



УДК 792.82(477.74)

Нина КОВАЛЕВА,

кандидат философских наук,
доцент кафедры культурологии
и искусствоведения Одесского
национального политехнического университета

ЗОЛОТОЙ ВЕК НАШЕГО БАЛЕТА (ОДЕССКИЕ ВОСПОМИНАНИЯ ОБ И. ЧЕРНЫШЕВЕ)

Памяти Нелли

Анотація: Стаття спрямована на поповнення та збереження культурної пам'яті Одеси, а саме на реконструкцію творчого портрету видатного балетмейстера І.Чернишова, що керував Одеським балетом у 1970-75 роках. В роботі зроблена спроба проаналізувати особливості творчості І.Чернишова та відтворити відповідний культурний контекст театрального життя цього періоду.

Ключові слова: театральне життя Одеси, І.Чернишов, хореографія.

Аннотация: Статья направлена на восполнение и сохранение культурной памяти Одессы, а именно на реконструкцию творческого портрета выдающегося балетмейстера И.Чернышева, который руководил Одесским балетом в 1970-75 гг. В работе предпринята попытка проанализировать особенности творчества И.Чернышева и воссоздать соответствующий культурный контекст театральной жизни этого периода.

Ключевые слова: театральная жизнь Одессы, И.Чернышев, хореография.

Abstract: This article is devoted to completion and conserving the cultural memory of Odessa, namely to reconstruction a creative portrait of outstanding ballet master I.Chernyshev. He was at the head of Odessa ballet in 1970-75. This article analyses the features of I.Chernyshev's creative work and tries to reconstruct the cultural context of the theatre life in a certain period.

Key words: theatre life of Odessa, I.Chernyshev, choreography.

В декабре 2013 г. Одесский Оперный праздновал 90-летие балетной труппы. Отмечал радостно и торжественно: классические балетные спектакли, постановки современной хореографии, праздничный гала-концерт. Вдоль стены Английского зала была открыта фотовыставка раритетных снимков, найденных в архивах театра, современных фотографий, окруженных пуантами, театральными масками и костюмами.

Родился одесский балет в 20-е гг. XX века, днем его рождения принято считать постановку в декабре 1923 г. Классического

«Лебединого озера» в хореографии Роберта Баланотти. Все эти годы театр был преданным классическому канону, со свойственным всякому балетному театру консерватизмом демонстрировал верность «балетной античности», опирался на ясную, твердую самоуверенность классического балета. Такая ориентация на традицию делала театр устойчивым и практически недостижимым для критики («дело государственной важности!») и одновременно превращала его в музей – собрание мертвых вещей. Книга В.С. Максименко об Одесском оперном весьма точно выражает



эту «музеефикацию» уже в названии – «Храм и вечный музей искусства». Нынешний главный балетмейстер театра Ю. Васюченко как о курьезе рассказывает о диалоге во время последних гастролей тетра во Франции: «Чудесная молодая труппа – отозвались лондонские эксперты, – но что с костюмами, с декорациями?!» «А это антиквариат – нашелся наш балетмейстер – мы дали ему последний прокат перед отправкой в музей» [1]. К сожалению, за десятилетия застоя в упадок пришли не только сносившиеся костюмы и устаревшие декорации. «Последние 20 лет театр был в упадке», – вынужденно признает Ю. Васюченко. Думаю – это значительное уменьшение.

Пожалуй, «музейная концепция», приобретшая статус «культурного норматива», «азбуки современного искусства», была основной для большего периода истории одесского балета. Такой тип художественного сознания и породил феномен «советского балета», который Яковлева метко называет «искусством амнезии» [2; 82]. Начиная с 30-х, балетмейстеры работали в рамках общего канона: сцена тогда дала сильнейший крен в сторону актерского, а не режиссерского театра.

Понятно, что практика личных инициатив, режиссерские новации никак не укладывались в подобную парадигму. Но одесский театр вовсе не был лишен гениальных авангардных прорывов! Еще в бушующие 20-е Одессу называли «Фабрикой современного танца», где главным «фабрикантом» был Касьян Ярославович Голейзовский, поставивший в Одессе свои балеты «В солнечных лучах», «Иосиф Прекрасный», «Гротеск» [3; 176].

К сожалению, история одесского балета исследована еще непростительно мало. К счастью, появляются работы, возвращающие в культурную память Одессы имена ее блестящих хореографов. Одной из таких работ стал сборник воспоминаний, рецензий, статей, фотоматериалов, посвященный творчеству талантливейшего балетмейстера, отметившего «золотой век» одесского балета печатью своего гения [4]. **Цель статьи** – дать «портретный очерк» автора «балетной революции» в Одессе, попытка определить культурную нишу гениального балетмейстера – Игоря Чернышева, человека, который ни в одну из ниш, предлагавшихся культурой его времени и места категорически не укладывался.

