

УДК 94:(793.3+44)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.335-344>

СЕРЖ ЛИФАР – КИЯНИН-РЕФОРМАТОР ФРАНЦУЗЬКОГО БАЛЕТУ

Аріадна СОРОКІВСЬКА-ОБІХОД

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4413-9480>

*Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного,
кафедра воєнної історії,
вул. Героїв Майдану, 32, Львів, Україна, 79026
email: ariadnasor@ukr.net*

Постать Сержа Лифаря видатна й водночас неоднозначна, його ім'я стало символом відродження класичного балету у Франції та розвитку неокласичної хореографії, однак його біографія містить інші сторінки, які досі викликають дискусії. З одного боку, він створив власну естетику, новаторські постановки, заснував хореографічні інститути й залишив значний художній спадок. З іншого – під час окупації Франції співпрацював з німецькими властями, щонайменше підтримував контакти, про що свідчать архівні матеріали, опрацьовані закордонними дослідниками. Хоча після війни С. Лифар був частково реабілітованим, судові процедури та публічна думка залишили тінь сумніву на його моральній відповідальності.

Українська ж ідентичність С. Лифаря – усвідомлена і вагома – додає йому особливої історичної значимості: він не просто емігрант чи музикант, а особа, яка чітко підкреслювала свій зв'язок із Україною та з Києвом, навіть коли це могло бути небезпечно або політично ризиковано.

Таким чином, вивчення спадку С. Лифаря має бути збалансованим: визнавати його заслуги в мистецтві та творчості й водночас критично аналізувати його позицію в умовах Другої світової війни та окупації, щоб зрозуміти, які обставини, мотиви і обмеження формували його рішення.

Проаналізовано закордонні та українські джерела, які розкривають багатогранність нашого видатного співвітчизника.

Ключові слова: Серж Лифар, Маніфест хореографа, Паризька опера, колабораціонізм, уродженець Києва, Сергій Дягілев.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські дослідники О. Іванова [4], [5] та Т. Кузьмінчук [6] у своїх публікаціях із популярної історії подають Сергія Михайловича Лифаря, як непересічну особистість – танцівника рідкісної фізичної краси, наділеного особливим даром “сяйливої присутності”, реформатора балету і танцювальної техніки.

Мета статті – провести аналіз українських та закордонних джерел, які висвітлюють багатий творчий та життєвий шлях Сержа Лифаря – однієї з видатних фігур у світовій історії балету ХХ сторіччя.

Виклад основного матеріалу. З архівних матеріалів дізнаємося, що вже у 24 роки він очолив балетну трупу Національної опери Франції, яка завдяки його

таланту й керівництву здобула статус одного з найбільш відомих колективів світу. С. Лифар став справжньою зіркою Паризької опери, автором новаторських постановок і регенератором класичного балету у Франції. Він був учнем Броніслави Ніжинської та виконував головні чоловічі ролі у всіх балетах Сергія Дягілєва. Серж Лифар став символом французької богеми, серед його найближчих приятелів були Коко Шанель, Марк Шагал, Сальвадор Далі та Пабло Пікассо [5].

Переїхавши до Парижа у 1923 році, С. Лифар навчався у славного педагога Енріко Чекетті, щоденно вдосконалював техніку та розвивав артистичність під керівництвом найкращих балетмейстерів. Велику підтримку йому надавав Сергій Дягілєв, який побачив у молодому танцівнику винятковий талант: відправляв його на виставки, давав читати книжки, щоб формувати глибший естетичний світогляд. Після успіху постановки балету “Творіння Прометея” у 1929 році С. Лифар отримав запрошення від директора Паризької опери Жака Руше стати керівником національної балетної трупи [6].

