



УДК 130.2:17:312.421

DOI 10.35433/PhilosophicalSciences.1(93).2023.100-108

## "МЕДІАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ" В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

А. Ю. Ареф'єва\*

Наголошено на актуальності аналізу "медіальної хореографії", притаманній Сергію Лифарю як типу рефлексії та поведінки митця в умовах соціальних викликів ХХ століття. "Медіальна хореографія" – це робочий термін, запропонований для того, щоб показати особливий шлях творчості хореографа, який намагається зсередини творчого процесу дослідити в своїх нотатках синтез мистецтв у творі як образну цілісність. Мета статті – дослідити філософсько-антропологічний аспект рефлексії відомого митця-емігранта на соціальні негаразди і потрясіння у контексті української ментальності та національного характеру. Методологія дослідження презентується системним підходом і методом порівняльного аналізу, що допомагають дослідити світоглядні та соціальні спонукати творчості митця і витоки оригінальності мистецького твору, як полісистемний феномен. Мотив українських дум – уход без повернення – ніби архетипово накладається на долю митця-емігранта: він пішов і не повернувся на Батьківщину. Філософська основа його рефлексії є суто імпліцитною феноменологією синтезу мистецтв як розгляду практиком явища зсередини. Наукова новизна статті полягає у тому, що досліджено "медіальність" художньої творчості початку ХХ століття, як соціальний феномен "медіального повороту" (Medial turn) в повсякденному житті людини не лише цього століття, але й наступного. У писемній спадщині відомого хореографа, теоретичних нотатках можна зафіксувати "стенограму" екстатичних станів і естетичних почуттів, які не притаманні найчастіше мемуарам митців або науковій рефлексії, на киталт музичної поетики чи опусів-роздумів: він ніби шукає свій стиль і не знаходить, залишаючись на межі "сповідальної" есеїстики та філософських роздумів про мистецький синтез. Як висновок, розвиток танцюриста і хореографа був бурхливим, але надзвичайно специфічним, адже Лифар більше відомий як танцюрист, лише в Гранд-Опера він розгорнув свою хореографічну діяльність. До двохсот спектаклів, поставлених ним, – це величезний внесок у розвиток мистецтва ХХ століття і велика робота іміджевого плану по просуванню власних творчих ідей.

**Ключові слова:** соціальні виклики, символічне виробництво та обмін, рефлексія, синтез мистецтв, медіальність творчості митця, образ.

\* Анна Ареф'єва, кандидат філософських наук, докторант кафедри етики та естетики Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (м. Київ, Україна)  
e-mail: anna.arefieva@i.ua  
ORCID ID 0000-0003-4619-9281

## "MEDIA CHOREOGRAPHY" IN EUROPEAN CULTURE AT THE BEGINNING OF THE 20 TH CENTURY

A. Yu. Arefieva

The relevance of the analysis of "medial choreography" inherent in Sergei Lifar as a type of reflection and behavior of the artist in the face of social challenges of the 20th century is noted. "Medial choreography" is a working term introduced in order to show the special path of the choreographer's creativity, trying to explore the synthesis of arts in the work as a figurative integrity from within the creative process in his notes. The purpose of the article is to define the philosophical and anthropological aspect of the famous emigrant artist's reflection on social troubles and upheavals in the context of the Ukrainian mentality and national character. The research methodology is represented by a systematic approach and a method of comparative analysis, that help to explore the worldview and social motives of the artist's work and the origins of the originality of a work of art, as a polysystemic phenomenon. The motif of Ukrainian thoughts – leaving without returning – is archetypally superimposed on the fate of the émigré artist: he left and did not return to his homeland. The philosophical line of his reflection is a purely implicit phenomenology of the synthesis of arts as an examination by the practitioner of the phenomenon from the inside. The scientific novelty of the article lies in the fact that the phenomenon of "mediality" at artistic creativity of the beginning of the 20th century is defined as a certain anticipation of such social phenomenon as the "Medial Turn" in the everyday life of contemporaries not only this century, but also the next. In the written heritage of the famous choreographer, his theoretical notes, one can fix a "transcript" of ecstatic states and aesthetic feelings that are not in the memoirs of other artists or their scientific reflection, such as musical poetics or opus-reflections: he remains on the border of "confessional" essays and philosophical reflections on artistic synthesis. As a conclusion, the development of the dancer and choreographer was turbulent, but extremely specific, because Lifar is better known as a dancer, only at the Grand Opera he launched his choreographic activities. Up to two hundred performances staged by him is a huge act and huge contribution to the development of the art of the twentieth century and a great work of the image plan to promote their own creative ideas.