Сборник воспоминаний об И. Чернышеве возвращает нас в одесские 70-е, когда Игорь Александрович был главным балетмейстером Одесского оперного. Воспитанник Петербургской балетной школы (хореографическое училище А.Я. Вагановой), талантливый артист Кировского театра И. Чернышев был любимым учеником Яковсона. Соученики вспоминают его гениальное актерское исполнение роли Петрухи в «12», сохранился в записи и его дуэтный номер «Вечный идол» с великой А. Шелест. Яковсона, Григоровича, Эйфмана, Чернышева называли «альтернативными хореографами», сами себя они объявили внуками «авангардных 20-х». 33-летний И. Чернышев пришел в Одесский балет В 1969 г. «Оттепель» в стране заканчивалась, начинался унылый период «застоя». Но порывы «хореографических вольностей» до провинциального театра еще не успели дойти, и одесский балет пребывал в буквальном застое, оставаясь музеем замершей жизни. Это было время, когда театр с трудом (и не слишком большой охотой!) преодолевал монополию «драмбалета» – генерального советского стиля 1930-50-х гг. Эстетической (и в ни меньшей мере этической) нормой драмбалета было господство развернутой нарративности, доминирование вербальной основы драматургии, преобладание пантомимы над танцем. «Этот стиль с гигантизмом постановок, подробными пересказами литературной классики, поворотом к масштабу «большого спектакля», категорическим неприятием «беспредметного трюкаческого танца» – отказывал балету в главном – самодостаточности, сделав его по выражению Л. Блок «филиалом литературы» [2; 155]. К концу 60-х драмбалет был уже давно мертв, но установки государственной художественной идеологии, которые и создали этот феномен, надолго ввели балет в полосу кризиса.

Ко времени появления И. Чернышева Одесский балет был втиснут в жесткие рамки догмы. Главным балетмейстером в то время уже больше 10 лет работал Трегубов: к концу 60-х его «эстетический износ» для специалистов был очевиден. Время здесь, казалось, замерло: твердые, предсказуемые формы, устойчивые коды обыденности, клишированные образные решения. Сценография, лексика переходили из одного балета в другой, новых постановок вообще не было. Но театр нуждался не просто в новых спектаклях

сценографии или образных решениях, он требовал нового мышления и языка, разрушения установленных рамок, нового подхода к балету. В 60-х гг. аутичная история советского балета закончилась, информационная блокада рухнула: советские артисты выехали в Европу, где уже существовал театр М. Бежара, Ноймайера, а ПинаБауш создавала свой театр в Вупертале. В СССР уже гастролировал французский балет Р. Пети, в 1962 г. в Москву приехал NewYorkCityBallet Балачина. Театральная революция в балете назрела. «Все стремились получить что-то в стиле модерн, в стиле западного театра, что-то в стиле свободной пластики» [5; 198]. И. Чернышев и стал для одесского балета автором новой балетной революции: модернистская практика нового искусства против самоуверенного «искусства нормы» оказалась главной коллизией его будущей творческой жизни.

Балетная революция для нашего театра началась в декабре 1969 года, когда И. Чернышев был приглашен в Одессу для постановки «Щелкунчика». В 1970 г. он принял предложение стать главным балетмейстером Одесского оперного. К этому времени И. Чернышев уже поставил в Ленинграде «Адажио» на музыку Альбинони (он был первым хореографом в СССР, кто воплотил в балете этот музыкальный шедевр), балет «Антоний и Клеопатра на музыку Э. Лазарева, одноактный балет «Римский карнавал» на музыку Г. Берлиоза, хореографический номер «Ромео и Юлия» также на музыку Г. Берлиоза. (Отмечу, что и знаменитое «Адажио» и «Ромео и Юлия» были поставлены Чернышевым и в Одесском театре с нашими артистами балета).

Уже первые работы молодого хореографа были настолько выразительными, бесспорно талантливыми и неожиданными, что это сразу же принесло ему признание, и это же очень быстро привело его к ссылке из консервативного Кировского. Во многом принять предложение из Одесского оперного Чернышева подтолкнуло и то, что главный балетмейстер Кировского театра К. Сергеев категорично дал ему понять, что в ближайшие годы ему не дадут возможности ставить свои спектакли. «По моим воспоминаниям, – пишет балетный критик Нина Аловерт, – этот номер («Адажио» Альбинони – Н.К.), поставленный в стиле «неоклассики», являлся любовным дуэтом, весьма сексуальным. Константин Сергеев... посмотрел произведение

Чернышева и сказал, что «это декаданс, он нам не нужен» и «Адажио» к исполнению не разрешил [6; 65].

