

Концепт творческого пути Николая Цискаридзе: историко-художественный анализ и современные подходы

Арекаева Алёна Юрьевна

Студент (магистр)

Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарёва, Институт национальной культуры, Саранск, Россия

E-mail: alena.krapivinaa@yandex.ru

В статье рассматривается исполнительское искусство Н.М. Цискаридзе как значимое явление отечественной балетной культуры конца XX – начала XXI века. Основное внимание сосредоточено на этапах его сценического становления, особенностях репертуара и специфике художественной индивидуальности, проявившейся как в классических партиях, так и в спектаклях неоклассического и современного направления.

Ключевые слова: Н.М. Цискаридзе, балет, телесность, классический танец, Большой театр, хореографическая выразительность, академическая традиция.

Введение. Исполнительское искусство Н.М.Цискаридзе представляет особый интерес для современного искусствознания, поскольку связано не только с историей отечественного балета конца XX – начала XXI века, но и с проблемой сценической индивидуальности как таковой. Актуальность обращения к данной теме определяется необходимостью более глубокого осмысления тех художественных механизмов, благодаря которым отдельный артист становится знаковой фигурой своей эпохи. В случае Цискаридзе речь идет о редком соединении академической школы, ярко выраженного драматического начала и исключительной пластической выразительности.

Цель статьи заключается в выявлении основных этапов исполнительской деятельности Н.М. Цискаридзе и в характеристике специфики его художественного метода. Особое внимание уделяется как репертуарной эволюции артиста, так и феномену его сценического присутствия, которое во многом определило уникальность его места в истории русского балета. В исследовании использованы историко-культурный, сравнительно-аналитический и искусствоведческий методы.

Результаты исследования. Как отмечает Е.В.Михайлова, «в Московское хореографическое училище Цискаридзе поступил лишь с третьего раза в 1987 году, но с первых же дней обучения в четвертом классе ему улыбнулась удача и его преподавателем стал выдающийся балетный педагог Петр Антонович Пестов. Пестов был очень строгим и требовательным педагогом. Часто случалось, что он выгонял Николая из класса, доводил до слез, но лишь потому, что он видел в Николае огромный потенциал, считая, что он на голову выше остальных» [2, с. 30].

Периодизация исполнительской деятельности Н.М. Цискаридзе, разумеется, не может быть проведена с абсолютной строгостью – границы между этапами размыты, и внутри каждого из них сосуществовали разнонаправленные тенденции. Тем не менее определённая логика развития прослеживается достаточно отчётливо.

Первые годы в Большом театре (1992–1996) были отмечены стремительным ростом: от корифейских партий к сольным, а затем и ведущим. Скорость этого продвижения сама по себе заслуживает внимания – она свидетельствовала не только о несомненном даровании, но и об остроте кадрового дефицита, переживаемого труппой в те годы. Артисты покидали Россию; репертуар нуждался в исполнителях нового поколения, способных поддержать уровень, ассоциировавшийся с именем Большого. Цискаридзе оказался едва ли не единственным дебютантом того периода, чья художественная индивидуальность соответствовала масштабу этой задачи.

Кульминация исполнительской карьеры пришлась приблизительно на 1997–2007 годы. К этому времени определился круг ролей, составивших ядро его репертуара. Альберт в «Жизели», признанный критикой одним из лучших прочтений этой партии в новейшей истории, обнаружил глубину драматического дарования: Цискаридзе выстраивал роль не как набор хореографических эпизодов, а как единую психологическую траекторию, от легкомысленного обмана первого акта до трагического раскаяния второго. Принц Зигфрид в «Лебедином озере» стал эталоном благородного стиля – при этом лишённым той холодной отстранённости, которая нередко подменяет аристократизм в исполнительской практике. В партии Солора («Баядерка») технические сложности растворялись в образной задаче; виртуозность не демонстрировалась, а подчинялась логике роли.

Не менее значимой оказалась работа за пределами классического канона. Сотрудничество с Роланом Пети – прежде всего партия Германна в «Пиковой даме» – раскрыло иную грань дарования. Хореографический язык Пети, далёкий от академизма, потребовал иной пластической органики, и Цискаридзе продемонстрировал редкую стилистическую гибкость, не утратив при этом собственной исполнительской идентичности. Балеты Балланчина, поставленные в Большом в тот период, дали возможность проявить чистоту неоклассической линии. Партии в спектаклях Ю.Н. Григоровича – Ферхад в «Легенде о любви», роли в «Щелкунчике» и «Спартаке» – потребовали монументальной сценической подачи, масштабного жеста.

