https://luxuryhd.tv

арт-портфолио Действие III март — апрель 2026

страница 18

Сила притяжения: Денис Мацуев и четыре дня большой музыки в Перми

ЭНЭ

страница 38

Искусство, которое останавливает танки

...Но стоило ей выйти на сцену в образе Жизель или Одетты, как зал замирал. В сербских газетах тех лет появилась метафора, ставшая легендой: «Когда на сцене Грачёва, танки останавливаются».



Наталия
Владимировна
Евстигнеева

ПИСЬМО ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

В основе любого искусства всегда лежит внутренняя необходимость высказаться: через ритм, пластику, звук или линию. Художник, музыкант, балерина или архитектор по-своему ищут форму, способную удержать человеческое чувство и превратить мимолётное переживание во что-то долговечное. Но прежде чем идея обретёт объём, зазвучит в концертном зале или воплотится на сцене, она проходит свой первый и самый хрупкий этап — путь от абстрактной мысли к осязаемому следу.

И этот след рождается там, где перо касается листа бумаги, нотного стана или чертёжной доски конструктора. Именно оно соединяет нематериальный замысел с его физическим воплощением, давая жизнь тому, что секунду назад существовало лишь в воображении. Во всех этих случаях искусство начинается с лёгкого и уверенного движения руки, с попытки удержать ускользающую мысль и придать ей форму.



Форма *ускользающей* мысли

Этот выпуск посвящён людям, для которых творчество стало не профессией, а способом существования. Нас интересует не только внешняя сторона сцены — аплодисменты, признание, виртуозность, — но и то внутреннее пространство, где рождается художественная правда. Мы обращаемся к историям артистов, сумевших превратить мастерство в язык глубокого человеческого высказывания. Их объединяет редкая способность сохранять верность большой традиции, школе и своим наставникам, оставаясь при этом живыми и современными художниками.
Нас особенно занимает момент рождения образа: тот миг, когда вдохновение перестаёт быть абстракцией и становится действием. Когда за первой линией на бумаге возникает спектакль, концерт, роль или целая художественная эпоха. Перо композитора оставляет партитуру, перо хореографа фиксирует замысел будущего танца, а перо художника превращает идею в линию, а линию — в пространство.

Именно поэтому перо становится для нас не просто визуальным символом номера, а знаком творческого продолжения. Оно говорит о преемственности, памяти и силе искусства, способного сохранять человеческое достоинство, вдохновлять и продолжать звучать даже тогда, когда вокруг всё меняется. Мы приглашаем вас проследить этот удивительный путь: от первого прикосновения пера к бумаге до грандиозного сценического воплощения, в котором каждая линия наконец обретает смысл.

«Этюд» — это арт-портфолио как предмет эстетики: не утверждение, а вопрос, заданный красотой самой себе. Могут ли его страницы стать местом, где визуальное и интеллектуальное сливаются в единый образ? «Этюд» — эксперимент, попытка ответить на этот вопрос через графическую форму, композицию и тишину между смыслами.

Наша цель — не дать ответ, а задать правильный вопрос: может ли эстетическое переживание быть одновременно чувственным и интеллектуальным? «Этюд» существует в пространстве между визуальным откликом и пониманием — там, где красота становится поводом для размышления. Каждое действие — это попытка найти баланс между формой и смыслом, между тем, что мы видим, и тем, что за этим стоит.



на обложке:
пианист *Денис Мацуев* во время выступления на фестивале Дениса Мациева в Перми. Россия. Пермь.

фотограф
Руслан Яроцкий

ЭТЮД

Действие III
март — апрель 2026 года

Учредитель ООО «Лакшери»
Изготовлено по заказу ООО «Лакшери»

—

Главный редактор
Наталия Владимировна Евстигнеева
ceo@luxuryhd.tv

Арт-директор
Сергей Сидоров
sdzn.ru

Подготовка текстов и корректура
София Новикова

© ООО «Лакшери», 2026
Рекламно-информационное издание. Все права защищены. Запрещается копирование, распространение и любое использование материалов, полностью или частично, без согласования редакции. Ответственность за содержание рекламных материалов несёт рекламодатель. Все рекламируемые товары и услуги, подлежащие сертификации и лицензированию, сертифицированы и лицензированы. Информация от авторов (неспециалистов), содержащаяся в статьях, не является научной и не выступает в качестве медицинских рекомендаций. Она основана на личном опыте авторов и носит лишь обзорный характер. Все фотоматериалы использованы в журнале с разрешения правообладателей. Рукописи не рецензируются и не возвращаются.

Адрес редакции:
117342, город Москва, улица Бутлерова, 17, Бизнес-центр «Нео Гео»
Блок С, 3 этаж, офис 285

luxuryhd.tv



на обложке:
пианист *Денис Мацуев* перед началом концерта в рамках VIII Международного фестиваля искусств П. И. Чайковского в формате открытой площадки на Большой поляне Государственного мемориального музыкального музея-заповедника П. И. Чайковского.

VIII Международный фестиваль искусств П. И. Чайковского в Клину. Россия. Московская область. Клин.

фотограф
Вячеслав Прокофьев
/ ТАСС

Искусство, труд и мечты — 6
аттестация грантового класса в Центральной балетной школе.

Полёт сквозь молчание — 14
Есть мгновение, которое зритель почти никогда не замечает. Оно длится всего несколько секунд — между появлением артиста на сцене и первым прикосновением к клавишам рояля.

Сила притяжения — 18
Денис Мацуев и четыре дня большой музыки в Перми.

лицо с обложки

Протокол движения — 22
Исследование биомеханики, физики и эмоциональной выразительности.

Образ — 26
В искусстве всё начинается задолго до того, как зритель увидит результат.

Балет не для всех — 32
стереотип или профессиональная необходимость?

Последняя ученица Улановой и жизнь души на сцене — 38
Когда искусство останавливает танки.

тема номера

После поклона — 46
О скрытой жизни балетного фарфора, где вещь перестает быть сувениром и становится документом неподдельного усилия.

Искусство, труд и мечты



В мире классического танца весна —
это не только время пробуждения природы,
но и период подведения итогов.

В Центральной балетной школе завершилась
ежегодная аттестация — ключевое событие,
которое каждый раз становится и строгим
экзаменом, и настоящим праздником
профессионального роста.

Коридоры школы в эти дни были наполнены особым гулом: последние репетиции перед зеркалом, едва слышный стук пуантов и сосредоточенная тишина в классах перед выходом к жюри. Это время, когда даже воздух кажется наэлектризованным от волнения и творческой энергии.

Центральная балетная школа давно зарекомендовала себя как кузница юных талантов, где воспитанники не просто постигают азы хореографии, а с первых шагов погружаются в атмосферу большого искусства. Здесь работают педагоги, влюблённые в своё дело, а учебный процесс выстроен так, чтобы раскрыть потенциал каждого ребёнка. В ЦБШ акцент ставится не только на техническую безупречность, исполнение высоких прыжков или чистоту вращений, но и на понимание «анатомии» танца. Преподаватели уделяют внимание эстетике каждой линии, от постановки корпуса до выразительности взгляда, что позволяет сохранять дух классического балета в его лучшем проявлении.

Высочайшую планку образовательных стандартов задает художественный руководитель школы — прима-балерина Большого театра, народная артистка России *Екатерина Шипулина*. Под её началом реализуются уникальные образовательные инициативы, среди которых особое место занимает грантовый класс. Это специальная программа для одарённых детей, которые получают возможность учиться у лучших наставников. Для ребят из грантового класса нынешняя аттестация — это больше, чем проверка знаний. Это «генеральная репетиция» перед поступлением в ведущие хореографические училища страны. Оценка комиссии и экспертные комментарии помогают скорректировать подготовку в самый ответственный момент, когда до вступительных экзаменов остаются считанные шаги.





Екатерина Шипулина

Художественный руководитель Центральной балетной школы
—
Прима-балерина Большого театра
—
Народная артистка России

В этом году событие прошло особенно ярко. Оценивать успехи учеников собралась звёздная комиссия, в составе которой — настоящие мэтры сцены. Председателем выступила *Екатерина Шипулина*. Рядом с ней работу детей оценивали легендарный педагог-балетмейстер балетной труппы Большого театра, народная артистка РФ *Надежда Грачёва*, а также почётный работник сферы образования РФ, лауреат премии «Душа танца», основатель и директор хореографического колледжа «Школа классического танца» *Лариса Ледях*. Такой состав комиссии — гарантия того, что каждый ребёнок получил не просто оценку, а бесценные профессиональные комментарии.

Искусство, Труд и Мечты



Лариса Ледях

директор хореографического
колледжа «Школа
классического танца»



Надежда Грачёва

Российская балерина

—

Балетный педагог

—

Лауреат Государственной
премии России

—

Заслуженная артистка России

—

Народная артистка России



Искусство, Труд и Мечты

Результаты превзошли ожидания. Педагоги и ученики совершили качественный скачок в мастерстве — это отметили все члены жюри. *Лариса Ледях*, ежегодно наблюдающая за ростом грантового класса, осталась под очень приятным впечатлением. Она подчеркнула, что год от года дети становятся всё более осознанными, лучше понимают, что значит быть будущим артистом балета. По её словам, в учениках прекрасно воспитаны дисциплина, трудолюбие и артистизм, а прогресс в развитии данных виден сразу. Как директор хореографического колледжа, Лариса Ледях выразила твёрдую убеждённость: все воспитанники грантового класса будут востребованы профессиональными балетными училищами. Такое признание от руководителя «Школы классического танца» дорогого стоит и подтверждает, что выпускники ЦБШ — желанные абитуриенты для лучших учебных заведений.

Не менее тёплые впечатления остались у *Надежды Грачёвой*, чей авторитет в мире балета неоспорим. Она отметила, что каждый год с момента создания школы с восхищением наблюдает за ростом детей. Но самое главное, что поражает её больше всего — это то, с каким искренним удовольствием и счастьем дети занимаются. Именно в такой атмосфере радости, строгой дисциплины и высокой требовательности рождается настоящий артист. В Центральной балетной школе действительно особенное место: здесь царит дух сотворчества, где прославленные мастера с радостью передают опыт, а дети с горящими глазами делают свои первые, но уже такие уверенные шаги к большой сцене.

Аттестация-2026 позади, но двери в мир большого искусства остаются открытыми. Ежегодно ЦБШ проводит конкурсный отбор в грантовый класс, давая возможность любому одаренному ребенку стать ближе к своей мечте. Набор в грантовый класс на новый учебный год 2026/2027 уже стартовал, открывая дорогу новому поколению будущих звезд.