---

**Key words:** Social Challenges, Symbolic Production and Exchange, Reflection, Synthesis of Arts, Mediality of the Artist's Work, Image.

---

**Постановка проблеми.** Аналіз спонук творчості уславеного митця та його рефлексії власних здобутків є джерелом для окреслення його ставлення до дійсності, світоглядних переконань, соціальної позиції та ін. Вони є важливим, крім того, масивом знань про його епоху з усіма її колізіями, соціальними викликами, здобутками і негараздами, зафіксованими крізь призму його погляду на них, їхньої оцінки ним. Вершиною творчості відомого діяча мистецтва і культури ХХ століття С. Лифаря став балет "Аполлон Мусагет", який був написаний спеціально для нього композитором І. Стравінським. Це 1926-й рік, один із багатьох важких для спільнот Європи час, період значних соціальних викликів, зумовлених Першою світовою війною, зникненням декількох імперій, Жовтневим переворотом та ін. Відомий

митець мав українське походження, тож його доля – це доля митця-емігранта, спочатку щоб отримати належну винагороду за власну працю, а потім щоб мати прихисток, коли не варто повертатися в "рідні стіни". За задумом, в цьому балеті представлені три музи, що уособлюють хореографічне мистецтво як таке. Тобто це, будемо казати, один з перших виходів митця на сцену як артиста-танцюриста № 1, і він був настільки успішним, що автор музики подарував йому клавір з написом: "Чаклунському Аполлону – Сергію Лифарю, з любов'ю від автора". Звичайно, такі екзерсиси знаходяться на рівні своєрідних медіа-презентацій, які свідчать про те, що медійність хореографії у творчій біографії С. Лифаря виникає не як передача традицій, хоча і це теж відбулося, а медіа-засіб. (Лифар так би мовити взяв все, що можна, у Дягілева,

для успішного просування своєї творчості – вміння привертати увагу сучасників при "змаганні" зі світом, неочікуваність дій, що увійшло в "плоть і кров" його творчого доробку та його просування в соціумі). Медіальність, як спонука його творчості в останній період діяльності, полягає в тому, що Лифар перевів із рівня засобів досягнення невеликого прагматичного завдання – привернути увагу до вистави і своєї участі в ній, в рівень цілепокладання: Medial turn як запорука успіху в сучасників. Тобто, складовою його задуму в мистецькій діяльності, що ґрунтувалася на здійсненні синтезу мистецтв, при формуванні мети був обов'язковим медіальним компонент: як привернути увагу до своєї діяльності. Така своєрідна надмета формувалася не тільки як спосіб комунікації з усіма іншими "Я", іншими можливостями не лише сприйняття, бачення і вчування в музично-пластичний образ, а як певна реальність протообразу, яку можна порівняти з театром жорстокості Антонена Арто. Адже у Арто художні експерименти свідчать про те, що люди настільки чутливо перевиснажені, що сприймають світ начебто на дотик, майже без шкіри: світ опалює, вражає, виносить людину на поверхню надбуття. Проте у С. Лифаря світ є гармонійним проектом трансценденції межі музичного та пластичного світів у людському бутті.