О сотрудничестве с Ю.Н. Григоровичем Н.М. Цискаридзе отзывался следующим образом: «многие не могли понять, почему Григорович ко мне так относится. Он очень любил индивидуальность, и, видимо, на тот момент я ему пришелся. Но так было и до последнего дня <...> все прекрасно понимали, что если был поставлен спектакль в определенный день – а меня стали сразу ставить танцевать в Новый год, в старый Новый год и так далее, – значит, это признание. И никто это уже не оспаривал никогда» [1].

Поздний этап сценической деятельности (приблизительно с 2008 года до завершения регулярных выступлений) характеризовался процессом, типичным для крупных артистов балета в зрелом возрасте: при некотором сужении чисто технических возможностей нарастала содержательная плотность интерпретаций. Каждая роль приобретала дополнительные смысловые измерения. Ротбарт в «Лебедином озере», исполненный в этот период, показал, что Цискаридзе способен к кардинальному перевоплощению – от лирического героя к демоническому антагонисту, причём без утраты художественной убедительности.

Далее, согласно А.Ю. Татаринцеву и Н.А. Соловьёву, «понятие телесности в искусстве танца объединяет физическое, эмоциональное и духовное измерения, открывая новые горизонты самовыражения и взаимодействия с аудиторией. Телесность играет ключевую роль в искусстве современного танца, там, где физическая материя становится основным средством выражения и передачи эмоций» [3, с. 89].

Анализ исполнительского искусства Цискаридзе был бы неполным без обращения к феноменологическому измерению его сценической работы. Тело танцовщика в классическом балете функционирует одновременно как инструмент, как знак и как непосредственное присутствие. Техническая подготовка обеспечивает инструментальное измерение: способность тела выполнять предписанные хореографией движения с заданной точностью и чистотой. Семиотическое измерение связано с тем, что каждый жест, поза, пространственная конфигурация несут в себе кодифицированные значения, считываемые подготовленным зрителем. Но есть и третье измерение, наиболее трудно поддающееся вербализации: непосредственная выразительность живого тела, его способность излучать смысл, превышающий сумму технических и семиотических компонентов.

Именно в этом третьем измерении артистическая индивидуальность Цискаридзе проявлялась с особой силой. Современники и критики неоднократно отмечали особое качество

его сценического присутствия, которое не сводилось ни к технической безупречности, ни к актёрской выразительности в традиционном понимании. Речь шла о чём-то более целостном: о способности превращать каждое мгновение нахождения на сцене в эстетическое событие, обладающее внутренней завершённостью и значимостью. Подобное качество, которое можно обозначить как пластическую харизму, представляет собой редкий дар, не полностью объяснимый ни природными данными, ни профессиональной выучкой, хотя и немислимый без них.

Заключение. Исполнительское искусство Н.М.Цискаридзе занимает особое место в истории современного русского балета, поскольку соединяет в себе качества, редко совпадающие в рамках одной сценической биографии: безусловную принадлежность академической школе, высокую степень технической оснащённости, масштабное драматическое мышление и исключительную силу сценического присутствия. Его творческий путь демонстрирует не только последовательное профессиональное возрастание, но и постепенное усложнение художественных задач, решаемых в пределах как классического, так и расширенного репертуара.

Источники и литература

- 1) 1. "Все ждали его реакции – как сейчас он меня казнит". Николай Цискаридзе – о Григоровиче // Рамблер Новости: [сайт.] – URL: <https://news.rambler.ru/community/54689834-vse-zhdali-ego-reaktsii-kak-seychas-on-menya-kaznit-nikolay-tsiskaridze-o-grigoroviche/?ysclid=mnis1ejsgw101183864>. – Дата публикации: 20 мая 2025.
2. Михайлова Е. В. Творческий и педагогический путь Николая Максимовича Цискаридзе / Е. В. Михайлова // ДИСК-2022: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство – стратегия проектной культуры XXI века", Москва, 14–17 ноября 2022 года. Том Часть 4. – Москва: ФГБОУ ВО "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2022. – С. 28–33.
3. Татаринцев А. Ю. Феномен телесности в искусстве современного танца / А. Ю. Татаринцев, Н. А. Соловьев // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – № 2(93). – С. 83–91.