Стань ближе к своей мечте.
Подай он-лайн заявку на просмотр








Центральная балетная школа
поздравляет учеников и педагогов
с успешным завершением важного этапа.
Впереди воспитанников ждут новые победы,
а для выпускников грантового класса
наступает время решающего рывка
к большой сцене.

Аттестация

ПОЛЁТ СКВОЗЬ МОЛЧАНИЕ



ЕСТЬ МГНОВЕНИЕ, КОТОРОЕ ЗРИТЕЛЬ ПОЧТИ НИКОГДА НЕ ЗАМЕЧАЕТ. ОНО ДЛИТСЯ ВСЕГО НЕСКОЛЬКО СЕКУНД — МЕЖДУ ПОЯВЛЕНИЕМ АРТИСТА НА СЦЕНЕ И ПЕРВЫМ ПРИКОСНОВЕНИЕМ К КЛАВИШАМ РОЯЛЯ. В ЭТОТ МОМЕНТ ЗАЛ ЕЩЁ СОХРАНЯЕТ ПРИВЫЧНЫЙ ШУМ ОЖИДАНИЯ, НО ПРОСТРАНСТВО УЖЕ МЕНЯЕТСЯ. ВОЗНИКАЕТ ОСОБАЯ НАПРЯЖЁННАЯ И СОСРЕДОТОЧЕННАЯ ТИШИНА.

ИМЕННО ПОСЛЕ НЕЁ РОЖДАЕТСЯ ЗВУК. БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО НАЧИНАЕТСЯ ЗАДОЛГО ДО ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ. ОНО РОЖДАЕТСЯ ВО ВНУТРЕННЕЙ КОНЦЕНТРАЦИИ. МУЗЫКА ПОЯВЛЯЕТСЯ РАНЬШЕ ПЕРВОЙ НОТЫ: В ДЫХАНИИ, ВО ВЗГЛЯДЕ, В ПАУЗЕ ПЕРЕД НАЧАЛОМ. ПОСТЕПЕННО ЭТО СОСТОЯНИЕ ПЕРЕДАЁТСЯ

ЗАЛУ, И ТОГДА КОНЦЕРТ ПЕРЕСТАЁТ БЫТЬ ПРОСТО ИСПОЛНЕНИЕМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ВОЗМОЖНО, ИМЕННО ПОЭТОМУ ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ОСТАЁТСЯ ОДНИМ ИЗ САМЫХ ЗАГАДОЧНЫХ ВИДОВ ИСКУССТВА. ЗВУК ИСЧЕЗАЕТ В ТУ ЖЕ СЕКУНДУ, В КОТОРУЮ ВОЗНИКАЕТ, НО ПЕРЕЖИВАНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ИМ, ПРОДОЛЖАЕТ ЖИТЬ ЕЩЁ ДОЛГО ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ КОНЦЕРТА.

В ЭТОМ СМЫСЛЕ ФИГУРА ДЕНИСА МАЦУЕВА ИНТЕРЕСНА НЕ ТОЛЬКО КАК ОБРАЗ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ПИАНИСТА. ЕГО ИСКУССТВО СУЩЕСТВУЕТ НА ГРАНИЦЕ РАЗНЫХ ОЩУЩЕНИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯЗЫКОВ. В ЕГО ИСПОЛНЕНИИ МУЗЫКА РЕДКО ВОСПРИНИМАЕТСЯ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО КАК ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЗВУКОВ. ОНА СТАНОВИТСЯ ПРОСТРАНСТВОМ ОБРАЗОВ, ДВИЖЕНИЙ, ФАКТУР И ВНУТРЕННИХ СОСТОЯНИЙ. ОТДЕЛЬНЫЕ ФРАЗЫ ВОСПРИНИМАЮТСЯ КАК СВЕТОВЫЕ ВСПЫШКИ, АРХИТЕКТУРНЫЕ ЛИНИИ ИЛИ ПЛАСТИКА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ТЕЛА. ЗВУК НАЧИНАЕТ ФОРМИРОВАТЬ ПРОСТРАНСТВО ВОКРУГ СЕБЯ.

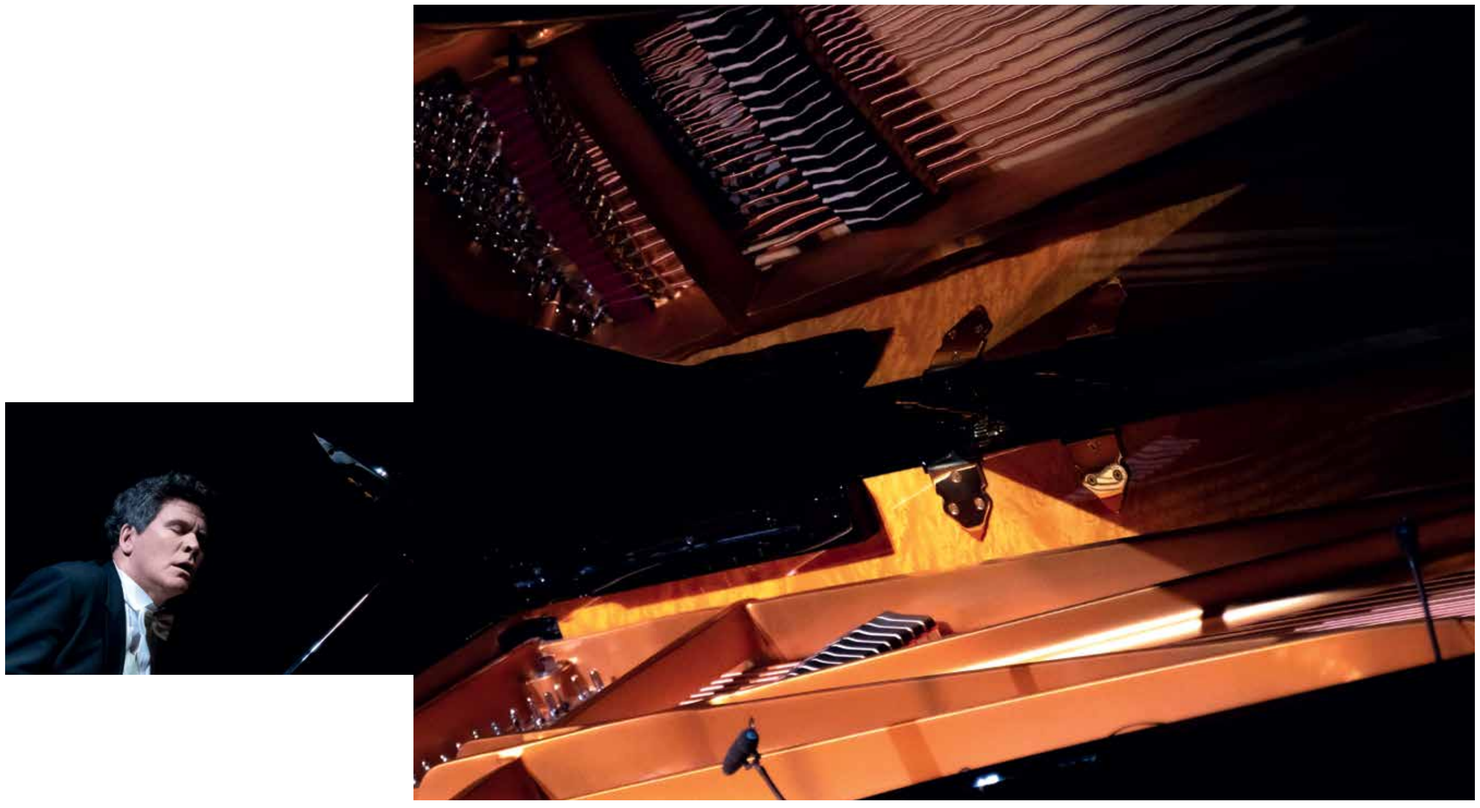
МУЗЫКА УДИВИТЕЛЬНЫМ ОБРАЗОМ ТЕСНО СВЯЗАНА С ДРУГИМИ ИСКУССТВАМИ. ОНА СПОСОБНА ВЫЗЫВАТЬ ЗРИТЕЛЬНЫЕ АССОЦИАЦИИ ТОЧНЕЕ ЖИВОПИСИ И ПЕРЕДАВАТЬ ДВИЖЕНИЕ ТОНЬШЕ ТЕАТРА. ОДИН МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПАССАЖ МОЖЕТ НАПОМИНАТЬ РЕЗКИЙ РОСЧЕРК УГЛЯ НА БУМАГЕ, ДРУГОЙ — ДВИЖЕНИЕ БАЛЕТНОЙ РУКИ ИЛИ СКЛАДКИ ТЯЖЁЛОЙ ТКАНИ В СТАРИННОМ ПОРТРЕТЕ. ИМЕННО ПОЭТОМУ ГРАНИЦЫ МЕЖДУ ИСКУССТВАМИ ПОСТЕПЕННО СТИРАЮТСЯ: ЗВУК НАЧИНАЕТ СУЩЕСТВОВАТЬ КАК ФОРМА, А ФОРМА ПРИОБРЕТАЕТ СОБСТВЕННОЕ ЗВУЧАНИЕ.

ОСОБЕННО ЯСНО ЭТО ОЩУЩАЕТСЯ В КОНЦЕРТАХ, ГДЕ МУЗЫКА ПЕРЕСТАЁТ

Полёт Сквозь Молчание

быть исключительно академическим исполнением и превращается в живой эмоциональный процесс. Внутри такого пространства зритель уже не разделяет сцену и собственное восприятие. Он не анализирует технику, не отслеживает структуру произведения, а оказывается внутри состояния, созданного звуком. Возникает состояние полного погружения, когда музыка существует уже не только в инструменте и исполнителе, но и каждом из зрителей.

Исполнительская манера Мацуева построена на соединении силы и внутренней свободы. Его игра может быть предельно масштабной, по-настоящему симфонической по своему размаху, а затем внезапно стать камерной и сосредоточенной. При этом за виртуозностью всегда сохраняется ощущение человеческого присутствия. Музыка остаётся живым высказыванием, а не демонстрацией возможностей инструмента. Поэтому тишина становится столь важной частью музыкального восприятия. Она приобретает особое значение после окончания концерта. Не как отсутствие звука, а как его продолжение. Хороший концерт никогда не заканчивается в момент последней



ноты. После сильного исполнения зритель редко начинает аплодировать сразу. На несколько секунд возникает особое молчание, в котором человек пытается сохранить внутри себя только что пережитое ощущение. И именно в эти секунды становится понятно, что музыка выполнила свою главную задачу – вышла за пределы партитуры.

