

Постатті

Figures

УДК 792.8:7.07.2Лифар

СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

Марина Курінна

У статті, присвяченій французькому танцівнику українського походження – Сержу Лифарю, розглянуто київський період життя артиста. Встановлено невідомі факти щодо його хореографічної підготовки, з'ясовано імена відомих діячів культури та мистецтва Києва першої чверті ХХ ст., які безпосередньо вплинули на професійний розвиток Сержа Лифаря.

Ключові слова: Серж Лифар, хореографія, Центростудія, балетне мистецтво.

In the article about French dancer of Ukrainian origin – Serge Lifar, examined Kieven period of life of the actor. Presents new unknown facts about his choreographic training. Established the names of famous cultural workers in Kiev (of the first quarter of the twentieth century), that have a direct impact on the professional development of Serge Lifar.

Keywords: Serge Lifar, choreography, Central studio, ballet.

У квітні 2004 року Київській муніципальній українській академії танцю було присвоєно ім'я видатного французького балетмейстера, у минулому киянина, – Сержа Лифаря (1905–1986). У хореографічних класах цього навчального закладу десятки молодих танцівників навчаються мистецтву Терпсихори, мріючи про таку саму блискучу сценічну кар'єру, яку зробив їхній прославлений земляк.

А що ми, власне, знаємо про хореографічну освіту Сергія Лифаря? Відомо, що під час роботи в «Російському балеті» він відвідував клас удосконалення у М. Легата та П. Владимірова, відшліфонував грані своєї майстерності в Італії під керівництвом Е. Чекетті. Інформацію про початкову хореографічну підготовку з віддаленішого київського минулого черпаємо насамперед з автобіографічної літератури («Тяжкі роки: моя юність в Росії», «Мемуари Ікара», «Ma vie»). Водночас зазначимо, що С. Лифар є досить непростійним у спогадах і часто називає місцем свого навчання різні творчі майстерні (студія Б. Ніжинської, Центростудія, Перша державна балетна школа при Оперному театрі).

З метою встановлення істини ми звернулися до міських та обласних архівних фондів української столиці (ДАКО, КМДА, Музей національної історії України). Знайдені нами, невідомі раніше документальні свідчення про київський період життя С. Лифаря, дозволили скласти повну картину щодо його професійної підготовки.

Знайомство С. Лифаря з класичним танцем відбулося за цілком прозаїчних обставин: «Цілими днями – без діла, без мети – бродив я по Києву разом з одним зі своїх гімназійних товаришів-приятелів ... І от якось приятель запропонував мені: “Давай підемо, Сергію, в балетну студію Броніслави Ніжинської. Там, кажуть, є багато гарненьких дівчаток”. Мені було все одно, що робити, і тому я пішов, хоча мене мало цікавила балетна студія...»¹.

У «Школі руху» Броніслави Ніжинської – випускниці Санкт-Петербурзького театрального училища, артистки «Російських сезонів» у Парижі (1909–1910) і трупи «Російського балету» С. Дягілева був згуртований найталановитіший молодий артистичний потенціал Києва. У своїх спогадах С. Лифар згадує, що вперше з'явився в студії Б. Ніжинської у 1921 році², але до скла-

МАРИНА КУРІННА. СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

ду «Школи руху» не потрапив. Б. Ніжинська відмовила йому у вступі. «Причина? Вона не пояснила причини – відмова її була сухою і лаконічною. Можливо, її налякав мій бойовий краскомівський вигляд? Можливо, – так мені говорили, – її учні рішуче противилися і відмовляли її приймати мене в студію. Ця відмова була для мене великим ударом, – я вже вважав себе її учнем...»³.

Безумовно, для професійного навчання балету С. Лифар був занадто дорослим. До моменту, коли в нього виникло серйозне бажання навчатися класичному танцю, йому виповнилося 16 років. Як відомо, підготувати тіло в такому «зрілому» віці до виконання віртуозної академічної техніки вже досить складно. Водночас не можна не відзначити, що С. Лифар мав яскраві природні задатки, необхідні для формування гарного танцівника: пропорційна статура, артистична зовнішність, розвинута координація рухів, музикальність та ритмічність. Як засвідчують його спогади, він чудово знав салонні танці, які досить успішно виконував на різних благодійних гімназійних та сімейних вечорах.