#### **Аналіз досліджень і публікацій.**

Філософські та етико-естетичні аспекти аналізу синтезу в мистецтві, зокрема в хореографії, піднімалися в напрацюваннях І. Безгіна, О. Семашко, В. Ковтуненко [1], А. Петрицького [8], Р. Черкашина [10] та ін. Комунікативно-медіальний образ культури, як Medial turn, визначаються в дослідженнях О. Брюховецької [2], О. Найдена [7], Ю. Легенького [3;4], Дж. Пітерса [9] та ін. Сповідально-медитативний дискурс рефлексії С. Лифаря презентовано й у його доробку [5;6].

Проте **малодослідженими** залишаються філософсько-антропологічні проблеми аналізу спонук творчості і діяльності митця-експериментатора початку ХХ століття.

**Мета статті** – дослідити філософсько-антропологічний горизонт рефлексії відомого митця-новатора у контексті специфіки його походження та залучення до української ментальності і національного характеру на тлі соціальних викликів першої половини ХХ століття.

#### **Виклад основного матеріалу.**

Автобіографічні нотатки відомого митця ХХ століття, танцюриста і хореографа С. Лифаря – це текст, написаний люблячою людиною. Написаний темпераментно, хронологічно бездоганно, ніби з секундоміром в руках він описує власне життя і творчість рік за роком, вчинок за вчинком, катастрофу за катастрофою, злет за злетом, не ображуючись на долю чи колег за невдачі. Як справжній митець-майстер, він досить толерантно ставиться до колег. Це свідчить про гнучкість й вміння адаптації до соціальних колізій як рису його характеру, але також і медіальність, яка досить красномовно говорить про деякі причини успіху його хореографії. Аналіз цих текстів дає багато для осмислення творчості митця тогочасної доби, для розуміння і бачення його епохи, ніби вчування в той світ, який описав у вигляді стилізованої пасторалі Серж Лифар. Так, у Гранд-Опера він робить, так би мовити, монументальні постановки, це балет "Творіння Прометея" на музику Л. Бетховена, "Ікар", 1935-й рік, "Олександр Великий", 1937-й рік, "Давид тріумфатор", 1937-й рік, "Жоан з Царісси", 1942-й рік, "Болеро", 1944-й рік, "Лицар і дівчина", 1947-й рік. Перерва між 1944-м і 1947-м роками була пов'язана з усуненням хореографа з театру та із звинуваченням у колабораціонізмі.

Вважають, що найбільш яскравою у творчому доробку С. Лифаря є

мистецька інновація "Ікар". Треба вказати, що йому завжди подобалася грецька міфологія, як і захоплення Ренесансом. Згодом майстер повертається в творчих пошуках у метафізичну прареальність, тобто у Давню Грецію. Доля Ікара, яка так трагічно і водночас іронічно була описана в картині прекрасного художника Брейгеля, у Лифаря трошки інша. Ікар – потрібен людям, тільки який – ось у чому його запитання. Лифар задумав поставити свого, медіально сконструйованого Ікара, комунікативно розкритого до потреб того світу, який не потребує рішучого вчинку. Це незвичайний балет, хоча б тому, що замислювався як балет без музики. Цей твір мистецтва спонукав до зламу традиційних уявлень про те, що танок обов'язково має бути інтерпретованим в контексті класичного музичного мистецтва. Тобто, хореограф зробив виклик усталеній традиції – відмовився від оркестру, замінив його ударними установками, які створювали особливий ритм танцю. Тобто "Ікар" став певним викликом в балетному світі, що примусив сучасників якось інакше дивитися на те, що утворюють тогочасні реформатори танцю. Лифар, як хореограф-новатор і як реформатор балету, доклав багато зусиль, щоб вивести балет на новий рівень у порівнянні з іншими видами мистецтв, – це і кінематограф, і театр, надати йому особливі і неповторні риси.

Гранд-Опера – це вже широка монументальна сцена, на відміну від спорадичних динамічних одноактних балетів С. Дягілева і нескінченних гастролей його багатонаціональної трупи. Тут як раз і виявилась можливість С. Лифарю зануритися в продукуючу, креативну працю хореографа, яка принесла свої плоди.