Искусство никогда не существует в изоляции. Оно постоянно переходит из одной формы в другую. Музыка рождает движение, движение превращается в линию, линия становится пространством. Возможно, именно поэтому сегодня всё меньше смысла в строгом разделении художественных языков. Становится труднее воспринимать театр, живопись, архитектуру или концерт как изолированные явления. Современный зритель воспринимает их как единое эмоциональное поле, где одно ощущение постепенно переходит в другое.

Музыка обладает редкой способностью соединять эти состояния. В ней могут одновременно существовать энергия движения, визуальная точность и эмоциональная глубина. В этом и заключается её удивительная природа. Она не объясняет мир, а позволяет человеку почувствовать его целостность.

Именно поэтому настоящий концерт невозможно пересказать полностью. Можно описать программу, технику, впечатление, но невозможно точно воспроизвести то внутреннее движение, которое возникает между тишиной и звуком. Главное всегда остаётся внутри того короткого пространства, где рождается личное переживание слушателя.

Сила притяжения: *Денис Мацуев* и четыре дня большой музыки в Перми

Начало марта в Перми уже много лет подряд неразрывно связано с именем Дениса Мацуева. В этом году его именной фестиваль стал не просто музыкальным марафоном, а кульминацией празднования 90-летия Пермской краевой филармонии. Он вновь собрал в городе исполнителей, для которых музыка — это не только профессия, но и нечто гораздо большее: личный манифест и образ жизни. Каждый артист, выходивший на сцену в эти дни, был искренне захвачен общей идеей и по-настоящему счастлив выступать именно здесь, перед пермской публикой. И хотя каждый вечер фестиваля ставил свой, особенный акцент, все они в итоге объединились в одну общую историю, центром которой стала невероятная энергия сотворчества.



Денис Мацуев здесь — не просто приглашенная звезда, а настоящий «двигатель» процесса, объединяющий вокруг себя классику, джаз, балет и выдающихся музыкантов современности. Для Перми этот фестиваль — возможность увидеть артиста во всех его ипостасях: от сосредоточенного интерпретатора Шуберта до азартного джазмена. Сам пианист не раз признавался в любви к местной публике, и эта симпатия взаимна — каждый вечер в Большом зале филармонии сопровождался неизменными аншлагами и искренними овациями.

День первый:
Один на один с инструментом

Открытие фестиваля 1 марта ознаменовалось сольным вечером — форматом, в котором исчезает всё лишнее. Без оркестра, без внешней театральности и попыток усилить эффект за счёт масштаба. На сцене остались только рояль и исполнитель. В такой обстановке всё внимание слушателя неизбежно фокусируется на самом звуке. Программа, объединившая Сонату № 21 Шуберта и Сонату си минор Листа, позволила увидеть не просто отдельные произведения, а само движение внутри музыки — путь от глубокого внутреннего состояния к развернутому, мощному эмоциональному высказыванию.

Именно здесь особенно ясно проявился исполнительский подход *Дениса Мацуева*. Его игра была лишена демонстративности, хотя за ней и стояла безупречная техника. В центре внимания оказалась предельная концентрация и максимальная эмоциональная отдача артиста. Музыкальное развитие ощущалось как непрерывный, органичный процесс, где каждое следующее созвучие логически вырастало из предыдущего. Способность удерживать внимание зала не за счёт внешней динамики, а благодаря внутреннему напряжению выступления — редкое качество, которое сделало этот вечер отправной точкой всего фестиваля.

День второй:
Диалог звука и жеста

Второй день фестиваля расширил границы привычного концерта, превратив сцену Большого зала в пространство синтеза искусств. Музыка XX века встретилась с хореографией. Если в первый вечер мы слышали монолог, то 2 марта сцена стала пространством для диалога, где звук обрел физическое, пластическое измерение. В этом контексте выступление примы Большого театра *Екатерины Шипулиной* и премьера Театра Эйфмана *Олега Габышева* стало визуальным центром программы.

Особую атмосферу вечеру придавал тот факт, что *Денис Мацуев* и Екатерина Шипулина — не только коллеги по сцене, но и творческая семья. Это личное измерение чувствовалось в удивительной синхронности их восприятия: танец не шел «поверх» музыки, он становился её органичным продолжением. Когда за роялем Мацуев, а в центре сцены Шипулина, возникает ощущение единого эстетического пространства, где каждый жест балерины продиктован логикой музыкальной фразы пианиста.

Программа этого дня была выстроена на контрастах: от «Простой симфонии» Бриттена и острого, ироничного Первого концерта Шостаковича до страстных, почти осязаемых ритмов танго Астора Пьяццоллы. Именно в произведениях Пьяццоллы взаимодействие «Страдивари-ансамбля» Мариинского театра и звезд балета достигло своего пика. Современная хореография в исполнении

Сила Притяжения: и Четыре Дня Большой Музыки в Перми

Олега Габышева, известного своей экспрессией, в сочетании с академической безупречностью *Екатерины Шипулиной* превратила концерт в полноценный спектакль. Для филармонической сцены это смелый и необычный эксперимент, который публика встретила с особым восторгом и наслаждением.

День третий:
Свобода в стиле симфоджаз

3 марта формат фестиваля резко сменил вектор. Впервые в истории смотра здесь прозвучал «Симфоджаз». Это был вечер импровизаций, где стерлись границы между эпохами.

Представьте: академический оркестр Пермской оперы под управлением Ивана Никифорчина, классическая домра *Екатерины Мочаловой* и альпийский рог *Аркадия Шилклопера*. Темы Грига, Бородина и Римского-Корсакова в джазовой обработке *Мацуева* и *Андрея Иванова* перестали быть «музейными экспонатами».

«Полет шмеля» превратился в виртуозный джем-сейшн, а «Лебедь» Сен-Санса обрел новые, неожиданные интонации. Это был самый живой вечер, доказавший, что классика — это процесс, а не застывшая форма.

Финал:
Единство сцены и зала

Финальный концерт возвращает к крупной симфонической форме. Совместное выступление *Мацуева* с *Владимиром Спиваковым* и оркестром «Виртуозы Москвы» создаёт ощущение завершённости всей фестивальной структуры. Здесь музыка вновь приобретает масштаб и архитектурную чёткость, но уже воспринимается иначе — через опыт предыдущих вечеров.

В программе был светлый, энергичный Первый концерт Бетховена в первом отделении и пронзительный Гия Канчели во втором. «Тихая молитва» Канчели создала в зале ту самую звенящую тишину, которая порой дороже самых громких аплодисментов. Однако финал — «Маленькая Данелиада» — вернул публике улыбку, став остроумной точкой в четырехдневном марафоне.

Объединяет все эти программы не только фигура художественного руководителя, но и особая атмосфера восприятия. Концерты проходят при полном зале, и это не просто формальный показатель. Внимание публики становится частью происходящего: возникает редкое ощущение общей включённости, когда граница между сценой и залом практически стирается.
В этом контексте фестиваль оказывается не набором событий, а целостным художественным высказыванием. Он демонстрирует, как в современном культурном пространстве музыка способна объединять разные формы — от танца до импровизации — и при этом сохранять свою внутреннюю цельность.
Пермь в эти дни становится точкой притяжения не только для исполнителей, но и для самой идеи музыкального опыта как живого процесса. Того, что возникает здесь и сейчас, но остаётся в памяти — уже вне конкретного звука, вне конкретного концерта.

Протокол движения: Attitude

Исследование биомеханики, физики
и эмоциональной выразительности.

Поза аттитюд считается одной из самых узнаваемых и художественных в классическом танце. Свое название она получила от французского слова, означающего «отношение» или «позицию», а её визуальные истоки находят в античной скульптуре и изображениях бога Меркурия. В отличие от строгой геометрии прямых линий, этот элемент предлагает зрителю более сложную, трехмерную форму. Артист стоит на одной ноге, в то время как вторая поднята назад или вперед и мягко согнута в колене. Это создает уникальный рисунок, в котором сочетаются сила и мягкость, позволяя танцу обрести глубину и почти архитектурную осязаемость.

**Анатомия изгиба:
создание объема**

Главное отличие аттитюда заключается в том, что он работает не в плоскости, а во всем окружающем пространстве. Чтобы поза выглядела гармонично, тело артиста должно выстроиться в сложную систему пересекающихся линий.

Работа опорной стороны:

Как и в других элементах, всё начинается с надежной опоры на стопу. Однако здесь нагрузка распределяется иначе, так как корпус часто слегка отклоняется, чтобы уравновесить поднятую ногу. Мышцы спины при этом должны сохранять активный тонус, формируя красивый прогиб, который балетные мастера называют «крылом».



Протокол движения: Attitude



Положение поднятой ноги:

Важнейшим правилом является то, что колено должно находиться выше пятки или на одном уровне с ней. Это требует глубокого разворота в тазобедренном суставе и высокого контроля над мышцами бедра. Такое положение позволяет ноге не просто висеть, а активно участвовать в создании формы, напоминая изящную арку.

Линия рук и головы:

Руки в аттитюде обычно завершают общую композицию, обрамляя лицо и корпус. Взгляд чаще всего направлен в сторону поднятой руки, что придает позе законченность и характерную для барокко монументальность.

**Механика противовеса:
искусство устойчивого равновесия**

С точки зрения физики аттитюд представляет собой интересную задачу по управлению центром тяжести. В отличие от прямой ноги, согнутая нога создает более компактный, но при этом сложный рычаг.
В этом положении согнутое колено работает как своеобразный противовес для верхней части туловища. Когда артист наклоняет корпус вперед или в сторону, именно распределение веса поднятой ноги помогает сохранять идеальную вертикаль опорной оси. Это позволяет балерине дольше удерживать баланс на пуантах или совершать медленные, плавные вращения, которые выглядят невероятно устойчивыми. Компактность позы также упрощает контроль над инерцией, делая переходы из аттитюда в другие движения более мягкими и предсказуемыми. Мастерство здесь заключается в том, чтобы найти ту невидимую точку опоры, где все изгибы тела взаимно уравновешивают друг друга.

**Эмоциональная выразительность:
от игры до величия**

Качество ассамбле проверяется в момент приземления. Артист должен опуститься на обе стопы одновременно, переходя в мягкое и глубокое приседание. Правильное распределение веса позволяет погасить инерцию падения совершенно бесшумно, сохраняя при этом готовность к следующему движению.

**Эмоциональная выразительность:
точность и аристократизм**

В сценическом пространстве аттитюд может менять свое значение в зависимости от характера персонажа и музыки. Это одна из самых «говорящих» поз, способная передать широчайший спектр состояний.