Американський науковець Марк Франко, досліджуючи творчий доробок Сержа Лифаря і спираючись на доступні архівні документи [1], у своїй праці описує, що паризький балет дістався Сержу Лифарю у важкому стані: балерини вже навіть не ставали на пуанти. Він розпочав з дисципліни, змінивши ставлення до мистецтва балету не лише серед глядачів, а й у самій трупі. Тепер один вечір на тиждень в театрі показували виключно балет – це були так звані “балетні середи”. Публіка, яка звикла до того, що під час вистав у залі не гасили велику люстру, тепер повинна була сидіти в напівтемряві – підсвічувалася тільки сцена, а двері до глядацької зали зачинялися після підняття завіси. У той період балет був ніби «асистентом» оперних вистав, проте завдяки С. Лифарю вдалося це змінити – кордебалет знову став повноцінним учасником постановок. Перед виступами чоловіки-танцівники були зобов’язані ретельно голитися та наносити театральний грим. Йому вдалося відродити чоловічий балет із введенням класу дуетного танцю: артисти-чоловіки перестали виконувати допоміжну функцію для балерин й отримали власні хореографічні партії та варіації. Жорсткі вимоги до виконання змушували балерин до додаткових фізичних зусиль і тренувань. С. Лифаря поважали і зверталися до нього не інакше, як “Метре” [3].

Дослідниця О. Іванова коротко аналізує “Маніфест хореографа” С. Лифаря 1935 року, в якому він стверджує, що хореограф не повинен бути “рабом композитора”, музиканти повинні співпрацювати з ним, а не домінувати, бо танець не може існувати без музики. Ця авангардна концепція була втілена ним у виставі “Ікар”, у якій на сцені Паризької опери С. Лифар відтворив політ Ікара. Змайстровані його братом Леонідом Лифарем [2] крила стали символом польоту до сонця – заморожена драматизмом публіка спостерігала, як танцівник піднімається та падає без музики, лише під ритмічний супровід, повторюючи шлях міфічного Ікара [3, с. 29]. Для оформлення вистави запросили Поля Ларта, який запропонував класичний сценічний костюм: в Ікара були біла туніка, головний убір, а також крила. “Ікар” – це ритмопластичний монобалет, сюїта красивих поз та рухів. С. Лифар був на сцені сам – танцював без партнерки та кордебалету, музичний супровід теж був лаконічним. Оркестр замінили ударними установками – барабаном, литаврами та бубоном, які відбивали особливий ритм. Ідея такого озвучення належала С. Лифарю. “Ікар” став найвищим досягненням у творчому хореографічному доробку

С. Лифаря. Ця постановка є стилізованим під античність автопортретом самого Сержа, який пройшов шлях від учнівства до висот майстерності. Прем'єра вистави викликала несамолюбне захоплення у публіки, за цю виставу С. Лифар першим серед танцівників отримав звання “етуаль” (зірка), до нього такого звання удостоювали лише балерин [4].

У своєму огляді М. Назаренко зазначає, що під час Другої світової війни Серж Лифар з артистами залишався в місті і робив все можливе, щоб зберегти труп. Він цілком свідомо зробив ставку на співробітництво з окупаційною владою, не уявляв свого життя без сцени, танцю, слави, оплесків, визнання. Під час окупації Париж інакше був культурною “вітриною Європи”, де творили багато відомих митців. Серж Лифар був для нацистів взірцем у балеті, вони захоплювалися його танцем та постановками. Створений С. Лифарем французький неокласичний балет, який поєднував академізм і помірний модернізм, був для німців еталоном танцю. Любителем класичного балету був німецький політичний, державний і військовий діяч Герман Герінг. Впродовж років окупації зафіксовано такі факти: С. Лифар привітав Німеччину після захоплення Києва телеграмою від 25 вересня 1941 р., він листувався з Й. Геббельсом, з яким вперше зустрівся в окупованому Парижі 1940 р., а 23 червня 1940 р. показував Оперу А. Гітлеру [7]. Можна стверджувати, що С. Лифар мав певні політичні амбіції, про що свідчить лист, у якому він намагався запросити міністра пропаганди на прем'єру балету 28 серпня 1940 р., де йшлося: “...протягом останніх кількох років я присвятив себе питанням танцю та його історії, і сподіваюся мати змогу представити пану Геббельсу свої погляди на потенціал розвитку танцю в Німеччині” [3, с. 30].

