Стаття надійшла до редакції 14 жовтня 2022 року*