В классических партиях, таких как Аврора в «Спящей красавице», аттитюд символизирует королевское достоинство, чистоту и гармонию. Здесь важна безупречная чистота линий и спокойствие корпуса.
В то же время, в более кокетливых или игровых ролях этот элемент может выглядеть задорно и легко, подчеркивая живость и грацию героини. Аттитюд часто используется в финалах больших вариаций как эффектная точка, которая демонстрирует зрителю не только технический навык, но и эстетическую зрелость артиста. Это поза триумфа, в которой нет агрессии, а есть только уверенная и спокойная красота.

Аттитюд напоминает нам о том, что истинная гармония редко бывает прямолинейной. Красота этого движения скрыта в его нюансах: в мягком повороте плеч, в точном изгибе колена и в способности тела сохранять целостность при такой сложной конфигурации. Если многие другие элементы балета стремятся преодолеть земное притяжение, то аттитюд учит обживать его, превращая вес и массу в инструмент для создания искусства. Это движение воспевает внутреннюю архитектуру человека, доказывая, что даже в самом сложном изгибе можно найти безупречный баланс и тихую, уверенную силу.

—

ОБРАЗ.

В ИСКУССТВЕ ВСЁ НАЧИНАЕТСЯ ЗАДОЛГО ДО ТОГО, КАК ЗРИТЕЛЬ УВИДИТ РЕЗУЛЬТАТ. ПРЕЖДЕ ЧЕМ ПРОЗВУЧИТ МУЗЫКА, СУЩЕСТВУЕТ ТИШИНА. ПРЕЖДЕ ЧЕМ НА БЕЛОМ ЛИСТЕ ПОЯВИТСЯ ПЕРВАЯ ЛИНИЯ, ВОЗНИКАЕТ ЗАМЫСЕЛ. ПРЕЖДЕ ЧЕМ АРТИСТ СДЕЛАЕТ ШАГ НА СЦЕНУ, РОЖДАЕТСЯ ОБРАЗ.

Это удивительное явление невозможно потрогать или измерить. У него нет веса, цвета и формы. Оно существует только во внутреннем пространстве человека, но именно образ становится отправной точкой любого творчества. Всё, что позже обретёт очертания в движении, звуке или слове, сначала возникает в воображении. Особенно ясно это видно в балете.

Со стороны может показаться, что балет строится на технике. Ежедневные уроки, бесконечные повторения движений, работа у станка, часы репетиций — всё это действительно составляет основу профессии. Однако техника сама по себе не способна создать искусство. Она лишь предоставляет язык, а смысл появляется значительно раньше.

Юная балерина, впервые выходящая в центр класса, ещё не знает всех тонкостей профессии. Её руки недостаточно сильны, стопы недостаточно гибки, а движения далеки от совершенства. Но даже тогда внутри неё уже живёт способность представлять. Она умеет вообразить себя птицей, принцессой, героиней сказки или романтического балета. Именно это качество позволяет ребёнку пройти долгий путь от ежедневных упражнений в классе к настоящей жизни на сцене.

Балет начинается не с движения. Балет начинается с представления о движении.

Любой преподаватель знает: можно объяснить механику прыжка, положение корпуса или направление взгляда. Но невозможно научить человека видеть внутренние картины, которые превращают набор технических элементов в художественный образ. Поэтому воображение остаётся одной из важнейших составляющих профессии артиста. Не случайно многие великие педагоги говорили своим ученикам не о мышцах и связках, а о характере героя, его судьбе и чувствах. Они понимали простую закономерность: тело следует за мыслью. Если исполнитель ясно представляет своего персонажа, движение начинает наполняться содержанием.

Рука, поднятая в одинаковую позицию двумя артистами, внешне может выглядеть одинаково. Однако в одном случае зритель видит лишь точное исполнение. В другом — ощущает историю, настроение, внутреннюю жизнь героя. Разница заключается не в форме жеста, а в образе, который за ним стоит.

Образ становится мостом между внутренним миром артиста и зрителем.

•••

Любопытно, что в детстве эта способность проявляется особенно естественно. Ребёнок легко населяет окружающий мир вымышленными героями. Обычная комната превращается в замок, стул — в корабль, а занавеска — в парус. Воображение не требует доказательств. Оно просто создаёт новую реальность.

Во многом балет сохраняет эту способность на протяжении всей жизни. Даже взрослый артист продолжает заниматься тем же самым. Он по-прежнему создаёт миры, которых не существует. Только теперь инструментом становится собственное тело.

На сцене человек остаётся собой и одновременно становится кем-то другим. В этом заключается одна из главных тайн театрального искусства. Исполнитель не исчезает внутри роли полностью, но и не остаётся обычным человеком. Возникает особое пространство, где реальность и воображение начинают существовать вместе.

Именно там рождается сценический образ. Он складывается постепенно: из музыки, литературного источника, разговоров с педагогом, личного опыта и наблюдений за людьми. Иногда толчком становится случайная фраза, увиденная картина или воспоминание, неожиданно созвучное роли. Художественное мышление работает иначе, чем логика. Оно собирает образ из множества впечатлений

••••

Но любой образ проходит ещё один важный этап. Рано или поздно воображаемый мир начинает искать материальное воплощение. Нас особенно занимает момент рождения образа: тот миг, когда вдохновение перестаёт быть абстракцией и становится действием. Когда за первой линией на бумаге возникает спектакль, концерт, роль или целая художественная эпоха. То, что ещё недавно существовало только в мыслях, начинает приобретать новую, видимую форму.





Первый набросок редко бывает окончательным. За ним возникают новые очертания, уточняются пропорции, проступают детали. Постепенно из отдельных элементов складывается цельное изображение. Образ рождается не только в работе артиста. Над ним одновременно трудятся художники, костюмеры, педагоги, хореографы. Каждый добавляет собственный мазок в будущую картину. Из множества отдельных решений постепенно складывается мир спектакля.

Иногда достаточно одной детали, чтобы изменить восприятие персонажа. Небольшой аксессуар, необычный силуэт, поворот головы или характерная линия костюма способны подсказать зрителю то, что невозможно объяснить словами. Образ начинает рассказывать о себе ещё до первого движения.

В балете зритель чаще всего замечает уже готовый результат. Но образ начинает складываться задолго до первой репетиции в костюме. Художник ищет силуэт, который поможет раскрыть характер героя, подбирает фактуры, продумывает детали. Особенно интересно наблюдать, как из простых графических контуров возникает целый мир. Сначала это лишь эскиз, легкое прикосновение к бумаге, но затем появляются цвет, объём, ткань и пластика. То, что существовало как идея, постепенно становится частью сценической реальности.

•••

Особенно ясно этот процесс проступает сквозь объетив камеры, запечатлевший юных балерин. Дети удивительно легко принимают предложенную игру воображения, им не требуется долго объяснять законы нового мира. Стоит добавить к строгому репетиционному наряду одну выразительную деталь, изящную шляпку, как привычная реальность кадра начинает меняться. Геометрия полей, изгиб ткани или легкая вуаль мгновенно выстраивают вокруг исполнительницы контекст другой эпохи, превращаясь из простого реквизита в осязаемую основу характера.

Камера фиксирует тонкое сочетание по-детски мягких черт лица и строгой, почти графичной формы головного убора. Внешняя деталь помогает сделать первый шаг навстречу роли, заставляя юную артистку не просто позировать, а проживать внутреннюю историю. В этот момент фотография перестает быть просто документом, фиксирующим красивый наряд. Она становится свидетельством подлинного превращения, когда мимолётный замысел, когда-то зафиксированный росчерком на бумаге, окончательно обретает форму.

Театр внимательно относится к таким мелочам. Каждая лента, складка ткани или декоративный элемент существуют не ради украшения. Они помогают создать атмосферу, в которой артисту легче поверить в предлагаемые обстоятельства, а зрителю — принять эту условность как реальность.

ИМЕННО ТАМ НАХОДИТСЯ ПЕРВАЯ ТОЧКА ЛЮБОГО ТВОРЧЕСТВА. НЕ НА СЦЕНЕ, НЕ НА ХОЛСТЕ И НЕ НА СТРАНИЦЕ КНИГИ. В ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ВООБРАЖЕНИИ.

Но самое удивительное заключается в том, что образ никогда не бывает завершён окончательно. Даже после премьеры работа продолжается. Каждое выступление приносит новые открытия. Артист взрослеет, меняется, приобретает жизненный опыт, и вместе с ним меняется понимание роли.

Поэтому великие исполнители возвращаются к одним и тем же партиям на протяжении многих лет, каждый раз находя в них новые оттенки смысла. Образ живёт и развивается вместе с человеком.

В этом он похож на любое настоящее произведение искусства. Мы возвращаемся к любимым книгам, по-новому воспринимаем знакомую музыку, замечаем новые детали в картинах, которые видели десятки раз. Искусство меняется вместе с нами, хотя внешне остаётся прежним.

Сценический образ обладает тем же свойством. Он никогда не существует только на сцене. Часть его всегда рождается в сознании зрителя. Каждый человек достраивает увиденное собственным опытом, воспоминаниями и чувствами. Именно поэтому одно и то же выступление вызывает разные отклики.

Здесь происходит главное чудо искусства. Образ, возникший когда-то в воображении одного человека, постепенно переходит к другому. Возможно, именно поэтому театр остаётся искусством коллективного воображения. Над одним образом работают десятки людей: педагог, артист, художник, костюмер, осветитель. Каждый вносит свою часть в создание той реальности, которая существует на сцене всего несколько часов.

Но завершённым образ становится только в момент встречи со зрителем. До этого он остаётся замыслом, поиском, чередой решений и сомнений. Лишь оказавшись в пространстве спектакля, он начинает жить собственной жизнью.

И тогда происходит самое удивительное. Несколько линий на листе бумаги, случайная мысль, музыкальная тема или найденный жест постепенно превращаются в нечто большее. Они становятся историей, способной вызвать отклик в другом человеке.

Этот замысел преодолевает расстояние между сценой и зрительным залом, между мыслью и движением, между замыслом и воплощением.

Мы редко задумываемся об этом, наблюдая за спектаклем. Кажется, что искусство рождается прямо на наших глазах. Но его история начинается гораздо раньше — в тот момент, когда в чьём-то воображении впервые возникает образ будущего мира.

Именно там находится первая точка любого творчества. Не на сцене, не на холсте и не на странице книги. В человеческом воображении.



Анастасия Сергеевна Касымова

Педагог-хореограф

запись на консультацию
+7 977 9773698

Элитарность балета

Фраза «балет не для всех» существует в профессиональной среде уже много десятилетий. Для одних

Балет не для всех: стереотип или профессиональная необходимость?