Дослідник Марк Франко зазначає, що С. Лифар у своїй книзі “Танець. Великі танцюристи академічного танцю” (1938) посилається та критично зображує німецький сучасний танець, характеризуючи його як “драматичну гримасу”. У цій книзі С. Лифар пропонує трансісторичну та виразно расистську версію походження балету, він стверджує, що фундаментальні положення ніг можна знайти “...у всіх народів Європи, що належать до індоєвропейської арійської раси” та навіть бачить в “індуїстському танці чотири класичні положення, які служать відправною точкою всіх танців”. У 1941 р. С. Лифар створив “Ікар”, соло для Іветт Шовіре, можливо, натхненне цими теоріями походження та еволюції балету. С. Лифар застосовував окультну нацистську теорію таких письменників, як Макс Мюллер та Віллібальд Хентшель, які стверджували про лінгвістичний та расовий зв'язок у історії та теорії танцю між Європою та Індією, що відокремлює арійську та семітську мовні групи [3].

Попри те, що гітлерівці визнавали беззаперечний талант С. Лифаря, вони ретельно перевіряли, чи не має він єврейських коренів. У відповідь С. Лифар наголошував, що є росіянином та виправдовувався. Навіть написав декілька газетних статей про те, що начебто єврейська культура є несумісною з арійською. Він ототожнював класичний балет з расовою перевагою історично, теоретично та естетично, хоча його твердження про арійське походження балетної естетики суперечило заяві німецького танцювального критика Фріца Беме 1933 р. про балет як прийнятну німецьку форму мистецтва. Якщо статтю Ф. Беме розглядати як ранню заяву нацистської політики, вона не була б чинною під час окупації Парижу. Твердження С. Лифаря про арійське коріння балету займає іншу позицію – навіть

захищаючи балет, він відхилив ототожнення балету з французькістю, розмістивши історичний розвиток балету за межами Франції. Серж Лифар, описуючи німецький танець, використовує вислів “драматична гримаса”, щоб описати, зокрема, танець Гаральда Кройцберга [8].

Один із висновків, до якого дійшов С. Лифар, полягає в тому, що класичний танець є органічним наслідком расово обмеженого “психофізичного складу людини”. Таким чином, балет має фольклорну основу в тому, що він називає “доріанським танцем”. За його словами, ці принципи були передані Італії епохи Відродження та перенесені до Франції в XVII ст. Однак С. Лифар рішуче наполягав на зв’язку фольклору та фольклорного танцю з балетом. У своїй книзі він також пропонував відмовитися від терміна “класичний” та його синоніму «французький» і замінити їх терміном “академічний”, що зробило створення Академії танцю та музики 1661 р. в Парижі та створення балетної академії в Санкт-Петербурзі 1738 р. основними датами в історії танцю. Важливість академізму є не так історичною, як концептуальною: його пропозиція полягає в тому, що академічні принципи роблять сам балет арійським. У своїй книзі С. Лифар зображає расистське бачення історії танцю відповідно до нацистської ідеології. Таким чином, у цій книзі він фактично підтримав німецьку расистську точку зору ще задовго до окупації Франції [3].

Однак дослідник Марк Франко наводить ще один аспект ідей, який С. Лифар розвинув у деяких статтях під час окупації, наприклад “Про майбутнє балету: думки про відродження сценічного танцю”, які були опубліковані у 1943 р. німецькою та французькою мовами в нацистській “Парижській газеті”. Важливо зазначити, що історична система відліку С. Лифаря під час окупації вже не була виключно французькою історією танцю, як це було в 30-х роках XX ст., тепер він обрав «європейську» перспективу, в якій такі хореографи, як Жан-Жорж Новерр, який створював свої роботи в Німеччині, Австрії та Італії, та італієць Сальваторе Вігано, який працював у Відні та Мілані, були взірцями для майбутнього балету, частково завдяки своїй пан’європейській кар’єрі, що перетинала кордони, а минуле, яке сьогодні використовують, було переміщено на австрійсько-італійську вісь XVIII ст.

Дослідник М. Назаренко описує, як С. Лифар неодноразово виступав у німецькому посольстві, товаришував з послом Німеччини Отто Абецем, який відповідав за перші антисемітські заходи в окупованій зоні. Хоча зарплата С. Лифаря була однією з найвищих у Парижі – 39 000 франків – він, вважаючи, що заслуговує на ще більшу, просив підвищити її до 59 000. Також німці видали йому не тільки нічну перепустку, а й дозвіл на зброю, яку він постійно носив із собою [7].