Это оказалось счастьем для Одессы и шансом для самого Чернышева – в Питере или Москве ему бы вряд ли позволили так ставить. Одесская же труппа, особенно молодежь, тянулась к свободе выражения, к новому пластическому языку, к хореографическому мышлению, свободному от шаблонов. Молодого, красивого, талантливого танцовщика Кировского театра, для которого ставил сам Якобсон, балетная труппа приняла как новатора, способного к созданию новой хореографии. И балетмейстер не просто оправдал эти ожидания. Его первая одесская постановка – «Щелкунчик» сразу же стала событием. И дело было не только не столько в неожиданных пластических решениях. Вызовом стала сама попытка хореографа создать свою авторскую концепцию спектакля, «написать» свой балетный текст. Задолго до Чернышева бесчисленные эпигонские и не очень редакции классики были эстетической и этической нормой. «Щелкунчик», начиная с первой постановки Л. Иванова в 1892 г., ставился бесчисленным количеством балетмейстеров, но это никогда и ни при каких обстоятельствах не затрагивало глубинные смысловые пласты спектакля. Чернышев же нарушил табу – священную заповедь советского балета – «неприкасаемость к классическому наследию» [7; 266]. Такое отношение к классике шокировало многих. Конечно, эта пресловутая «неприкасаемость» в 60-е уже расшатывалась «поколением рассерженных» (и причем не всегда уместно и с тактом!). Официальный лидер хореографической оттепели Ю. Григорович, например, мог позволить себе отредактировать совершенные построения М. Петипа, поставив все характерные танцы в «Лебедином озере» на пуанты. Но превратить «Щелкунчик» – радостную, праздничную рождественскую феерию в трагическую философскую притчу о неизбежном трагическом выборе между подлинным и фальшивым, между миром живых чувств – сладостной сказкой – и лишенной подлинной жизни суетливой «взрослой» реальностью?! Этого ни понять, ни принять многие не смогли. «Рецензии были убийственные», – вспоминает И. Шаврук [8; 203]. Но дирижеру верен, что именно такая концепция спектакля наиболее точно выразила наполненную



трагическими предчувствиями гениальную музыку Чайковского, в которой балетмейстер уловил музыкальные темы Патетической симфонии. Чернышевский спектакль ставил героев на грань, в ситуацию предельного экзистенциального выбора: либо лживая, лишенная настоящей жизни реальность, либо хрупкий и трепетный мир подлинных чувств, увя, враждебный этой суетной и бессердечной реальности. Это был такой хореографический вариант знаменитого лакановского «Кошелек или жизнь!» – выбирая одно, теряешь оба. В версии Чернышева Маша и Щелкунчик не возвращаются в чужой им реальный мир людей. Знаменитое адажио поэтому построено у балетмейстера не как свадебный дуэт героев, а как обращенная к Дроссельмейеру мольба не разлучать их, оставить в розовой сказке. Герои «медленно, словно в рапиде, отступают назад, в царство мечты и счастья, поглощаемые кордебалетными рядами. Насколько этот выбор правилен – не знает сам Философ, вышедший на авансцену и вопрошающе протянувший руку к зрителям. Что есть настоящая жизнь – реальность, в которой взрослая суета лишает мир жизни и подлинности, или сказка, в которой сохранена живая жизнь чувств и эмоций, но нет реальности? Дроссельмейер вместе с постановщиком окончательное решение проблемы совершенно по-гофмановски оставляет зрителям.» [9;81]. Это был жестокий, можно сказать, трагический финал. Хореограф трагического мироощущения – Чернышев ставил перед зрителями те «проклятые вопросы», на которые каждому приходилось отвечать самому.

Еще более скандальной стала постановка Чернышевым «Спартак» в 1972 году. В то время уже существовала популярная и отмеченная государственными наградами версия Ю. Григоровича. Но Чернышев никогда никого не копировал. «Большинство подражало Григоровичу ... Чернышев делал только свое» – вспоминает театровед Ю. Станишевский [3; 177]. Я хорошо помню этот невероятный спектакль. Трагический дуэт Спартак и Фригии, монументально застывший (а не танцующий как у Григоровича) Красс, олицетворявший незыблемость и неподвижность Римской империи, гладиаторский бой с завязанными глазами, сцену «Триумф Рима», когда римляне двигались вперед, захватывая пространство сцены как ползущие пауки...