она звучит как проявление излишней жёсткости и закрытости профессии, для других — как объективная реальность, связанная с высокими требованиями балетного искусства.

Однако за этой формулировкой чаще всего стоит понимание того, что профессия артиста балета требует от ребёнка определённых природных данных, особенностей физического развития, высокой работоспособности, эмоциональной устойчивости и способности выдерживать серьёзные профессиональные нагрузки с раннего возраста. Мир балета традиционно ассоциируется с высокой культурой, престижем профессии, красотой сцены и особой атмосферой. Именно поэтому многие родители стремятся привести детей в балет с раннего возраста, связывая занятия не только с профессиональными перспективами и физическим развитием, но и с возможностью прикоснуться к этой высокой, во многом закрытой среде. С каждым годом желающих заниматься балетом становится всё больше, однако вместе с популярностью профессии неизменно сохраняются и её высокие требования к будущим артистам. Отбор в хореографические училища всегда строился по принципу поиска детей, наиболее соответствующих академическим стандартам профессии. При поступлении большое значение имели природные данные ребёнка: строение и пропорции тела, выворотность, гибкость, шаг, стопы, прыжок, координация и музыкальность. Комиссия стремилась увидеть не готового артиста, а ребёнка с профессиональным потенциалом и теми физическими и творческими предпосылками, на которых в дальнейшем можно было выстроить профессиональное обучение.

С ростом популярности балета ужесточились требования к поступающим. На одно место в профессиональных училищах по-прежнему претендуют десятки детей. Хороших природных данных уже недостаточно. Ребёнок должен быть подготовлен к просмотру и владеть хореографической базой. Если раньше в училища принимали ребёнка с подходящими данными и уже внутри системы формировали из него артиста балета, то сегодня значительная часть этой работы начинается задолго до поступления. Именно поэтому грамотная подготовка становится не дополнительным преимуществом, а важным условием успешного прохождения отбора.

Перед педагогом, готовящим ребёнка к поступлению, стоит особенно ответственная задача: не только раскрыть потенциал ученика, но и честно оценить его возможности. Важно понимать, насколько его эстетические и физические данные соответствуют требованиям балета и способны выдержать дальнейшие профессиональные нагрузки. Ведь фраза «балет не для всех» связана прежде всего с самой природой классического танца. Балет строится на определённых линиях, выворотных положениях, сложнокоординационных движениях и специфической работе всего опорно-двигательного аппарата – а значит, его невозможно рассматривать отдельно от анатомии ребёнка. Именно поэтому разговор о том, кому действительно подходит профессиональный балет, неизбежно приводит нас к теме природных анатомических данных.

Физические данные: врождённое или приобретённое. Когда говорят о балетных данных, в первую очередь имеют в виду анатомические особенности ребёнка: строение тела, пропорции, выворотность, гибкость, шаг, подъём стопы, прыжок. Именно эти качества становятся основой для дальнейшего профессионального обучения, потому что классический танец предъявляет к телу конкретные требования. Часть этих данных действительно имеет природную основу и не подлежит изменениям.

Например, выворотность зависит от анатомического строения тазобедренных суставов, формы суставных поверхностей, эластичности связок и мышц. Подъём стопы также связан с особенностями строения стопы и подвижностью суставов. Пропорции тела, длина ног и рук, размер бёдер и головы – это то, что невозможно изменить. Именно поэтому при поступлении в хореографические училища так внимательно оценивают не только то, что ребёнок уже умеет делать, но и то, насколько его тело в принципе соответствует требованиям классического танца.

Педагог может улучшить подвижность суставов, укрепить мышцы, научить ребёнка правильно и на максимум использовать свои возможности, развить стопу, координацию и выносливость. Но педагог не может изменить анатомию ребёнка. Однако было бы ошибкой считать, что балетные данные – это только то, с чем ребёнок родился. Очень многое зависит от грамотной подготовки. Гибкость, сила, координация, устойчивость, качество работы стоп, амплитуда движения, умение держать корпус, работа мышц спины и ног – всё это можно и нужно развивать. Нельзя «сделать» настоящую выворотность там, где её нет, но можно увеличить подвижность суставов и укрепить мышцы, отвечающие за ротацию тазобедренного сустава, можно научить ребёнка правильно пользоваться стопами, чтобы они смотрелись красиво. Также положительным изменениям поддаются гибкость, растяжка и прыжок. Но развитие должно быть постепенным, точным и безопасным.

При этом хорошие природные данные сами по себе ещё не гарантируют профессионального будущего. В практике нередко встречаются дети, которые обладают высоким подъёмом, хорошим шагом и идеальной выворотностью, но не умеют работать системно, ленятся, быстро устают или не готовы к ежедневным занятиям. И наоборот, ребёнок с не самыми яркими исходными данными, но внимательный, трудолюбивый и правильно подготовленный, может показывать значительно лучшие результаты.

Именно поэтому вопрос «врождённое или приобретённое?» в балете не имеет однозначного ответа. Природные данные являются важной основой, без которой профессиональный путь может быть значительно ограничен или закрыт вовсе. Но сами по себе они не сделают из ребёнка профессионала. Их необходимо развивать, укреплять и направлять. Балетный ребёнок – это не только тот, кому повезло с балетными данными, но и тот, кто способен работать, слышать педагога, преодолевать трудности и постепенно идти к своей цели.

Музыкальность, координация и артистизм в балете. Балетные данные не ограничиваются физическими возможностями ребёнка. Даже хорошая выворотность, красивый подъём, гибкость и шаг сами по себе ещё не делают ребёнка будущим артистом. Балет – это искусство, в котором тело ребёнка должно быть не только физически подготовленным: он должен обладать музыкальностью, координацией и выразительностью. Поэтому при оценке перспектив ребёнка важно смотреть не только на его физические данные, но и на то, как он слышит музыку, умеет в танце выражать эмоции и координировать движения.

Музыкальность – одно из важнейших качеств в балете. Ребёнок может обладать прекрасными физическими данными, но если он не чувствует ритм, не слышит музыку, не умеет соединять движения с музыкой, его танец будет механическим. В классическом танце важно не просто вы-



полнять движение технически правильно, а превращать движения в танец, в историю, которую артист будет рассказывать зрителю.

Не менее важна координация. Балет требует точного взаимодействия корпуса, ног, рук, головы, взгляда и музыкального сопровождения. Для ребёнка это сложная система, в которой необходимо одновременно контролировать положение тела, направление движения, равновесие и при этом оставаться выразительным. Именно координация помогает соединить отдельные элементы в цельный танец.

Отдельное значение имеют артистизм и сценичность. Они проявляются не только на сцене, но и в классе: в умении быть внимательным, собранным, эмоционально открытым, в способности передавать характер движения. Артистизм можно развивать, но важно, чтобы в ребёнке была внутренняя отзывчивость, желание танцевать, а не только выполнять упражнения.

Поэтому хорошие физические данные - это лишь часть балетного потенциала. Для профессионального пути важны музыкальность, координация, выразительность и способность превращать движения в танец. Именно эти качества помогают ребёнку не просто соответствовать внешним требованиям балета, а постепенно становиться настоящим артистом.

Современный балет предъявляет к артисту всё более высокие требования. Сегодня недостаточно обладать красивыми природными данными и хорошей классической школой. Артист должен быть технически сильным, выносливым, музыкальным, выразительным и способным быстро адаптироваться к разным сценическим задачам. Классический танец остаётся основой, но современная сцена требует от исполнителя большей универсальности, свободы движения, пластической выразительности и умения владеть телом в разных хореографических стилях.

Эти требования отражаются уже на этапе подготовки детей к поступлению. Ребёнок должен не только показать свои данные, но и продемонстрировать умение работать, воспринимать и исправлять замечания, быстро включаться в задание, сохранять внимание и контролировать тело. Комиссия смотрит не только на данные, но и на то, насколько ребёнок готов к дальнейшему профессиональному обучению.

Именно поэтому подготовка к поступлению сегодня должна быть комплексной. Нельзя ограничиваться каким-то одним аспектом развития. Важно развивать такие качества, как дисциплина, собранность, трудолюбие и способность к регулярной работе. Современный балет требует не просто красивого тела, а подготовленного, осознанного и трудолюбивого ученика, способного выдержать серьёзный путь профессионального образования.

Одна из главных задач педагога - честно оценить возможности ребёнка. Важно провести тестирование данных, чтобы оценить его потенциал: насколько данные поддаются безопасному развитию. Но если у ребёнка нет необходимых анатомических предпосылок, попытка любой ценой привести его к профессиональным требованиям может быть опасной. Попытка любой ценой добиться результата может привести к плачевным последствиям в виде травм. Поэтому честность педагога - это не жёсткость, а ответственность за здоровье и будущее ребенка.

Не менее важна честность в разговоре с родителями. Родителям часто хочется верить, что при большом желании и регулярных занятиях возможно

всё (и иногда это так и есть). Но задача педагога – не поддерживать иллюзии, а спокойно объяснять реальные перспективы ребёнка. Если потенциал есть, педагог должен выстроить грамотный путь подготовки и помочь раскрыть его максимально. Если же профессиональный балет не является подходящим направлением, важно сказать об этом, не обесценивая труд ребёнка и не разрушая его интерес к танцу.

Иногда особенно важно найти именно «своего» педагога – того, кто сможет увидеть потенциал конкретного ребёнка и подобрать к нему правильный подход. Бывает, что один специалист не видит перспективы, а другой замечает сильные стороны, находит способ раскрыть данные, укрепить слабые места и помочь ребёнку поверить в себя. Это не означает, что профессиональные требования можно обойти или заменить желанием. Но в балете многое зависит от педагогического взгляда: от умения не только оценивать, но и видеть глубже, чем первый внешний результат. Поэтому для ребёнка важно оказаться рядом с педагогом, который честно понимает его возможности и способен раскрыть их максимально.

При этом важно понимать, что балет – это не только строгий профессиональный отбор, но и огромные возможности для развития личности ребёнка. Для кого-то он становится путём в профессию, для кого-то – отправной точкой в физическом развитии или основой для дальнейшего развития в других танцевальных направлениях. Хорошие данные сами по себе ещё не делают ребёнка артистом балета: они лишь дают возможность, которой нужно правильно воспользоваться.

И, пожалуй, главный вывод заключается в следующем: мы не можем пойти против природы, но можем бережно и грамотно раскрыть то, что она дала.