Можливо, після відмови Б. Ніжинської життєвий шлях Сергія Лифаря склався б інакше, і бажання стати танцівником так і залишилося б для нього мрією. Допоміг щасливий збіг обставин. У жовтні 1920 року в Києві організували новий навчальний заклад театральної спрямованості – Центростудію, що відкрилася за сприяння Губнаросвіти (вул. Володимирська, 47, будівля збереглася до наших днів).

Завданням нового навчального центру була підготовка молодих фахівців до різнобічної сценічної практики у сфері пролетарської культури. Для роботи в музичному, драматичному і хореографічному відділах Центростудії були запрошені кращі артистичні та педагогічні сили міста: В. Сладкопєвцев, Л. Лунд, М. Вериківський, Г. Гаєвський, О. Смирнов, П. Кузьмін, А. Петрицький, у тому числі й Б. Ніжинська. Хореографічну секцію очолив А. Буцької⁴.

Не потрапивши до «Школи руху», С. Лифар спробував стати учнем Б. Ніжинської у Центростудії. Однак педагог вдруге забракувала його кандидатуру, уgliedів-

ши в ньому зайву сутулість. Зарахувати С. Лифаря до числа вступників допомогла протекція з боку диригента і директора міської опери Л. Штеймана – активного пропагандиста радянської ідеології, прихильника розвитку нової пролетарської культури.

С. Лифар став учнем хореографічної секції, але задоволений не був. «“Храм мистецтва” – Центростудія, – згадував він, – справив на мене приблизно таке саме враження, як і “храм науки” – Університет-Вуз: те саме запобігання влади перед масами, те саме бажання догодити масам і “культивування” їх в ударному порядку і з повним ігноруванням їхніх індивідуальностей, і такі самі сірі маси, яким немає жодного діла ні до науки, ні до мистецтва...»⁵.

Клас Б. Ніжинської С. Лифар відвідував не довго: так і не сприйняв нової ідеології, артистка навесні 1921 року таємно залишила Київ. З її від'їздом заняття балетом у Центростудії припинилися. Але втеча Б. Ніжинської не змогла змінити внутрішні орієнтири С. Лифаря і примусити його відмовитися від бажання опанувати техніку академічного танцю. Він вирішив самостійно вивчити балетні ази. «Я виклопотав вільну велику студію з величезним дзеркалом майже на всю стіну і з беккерівським роялем, – згадував хореограф через роки про власну самопідготовку. – [...] У дзеркалі то з'являється, то зникає моя примара – я, не відриваючись від дзеркала, перевіряю свої рухи... Я – трудівник-чорнороб, він переможець-щасливчик, якому дається все так божественно легко: і стрибки, і піруєти, і гармонія ритму, і пластика, і повітряні ковзання... На п'ятнадцятий місяць я працював з великим піднесенням і з меншою напругою... Припинилися й мої діалоги з примарним двійником. Я йому більше не заздрив, бо не було чому заздрити: я став ним, ми злилися в одне...»⁶.

Щоб зрозуміти, яким чином в голодний, нестабільний час С. Лифарю вдалося «виклопотати» спеціально обладнаний хореографічний зал і сплачувати при цьому багатогодинну роботу акомпаніатора, укотре звернемося до його спогадів. «Про мою самостійну роботу ніхто не знав, крім Нюсі

ПОСТАТІ

Воробйової ... і артиста Давидова, – писав він у “Тяжких роках”. – Давидов у цей час мав у Києві свою драматичну студію. Я часто бував у його студії... Мої спроби самостійного вивчення танцю викликали в нього цілковите схвалення...»⁷.

Безсумнівно, ідеться про Юрія Львовича Давидова (1876–1965) – музично-театрального діяча, племінника П. І. Чайковського. Упродовж 1904–1925 років (з перервами) він жив і працював у Києві, брав активну участь у керівництві Міської Опери при антрепризі С. Бикіна, був членом дирекції Київського відділення Російського музичного товариства і одним з головних натхненників проекту створення Київської консерваторії. За його підтримки було організовано чимало симфонічних концертів, які дали можливість киянам познайомитися з такими музикантами та диригентами, як С. Рахманінов, О. Глазунов, А. Зілотті, В. Сафонов, Р. Глієр⁸.