Первый вариант спектакля на худсовете зарубили и не столько из-за эротических дуэтов («разврат на сцене!»), сколько по «неоспоримым» идеологическим мотивам: у спектакля должна быть идея, а идеей «Спартак», само собой разумелось, могло быть только восстание рабов! Другие возможные «идеи» (т.е. смыслы) не предполагались априори. То, что спектакль Чернышева был сконцентрирован на внутреннем мире и человеческой трагедии главных героев, то, что в его «Спартак» высшими смысловыми топосами становились именно дуэты – очень интимные, просветленно-трагичные – воспринималось официозом как угроза, более страшная, чем политическое диссидентство. Собственно, политическим диссидентом Чернышев никогда и не был: он, абсолютно поглощенный творчеством, никогда не интересовался политикой, его спектакли не прятали идеологические мины, ссылки и намеки. Это было, скорее, «эстетическое диссидентство» и именно оно сделало Чернышева таким «хореографическим Сократом», вечным изгоем, для которого не было места в четко расчерченном поле «самого передового в мире балета». Именно это во многом определило его драматическую судьбу.

Чернышева считали мастером развернутого адажио. Часто именно с дуэтов начиналось рождение спектакля, они становились центром постановки, ее главным выразительным средством. Virtuозные дуэты Мастера были чувственными, открытыми, наполненными эротическими эмоциями, часто взвинченными, подчас болезненными. Его эротические дуэты всегда на пределе и о пределе. Эта хореография была не об эротике. Она «говорила» об Эросе. Диалоги напоминали священнодействие, они выглядели как ритуал. Его дуэты всегда о жизни и смерти: истина мира скрывалась и раскрывалась в отношениях между героями. «Шла игра «вабанк»: либо это – либо погружение в небытие [10; 71]. В. Гришукова – блестящая исполнительница «Адажио» вспоминает, что «чувствовала себя Мадонной, каждый раз, когда его танцевала». [11;201]. Все спектакли Чернышева – натянутый до предела нерв, где все сейчас как будто лопнет, взорвется. Это предельное напряжение, высокий трагический накал хореограф удивительным образом умел передавать не только фантастической балетной лексикой: в статике он мог быть

более выразительным, чем в движении. В своих воспоминаниях о «Щелкунчике» Нелли Иванова-Георгиевская как потрясение описывает сцену, в которой Маша и Принц впервые по-настоящему встречаются: «...они стоят неподвижно, пристально всматриваясь друг в друга... Меня поразило это неподвижное стояние и всматривание друг в друга – это выразительнее и уместнее любых самых красивых движений» [12; 180].

Чернышева вспоминают как очень импульсивную фигуру – гения импровизации. «Он никогда не делал записей, не создавал набросков для спектакля, хотя сценарный план, возможно, вынашивался долго...» [13; 256]. Вся хореография у него рождалась на ходу, непосредственно на репетициях, часто превращавшихся в опытную площадку – место совместного творчества с артистами. «Он приходил в зал, такой немного взъерошенный, взгляд демонический, и концертмейстеру говорил: «Играй!» Она играет... и Игорь начинал импровизировать» [8; 204]. Это рождение трагедии из духа музыки и создавало в спектаклях Чернышева дионисийское искушение, так роднившее его с М.Бежаром. Не случайно Чернышев никак не отреагировал на апполонизм Баланчина, а вот Бежар был необычайно близок ему по духу. Как и Бежар, Чернышев – философ в хореографии, интеллектуал, прекрасный знаток музыки и литературы. Оба создавали свою лексику, в которой никогда не было движения ради движения. Как и у Бежара, вся лексика спектаклей Чернышева исходила из музыкальной драматургии: хореография и того и другого никогда не были иллюстрацией к музыке, казалось, скорее, что музыка рождается здесь и сейчас сценическим действием – самим танцем. Как и у Бежара, режиссерские работы Чернышева – это всегда совместный творческий процесс с артистами, предполагавший, что у спектакля не может быть одного постановщика. Трудно сказать, проявлением конгениальности или впечатлением от спектакля Бежара связан еще один, почти забытый эпизод одесского периода творчества Чернышева. Речь идет об экспериментальной постановке «Болеро» на музыку М. Равеля. Возможно, Чернышев слышал о «Болеро» Бежара, которое тот поставил в 1969-м г. на Хорхе Донна, а позже сделал редакцию для М. Плисецкой. Солистка балета Мариинского (тогда Кировского) театра В. Ганибалова вспоминает, что она специально

приезжала в Одессу к Чернышеву для постановки «Болеро». И он поставил его как монобалет, поставил за три дня [14; 168]! И Ганибалова станцевала его на одесской сцене! Это был уникальный опыт: поставить произведение, длящееся около 20 минут на одного исполнителя, да еще так, чтоб удержать напряжение до кульминации – это было просто невероятно! Удивительной параллелью с бежаровской версией был еще один, задуманный Чернышевым, вариант «Болеро», где солировал мужчина, а в кордебалете были заняты женщины [15; 195]. К сожалению, эта экспериментальная работа так никогда и не была показана.