Вывод Фраза «балет не для всех» не должна звучать как приговор, но и отрицать её профессиональный смысл невозможно. Балет действительно требует особых природных данных: определённого внешнего вида – удлинённых конечностей, небольшой головы, длинной шеи, узких плеч и бёдер; физических возможностей – высокого подъёма, хорошей выворотности, гибкости, эластичных мягких тканей; а также сценических качеств – музыкальности, координации и артистизма. Но даже при наличии всех этих данных необходимы трудолюбие, дисциплина и готовность к ежедневной работе.

Галина Уланова и Надежда Грачёва
(слева направо) в репетиционном зале
Большого театра России.
Москва. 1993 год

Фото *Александра Конькова*
и *Александра Косинца*
/ ИТАР-ТАСС



Последняя ученица *Улановой* и жизнь души на сцене

В балетном искусстве существует едва уловимая, но непреодолимая черта, отделяющая безупречное техническое исполнение от подлинного духовного откровения. Это качество невозможно зафиксировать в методических пособиях, его нельзя измерить количеством безукоризненных фуэте или высотой прыжка. Оно рождается в той хрупкой невесомой области, которую великая *Галина Уланова* называла жизнью души. Именно этой редкой способностью наделять каждое движение смыслом и человеческим чувством в совершенстве овладела *Надежда Александровна Грачёва*.

Последняя Ученица Улановой и Жизнь Души на Сцене

Её имя занимает особое место в истории Большого театра. Обладательница редчайшего и почетного титула **prima ballerina assoluta**, она всегда была артисткой, чей масштаб дарования не вмещался в жесткие рамки привычных амплуа. Её были равно подвластны и кристальный академизм *Мариуса Петипа*, и воздушная эстетика *Августа Бурнонвиля*, и мощная психологическая патетика *Юрия Григоровича*. Но за этим триумфальным многообразием стояла не только природная одаренность, но и уникальная преемственность — живая цепь великих мастеров, передавших ей саму суть русской балетной традиции.

Путь к вершине через волю и интеллект



Сара Идрисовна Кушербаева

Мастер казахского балетного искусства, балетмейстер, преподаватель, профессор.



Софья Николаевна Головкина

Советская и российская артистка балета и балетный педагог.



Марина Викторовна Кондратьева

Советская и российская артистка балета и педагог
—
Прима-балерина Большого театра.

История будущей «королевы танца» началась в Семипалатинске с почти случайного предсказания. Природная гибкость и подвижность семилетней девочки были настолько поразительны, что родители, всерьез обеспокоенные здоровьем дочери, отвезли её к врачу. Однако доктор успокоил их, вынеся вердикт, ставший пророческим: девочке суждено стать либо великой гимнасткой, либо выдающейся балериной.

Выбор определило «Лебединое озеро», увиденное маленькой *Надеждой* по телевизору. Именно тогда мечта о сцене Большого театра стала для неё главным ориентиром. Эта детская уверенность могла показаться наивной, если бы не железная воля, скрытая за хрупкой внешностью. Родители поверили в мечту дочери. Отец отвез её в Алма-Ату на экзамены в хореографическое училище, хотя педагоги уже тогда советовали пробовать силы в Москве или Ленинграде. Позже выяснится, что в жилах *Надежды* течет и ленинградская кровь — её отец родился в городе на Неве, и лишь эхо блокады заставило семью искать спасения в сухом климате Казахстана.

В становлении Грачевой как профессиональной балерины соединились две фундаментальные школы. Её первый наставник, *Сара Кушербаева*, была воспитанницей ленинградской традиции. В Алма-Атинском училище она заложила в ученицу не только технику, но и интеллектуальное отношение к искусству. Педагог настаивала на том, что балерина должна быть широко образованным человеком, много читать и глубоко понимать музыку, ведь интеллект для артиста важен не меньше, чем физические данные.

Позже, когда судьба привела *Надежду* в Москву, в класс *Софьи Головкиной,* к ленинградской культуре и мягкости добавился московский размах и тот знаменитый балеринский апломб — царственная уверенность, позволяющая властвовать над огромным пространством сцены. Стажировка у *Головкиной* стала для неё временем невероятной закалки: за год она перетанцевала почти весь классический репертуар, от «Коппелии» до Одетты. Но окончательную её сценический стиль сформировался рядом с *Мариной Кондратьевой*. Она на долгие годы



Надежда Александровна
во время премьеры
балета «Дочь Фараона»
репортажная съёмка
за кулисами
в Большом театре

стала главным стилистом Грачёвой, её творческим зеркалом и наставником. Именно *Кондратьева* подарила *Надежде* те самые выразительные, «гениальные руки», которыми позже будут восхищаться критики по всему миру. *Марина Викторовна* тонко чувствовала нюансы каждой партии, помогая балерине находить ту единственно верную интонацию, которая превращала танец в высокую поэзию.

Легенда на скамейке и бесценные уроки *Улановой*

Судьбоносным в карьере *Грачёвой* стал 1991 год. *Юрий Григорович* определил её репетировать партию Никии в «Баядерке» с самой *Галиной Улановой*. Для молодой артистки, только начинавшей свой путь в Большом, это было сравнимо с выходом в открытый космос. Близость легенды парализовала: *Надежда* вспоминает, что на первых репетициях она почти не слышала замечаний, настолько велик был масштаб личности наставницы.

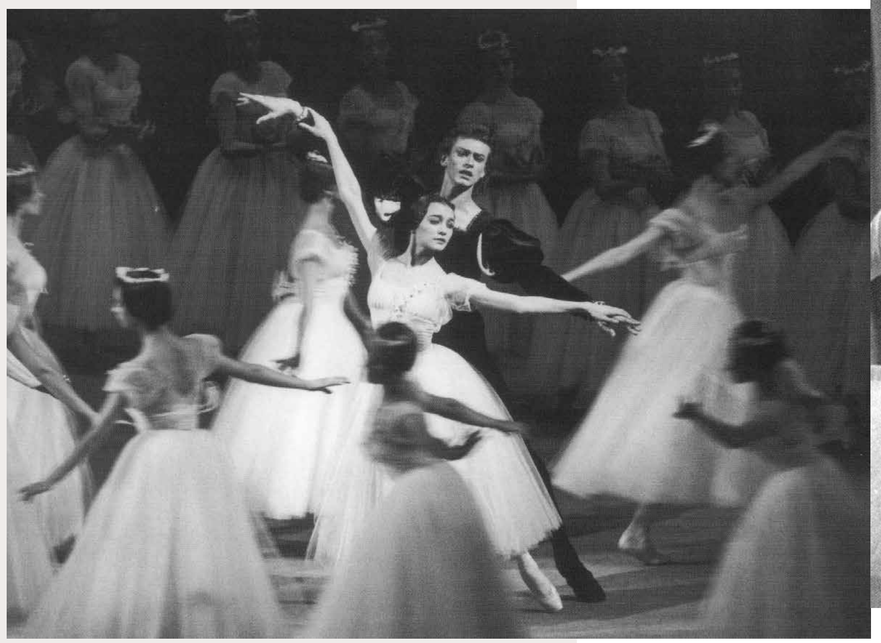
Уланова проявила педагогический гений. Поняв, что страх мешает работе, она отложила репетицию, посадила *Надежду* рядом с собой на лавочку и начала рассказывать о себе. Она говорила о своих сомнениях, о том, как сама боялась сцены, как искала правду в движениях. Это человеческое тепло разрушило дистанцию между легендой и ученицей. *Уланова* требовала абсолютной искренности и умения не прятать чувство за безупречной техникой. Под её руководством Никия в исполнении *Грачёвой* перестала быть просто красивой тенью, превратившись в женщину, чье страдание было почти осязаемым.

Грачёва стала последней ученицей *Улановой*, сумев впитать это умение превращать танец в психологический монолог, где за каждым жестом стоит жизнь человеческого духа.



Надежда Грачёва с Юрием Григоровичем
Репетиция « Легенды о любви »

Фото из личный архива *Надежды Грачёвой*





Надежда Грачёва
с партнёром, премьером
Большого театра и народным артистом
Андреем Уваровым в спектакле
Большого театра «Жизель»

Героиня вне привычных амплуа

Надежда Грачёва всегда славилась своим характером, который позволял ей ломать стереотипы. Уже через год после прихода в театр она дебютировала в сложнейшем балете «Каменный цветок». Её Хозяйка Медной горы была не сказочным персонажем, а властной владычицей земных недр, сочетающей холод камня и жар страсти. Это была первая проба сил в «стальном» амплуа.

Позже, когда в театре ставили «Спартак», *Григорович* видел её в образе нежной Фригии. Однако *Надежда* решительно заявила, что хочет танцевать Эгину — властную, коварную куртизанку. Хореограф сомневался, считая, что её природные данные больше подходят для лирики. Но *Грачёва* настояла на своём и показала такую Эгину, которая действительно поразила всех своей масштабностью и мощью.

Столь же невероятным стал её успех в «Сильфиде». Балерине большого стиля, привыкшей к героическим и трагическим партиям, пришлось буквально переучивать собственное тело. Чтобы стать невесомым духом, *Надежда* изменила технику прыжка, превратив мощный толчок в легкое «вспархивание». Работа с *Габриэллой Комлевой* привела к тому, что на генеральной репетиции коллеги не узнали *Грачёву* на сцене. Это и было высшее мастерство — способность быть разной, оставаясь при этом эталонной в каждой роли.

Когда искусство останавливает танки

В биографии *Надежды Грачёвой* есть эпизод, который стоит особняком не только в её жизни, но и в истории мирового балета. В середине 1990-х годов, когда мир содрогался от новостей из воюющей Югославии, а Белград находился под прицелом бомбардировок, балерина приняла решение, которое многие коллеги считали безрассудным. Она неоднократно отправлялась в Сербию, чтобы танцевать на сцене Белградского театра оперы и балета.

Это было время, когда реальность казалась черно-белой и страшной. *Надежда* вспоминает, как видела танки на улицах города и ощущала то гнетущее напряжение, которое всегда приносит война. Город жил в постоянном тревожном ожидании новых ударов. Но стоило ей выйти на сцену в образе Жизель или Одетты, как зал замирал. В сербских газетах тех лет появилась метафора, ставшая легендой: «Когда на сцене *Грачёва*, танки останавливаются». Это не было просто красивым оборотом речи. Для людей, сидевших в зале, балет превращался в акт сопротивления хаосу. Красота её танца давала зрителям то, чего не мог дать никто другой — надежду на возвращение нормального, прекрасного мира.

Грачёва понимала, что её присутствие здесь важнее любых наград. Она выходила на сцену спокойно и уверенно, сохраняя ту внутреннюю правду, которой её учила *Уланова*. В те моменты искусство действительно спасало мир в отдельно взятом зрительном зале. Этот эпизод стал редким примером того, как искусство сохраняет человеческое достоинство даже во время войны.