Якщо намагатися стилістично охарактеризувати творчість Лифаря, то це не можна зробити однозначно. Романтизм тут якийсь інший, в порівнянні, наприклад, з романтизмом М'ясіна, з його чіткою конструкцією

занурення в етнокультурні реконструкції, навіть в порівнянні з ретро-архаїзуючою парадигмою неокласицизму. Неокласицизм, з його широкомасштабними монументальними полотнами, не підходить для характеристики творчості Лифаря, яка була суто мозаїчною. Ми утримуємося від категорії "еклектика", бо її часто вживають у негативному сенсі. Адже еклектика існувала у творчості Лифаря в позитивному вимірі, як достатньо гнучкий інструментальний синтез у мистецтві, який сформувався в ХІХ столітті, був гостро визначений в стилі модерн, а потім вже в постмодерні. Можна сказати, що Лифар є еклектиком в позитивному сенсі слова, якщо звернути увагу на результати його мистецьких зусиль та діяльності. Можна сказати навіть, що його еклектика вже є постмодерною за способом презентації, хоча це досить "сильне" твердження. Якщо вважати, що постмодерн виникає в 1949-му році в архітектурі, то в інших мистецтвах його пов'язують з 60-ми роками минулого століття. Однак, постмодерні інтенції існували й раніше – в авангарді, і навіть в стилі модерн як тотальна еклектика, яка корелює с деконструкцією, гострим метаморфозом, "експресією зламу", "тектонічними зсувами" форм. Все це в певній мірі існувало і в творах Лифаря. Втім, не можна сказати, що Лифар – хореограф абсолютно нового напрямку. Його творчість не є квінтесенцією пошуків і інтенцій, які були сформовані на сцені Дягілева.

У С. Лифаря ніколи не було однієї генеративної ідеї в творчому доробку, не існувало якоїсь єдиної чи наскрізної лінії розвитку його надзвичайно мозаїчних вистав. Чому? Тому, що сам Лифар був таким: він жив в "інноваційно-перманентному світі" образних трансформацій, не міг не бачити нового, але й не міг легко зануритися в метафізичні витoki, а лише реагував на виклики соціального

плану в повсякденному житті його сучасників та власному житті, зрушення хореографічної моди і ніби намагався весь час "йти далі". Лифар як хореограф виник на пізньому етапі становлення "сезонів", і звичайно, завдяки своєму вихованню (варто звернути увагу, що Лифар – аматор, уроки Чекетті, які він отримав, існували на рівні практичного досвіду; все, що танцюрист взяв у Дягілева, – це інтуїтивний досвід засвоєння культури, візуальний досвід зустрічі з Тайною Вечерею Леонардо, творами Мантеньї, Джотто і інших художників доби Відродження). Тобто Ренесанс в такому дидактично-універсальному вигляді прищепив майстру повагу до титанізму і потребу працювати на "знос". Але Ренесанс не дав йому стати надлюдиною, тим більше – титаном ХХ століття. Лифар не страждав надмірним індивідуалізмом, не намагався пестувати свою індивідуальність. Проте виникає парадоксальна ситуація: в центрі світу його танку знаходиться не титан, а раб обставин. Раб володаря, пана, який весь час спонукав до того, щоб він прислужував, слухав і був поруч. Це привертає увагу не лише конформізмом як своєрідним закликком поведінки в умовах першої половини ХХ століття, суспільство якого пережило дві світові війни. Це ще й та вимушена медіальність, її можна назвати, навіть, медіалогією поведінки й життя на сцені в таких умовах існування митця. Можна сказати, однак, що ця модель є лише певною інтерпретацією творчості С. Лифаря. Виходячи з того, що немає більш адекватних моделей, ми намагаємось продукувати медіальну версію, виходячи з аналізу творчості та літературної спадщини цього видатного митця.