Мабуть, найбільшим пропагандистським тріумфом С. Лифаря за часів окупації стала спільна постановка “Жоан де Зарісса” з музикою видатного нацистського композитора Вернера Егга, прем’єра якої відбулася в Парижській опері 10 липня 1942 р. На післявоєнному суді С. Лифар стверджував, що йому наказали поставити цю постановку, але також хвалилися її успіхом: “цей балет, який я поставив, був тріумфом, який, на думку німців, мав нерівномірне сприйняття у власній країні”. “Жоан де Заріссу” було виконано 35 разів у Парижській опері, а потім балет тричі виконували в Римі 1943 р., згодом гастролювали в Цюриху, Мадриді та Барселоні. Його повторили в жовтні 1942 р., а також транслювали по радіо Парижа. Сам В. Егг проголосив С. Лифаря поборником нової форми балету. Прем’єра

оригінальної німецької постановки “Йоан фон Зарісса” відбулася в Берлінській державній опері 20 січня 1940 р. з хореографією Ліззі Маудрик, а згодом її виконували у Відні, Гамбурзі, Галле, Штутгарті, Ессені та Цюриху.

За твердженням німецьких критиків, твір наводить балет у напрямку опери, порівнявши його з балетами Новерра, Анджоліні та Глюка. Балет доповнював музичну експозицію оратором, подвійним хором, а капела співала інтерлюдії за лаштунками у складній поліфонії та моралізуючим епілогом, доданим у кінці. Відтворення німецького твору в бургундському стилі на сцені Паризької опери з декораціями та костюмами французького художника та хореографією С. Лифаря зробило “Жоан де Зарісса” справді колективним твором. Сам С. Лифар більше писав про “Жоан де Зарісса” в нацистській “Паризькій газеті”, показуючи цю адаптацію німецького балету для французької сцени як взаємозбагачення німецької та французької танцювальних культур. Він поєднав у цьому балеті німецький та французький стилі, проте, по суті, схвалив міф про німецьку мужність, поставивши твір, створений німецькими митцями. Прикметники, використані у творі, відповідали нацистському акценту на здоров’ї та силі, їхній відмові від самоаналізу і патології [3].

Згідно з новою теорією С. Лифаря, для цієї постановки німецький танець був представлений як чоловічий танець майбутнього, а французький – як жіночий танець минулого. Для С. Лифаря жіночність французького танцю доповнювала передбачувану мужність німецького танцю та стала моделлю для співпраці. У своїй статті “Танець у Парижі 1939–1940 років”, опублікованій у виданні “Музична інформація”, С. Лифар висвітлив переваги співпраці, зображені як союз доміантного та пасивного партнерів. У цій статті він пророкував, що з окупації настане плідний період мистецького розквіту та відродження, зображаючи окупацію як можливість подолати ізоляцію та відкритися зовнішньому світу, що можна розцінювати як політично мотивовану ідею, висловлену на початку окупації. У повоєнний час цей балет також неодноразово ставили у різних країнах світу.

23 липня 1943 р. відбулась прем’єра “Сюїти в білому”, яка й досі залишається одним із кращих балетів Сержа Лифаря. “Сюїта в білому”, написана за мотивами балету Едуарда Лало 1882 р. “Намуна”, стала апогеєм хореографічної та танцювальної кар’єри С. Лифаря під час окупації. За спогадами французького журналіста і публіциста Жана Кокто, міфічний статус С. Лифаря серед німців був шокуючим: “вони говорять ні про кого, крім нього, ставляться до нього як до міфу. Вони говорять про нього так, ніби він Ніцше, Вагнер, Бог”, що свідчило про популярність С. Лифаря серед німецької влади [3].