У вересні 1918 року з ініціативи Ю. Давидова в Києві виникло товариство «Художній екран» з метою розвитку місцевого кінематографа. 1 жовтня 1918 року за сприяння товариства відбулося відкриття «Студії екранного мистецтва», орієнтованої на підготовку акторських і режисерських кадрів. Заняття з пластики, міміки та художньої виразності відбувалися у приміщенні, обладнаному відповідно до технічних вимог хореографічного класу (дзеркала, станок, наявність роялю). Для педагогічної роботи в студію планували запросити московського прем'єра М. Мордкіна⁹. Інформацію про долю студії знаходимо у спогадах акторки О. Смирнової-Іскандер: «Водночас з початком роботи над першою кінокартиною об'єднання “Художній екран” організувало кінематографічну студію... Відкриття студії викликало великий інтерес, і число слухачів її зростало з кожним днем... Політична обстановка, в якій минало мистецьке життя Києва взимку 1918 року, була надміру тривожною й важкою. У середині грудня гетьмана Скоропадського змінила петлюрівська Директорія. За її владарювання об'єднання “Художній екран” розформувалося... Кінематографічна студія сьак-так працювала до середини січня, а

тоді закрилася...»¹⁰. Вірогідно, у вільному приміщенні «Студії екранного мистецтва» зі згоди Ю. Давидова і займався власною підготовкою С. Лифар.

«Смію стверджувати, що я сам себе створив, працюючи перед дзеркалом з нещадною завзятістю, до повної знемоги, розучуючи все нові й нові важкі екзерсиси...», – писав він у «Мемуарах Ікара»¹¹. Як ми знаємо, класичний танець – це передусім сувора система правил. Чи міг насправді оволодіти нею С. Лифар самостійно, не маючи не лише педагогічної підтримки, а й елементарної друкованої методики? Нагадаємо, що першу теоретичну розробку з техніки виконання російської балетної школи здійснила А. Ваганова в 1934 році («Основи класичного танцю»). Більш ранній методичний посібник (з італійської школи) було опубліковано в 1922 році С. Ідзіковським та С.-У. Бомонтом («Підручник з теорії та практики класичного театрального танцю за методом Е. Чекетті»).

Щоб відповісти на поставлене питання, звернемося знову до мемуарів балетмейстера. У «Тяжких роках» читаємо: «Ще більше я був зобов'язаний Нюсі Воробйовій: вона зі справжнім ентузіазмом і піднесенням поставилася до моєї роботи, обіцяючи мені велике майбутнє, про яке я мало замислювався, всіляко підбадьорювала і надихала мене, коли мій запал часом міг згаснути...»¹².

Ганна Воробйова була однією з кращих учениць «Школи руху» Б. Ніжинської. Про її долю та творчу діяльність у вітчизняній мистецтвознавчій літературі, на жаль, майже нічого не написано. Інформація про танцівницю обмежується короткою статтею в радянській енциклопедії «Балет»: «з 1924 року за кордоном, солістка Римської опери, артистка трупи І. Рубінштейн, Російської опери Парижа; в кінці 20-х років ХХ ст. оселилася в Болгарії, де стала однією з основоположниць національної балетної сцени»¹³.

Про київський період життя Г. Воробйової відомо також небагато. Народилася Ганна Митрофанівна Воробйова в Києві. У юнацькі роки отримала музичну освіту в Київській консерваторії. Початкову хореографічну

МАРИНА КУРІННА. СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

підготовку пройшла в студії М. Мордкіна, з відкриттям «Школи руху» перейшла до Б. Ніжинської. За словами болгарської дослідниці А. Дертлієвої-Киселиновської, яка неодноразово зустрічалася з Г. Воробйовою у 1983 році, Б. Ніжинська настільки виділяла талант своєї учениці, що запропонувала стати її асистенткою¹⁴. Після від'їзду Б. Ніжинської за кордон, частина учнів студії втратила інтерес до навчання, інші об'єдналися навколо Г. Воробйової і продовжили навчання у «Школі руху» (функціонувала до січня 1923 р.). З відкриттям у Києві експериментальної студії лівого танцю «Мастанц» (1923), Г. Воробйова взяла активну участь у її роботі.