Надежда Александровна
в балете «Спящая красавица»
во время гастролей в Лондоне

Фото: Александр Гусев

Таисия Коновалова

Джоанна Евстигнеева

Чудеса балетные

Это архивное фото. Апрель 2021 года.

Две совсем юные балерины — *Таисия Коновалова* и *Джоанна Евстигнеева* — встретились на съёмочной площадке, не зная, что спустя пять лет, благодаря своей любви к балету и *Надежде Александровне Грачёвой*, снова встретятся на страницах журнала. Только теперь *Таисия* — уже артистка труппы Большого театра, а *Джоанна* — выпускница Центральной балетной школы.

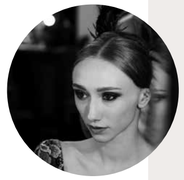
Источник: https://bolshoi.ru/persons/kuprina-yaroslavna?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F



Ярославна Куприна

солистка труппы Большого театра

Источник: https://balletmagazine.ru/post/anastasiya-smirnova-competition



Анастасия Смирнова

солистка труппы Большого театра

Источник: https://www.bolshoiexpert.ru/interview/zhiganshina

Фото: Дарья Волкова, Елена Павлова



Ксения Жиганшина

солистка труппы Большого театра

Екатерина Шипулина в роли Гамзатти и *Надежда Грачёва* в роли Никия в балете «Баядерка»



Наставничество как продолжение творческой жизни

Завершив блистательную карьеру в расцвете мастерства, чтобы остаться в памяти зрителя идеалом, *Надежда Александровна* перешла к новой главе. Сегодня она сама сидит на той самой репетиторской лавочке в Большом театре. Среди её учениц — звезды первой величины: *Светлана Лунькина, Екатерина Шипулина, Евгения Образцова.* Но с не меньшим азартом и самоотдачей наставница работает с совсем юными артистками, передавая секреты «большого стиля» новому поколению. Сегодня в её классе оттачивают мастерство и ищут свою сценическую индивидуальность: *Ярославна Куприна, Анастасия Смирнова, Ксения Жиганшина, Камила Султангареева* и *Таисия Коновалова.*

Источник: https://bolshoi.ru/persons/sultangareeva-kamila

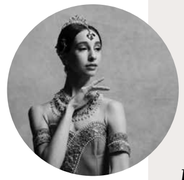


Камила Султангареева

артистка труппы Большого театра

Источник: https://balletmagazine.ru/ru/post/taisiya-konovalova-mgah

Фото: Алиса Асанова



Таисия Коновалова

артистка труппы Большого театра



Надежда Александрова и Джоанна Евстигнеева во время аттестации в Центральной балетной школе. Москва. Апрель 2026 год

Надежда Александровна **признаётся, что педагогика дает ей возможность «дотанцевать» то, что не успела сама. С каждой новой ученицей она заново открывает нюансы в знакомых до боли партиях. Если бы ей представилась возможность вновь выйти на сцену, она выбрала бы «Раймонду» — балет, который она считает вершиной балеринского мастерства.** ***Надежда Грачёва*** **остается верна Большому театру и России, продолжая хранить традиции, в которых волевой характер и интеллект остаются главными ценностями.**



О скрытой жизни балетного фарфора, где вещь перестаёт быть сувениром и становится документом неподдельного усилия.

ПОСЛЕ ПОКЛОНА

Очерк-размышление
Сергей Сидоров

В одной из витрин фарфорового завода, в стороне от парадных сервизов и имперских ваз, стоит небольшая статуэтка. Балерина замерла не в арабеске — она поправляет ленту на пуанте. В этой паузе, лишённой триумфа, материала больше, чем в золотом декоре. Фарфор здесь не лжёт: он фиксирует то, что обычно скрыто от глаз зрителя — момент абсолютной человеческой уязвимости, который предшествует триумфу или следует за ним. Искусствоведческий взгляд часто скользит мимо таких сюжетов в пользу парадного портрета. Но именно здесь, в тишине между жестами, рождается вопрос: что именно мы хотим сохранить на века — триумф полёта или право на выдох после него?

Когда мы говорим о фарфоре, мы неизменно обращаемся к лексикону триумфа. Парадный сервиз, коронационный бокал, монументальная ваза — это вещи, утверждающие статус, власть, совершенство формы. Балетная тема в этом ряду исторически занимает особое место: статуэтка танцовщицы в арабеске стала почти архетипом фарфоровой пластики, знаком, по которому мы мгновенно опознаём эпоху и стиль. Галантный восемнадцатый век обожал фарфоровых пастушек и танцовщиц — но в них было больше игры, чем правды тела. Век девятнадцатый привнёс сентиментальность и внимание к костюму. Двадцатый век, с его тектоническими сдвигами в хореографии и скульптуре, вдруг позволил увидеть в фарфоровой балерине не декоративный объект, а документ — свидетельство о встрече материала с гравитацией. Но что именно документирует этот документ? Аплодисменты или тишину после них?

Ответ лежит не столько в иконографии, сколько в самом материале. Фарфор уникален тем, что он не прощает лжи. Глина помнит каждое прикосновение мастера: сила нажима, температура в печи, химическая реакция глазури — всё это оставляет следы, которые нельзя подделать. Балетное тело тоже не лжёт: ссадины под трико, стёртые пальцы ног, дрожь в мышцах после адажио — это физиологическая правда, которую зритель видит лишь отчасти. Художник-фарфорист, создающий балетную скульптуру, оказывается перед выбором: изобразить ли ему идеализированный образ, очищенный от следов труда, или запечатлеть сам труд — напряжение спины, усталость стопы, момент, когда рука ещё не нашла совершенного изгиба?

Фарфоровый завод, с его многовековой школой скульптуры малых форм, даёт поразительные примеры этого второго пути. В фондах и каталогах завода можно найти работы, где балетная тема трактована не как апофеоз движения, а как его интимная изнанка. Это не «умирающие лебеди» и не богини танца — это этюды, в которых позирует не столько тело, сколько состояние. Ученица, уронившая туфельку. Танцовщик, массирующий голеностоп. Фигура у станка, застывшая в позе, которая ещё не стала искусством и уже перестала быть просто анатомией. Эти образы редко попадают на афиши и обложки — они остаются в тени парадных серий, но именно в них фарфор обретает голос, способный говорить о цене совершенства.

Бисквит — неглазурованный фарфор — становится здесь ключевым медиумом. Отказ от глянца в бисквитной пластике — это отказ от внешнего блеска в пользу внутренней правды. Матовая, чуть шероховатая поверхность бисквита напоминает кожу, припудренную тальком, или гипсовый слепок, снятый прямо с живого тела. Свет на такой поверхности не играет, не создаёт бликов — он мягко обволакивает форму, позволяя глазу различить мельчайшую деталь: напряжённое сухожилие на подъёме стопы, лёгкую асимметрию плеч, складку ткани, прилипшую к вспотевшей спине. Бисквит не ослепляет — он свидетельствует. Это материал, который выбирают не для парадного портрета, а для исповеди. Скульптор, работающий в бисквите, знает: здесь нельзя спрятаться за роскошью глазури и блеском позолоты. Форма остаётся обнажённой, и любая ошибка становится видимой — так же, как на сцене видна любая неточность движения. «Балетная скульптура в фарфоре — это всегда встреча абсолютного движения и абсолютного покоя, где момент высшего мышечного напряжения заключён в хрупчайшей из оболочек». Бисквит делает эту встречу особенно драматичной, потому что лишает материал иллюзии веселья.

Тело танцовщика и тело фарфорового изделия проходят удивительно схожий путь. И то, и другое начинается с бесформенной массы — глины или плоти, которой ещё только предстоит обрести очертания. Затем следует длительный период формовки: тренаж у станка или гончарный круг, бесконечные повторы движений, дисциплина, превращающая хаос в структуру. Затем — огонь. Для фарфора это обжиг при температурах, превышающих тысячу градусов, момент, когда материал либо обретает звонкую твёрдость, либо погибает. Для танцовщика — момент выхода на сцену, адреналиновый жар софитов, предельная мобилизация всех ресурсов. И там, и там цена ошибки катастрофична: трещина на черепке или падение с пуантов — это невосполнимая утрата. Но есть и ещё одна параллель, более тонкая. И фарфор, и балет требуют умения скрывать усилие. Зритель не должен видеть, как дрожат мышцы под трико, — он должен видеть только полёт. Пользователь чайной чашки не должен думать о том, сколько часов мастер выписывал кобальтовый узор, — он должен ощущать лёгкость прикосновения. Искусство в обоих случаях рождается из парадокса: максимальное усилие должно обернуться видимостью абсолютной естественности.

Именно поэтому момент «после поклона» становится таким драгоценным для художественного осмысления. Это точка, в которой маска на мгновение снимается. Поклон — ритуал, завершающий спектакль, — ещё принадлежит публике. Танцовщик кланяется, принимает цветы, улыбается в зал. Но за кулисами, когда стихают аплодисменты, происходит нечто иное. Тело, только что бывшее инструментом искусства, вновь становится просто телом — уставшим, нуждающимся в отдыхе, возможно, травмированным. Пуанты снимаются, и стопа, привыкшая к неестественному вертикальному положению, возвращается на плоскость пола. Грим стирается, открывая обычное человеческое лицо. В этой метаморфозе есть глубокая, почти сакральная правда, которую редко фиксирует искусство — за исключением, быть может, фотографии и фарфоровой скульптуры, способной остановить мгновение и удержать его в вечности.

Фарфоровая пластика, обращённая к этой теме, неизбежно становится жанром свидетельства. Она говорит нам: красота, которую мы видим на сцене, имеет свою цену, и цена эта — не метафора, а физическая реальность. Стёртые пальцы, деформированные суставы, хроническая усталость — это не романтические детали, а будни профессии. И когда фарфор берётся запечатлеть не арабеск, а переобувание, он совершает акт почти документальной честности. Он отказывается от лести в пользу правды. **«Мы коллекционируем не балерин — мы коллекционируем свидетельства преодолённой гравитации, запечатлённые в материале, который сам рождается из праха и огня»**.

