УДК 93.322.071.2(470+571):792.82.028
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/31.213774

Марина ПОГРЕБНЯК,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії та методики навчання мистецьких дисциплін
Бердянського державного педагогічного університету
(Бердянськ, Запорізька область, Україна),
докторант
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Г. Рильського Національної академії наук України
(Київ, Україна) tanya08677@gmail.com

ТВОРЧИЙ МЕТОД І НЕОКЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ СЕРЖА ЛИФАРЯ ЯК ПРОДОВЖУВАЧА ТРАДИЦІЙ БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ «НОВОГО РОСІЙСЬКОГО БАЛЕТУ»

Стаття присвячена творчості Сержа Лифаря – одного з представників нових напрямів театрального танцю, продовжувача традицій балетмейстерів «Нового російського балету». Актуальність статті обумовлена необхідністю теоретичної підтримки митців і навчального процесу в галузі нових явищ хореографічного мистецтва, зокрема, нових ідей хореографів – представників сучасного балету, що поступово просотуються в театральний простір України. В статті проаналізовано мемуари й окремі авторські хореографічні твори балетмейстера Сержа Лифаря. Метою наукової розвідки є виявлення особливостей творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю Сержа Лифаря. Методологія дослідження ґрунтується на використанні джерелознавчого методу для вивчення мемуарів і творчої діяльності балетмейстера Сержа Лифаря; аналітичного – для виявлення особливостей його творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю; історико-типологічного – для класифікування авторських творів балетмейстера.

Виявлено характерні особливості творчого методу й естетики театрального танцю С. Лифаря, якими є: 1) єдина танцювальна мова протягом усієї вистави – класичний танець, модифікований у бік більшої пластичної виразності та свободи інтелектуально-конструктивістським методом (введення шостої та сьомої позицій ніг; зміщення вертикальної осі танцівниці на пуантах тощо); 2) тури й entrechat у чоловічому танці; 3) символічні жести; 4) пози, що мають патетичний і декоративний характер і створюють відчуття статичності, картинності; 5) замовлення музики або ритмічного супроводу відповідно до визначеного (у процесі попередніх репетицій) внутрішнього ритму танцю.

Ключові слова: *балетний театр, неокласичний танець, творчий метод, індивідуальний стиль, хореавтор, авторські хореографічні твори.*

Maryna POGREBNYAK,
orcid.org/0000-0001-6863-6126
Candidate of Art Criticism, Docent,
Associate Professor at the Department of Theory and Methods of Teaching Arts
of Berdyansk State Pedagogical University
(Berdyansk, Zaporizhia region, Ukraine),
Doctoral Student
of Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology National Academy of Sciences of Ukraine
(Kyiv, Ukraine) tanya08677@gmail.com

SERGE LIFAR'S CREATIVE METHOD AND NEOCLASSICAL DANCE AS A CONTINUER OF THE TRADITIONS OF THE BALLET MASTERS OF THE "NEW RUSSIAN BALLET"

The article is devoted to the works of Serge Lifar – one of the representatives of new directions of theatrical dance, continuer of the traditions of neoclassical dance of choreographers of the "New Russian Ballet". The urgency of the article is due to the need for theatrical support of artists and the educational process in the field of new phenomena of choreographic art, in particular new ideas of choreographers of modern ballet, which gradually penetrate into the theatrical space of Ukraine. The article analyzed the memoirs and individual author's choreographic works of the ballet master Serge Lifar.

The purpose of this scientific exploration is to identify the features of the creative method, the aesthetics of neoclassical dance and the characteristic features of the individual choreographic style of Serge Lifar. The research methodology is based on the using of the source method to study the memoirs and creative work of choreographer Serge Lifar; analytical – to identify the features of his creative method, dance aesthetics and characteristic of individual choreographer's style; historical and typological to classify the author's works of the choreographer.

Characteristic features of S. Lifar's creative method and aesthetics of theatrical dance are revealed. They become: 1) the using of a single dance language throughout the performance – a modified classical dance in the direction of greater plastic expression and freedom by the intellectual-constructivist method (introduction of the sixth and seventh positions of the legs; displacement of the vertical axis of the dancer on pointes, etc.); 2) the using of tours and entrechat in men's dance; 3) gestures, which are symbolic; 4) poses, that have a pathetic and decorative character, and create a sense of static, picturesque; 5) order of music or rhythmic accompaniment according to the internal rhythm of dance determined in the process of previous rehearsals.