Незважаючи на те що С. Лифар ніколи не підкреслював значення Г. Воробйової у власній професійній долі, насправді завжди залишався їй щиро вдячним. «Коли Лифар був запрошений в Болгарію, щоб поставити "Сюїту в білому", "Ромео і Джульєтту" та "Федру", – згадувала болгарська танцівниця В. Вербева про зустріч С. Лифаря та Г. Воробйової у 1980 році в Софії, – він негайно відвідав Воробйову і побажав привезти її на генеральну репетицію. Вона не могла ходити. Він виклопотав у директора Державного хореографічного училища дозвіл, щоб двоє учнів перенесли Воробйову з квартири на п'ятому поверсі в машину. Потім в Опері її влаштували в режисерській ложі, де Лифар захотів сфотографуватися зі своєю вчителькою...»¹⁵.

Треба сказати, що крім Г. Воробйової, С. Лифар був знайомий ще з кількома учнями «Школи руху». У листі сестри Євгенії до брата в Париж (початок 20-х рр. ХХ ст.) знаходимо такі рядки: «Вчора зустріла Амо і Севу, просто накинулися на мене, щоб я дала їм прочитати твій лист, щоб дізнатися про всіх Вас і про Ніжинську, але звичайно я їм відмовила в цьому, сказавши, що ти нічого не пишеш про те, як йдуть Ваші заняття і про Ніжинську. Вони, здається, хочуть написати Вам листа...»¹⁶.

Що могло породити таку скритність? Можливо, недоброзичливість з боку студійців Б. Ніжинської, які раніше відмовилися прийняти у своє творче співтовариство перспективного учня. Важливим фактором

стала невпевненість С. Лифаря у власних силах і почасти розчарування. Згадаймо його враження від першого знайомства з трупю «Російського балету»: «Технічно, професійно, в тому, що стосувалося ремесла, трупа стояла виключно високо, ... поза ремеслом – вона була зовсім не такою, якою мені малювалося в Києві. У ній царювали якісь кріпосницькі устої, артисти посилали хлопчиків з кордебалету за цигарками та за пивом – зовсім як ремісники своїх підмайстрів! Уся ця велика комуна варилася у власному соку і поза репетиціями та виставами займалася плітками й найпримітивнішим фліртом...»¹⁷.

Простежимо хронологічну послідовність подій. У 1922 році Б. Ніжинська, яка перебувала за кордоном, викликала С. Лифаря разом з її учнями (С. Унгер, Є. Лапицький і брати Хоєров) до Франції у трупу С. Дягілева. Кожен з танцівників добирався до Парижа власним маршрутом. С. Лифар зробив дві спроби втечі. Цікавим є той факт, що готуючись таємно виїхати з СРСР удруге, він за дорученням братів Василя і Леоніда наприкінці вересня 1922 року забрав з архіву Київської 8-ї гімназії свої та їхні метричні документи¹⁸. Можливо, спочатку брати хотіли залишити радянську Україну разом. Згадаймо у С. Лифаря: «Усе, що можна було ще "реалізувати", домашні реалізували для моєї втечі, і з неймовірними труднощами купили золото, і найрізноманітнішу валюту... Родина легко відпускала мене: якщо мої домашні і не особливо співчували моїм мріям про "недостойний" балет, то всіляко сприяли моєму плану втечі за кордон, подалі від убогості радянського життя...»¹⁹. Як відомо, поодиночі, різними шляхами, після Сергія у Франції з'явилися спочатку старший брат Василь, потім сестра Євгенія і останній – молодший брат Леонід.