В авторских балетах Чернышева таких как «Спартак», «Тропую грома», «Свiччине весiлля» не было даже намека на традиционные классические средства, привычные шаблонные классические па. При этом балетмейстер блестяще владел академической школой.

Необычайным чувством такта отличались интерпретации Чернышевым классических спектаклей «Дон Кихот», «Спящая красавица», «Баядерка». Эталоном классицизма стал поставленный им в Одессе одноактный балет «Хореографическая фантазия» на музыку «Вариаций на тему И. Гайдна» И. Брамса. «Это была рафинированная классика. Вот что в Игоре было класно: он владел всеми стилями и никогда их не смешивал», – вспоминает И. Шаврук [8; 210]. Как о выдающемся спектакле вспоминает дирижер и о своей последней работе с Чернышевым – балете «Свiччине весiлля». Этот балет на музыку одесского композитора Ю. Знатоква был поставлен по пьесе И. Кочерги. Это был украинский балет – о временах Киевской Руси. Причем украинская тема была раскрыта абсолютно нетрадиционно. Хореография была революционной и абсолютно новаторской: высокий классический язык, как бы окрашенный элементами модерна, элементы свободной пластики, акробатики, пантомимы и, конечно, украинский народный танец. Спектакль получился необычайно зрелищным, ярким и в то же время камерным и лиричным – где главный смысл был, как всегда у Чернышева, сосредоточен на страданиях и радостях человека, его усилиях по преодолению своей судьбы. «Постановка во всех ее составляющих проникнута духом «украинства» – и все поразились: откуда у питерского артиста такое проникновенное чувство украинского колорита,



когда хореография, мизансцены оказались близки не «шароварному» стилю, а скорее напоминали прозрачно-лиричную стилистику параджановского фильма «Тени забытых предков» [9; 84]. В этом очень тонко и очень точно отмеченным – прожитым, прочувствованным – Н. Ивановой-Георгиевской родством между балетом Чернышева и фильмом Параджанова проявляется мысль не только и не столько о стилистическом родстве их работ, сколько о родстве творческих и личных судеб. И Чернышев и Параджанов – одиночки и маргиналы, расшатывающие ограниченность привычных и комфортных принятых культурных форм. Но именно эта их маргинальность помогает искать смыслы, которыми была и остается живой культура.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васюченко Ю. Публика требует красоты и классики // Вечерняя Одесса - 2012. – 22 марта.
2. Яковлева Ю. Мариинский театр. Балет. XX век / Ю. Яковлева. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 328с.
3. Станишевский Ю. Воспоминания об Игоре Чернышеве / Ю. Станишевский // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – С.176-178.
4. Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ.ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
5. Волкова-Филиппова В. Яркая личность / Волкова-Филиппова // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
6. Аловерт Н. Памяти Игоря Чернышева/Аловерт Н. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
7. Румянцева-Чернышева И. Об Игоре/ Румянцева-Чернышева И. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
8. Шаврук И. Не каждый балетмейстер так понимает природу балета/Шаврук И. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ.ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
9. Иванова-Георгиевская Н. Одесский период творчества балетмейстера Игоря Чернышева: обретение замысла и смысла/ Иванова-Георгиевская Н. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ.ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
10. Соколов-Каминский А. Одержимость таланта/ Соколов-Каминский А. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
11. Гришукова В. Человек настоящего творчества/ Гришукова В. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
12. Иванова-Георгиевская Н. Воспоминания о балете И.А. Чернышева «Щелкунчик» в Одесском академическом театре оперы и балета/ Иванова-Георгиевская Н. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ.ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
13. Акаченко Г. Он был балетмейстером огромной творческой амплитуды/Акаченко Г. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
14. Ганибалова В. Мой балетмейстер/Ганибалова В. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ. ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.
15. Фомин П. Воспоминания об Игоре Чернышеве/ Фомин П. // Игорь Чернышев – танцовщик и хореограф. Биография. Воспоминания и интервью. Статьи. Фотоматериалы / [Автор-составитель Р.Г. Володченко. Общ.ред. Н.А. Иванова-Георгиевская]. – М.: «Театралис», 2013. – 356 с.