Key words: *ballet theatre, neoclassical dance, creative method, individual style, choreographic author, author's choreographic works.*

Постановка проблеми. Нововведення балетмейстерів «Нового російського балету», які вони продемонстрували під час «Російських сезонів» у Парижі на початку XX ст., відкрили нову добу в хореографічному театрі. Тому сьогодні, на початку XXI ст., в епоху розвитку постмодерного танцтеатру живиться руйнуванням символічних побудувань і вважає за краще не згадувати, що мистецтво є способом пізнання світу, вивчення нових ідей хореографів – продовжувачів традицій балетмейстерів Дягілевської антрепризи, що є на часі**.** Актуальність статті обумовлена необхідністю теоретичної підтримки митців і навчального процесу в галузі нових явищ хореографічного мистецтва, що поступово просотуються в театральний простір України.

Аналіз досліджень. Проблемам теорії й історії нових напрямів театрального танцю й сучасного балету присвячені нечисленні наукові праці дослідників пострадянського простору, серед яких О. Верховенко, К. Добротворська, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та інші. З-поміж зазначених науковців лише О. Чепалов (Чепалов, 2008: 49–60) у своїй праці торкається історії постановок і сюжетів найбільш відомих балетів С. Лифаря періоду 1929-х–1950-х рр. Ю. Станішевський у своїй книзі (Станішевський, 2009: 1–92) надає творчу біографію С. Лифаря та знайомить з історією таких його постановок, як «Ікар», «Творіння Прометея», «Сюїта в білому» та інші. Нечисленні публіцистичні статті присвячені творчості балетмейстера (Бутук, 2018; Позняк-Хоменко, 2004: 23–24; Суриц, 2020).

Мета статті – виявити особливості творчого методу, естетики неокласичного танцю й характерні ознаки індивідуального балетмейстерського стилю Сержа Лифаря, що лишаються поза межами наявних наукових розробок.

Виклад основного матеріалу. Сергій Лифар, танцівник і хореограф трупи «Російський балет» С. Дягілєва в Парижі з 1929 року, стає продовжувачем традиції неокласичного танцю «Російського балету» у Франції. Розглянемо його творчий метод і особливості естетики танцю в постановках балетмейстера.

Свідомість романтичного С. Лифаря формувалась під час навчання в Київській консерваторії (клас петербурзького професора Ф. Блуменфельда), участі в хорі Київського Софіївського собору, навчання співу в регента хору Я. Калішевського. Все це відбувалося під час Першої світової війни й революційних подій, які зруйнували мрію С. Лифаря про фортепіанну кар'єру через поранення в руку. Під враженням від танців під музику Ф. Шопена учениць балетної студії ексбалерини Маріїнського театру Б. Ніжинської, яку вона відкрила при Київській опері разом зі своїм чоловіком О. Кочетковським (у минулому танцівником московського Большого театру), а також «Мефісто танця» у її виконанні С. Лифар відчув незборимe бажання вчитися танцювати. У віці 16 років він стає учнем (у класі Б. Ніжинської) державної Центростудії міста Києва, яку радянська влада відкрила для широких мас. Б. Ніжинська й О. Кочетковський на той час очолювали балетну трупу Київської опери (Станішевський, 2009: 14–17). Її книжка «Школа руху: теорія хореографії» стала настільною для С. Лифаря. Педагог цінила його наполегливість і працьовитість.

У Києві тих часів естетичний смак С. Лифаря формувався поряд зі сміливими експериментами «Молодого театру» Л. Курбаса, пошуками першого національного оперно-балетного колективу «Українська музична драма», де працювали Л. Курбас і новий (після від'їзду Б. Ніжинської) художній керівник театру М. Мордкін (у минулому танцівник московського Большого театру, учасник «Російських сезонів» у Парижі). Ці митці єднали «європейський сценічний досвід із традиціями класичного музично-драматичного театру корифеїв» (Станішевський, 2009: 17–18).

Після запрошення восени 1922-го р. С. Дягілєвим до роботи в його трупі С. Лифар вирушає в небезпечну подорож і в січні 1923-го р. прибуває до Парижу. Після його фантастичних тріумфів у ролях Блудного сина (в однойменному балеті С. Прокоф'єва, 1929), Аполлона («Аполлон Мусагет», 1928) у постановці Дж. Баланчина, Царевича («Жар птиця» на музику І. Стравінського) у постановці М. Фокіна С. Дягілєв порівнює С. Лифаря з Вацлавом Ніжинським.