Таким чином, сфера рефлексій хореографів, художників, які співпрацювали в "сезонах", є достатньо різноманітною, складною. Це рефлексія ніби зсередини практики, рефлексія митців, яка має у кожного свій

особливий образ, свій абсолютний, можна сказати, "внутрішній слух", який дає своєрідний синтетизм бачення світу, що можна визначити як певну суму образів дійсності і театральної сцени. Так, у Лифаря він більш сповідальний. Проте, сповідальність Лифаря, як ознака створених ним образів, є особливою, стилізованою, а ще витончено-медіативною. Він цікавий саме "сповідальною медитацією", яка є моделюванням світу через танець в мікроінтервалах буття, цікавий формуванням настанови на справжнє життя, на справжні образи і відносини між людьми. Наразі тут усувається, як хочеться сказати, політична, ідеологічна складові тогочасної реальності, навіть – етична складова повсякденного життя. Створені ним образи - це особливий світ, що немов би існує поза межами добра і зла.

С. Лифар виріс в Києві. Але був українцем не етнографічним, а за ментальністю, як видається. Це ментальність українця, для якого експресія танку рефлектується як своєрідна межа "пульсування життя". Тож, його танець і хореографія може розглядатися як феномен квазірефлексії над всіма "межами" сцени ХХ століття, і це дає можливість осмислити і зрозуміти логіку його творчості, передбачення наступного етапу адаптації до світу.

Можна сказати, що Лифар – еkleктик в позитивному сенсі, коли мова йде про його творчу спадщину. Але це буде достатньо схематичним визначенням. Тому ми не беремо на себе завдання зробити повну й адекватну характеристику творчості маестро: стильову, жанрову тощо. В принципі, якщо роблять стильові дефініції, то завжди з позиції об'єктного аналізу – беруть твір і намагаються, виходячи з тексту твору, образів (аудіальних, візуальних і інших), здійснити стильову характеристику. Ми ж бачимо Лифаря насамперед як продуцента стилетворення. Він

переживав формотворення суто інтимно, індивідуально, а всі зовнішні впливи зазначає як частину свого "Я", адже – це рефлексія його вчинку. Лифар, однак, мало описує конкретику своєї практики як митця, лише – свої почуття, надає своєрідну "стенограму" почуттів як простір самоідентифікації, простір утворення "Я" митця і формоутворення власного образу для його позитивного сприйняття. Це унікальний досвід про спонуки художньої творчості, унікальне документування бачення світу, що допомагає осмислити певні витоки тогочасного синтезу в мистецтві, який формувався на сцені, з боку життєвого досвіду окремого митця, а ще й ролі медіальної компоненти у побуті, музеї, храмі, кафе і в інших місцях, де перебуває відома чи публічна людина.

Наприклад привертає увагу факт, що він викупив бібліотеку Дягілева. Йому треба було працювати, щоб заробити грошей, лише один рік в Гранд-Опера. А потім цю бібліотеку продадуть. Цікаво, що деякі митці можуть епатувати сучасників, щоб привертати до себе увагу. Так, для цього куплено острів Леонідом М'ясніним, потім цей острів купила теж людина балету – Рудольф Нурієв, як легенда балету другої половини ХХ століття. Можна бачити, що "острівна онтологія" бібліотеки без власної домівки – це той образ, який яскраво характеризує медіальну складову мистецтва ХХ століття, особливо балету та театру. Або ж інший приклад, відомо, що уславлена модельєр Габріель Шанель, маючи величезну суму коштів, маючи власний дім, жила в готелі. Чому? А тому, що це було модно та привертало увагу сучасників. Це важливо в тогочасному символічному виробництві суспільства. Тобто, це ті факти, котрі про багато що говорять. Однак говорять не про сцену, освітлення, рухи митця на сцені, а про етос любові до Творчості. Говорять про те, чим був світ сцени початку ХХ століття. Це світ, в якому синтез є надзвичайно експресивним вчинком