Однак “Сюїта в білому” має суттєву зміну у підході порівняно з “Жоан де Зарісса”, оскільки вона захищала та ілюструвала елементи французької академічної традиції. Вона мала сувору обстановку: чорні платформи та сходи позаду порожньої сцени, а також повний акторський склад, одягнений у контрастний білий колір. Хоча С. Лифар стверджував, що академізм повністю досягнутий у романтичному балеті, у “Сюїті в білому” не було нічого романтичного. Як зазначав Ж. Кокто, можливо, що 1943 р. С. Лифар зрозумів політичну доцільність відмови від наративу на користь ідей чистого видовища. Характер цього видовища полягав у його хореографічній оркестровці, великому акторському складі, використанні різних рівнів (сцени, платформи позаду та сходів) та вмілій демонстрації класичної балетної лексики,

організованої несподівано, зате позбавленої сюжету. “Сюїта в білому” була консервативним та інституційним твором. Фактично, вступна картина з усіма акторами, що заповнювали сцену, нагадувала кульмінацію церемонії, відомої як дефіле. “Сюїта в білому” починається та закінчується повним складом на сцені, її варіації не демонструють розвитку наративу. Вона була нетиповою для хореографічної творчості С. Лифаря, оскільки більшість його балетів були театральними та оповідними, а не безсюжетними. “Сюїта в білому” підкреслила статус Паризької опери як неперевершеного європейського закладу класичного балету, ведучим якого був С. Лифар. Посилання на дефіле, партитура XIX ст., що натякає на романтизм, якого сам балет не передав – троє танцюристів одягають романтичні пачки на початку твору і швидко зникають. “Сюїта в білому” підсумувала реформу балету, яку запропонував С. Лифар – його технічні та стилістичні інновації, відомі як “лифаризми”, все це можна вважати привабливим для німецьких культурних авторитетів [3].

Зусилля, докладені для того, щоб представити академічну “Сюїту в білому” як вінець кар’єри С. Лифаря після дуже успішного, проте більш експресіоністського твору “Жоана де Зарісса”, свідчать про продуману зміну напрямку. У нотатках, написаних для обґрунтування його свідчень на післявоєнному суді, С. Лифар стверджує, що після візиту до Берліна 1942 р. А. Гітлер підписав указ, який назвав його лідером європейського танцю та переміщав до Берліна. На післявоєнному суді С. Лифар охарактеризував це як форму переслідування, а щоб уникнути виїзду з Парижу, С. Лифар стверджував, що попросив втрутитися свого друга, скульптора Арно Брекера. Не можна достовірно стверджувати про існування указу А. Гітлера, однак 17 серпня 1942 р. Жак Руше написав фінансовому контролеру З’єднання національних ліричних театрів щодо непомірної вимоги С. Лифаря у розмірі 59 000 франків зарплати. Обґрунтовуючи підвищення зарплати С. Лифаря, Ж. Руше припускав, що С. Лифар, можливо, отримував конкуруючі пропозиції з Берліна чи Відня [3].

У повоєнній газетній статті йшлося, що Й. Геббельс звинуватив С. Лифаря у “реорганізації в нацистському дусі оперних театрів Відня, Мілана, Бухареста, Будапешта та Парижа”, а в іншій статті згадується його присутність в Іспанії. Сьогодні бракує документів, щоб зробити остаточні висновки щодо того, як і чому С. Лифар задумав і оприлюднив “Сюїту в білому” саме так. У березні 1944 р. С. Лифар здійснив гастрольний тур по Швейцарії та Італії, який організувало посольство Німеччини. Це мало на меті підкреслити процвітання французької культури за німецької окупації. Всюди був триумфальний успіх [7].

Архівні дані свідчать про те, що С. Лифар був політично проникливим, розважливим та маніпулятивним. Він бачив у Й. Геббельсі та нацистській пропагандистській машині можливість просувати власну кар’єру в європейському масштабі за постійної підтримки Третього Рейху. Докази також показують, що його діяльність збігалася з його політичними переконаннями, які він обговорював досить відкрито і які були узгоджені з нацистською ідеологією, зокрема з антисемітизмом.