Н. Позняк-Хоменко у своїй статті цитує С. Дягілєва: «Лифар не схожий на свого попередника, чекає власної слушної години, щоб стати новою легендою…» (Позняк-Хоменко, 2004: 23).

У 1929 р. танцівник трупи «Російський балет» С. Лифар заявляє про себе як хореографа постановкою балету на музику І. Стравінського «Байка про лисицю». З цього часу йому відкрився в балеті його власний шлях.

У 1929 р. в Гранд Опера балетмейстер здійснює «революційну» постановку «Прометей» на музику Л. Бетховена. За словами С. Лифаря, він «задумав сучасну, оригінальну хореографію, підтримувану сильною оркестровкою» (Лифар, 2007: 41). Його нововведенням у побудові композиції танцю була спроба задати музичному творові Л. Бетховена іншого (вдвічі прискореного) темпу, ніж той, який задав композитор. На думку балетмейстера, новий «швидкий, майже уривчастий, як дихання бігуна-переможця, цей ритм додавав знайомій музиці трагічної нотки» (Лифар, 2007: 41). «Прометей» скорив здивовану публіку й був вписаний до програми наступного сезону в Опері.

Пізніше, у 1935 р., С. Лифар у «Маніфесті хореографа» проголошує *першість танцю перед музикою* в балеті тому, що, на його думку: 1) «єднальна ланка між музикою й танцем» – *це ритм;* 2) але «усе ритмічне не обов'язково є танцювальним»; 3) тому «ми не можемо рухами тіла передати будь-який музичний розмір». Отже, «саме музиканту потрібно підкорятися, компонувати, співпрацювати з хореографом» (Лифар, 2007: 52).

Після «Прометея» практичним втіленням ідей «Маніфесту» стала презентація балету «Ікар». Цією постановкою С. Лифар ще раз підкреслив своє прагнення «звільнити танець від звичного поняття, ніби він належить музиці й музикантам» (Лифар, 1995: 219).

На думку С. Лифаря, будь-яке людське почуття має деякий ритм, як і все живе на Землі, у пароксизмі емоцій людина відчуває необхідність висловлюватися жестами. Отже, будь-яка *емоція*, оскільки вона містить *ритм* і *жест*, можливо виразити в танці. Так, політ, а потім спокутне падіння Ікара могли, за задумом балетмейстера, відлунювати лише тишею або глухими ударами людського серця. Тому С. Лифар вирішив виконувати «Ікара» без музики.

У листі до А. Онеггера від 12 травня 1935 р. С. Лифар розповідає, що під час створення ним хореографічних рухів до балету піаніст створював певну ритмічну партитуру (Лифар, 1995), яку в балеті «Ікар» відтворив ансамбль ударних інструментів.

Переказуючи міф про Ікара в Акрополі 1932 р., хореограф розробляв рухи танцю і послідовно занотовував ритм своїх па. У сценічній версії балету С. Лифар поєднав лексику *класичного танцю* (подвійні піруети, тури в повітрі, grand jete, тури у великих позах, пози I arabesques з маленькими крилами в долонях) з *«вільним» танцем,* особливо в пластиці рук, що імітують народження крил; «заносками» класичного танцю, з рухами *«крилатих» рук;* позами й рухами, що прикрашали старовинні грецькі вази (Lihitskaya, 2015; Hall, 2014).

У своїй версії «Післяполудневого відпочинку Фавна» цього ж 1935 р. на відміну від версії В. Ніжинського С. Лифар розкриває образ засобами сольної форми *«вільного»* танцю без німф і без використання реквізиту (флейти, грона винограду тощо) (Nataliya Lihitskaya, 2015).

З 1935 р. в Паризькій опері він впроваджував реформу руху, техніки й естетики танцю, яку, за його словами, прозвали *«неокласичною»* (Лифар, 2007: 142). В галузі техніки танцю С. Лифар запропонував ряд нововведень, а саме:

1. Ввів шосту і сьому позицію ніг, «які дозволяли танцівниці робити пліє, залишаючись на пуантах і не розвертаючи коліна». На його думку, ці позиції додавали рухові особливої грації.

2. Рекомендував під час виконання plie на пуантах вигин ступні назовні, для того щоб вся вага тіла припадала на пуант, а не на підйом.

3. Рекомендував під час виконання arabesques piques коліно не витягувати повністю, поки не знайдено рівновагу.

4. Те саме й під час виконання стрибка sissone в I arabesques.

5. Намагався змістити вертикальну вісь танцівниці на пуантах, змушуючи її вільно нахилятися, завдяки чому «заклякла поза перетворюється на рух, так само як тиша може бути схожою на музику» (Лифарь, 2007: 142–143).