протидії, і навпаки, – світом рабської покірності. У Лифаря ці дві протилежності поєднувалися. Його бив Чекетті по рукам і ногам палкою, вчивши дисципліні танку. Це не простий досвід. Його він не висловлює, не промовляє вголос. Він все робить делікатно, на півтонах. Втім, ми відчуваємо, що цей дискурс є стилізованим. Автор говорить зовсім не про те, про що хотів би сказати. Він би хотів усунути це із свого буття, взагалі, забути цей час, викреслити все зі свого життя. Він розуміє сором перед власним життям, розуміє, що він піддався обставинам. Останнє здійснив і М'ясін, але ми не бачимо ніякого сорому у М'ясіна, він просто від нього абстрагувався, ніби викреслив його. Але Лифар, однак, сором викреслити не зміг, і абстрагуватися від нього теж не міг.

Що це? Це і є українська чутливість. Це і є та сердечність, коли все розуміється серцем. Але, яким серцем? Пустим? – ні, не пустим. Холодним? – ні, не холодним. Яким? Можна сказати, – "пластиліновим", яке ліпили, ліпили, ліпили всі, хто міг і хотів. Цей "пластилін" тане від "сонця poesis танку" і перетворюється в купку аморфної маси. Цей образ близький до розуміння внутрішнього світу Лифаря. Він намагається здолати купку – залишків згоряння духу Танку, перетворити стенограму його рефлексії на поезику, poesis, занотувати, вчепитися за кожен рефлекс думки, і таким чином, проблематизувати час і усунути водночас, позбутися його. Це вдається і не вдається. Чому? Тому, що "сонце Лифаря" світить, але не гріє. Гріє якесь пекельне сонце. І сонячне тепло – якесь пекельне, що зовсім не від сонця. Цієї пекельності багато в переживаннях Лифаря.

Цікаво з точки зору й звернути увагу на нього як новатора танцю. Наприклад, знаходження межі (гротескного тіла сцени), певної симетрії, де ліве і праве – можливі друзі. Втім, прагнення до симетрії

перетворилася в тотальну асиметрію, яку здійснював Дягілев, якої не міг уникнути й Лифар, що все життя до неї пристосовувався. Що ж майстер зробив після смерті останнього? Лифар залишив ту ж саму схему творіння. Сутність медіальної конструкції створеного ним танку в тому, щоб займати серединне положення, віддзеркалювати ліве і праве, верх і низ.

Лифар весь час, рефлектуючи зсередини естетичного середовища, описуючи всіх дійових актантів, тобто чинників, спонук естетичного акту, акторів, що його, власне продукують, продуцентів як суб'єктів акту творчості (творчості сумісної, синтетичної), весь час піддає сумніву свої почуття, свій власний *estesis*. Чому він так робив? Виникає рефлексія як "зондування" свого підсвідомого, власне, зондування метафізичних засад власного буття. Лифар розшукує виток *estesis* в дитинстві. Він ніби весь час повертається в стан немічного, не вірячого в себе дитя, що переступає один кордон, другий, третій, зрештою перетинає їх всі. Лифар вірить і часто не вірить, що він може стати учасником великого розвитку мистецтва доби, а не лише танцювати в кордебалеті, бути якимось гвинтиком сценічного дійства. І зрештою, його ідентичність формується, як видається, як постать Ікара, який розбився на німотній сцені непорозуміння. Якщо Лифар – Нарцис, то такий "реципієнт", що неначе дивився в усі дзеркала світу і не бачить адекватного "Я". Тому і виникає така "титанічна" праця як продукування все нових і нових дзеркал, але ідентичності танку не відбувається. Ми бачимо лише химеричні, медіальні образи, намальовані творчою людиною, які є важливим і своєрідним документом його часу, ще одною, будемо казати, мікроінтервалікою великої поліфонії хореографічних синтез тогочасної доби.