Теорія історії танцю, викладена С. Лифарем ще 1938 р. у його книзі “Танець”, є расистською, проте ніколи не обговорювалася як така в літературі з історії танцю XX ст. Зважаючи на його постановку німецького балету “Жоан де Зарісса” в Паризькій опері із заявленою метою поєднання естетики німецького та

французького балету, а також лист С. Лифаря до Й. Геббельса після їхньої першої зустрічі в Опері на початку окупації, щоб обговорити майбутнє німецького танцю, можна припустити, що амбіції С. Лифаря виходили за межі паризької сцени та були зосереджені на Німеччині і не тільки. Часті посилення С. Лифаря на віденського хореографа XVIII ст. Франца Антона Крістофа Гільвердінга, мандрівного швейцарського хореографа Жана-Жоржа Новера та італійського хореографа Сальваторе Вігано зосереджували його дискурс на європейському танці у виключних рамках балету, а отже, на власних перспективах лідерства в загальноєвропейському танці [3].

Дослідник К. Теллер стверджує, що співпраця з нацистами згальмувала репутацію С. Лифаря і на підставі цього після визволення Парижа Рух Опору звинуватив його в колабораціонізмі та засудив до смертної кари. Його одразу ж звільнили з Опері. Він дивом уникнув смертного вироку завдяки численним шанувальникам його таланту, а також впливовим знайомим, його вистави бойкотували, а в обличчя кричали: “зрадник!” Усе це змусило С. Лифаря покинути Францію – він очолював трупу “Новий балет Монте-Карло” у 1944–1947 рр. і повернувся до Паризької опери тільки після зняття звинувачень [9].

Ліва преса малювала на С. Лифаря злі карикатури гомофобного характеру. Під час виступу в Королівському балеті Лондона 24 червня 1946 р. його освистали. Його вигнання офіційно закінчилося в жовтні 1946 р. – цьому сприяв французький театральний режисер і учасник Руху Опору Жорж Гірш, який відіграв важливу роль у поновленні С. Лифаря в Опері. 4 квітня 1946 р. Національний комітет з питань очищення опублікував коротку заяву про те, що, С. Лифар не підлягає жодним дисциплінарним стягненням. У вересні 1947 р. він повернувся до Паризької опери, де продовжував працювати до виходу на пенсію 1958 р. Поліцейські документи свідчать про те, що це викликало широке обурення у мистецькому середовищі, яке вважало, що С. Лифар становить загрозу для внутрішньої безпеки країни [3].

Однак, після поновлення С. Лифаря в Опері, справи пішли не так гладко. 17 вересня 1946 р. він мав танцювати в залі Плейель на благодійному заході на честь визволення Парижа, проте організатори відмовилися прийняти його, назвавши його присутність “образою опору”. Танцюристи, солідарно з С. Лифарем, відмовилися виступати без нього, і гала-концерт було скасовано. Хоча більшість танцюристів його підтримували, у 1947 р. він зіткнувся з опором профспілки механіків Опері. Електрики відмовилися освітлювати його, коли він вийшов на сцену, саботуючи його виступи. 22 жовтня 1947 р. “Сюїту в білому” було виконано на сцені Опері без С. Лифаря в акторському складі. У 1948 р. під час гастролей по США він стикнувся з протестами – з ним відмовлялися працювати працівники сцени. Утім, молоді танцівники, для яких він був учителем і наставником, його підтримували, відмовлялися без нього танцювати, ставали на його захист [7].

Лист Ж. Гірша скасував заборону на його виступи на сцені 12 лютого 1949 р. Ймовірно, щоб пришвидшити свою реабілітацію, С. Лифар почав ставити хореографію та виконувати балети, що нагадували французьке XVII століття, де він сам був у ролі Людовика XIV ст. У 1949 р. він поставив хореографію «Придворного балету» на музику Рамо, а в 1950 р. – “Стихії” на музику Ребеля. Разом із “Святом Геби” Альбера Авеліна ці твори було виконано у Версалі [3].

Відносини С. Лифаря з Ж. Гіршем дедалі більше загострювалися з 1952 р., оскільки С. Лифар висловлював обурення тим, що до нього не ставилися з належною повагою. 1 жовтня 1958 р. Серж Лифар подав у відставку з усіх посад в опері та залишив театр, тримаючи в руках крила Ікара, з якими не раз виходив на сцену в цій ролі, хоча ще продовжував танцювати до 1969 р. [9]. Потім натхненно займався хореографічним інститутом Опері і Університетом танцю, який заснував у 1947 р. Французька поліція наглядала за Сержем Лифарем до 1960 р. С. Лифар поставив у Паризькій опері понад 200 балетних вистав, написав десятки книжок. У 1967 р. ставив хореографію під час урочистої коронації в Тегерані шахиншаха Мохаммеда Реза Пахлаві [7].