6. Виключення умовної пантоміми, яка домінувала в балеті XIX ст.

Без сумніву, на чолі *неокласичної* реформи танцю також стояв обожнюваний представни-

ками стилю «модерн» *ритм* і та ж *неоміфологічна спрямованість*. Так, С. Лифар вважав *ритм* – регулятором і мірилом усіх життєвих сил, який «створює гармонію, рівновагу руху й управляє порядком речей»; наполягав на його божественній сутності та, перефразовуючи Євангеліє, заявляв: «На початку був рух. Тобто – танець» (Лифарь, 2007: 143).

Оскільки, за твердженням С. Лифаря, через танець «людина підноситься до Світла й у хвилини екстазу ніби розчиняється в ньому, а ця несамовита міць проявляється в усіх поривах людини – в любові до Бога, в коханні і такому іншому, – вона танцює. Тому тіло, як логічно скоординована машина майже з необмеженими можливостями, «в русі має передавати душевні пориви» (Лифарь, 2007: 144).

С. Лифар порівнював тіло танцівника з симфонічним оркестром, що гармонійно поєднує різні частини, щоб народилася *пластична музика*: «руки співають, долоні говорять, ноги відбивають ритм і пишуть <…> лінії (тіла – *М. П.*) – це мелодії танцю, па – пластично акцентовані акорди» (Лифарь, 2007: 144).

Артист вважав, що тіло здатне викликати щось на зразок *«внутрішньої музики»*, яка до гармонії рівноваги приєднує гармонію Прекрасного; і що «хореографія як філософія тіла використовувала рухи для вираження почуттів, пристрасті, інстинктів, поривів духу в безперервному прагненні до ідеалу» (Лифар, 1995: 263).

За твердженням С. Лифаря, *геометрія й емоція* – два необхідні взаємопов'язані чинники танцю. Геометрія може хвилювати тільки тоді, коли вона йде від душевних емоцій, а «сама лише геометрія призводить до академічної сухості». Знехтування геометрією ліній і захоплення самими емоціями може звести танець до «рівня примітивного «виливання почуттів», істерії чи сентиментального самовираження» (Лифарь, 2007: 145).

Школа *неокласичного танцю* народилася в результаті переконання його представників, сформульованого С. Лифарем, у тому, що «класичні й неокласичні установлення в їхньому безмежному розвиткові <…>, які створюють красу, викликають емоційне її сприйняття, – це головна умова, без чого театральне дійство не може претендувати на досягнення найвищої мети – стати мистецтвом» (Лифар, 1995: 262). Іншими словами, головною метою *неокласичного танцю* проголошується відтворення *гармонії форм класичного танцю,* але трансформованих у бік більшої пластичної свободи.

Ці свої *теоретичні засади* стосовно виразності жестів і руху людського тіла, емоційного наповнення танцю, співвідношення між танцем і музикою С. Лифар формулює в книзі «Спогади Ікара» (1983 р.) (Лифарь, 2007: 1–154). Практичне ж їхнє втілення він здійснює з самого початку своєї балетмейстерської діяльності (з 1929 р.) і зазначає, що про дієвість цих засад свідчать його постановки: «Прометей» (1929 р.) на музику Л. Бетховена; «Ікар» (1935 р.) на музику Ж. Сіфера, С. Лифаря; «Давид» (1937 р.) на музику В. Рієті, С. Лифаря; «Оріана і Принц кохання» (1938 р.) на музику Ф. Шмітта; «Лицар і дівчина» (1941 р.) на музику (Ф. Гобера); «Жоан із Царісси» (1942 р.) на музику В. Егка; «Сюїта в білому» (1943 р.) на музику Е. Лало; «Міражі» (1944 р.) на музику А. Core; «Федра» (1950 р.) на музику Ж. Оріка; «Фантастичне весілля» (1955 р.) на музику М. Деланнуа; «Ромео і Джульєтта» (1955 р.) на музику С. Прокоф'єва (Лифарь, 2007: 145).

У 1937 р. виникає поняття *«хореавтор»* для позначення створювача рухів. Цей термін був схвалений у Сорбоні на міжнародному конгресі естетики, науки та мистецтва (Лифар, 1995: 262).

У своїй книзі «Три грації XX ст.» С. Лифар, по-перше, акцентує увагу *хореавтора й актора* на красі в усіх її формах, яка повинна направляти й вести до необхідної гармонії; по-друге, підкреслює глибинний синтез усіх мистецтв і, по-третє, необхідність натхнення та майстерності під час створення творів мистецтва (Lifar, 1957: 1–384).