З приїздом С. Лифаря у Париж, Б. Ніжинська зустріла молодого танцівника непривільно: «Ну, а ви, Лифар, умієте танцювати? Це питання захопило подих: як, якщо навіть Ніжинська не знає, чи вмію я танцювати і сумнівається в цьому, то чого ж мені чекати від інших, від усіх цих очей, які так допитливо й недоброзичливо дивилися на мене? Куди я потрапив? Навіщо я приїхав!...»²⁰.

ПОСТАТІ

Так, він дійсно був слабопідготовлений. І цитовані раніше рядки про «переможця-щасливчика, якому все дається так божевиственно легко: і стрибки, і піруети, і гармонія ритму» імовірно стосуються не Сергія Лифаря – хлопчиська-киянина, який пристрасно бажав оволодіти премудростями академічного танцю, а Сержа Лифаря – танцівника, відточеного педагогічною майстерністю Е. Чекетті, М. Легата та П. Владимірова. Сергій Григор'єв, колишній артист Імператорського Маріїнського театру, права рука С. Дягілева, режисер, репетитор і завідувач його балетної трупі писав у своїх мемуарах: «Незабаром приїхали і кілька заангажованих танцівників, якими належало поповнити трупу. Насамперед п'ятеро молодих людей, колишніх учнів Броніслави Ніжинської, викликаних нею з Росії за пропозицією Дягілева. Піддавши цю п'ятірку випробуванню, ми були вражені тим, що всі вони виявилися вкрай слабкими. Кращим з компанії був Лапицький, гіршим – юнак на ім'я Сергій Лифар...»²¹. Не можна не згадати тут і самого С. Лифаря, який писав, що на попередньому перегляді в трупу «Російського балету» він відмовився від «алегро», тобто від стрибків – невід'ємної складової уроку класичного танцю й обов'язкової частини показової роботи будь-якого танцівника, яка демонструє наявність елевації, балона, координації та загальної м'язової сили ніг. Про слабку підготовку С. Лифаря на момент його прибуття до С. Дягілева свідчила й балерина М. Кшесинська²².

Чому ж Б. Ніжинська погодилася на приїзд такого слабкого учня? Відверту відповідь на це питання дає сам Сергій Михайлович: вона й гадки не мала, хто такий Лифар і наскільки він знається на класичному танці. «Студія відправила Ніжинській телеграму, – писав він через роки, – де назвала п'ять учнів, які зроблять все можливе, щоб пробратися в Париж. Я послав і від себе листа Ніжинській. Прізвище моє не втрималося в її пам'яті і ні про що не нагадало їй, – з ім'ям Лифаря у неї не було пов'язано жодного уявлення...»²³.

І все ж Б. Ніжинська продовжувала тренувати С. Лифаря. Нагадаємо, що і Микола

Сингаєвський – її другий чоловік – почав займатися балетом у дуже пізньому віці і мав фактично рівнозначну з С. Лифарем підготовку. У 1923 році вдячний Михайло Якович Лифар передав у листі до сина адресовану Б. Ніжинській записку: «Вельмишановна Броніславо Фомівно! Вибачте, що не будучи особисто знайомий з Вами, дозволяю собі звернутися до Вас, ... але почуття щирої вдячності змушує мене це зробити. З листів мого сина Сергія з закордону видно, що Ви проявили до нього цілком родинне піклування. Як і до поїздки за кордон у Києві, Ви так само багато зробили для нього. Тому висловлюю Вам щирю душевну подяку за Вашу доброту, підтримку мого сина у важкий час і сподіваюся, що Ви не залишите його у своїй підтримці і на майбутнє...»²⁴.

Перехід С. Лифаря на постійне місце роботи в «Російський балет» С. Дягілева став початком зоряної кар'єри танцівника. Набагато прозаїчніше склалися долі інших учнів «Школи руху», які приїхали разом з ним у Монте-Карло. Брати Хоєров танцювали в «Російському балеті» до кінця його існування. Сергій Унгер, після кордебалету «Російського балету» перейшов слідом за Б. Ніжинською у трупу І. Рубінштейн. Зовсім невтішні згадки про нього знаходимо в листуванні С. Лифаря та С. Дягілева. У 1932–1935 роках він танцював у «Балеті Ніжинської», де проявив себе як виконавець характерних партій. Після від'їзду Б. Ніжинської до Америки перебрався слідом за нею до США і зайнявся педагогічною діяльністю. Помер у 1969 році.