Особливо цікавим є балет "Шота Руставелі", спектакль, який спонукає до осмислення діалогізму, в усякому разі викликає надзвичайно зацікавлений

інтерес. Балетні екзерсиси здійснені за мотивами "Витязя в тигровій шкурі" – твору XVII століття, начебто оживають в столітті ХХ-му. Як відомо, цей твір був улюбленим твором "вождя всіх народів". Якоюсь мірою Лифар працював на спокусу поїхати на Батьківщину. Він і поїхав, був в Києві. Навіть на його могилі написано: "Серж Лифар з Києва".

Але відбулося повернення без повернення, триумф без триумфу. Повернувшись в Гранд-Опера після Другої світової війни, Лифар ставить "Міражі", 1947-й рік, "Федра", 1950-й рік, "Лицар, що мандрує", 1952-й рік, "Білосніжка", 1951-й рік, "Фантастичне весілля", 1955-й та ін. Тобто ми бачимо, що його творчість розгортається дещо імпульсивно. Ідуть, ідуть, ідуть спектаклі за різною тематикою. Проте де вони зараз, важко сказати. Одна із учениць Лифаря, Іветт Шовіре, казала, що маєстро мав рідкісний дар щодо створіння величких адажіо і варіацій, котрі в технічному і художньому планах піднімали й підсилювали індивідуальність кожного артиста. Мікроінтерваліка стає актуальною в 60-ті роки у досвіді Нововіденської музичної школи, у творчості К. Штокхаузена і П. Булеза.

Уже на межі своєї слави Лифар відчував, що – це не він, а ніби хтось інший грає, й танцює хтось інший, і думає хтось інший, а він – той той маленький хлопчина, який перекрокував через межу, кордон, і так і не зміг стати іншим. В цьому і полягає весь сенс його сповіді, сенс цих блискучих образів "стенограми" його буття. Ми відчуваємо настрої митця – змінний, бачимо захоплення, благоговіння, падіння і злет. Проте неусталеність естетичної позиції характеризує текст його книг, самого автора. Який би ми не взяли уривок з спогадів, інтонації – ті ж самі, мікроінтерваліка – та ж сама, канва тексту – та ж сама. Це надзвичайно важливо відчутти, власне, як поетичну рубрикацію межі, ідентичності образу.

На цьому можна було б ставити крапку в аналізі його творчості. Але, якщо б не справжні почуття, якщо б не сповідний та глибокий, правдивий дискурс його творів. І за цим стоїть інше. Стоїть те, що він завжди хотів вчитися мистецтву Танку. Тобто всі нариси, які створює Лифар, є образи, що вражають чистотою, піднесеністю і якоюсь високою та наївною конфігурацією співбуття, існування в загальному бутті.

**Висновки.** Нариси, де С. Лифар описує, як формувалися його твори, як вони входили в життя, як ставилися та чи інша вистава, містять красивий, стилізований, сповідальний текст та є неначе причащенням до далекої

Батьківщини, через втому, звичку мовчати, підкорятися. Ми можемо лише здогадуватись, якої сили майстру коштував такий стриманий, делікатний спосіб екзекуції самого себе, як він в тому жанрі, що зветься сповіддю, говорить про те, що будь-яка сповідь є банальною, примітивною, але дискурс її є завжди шаблонним і типологічно одновимірним. Проте Лифар описував свою творчість, начебто цитував з різних листів, написаних самому собі, з думкою про те, що їх хтось обов'язково прочитає. В цьому і полягає, на наш погляд, сенс його медіальної "філософії танцю життя".