Одним з найкращих неокласичних балетів хореавтора С. Лифаря вважається «Сюїта в білому». З'ясовано, що прем'єра «Сюїти в білому» відбулася 19 червня 1943 р. в окупованому німецько-фашистськими загарбниками Парижі.

Досліджено, що «Сюїта в білому» (Suite en blanc) являє собою безсюжетну хореографічну симфонічну композицію на музику Едуарда Лало, побудовану як низка замальовок засобами різних форм (тріо, дует, масова тощо) неокласичного танцю. Хореографічний текст цього твору будується на лексиці класичного танцю, трансформованої в бік більшої пластичної свободи згідно з хореографічним кредо С. Лифаря, а саме: «вільної» пластики рук і корпусу під час виконання па suivi, soutenu en tournant, balance, pas de chat вперед, sisson у I arabesques.

Лексичними новоутвореннями у побудові хореографічного тексту можна вважати: *grand rond jete з просуванням (по колу) й участю корпуса; позу I arabesques на demi plie, що виконується en tournant у поєднанні з grand battement jete fuette, sisson в позу I arabesques en tournant; поворот на 360° на demi plie на цілій стопі; заноски*

в поєднанні з позою attitude en face зі зміщенням осі; tour у повітрі з просуванням (по колу); battement developpe з просуванням і зі зміщенням осі (відкиданням корпусу назад); зміщення осі під час виконання підтримки в позу I arabesques однією рукою за талію й за обидві руки; використання стилізованих елементів фольклорного танцю (ключ одинарний тощо).

В композиції танцю використовується *антиунісон* і *асиметричні* скульптурні побудови танцівників, що виконують пози класичного танцю носком у підлогу й позу I arabesques (Lihitskaya, 2015).

«Сюїта в білому» продемонструвала чистоту філігранної вишуканої техніки, нерозривно пов'язаної з музикою Е. Лало, якій «властива різноманітна образна палітра (проникливий ліризм, пристрасть, народно-побутові барви, піднесене тріумфальне звучання й оптимізм» (Бутук, 2018). Цей балет, поставлений С. Лифарем на сцені Паризької національної опери для своїх вихованок – зірок французького балету І. Шовіре, Л. Дарсонваль, С. Шварц та інших, – став одним із яскравих зразків неокласичного стилю у світовій хореографії (Бутук, 2018).

За твердженням Є. Суриць, С. Лифаря зовсім не цікавив фольклор, а «традиційний характерний танець, культивований у спектаклях XIX ст. йому був мало знайомий. Не користувався він і вільним танцем…», а також «довгий час ігнорував можливості ансамблевого танцю, зводячи його до примітивних еволюцій маси, що акомпанувала солісту» (Суриц, 2020).

До цього переліку можна додати нечасте застосування *«небалетної»* музики, на відміну від представників стилю «модерн» (у багатьох випадках музика або ритмічний супровід замовлялися згідно з визначеним у процесі попередніх репетицій С. Лифарем *внутрішнім ритмом танцю).* А також використання *соліста-чоловіка* як центрової фігури хореографічного спектаклю. На відміну від балетів М. Фокіна у виконанні В. Ніжинського «герой С. Лифаря не пасивний, а дієвий: Прометей з'являється, щоб вогнем оживити людей; Ікар єдиний з усіх, до кого звертався Дедал, вирішив злетіти в небо і рвався вгору до останнього подиху; Давид змагався з ворогами й наприкінці сходив на трон тощо. Як правило, активний герой С. Лифаря був героєм самотнім, який виділявся серед людей і залишався від них далеким…» (Суриц, 2020).

Тематика балетів С. Лифаря – це головним чином міфи, легенди, найчастіше біблійні, античні або середньовічні, які зачіпали теми смерті, що відступає перед посмертною славою («Ікар», 1935 р., «Олександр Великий», 1937 р., «Істар», 1942 р.), самотності («Енея», 1938 р.; «Гіньоль і Пандор», 1944 р.; «Міражі», 1944 р.). Так, у «Міражах» хореограф показав життя як низку помилок. Людина, що неодноразово скорялася ілюзіям, переконалася, що любов знищується смертю, багатство приносить розчарування, а щастя юності мінливе, залишалася наприкінці наодинці зі своєю тінню. Балет «Міражі» був представлений під час гастролей трупи Паризької опери в Радянському Союзі в 1958 р. (Суриц, 2020).