У Радянському Союзі Сергій Лифар так і не почув оплесків. Лише 1961 р. він приїхав до Києва як турист і на Байковому кладовищі відвідав батьків, з якими він так ні разу і не зустрівся після еміграції. Однак, отримуючи орден Почесного легіону з рук генерала Шарля де Голля у Версалі, С. Лифар відмовився від французького громадянства, заявивши: “я – українець, і пишаюсь цим!” А на своїй могилі заповідав написати “Серж Лифар. Із Києва” [6].

Висновки. Отже, підсумовуючи нашу розвідку, варто зазначити, що як сучасні українські дослідники, так і закордонні у своїх публікаціях сходяться до одного важливого висновку: Серж Лифар – одних з видатних майстрів у світовій історії балету ХХ ст., людина, котра водночас поєднувала блискучий артистизм, амбіції реформатора і складні політичні повороти. Народившись у Києві, він не забув свого зв'язку з Україною, навіть перебуваючи в епіцентрі політичних подій та європейського мистецтва.

Окремо варто зазначити, що, на відміну від згаданих українських дослідників, американський науковець Марк Франко у своїй праці ґрунтовно опрацьовує доступні архівні матеріали, на підставі яких робить висновок, що С. Лифар є глибоко суперечливою, проте безсумнівно величною постаттю – він змінив обличчя балету, підніс статус чоловічого танцю й одночасно став прикладом того, наскільки тісно мистецтво може перетинатися з політикою й етикою. Вивчення його життя і творчості залишається важливим завданням не лише для театрознавців, а й для культурної пам'яті України та Європи загалом. На підтвердження цих здобутків 2025 р. Сержа Лифаря нагородили відзнакою Президента України “Національна легенда України” посмертно.

Список використаної літератури та джерел

1. Архів міста Лозанна (AVL), Р63 (Серж Лифар), коробка 1936 (друк), Серж Лифар, “Відповідь: як панна Семенова дякує Парижу за гостинність”, 25 березня 1936 року.
2. Архів поліцейської префектури (APP), Департамент пам'яті та культури (SMAC), серія W, 77W1792 115702, Дягілев Леонід, відомий як Лифар. Ці нотатки написані на бланку Міністерства внутрішніх справ, Управління національної безпеки, Управління територіального спостереження, датовані 17 жовтня 1949 року.
3. Franko Mark. Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949). *Dance Research*. November 2017. P. 218–257.

4. Іванова О. Крила Ікара. 4 червня 2021. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/artifact/krila-ikara/> (дата звернення: 12.11.2025).

5. Іванова О. “Я танцював для світу – а найближчі ніколи не бачили цього”. – Серж Лифар. 15 квітня 2021. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ia-tantsiuvav-dlia-svitu-a-naiblizhchi-nikoli-ne-bachili-tsogo/> (дата звернення: 12.11.2025).

6. Кузьмінчук Т. Український “Прометей” французького балету. Серж Лифар. 7 квітня 2021. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ukrayinskii-prometei-frantsuzkogo-baletu/> (дата звернення: 12.11.2025).

7. Назаренко М. Серж Лифар. Неймовірна тяжкість буття за граційною легкістю рухів. 6 серпня 2025. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369412-serz-lifar-nejmovirna-tazkist-butta-za-gracijnou-legkistu-ruhiv.html> (дата звернення: 12.11.2025).

8. Serge Lifar, *La Danse: les grands courants de la danse académique*. Paris, Denoël, 1938, 230 p.

9. Теллер К. Історія життя українського “бога танцю” Сержа Лифаря. 1 серпня 2025. *Bazaar*. URL: <https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/istoriya-zhyttya-ukrayinskoho-boha-tantsyu-serzha-lyfarya/> (дата звернення: 12.11.2025).