Найкоротший життєвий термін відвела доля найталановитішому з «п'ятірки» – Євгену Лапицькому. Народився він у 1903 році в Києві, мав дворянське походження, навчався в 1-й Олександрівській гімназії²⁵. Його батько – Яків Петрович Лапицький – керував танцювальною школою, тому імовірно, першу хореографічну підготовку Євген отримав саме там. З відкриттям «Школи руху» відвідував заняття Б. Ніжинської. У 1923 році втік до Франції, де вступив до «Російського балету» С. Дягілева. Незважаючи на те що справив враження кращого з учнів київської студії Б. Ніжинської, тривалий час залишався в кордебалеті. У 1928–1929 роках працю-

МАРИНА КУРІННА. СЕРЖ ЛИФАР: ВІД КИЇВСЬКОЇ ЦЕНТРОСТУДІЇ ДО ПАРИЗЬКОЇ ОПЕРИ

вав у трупі І. Рубінштейн. Життя його трагічно обірвалося 1929 року: він потонув під час гастролей у Ніцці.

¹ Лифарь С. Страдные годы / С. Лифарь. – К., 1994. – С. 100.

² Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь. – М., 1995. – С. 19, 322.

³ Лифарь С. Страдные годы. – С. 102.

⁴ Державний архів Київської області. – Ф. Р-142, оп. 1, од. зб. 337, арк. 1–7; од. зб. 151, арк. 3–4.

⁵ Лифарь С. Страдные годы. – С. 105.

⁶ Там само. – С. 110–111.

⁷ Там само. – С. 110.

⁸ Задонский Н. А. Внук декабриста / Н. А. Задонский. – М., 1963. – С. 44.

⁹ Местная хроника // Театральная жизнь. – 1918. – № 25. – 22 сентября. – С. 19; Местная хроника // Театральная жизнь. – 1918. – 29 сентября. – С. 17.

¹⁰ Випереджуючи час. Театральна Україна двадцятих років / Г. К. Крижацький, О. В. Смірнова-Іскандер – К., 1984. – С. 71.

¹¹ Лифарь С. Мемуары Икара. – С. 27.

¹² Лифарь С. Страдные годы. – С. 110–111.

¹³ Балет // Энциклопедия / под ред. Ю. Григоровича. – М., 1981. – С. 129.

¹⁴ Дертлиева-Киселиновская А. Анна Воробьева и болгарский балет / А. Дертлиева-Киселиновская // Русское зарубежье в Болгарии: История и современность. – София, 2009. – С. 79–82.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Архів Музею національної історії України, РД-11908.

¹⁷ Лифарь С. С Дягилевым // С. Лифарь. Страдные годы. – С. 162–163.

¹⁸ Київський міський державний архів (далі – КМДА). – Ф. 77, оп. 1, ч. 2, од. зб. 3288, арк. 4; од. зб. 3664, арк. 1; од. зб. 3287, арк. 12.

¹⁹ Лифарь С. Страдные годы. – С. 119.

²⁰ Лифарь С. С Дягилевым. – С. 160.

²¹ Григорьев С. Балет Дягилева (1909–1929) / С. Григорьев. – М., 1993. – С. 151.

²² Кшесинская М. Воспоминания / М. Кшесинская. – Смоленск, 1998. – С. 366.

²³ Лифарь С. Страдные годы. – С. 118.

²⁴ Архів Музею національної історії України, РД-11904.

²⁵ КМДА. – Ф. 108, оп. 94, од. зб. 739, 4 арк.

В статье, посвященной французскому танцовщику украинского происхождения – Сержу Лифарю, рассматривается киевский период жизни артиста. Представлены неизвестные факты относительно его хореографической подготовки. Установлены имена известных деятелей культуры и искусства Киева первой четверти XX в., которые оказали непосредственное влияние на профессиональное развитие Сержа Лифаря.

Ключевые слова: Серж Лифарь, хореография, Центростудия, балетное искусство.