Підсумовуючи, варто зазначити, що характерними естетичними особливостями творчого методу й театрального танцю С. Лифаря були: 1) єдина танцювальна мова протягом всієї вистави – класичний танець, модифікований у бік більшої пластичної виразності та свободи інтелектуально-конструктивістським методом (введення шостої та сьомої позиції ніг; зміщення вертикальної осі танцівниці на пуантах тощо); 2) тури й entrechat у чоловічому танці; 3) символічні жести; 4) пози, що мають патетичний і декоративний характер, і створюють відчуття статичності, картинності; 5) замовлення музики або ритмічного супроводу відповідно до визначеного в процесі попередніх репетицій внутрішнього ритму танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бутук А. Балет лишився понад усе: Київ вшановує Сержа Лифаря. Україна молода : вебсайт. URL: https://www.umoloda.kyiv.ua/number/3340/164/125242/ (дата звернення 17.01.2020).
2. Лифар С. Спогади Ікара / пер. з франц. Г. Малець. Київ : Пульсари, 2007. 192 с.
3. Лифарь С. Мемуары Икара / пер. с франц. Г. С. Беляевой. Москва : Искусство. 1995. 358 с.
4. Позняк-Хоменко Н. Ікар з берегів Дніпра. *Директор школи.* 2004. № 24. С. 23–24.
5. Постановки С. Лифаря : вебсайт. URL: https://youtu.be/XrO-p4Gs0GU (дата звернення 15.01.2020).
6. Станішевський Ю. Українець Серж Лифар – зірка світового балету. Київ : Сучасність, 2009. 92 с.
7. Суриц Е. Серж Лифарь. *Sovfarfor* : вебсайт. URL: https://art.sovfarfor.com/ (дата звернення 17.01.2020).
8. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харків : ХДАК, 2008. 344 с.
9. Lifar S. Les Trios Graces du XXe siecle: Legendes et Verite. Paris : Editions Buchet, Correa, 1957. 349 p.
10. Serge Lifar and his ballet "Icare" (1935) : вебсайт. URL: https://youtu.be/pFfkpxR7_oY (дата звернення 15.01.2020).

REFERENCE

1. Butuk Aljbyna (2018) Balet lyshyvsja ponad use: Kyjiv vshanovue Serzha Lyfarja [Ballet remained above all: Kyiv honors Serge Lifar]. Ukrajina moloda. (electronic resource). URL: https://www.umoloda.kyiv.ua/number/3340/164/125242/ (accessed 17 January 2020) [in Ukrainian].

2. Lyfarj Serzh (2007) Spoghady Ikara / per. z franc. Ghanna Malecj [Memories of Icarus / trans. from the French. Anna Malets]. Kyiv : Puljsary. 192 p.[in Ukrainian].

3. Lifar S. (1995) Memuary Ikara / per. s fr. G. S. Belyaevoj [Memoirs of Icarus / trans. from the French by Belyaeva G. S.]. Moscow : Iskusstvo. 358 p.[in Russian].

4. Pozdnjak-Khomenko N. (2004) Ikar s bereghiv Dnipra [Icarus from the banks of the Dnieper]. *Dyrektor shkoly.* № 24. P. 23–24 [in Ukrainian].

5. Postanovki S. Lifarya [S. Lifar's productions] (2015) (electronic resource). URL: https://youtu.be/XrO-p4Gs0GU (accessed 15 January 2020) [in Russian].

6. Stanyshevskyj Ju. Ukrajinecj Serzh Lyfarj – zirka svitovogho baletu (2009) [Ukrainian Serge Lifar – the star of world ballet]. Kiev : Suchasnistj. 92 p. [in Ukrainian].

7. Suric E. (2020) Serzh Lifar. [Serge Lifar]. Sovfarfor. (electronic resource). URL: https://art.sovfarfor.com/ (accessed 17 January 2020) [in Russian].

8. Chepalov O. I. (2008) Khoreoghrafichnyj teatr Zakhidnoji Jevropy XX st. : monoghrafija [Choreographic theatre of Western Europe of the twentieth century : monograph]. Kharkiv : Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian]. 344 p. [in Ukrainian].

9. Lifar S. (1957) Les Trios Graces du XXe siecle: Legendes et Verite. Paris : Editions Buchet, Correa. 349 p.

10. Serge Lifar and his ballet "Icare" (1935) (2014) (electronic resource). URL: https://youtu.be/pFfkpxR7_oY (accessed 15 January 2020).