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Безгін І.Д., Семашко О.М., Ковтуненко В.І. Театр і глядач у сучасній соціокультурній реальності. Київ. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого. Київ: Наука. Ч. 1: Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції, 2002. 336 с.
2. Брюхвецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології: розділ монографії. Культурологія: могилянська школа: монографія. Київ: Київ-Могилянська академія. 2018. С. 130–165.
3. Легенький Ю. Театр без рампи. *Український театр*. № 2. 1990. С. 24–26.
4. Легенький Ю.Г. Сценічний простір як феномен культури. *Культура в контексті практичних форм буття людини*. Ніжин. Видавець М.М. Лисенко, 2022. С. 367–381.
5. Лифарь С. Страдные годы. Моя юность вь России. Париж: Impr. "Coopérative Etolie", 1935. 328 с.
6. Лифар С. Спогади Ікара /пер. з франц. Г. Малець. Київ: Пульсари, 2007. 192 с.
7. Найден О. С. Ектропійні та ентропійні явища в українській культурі. *Культурологічні проблеми української музики: (наукові дискурси пам'яті академіка І.Ф.Ляшенка)*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 10–107.
8. Петрицький А.Г. Оформлення сцени сучасного театру. *Нова генерація*. №1, 1930. С. 40–42.
9. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі: історія ідей комунікації /пер с. англ. А. Іщенко. Київ: Вид. дім "КМ Академія", 2004. 302 с.
10. Черкашин Р. Ми – березильці: Театральні спогади-роздуми. Київ: Акта, 2008. 336 с.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Bez·hin, I., Semashko, O., Kovtunenکو V. (2002). Teatr i hlyadach u suchasniy sotsiokul'turniy real'nosti [Theater and the Spectator in Modern Sociocultural Reality]. Kyiv. derzh. in-t teatral'noho mystetstva im. I.K.Karpenka-Karoho. Kyiv: Nauka. CH. 1: Sotsial'no-khudozhni vymiry ukrayins'koho teatru: retrospektyva, stan, tendentsiyi, 336 s. (In Ukrainian).
2. Bryukhvets'ka, O. (2018). Vizual'nyy povorot u kul'turi i kul'turolohiyi [Visual turn in culture and cultural studies: a section of the monograph]: rozdil monohrafiyi. Kul'turolohiya: mohulyans'ka shkola: kolektyvna monohrafiya. Kyiv: Kyivomohulyans'ka akademiya. S. 130-165. (In Ukrainian).



3. Lehen'kyu, YU. (1990). Teatr bez rampy [Theater without a ramp]. *Ukrayins'kyy teatr*. № 2. S. 24–26. (In Ukrainian).
4. Lehen'kyu, YU. (2022). Stsenichnyy prostir yak fenomen kul'tury [Stage space as a cultural phenomenon]. *Kul'tura v konteksti praktychnykh form buttya lyudyny*. Nizhyn. Vydavets' M.M. Lysenko, 2022. S. 367–381. (In Ukrainian)
5. Lyfar', S. (1935). Stradnye hody. Moya yunost' v Rossiy [Suffering years. My youth in Russia]. Paryzh: Imp. "Coopérative Etolie". 328 c. (in Russian).
6. Lyfar, S. (2007). Spohady Ikara [Memories of Icarus] /per. z frants. H Malets'. Kyiv: Pul'sary. 192 s. (In Ukrainian).
7. Nayden, O. (2002). Ektropiyni ta entropiyni yavyshcha v ukrayins'kiy kul'turi [Ectropic and entropic phenomena in Ukrainian culture]. *Kul'turolohichni problemy ukrayins'koyi muzyky: (naukovi dyskursy pam'yati akademika I.F.Lyashenka)*. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho. S. 10–107. (In Ukrainian).
8. Petryts'kyu, A. (1930). Ofornlennya stseny suchasnoho teatru [Decoration of the stage of a modern theater]. *Nova heneratsiya*. № 1, 1930. S. 40–42. (in Ukrainian)
9. Piters, Dzh. (2004). Slova na vitri: istoriya idey komunikatsiyi [Words on the wind: a history of communication ideas] /per s. anhl. A. Ishchenka. Kyiv: Vyd. dim "KM Akademiya". 302 s. (In Ukrainian).
10. Cherkashyn, R. (2008). My – berezil'tsi: Teatral'ni spohady-rozdumy [We are Berezil residents: Theatrical memories-reflections]. Kyiv : Akta, 2008. 336 s. (In Ukrainian).

Receive: March 3, 2023  
Accepted: April 25, 2023