References

1. Arkhiv mista Lozanna (AVL), P63 (Serzh Lyfar), korobka 1936 (druk), Serzh Lyfar, «Vidpovid: yak panna Semenova diakuie Paryzhu za hostynnist», 25 bereznia 1936 roku [in Ukrainian].

2. Arkhiv politseiskoi prefektury (APP), Departament pamiaty ta kultury (SMAC), seriia W, 77W1792 115702, Diahiliev Leonid, vidomyi yak Lyfar. Tsi notatky napysani na blanku Ministerstva vnutrishnikh sprav, Upravlinnia natsionalnoi bezpeky, Upravlinnia terytorialnoho sposterezhennia, datovani 17 zhovtnia 1949 roku [in Ukrainian].

3. Franko, M. (2017). Serge Lifar and the Question of Collaboration with the German Authorities under the Occupation of Paris (1940–1949). *Dance Research*. November, 218–257 [in English].

4. Ivanova, O. (2021). Kryla Ikara. 4 chervnia 2021. *Lokalna istoriia*. Retrieved from <https://localhistory.org.ua/rubrics/artifact/krila-ikara/> [in Ukrainian].

5. Ivanova, O. (2021). „Ya tantsiuvav dlia svitu – a naiblyzhchi nikoly ne bachyly tsoho”. – Serzh Lyfar. 15 kvitnia 2021. *Lokalna istoriia*. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ia-tantsiuvav-dlia-svitu-a-naiblizhchi-nikoli-ne-bachili-tsogo/> [in Ukrainian].

6. Kuzminchuk, T. (2021). Ukrainskyi “Prometei” frantsuzkoho baletu. Serzh Lyfar. 7 kvitnia 2021. *Lokalna istoriia*. Retrieved from <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ukrayinskii-prometei-frantsuzkogo-baletu/> [in Ukrainian].

7. Nazarenko, M. (2025). Serzh Lyfar. Neimovirna tiazhkist buttia za hratsiinoiu lehkestiu rukhiv. 6 serpnia 2025. *Ukrinform*. Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3369412-serz-lifar-nejmovirna-tazkist-butta-za-gracijnou-legkistu-ruhiv.html> [in Ukrainian].

8. Lifar, S. (1938). *La Danse: les grands courants de la danse académique*, Paris, Denoël, 230 [in French].

9. Teller, K. (2025). *Istoriia zhyttia ukraynskoho «boha tantsiu» Serzha Lyfaria. 1 serpnia Bazaar*. Retrieved from <https://harpersbazaar.com.ua/culture/art/istoriya-zhyttya-ukrayinskoho-boha-tantsyu-serzha-lyfaria/> [in Ukrainian].

SERGE LIFAR – A KYIV-BORN REFORMER OF FRENCH BALLET

Ariadna SOROKIVSKA-OBIKHOD

*Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy,
Department of Military History,
32 Heroes of Maidan Str., Lviv, Ukraine, 79026
email: ariadnasor@ukr.net*

The figure of Serge Lifar is simultaneously outstanding and ambiguous because his name has become a symbol of the revival of classical ballet in France and the development of neoclassical choreography. However, his biography contains contentious chapters that continue to provoke discussion. On the one hand, he created a unique aesthetic and innovative productions, founded choreographic institutes, and left a significant artistic legacy. On the other hand, during the Nazi occupation of France, he collaborated with the German authorities or at least maintained extensive contacts, as indicated by archival materials examined by foreign researchers. Although Lifar was partially rehabilitated after the war, judicial procedures and public opinion cast a shadow of doubt on his moral responsibility.

Lifar's Ukrainian identity, which was both conscious and profound, adds special historical significance to his persona. He was not merely an émigré or a dancer but a person who consistently emphasized his connection to Ukraine and Kyiv, even when doing so was dangerous or politically risky.

Consequently, the study of Serge Lifar's legacy requires a balanced approach that recognizes his artistic contributions while critically analyzing his position during World War II. Such an inquiry seeks to understand the circumstances, motives, and limitations that shaped his decisions under occupation. The article analyzes both foreign and Ukrainian sources to reveal the multifaceted nature of this outstanding compatriot.

Keywords: Serge Lifar, Choreographer's Manifesto, Paris Opera, collaborationism, Kyiv-born, Sergei Diaghilev.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.