Здесь вступает в силу ещё один важный аспект — вопрос памяти. Фарфор — материал вечности. При правильном хранении он может существовать тысячелетиями, не теряя своих свойств. Балет, напротив, искусство исчезающее. Спектакль живёт ровно столько, сколько длится действие, и даже видеозапись не передаёт объёма, присутствия, живой энергии тела в пространстве. Фарфоровая статуэтка закулисного момента становится парадоксальным памятником этой эфемерности. Она говорит: того, что здесь изображено, больше не существует. Танец отзвучал, аплодисменты стихли, танцовщица, возможно, давно сошла со сцены. Но вот этот жест, этот наклон головы, эта рука, потянувшаяся к завязкам пуанты, — они остались. Они вырваны из потока времени и помещены в материал, который переживёт своих создателей на много столетий. Это акт одновременно любви и насилия: выхватить исчезающее и обречь его на вечность.

Фарфор способен работать с темой уязвимости на уровне самой своей физической природы. Мы привыкли думать о фарфоре как о материале аристократическом, драгоценном, требующем бережного обращения. Но есть в этой хрупкости и другой смысл: фарфор напоминает нам о том, что всё прекрасное уязвимо. Балетное тело уязвимо. Человеческая жизнь уязвима. Момент совершенства, достигнутый на сцене, окружён со всех сторон возможностью падения, травмы, провала. Фарфоровая вещь живёт в том же самом поле риска: одно неосторожное движение — и она разбивается вдребезги. «Бисквит не отражает свет — он его впитывает, подобно тому как тело танцовщика вбирает усталость, не позволяя ей исказить рисунок танца». Между хрупкостью материала и хрупкостью запечатлённого в нём мгновения возникает резонанс, который делает восприятие особенно острым. Мы смотрим на фарфоровую балерину, поправляющую ленту, и понимаем: этот жест — одновременно самый обыденный и самый драгоценный. Потому что в нём нет героизма, но есть человечность.



Трехпредметный комплект
165 мл, форма Майская
рисунок Балет Ромео и Джульетта
Императорский фарфоровый завод

Искусство в обоих случаях рождается из парадокса: максимальное усилие должно обернуться видимостью абсолютной естественности.

И, может быть, именно это понимание и есть главное, ради чего стоит творить и создавать фарфор.

Не для того, чтобы утверждать *совершенство*, а для того, чтобы засвидетельствовать: я видел твой труд.

Я видел твою усталость.

И я считаю её прекрасной.



Трехпредметный комплект
165 мл, форма Майская
рисунок Балет Жизель
Императорский фарфоровый завод

На этом изображении представлено полотно *Эдгара Дега* «Танцовщица в белом», примерно 1876–1878 годы, также известное как «Звезда балета» (фр. L'Étoile de ballet или La Danseuse en blanc).

Традиция изображать танцовщиков в моменты отдыха или подготовки к выступлению, разумеется, не является изобретением фарфористов. Живопись и графика XIX–XX веков не раз обращались к этой теме: достаточно вспомнить балетные серии Дега, где танцовщицы показаны не только на сцене, но и в классе, у станка, во время репетиции или за кулисами в момент усталого безразличия. Дега интересовала именно эта двойственность: тело, которое через минуту будет парить над сценой, сейчас неуклюже опирается на спинку стула или массирует уставшую стопу. Но живопись — искусство плоскости. Она создаёт иллюзию объёма, но не сам объём. Фарфор делает следующий шаг: он переносит этот интерес к скрытой жизни балета в трёхмерное пространство. Скульптуру можно обойти кругом. Можно рассмотреть со спины ту самую спину, о которой зритель в зале не имеет ни малейшего представления. Можно заглянуть в лицо, склонённое над пуантами, и увидеть выражение, не предназначенное для публики.

Мастера, работавшие над балетными сериями в разные десятилетия, интуитивно чувствовали эту драматургию взгляда. В их работах арабеск и фуэте нередко уступают место более камерным сюжетам. И в этом проявляется удивительное свойство фарфоровой пластики: чем меньше в ней парадности, тем больше искусства. Парадная статуэтка всегда немного сувенир — даже если она выполнена на высочайшем техническом уровне, она обслуживает ожидания. Камерная скульптура, напротив, задаёт вопросы. Почему танцовщица сидит на полу, а не парит над ним? Что заставило художника выбрать именно этот миг? Ответ редко лежит на поверхности, и это роднит такую скульптуру с самим существом балетного искусства, которое тоже никогда не сводится к простой сумме движений.

Пуанты — предмет отдельного разговора. В мире балета это одновременно инструмент, орудие пытки и фетиш. Сложные отношения танцовщиц с их обувью — тема, достойная целого исследования. Пуанты ломают, разнашивают, зашивают, надставляют — каждая пара уникальна и несёт на себе следы ноги своей владелицы. Роспись пуант в фарфоре — задача для виртуоза. Нужно передать не просто форму, но фактуру атласа, блеск или матовость лент, ощущение веса или его отсутствия. И, что ещё важнее, отношение между стопой и обувью. Когда фарфоровая танцовщица поправляет ленту, в этом жесте сконцентрирована целая философия. Лента — это граница между телом и костюмом, между личным и профессиональным. Завязать ленту правильно — значит войти в образ. Развязать — выйти из него. Изображение этого пограничного момента говорит о балете больше, чем самое эффектное па-де-де.

Цвет в таких работах часто уступает место форме и фактуре. Белый бисквит, белая глазурь, иногда лёгкая роспись золотом или кобальтом, которая не столько раскрашивает, сколько подчёркивает линию. Это аскетическая палитра, но она удивительным образом соответствует теме. Закулисье — пространство, где краски приглушены. Нет софитов, нет бархата лож, нет бриллиантов в партере. Есть голые стены, рабочий свет и тело в его незащищённой материальности. «Между аплодисментами и тишиной мастерской художника по фарфору существует тончайший резонанс — оба знают цену усилию, оставшемуся за кадром». Белый фарфор здесь — не отсутствие цвета, а цвет тишины.

Интересно отметить, что в истории Императорского завода балетная тема переживала периоды подъёма и спада, но никогда не исчезала полностью. Это позволяет проследить эволюцию взгляда: от классицистической идеализации через реалистическую наблюдательность к модернистской экспрессии. Каждая эпоха видела в балетном теле что-то своё, и это «своё» отпечатывалось в фарфоре. Для нас сегодняшних, переживших двадцать первый век с его культом эффективности и глянца, камерная балетная скульптура прошлых десятилетий приобретает новое звучание. Она напоминает нам о том, что за всяким публичным успехом стоит огромный объём невидимого труда. Что совершенство — не исходное состояние, а результат. Что красота уязвима и именно поэтому ценна.

Созерцание фарфоровой фигурки, изображающей момент закулисного покоя, — это в каком-то смысле акт сопротивления современной визуальной культуре с её требованием бесконечного сияния. Мы привыкли к отретушированным изображениям, к телу без изъянов, к танцу без пота. Фарфоровая пластика, обращённая к теме усталости, возвращает нас к реальности, но делает это на языке высокого искусства. Она не шокирует натурализмом, не эксплуатирует тему боли ради дешёвого эффекта — она просто свидетельствует. И в этом свидетельстве — огромная этическая сила. Художник, создавший такую вещь, говорит зрителю: я видел не только триумф, но и цену триумфа. Я счёл эту цену достойной запечатления.

Стоит задуматься и о том, как такая вещь живёт в интерьере. Парадная балетная статуэтка украшает — она ставится на видное место, чтобы радовать глаз и сообщать о вкусе владельца. Камерная скульптура «после поклона» требует иного отношения. Она, скорее, прячется в глубине коллекционной витрины, среди других вещей, требующих медленного, вдумчивого разглядывания. Её не показывают мимоходом — её открывают для тех, кто готов остановиться и вглядеться. В этом смысле она функционирует не как украшение, а как медитативный объект. Её задача — не утверждать статус, а создавать пространство для внутреннего диалога. Идеальный предмет для того, чтобы держать его на письменном столе, время от времени отрывая взгляд от работы и встречаясь глазами с фарфоровым лицом, на котором застыло выражение, не предназначенное для посторонних.

Существует ли здесь опасность эстетизации страдания? Вопрос не праздный. Всякая художественная фиксация боли — физической или душевной — рискует превратить эту боль в зрелище, в товар для потребления. Но фарфор, в силу своей природы, устроен иначе. Он слишком хрупок, чтобы быть агрессивным, и слишком благороден, чтобы быть вульгарным. Изображение усталости в фарфоре — не спекуляция на страдании, а акт признания. Художник говорит: я вижу, чего тебе это стоит. Я уважаю твою усталость. Я считаю её достойной вечности. И зритель, берущий в руки такую статуэтку, включается в этот акт признания. Он тоже видит. Он тоже уважает. И в этом совместном свидетельстве рождается особого рода красота — красота, которая не ослепляет, а утешает.

Одно из самых загадочных свойств фарфоровой балетной скульптуры — её способность звучать в тишине. Мы привыкли, что балет немыслим без музыки. Но фарфоровая фигурка стоит в тишине витрины или комнаты, и в этой тишине музыка продолжает звучать — в памяти зрителя, в самом изгибе тела, которое словно бы ещё хранит отзвук отзвучавшего аккорда. Это пауза, которая заполнена музыкой не меньше, чем самое громкое крещендо. Фарфор, материал, из которого можно извлечь чистый, долгий звон (недаром говорят «звенит, как фарфор»), самой своей природой резонирует с идеей звука. Но звука не произведённого, а ожидаемого или ушедшего. Тишина после поклона — это тоже музыкальная тишина, тишина, в которой ещё живёт эхо.

В конечном счёте, обращение к теме «после поклона» в фарфоровой пластике — это способ задать вопрос о границах искусства. Где заканчивается балет? На поклоне? За кулисами? В душевой, когда смывается грим? Или балет продолжается в теле танцовщика всегда — когда он идёт по улице, когда сидит в метро, когда во сне ему снятся комбинации? Фарфор, берущийся изобразить эту пограничную зону, расширяет наше представление о том, что достойно быть запечатлённым на века. Он говорит: искусство — это не только результат, но и процесс. Не только полёт, но и умение приземлиться. Не только аплодисменты, но и благодарная тишина после них.

В этой тишине, собственно, и живёт подлинная магия. Аплодисменты отзвучат, цветы завянут, программки потеряются. Но фарфоровая балерина, поправляющая ленту на пуанте, останется. Она будет стоять в витрине через пятьдесят лет, через сто, через двести — и каждый, кто остановится перед ней достаточно надолго, чтобы разглядеть выражение лица и положение рук, вдруг поймёт что-то важное. Что-то о цене, о хрупкости, о красоте, которая не боится быть уставшей. **И, может быть, именно это понимание и есть главное, ради чего стоит творить и создавать фарфор. Не для того, чтобы утверждать совершенство, а для того, чтобы засвидетельствовать: я видел твой труд. Я видел твою усталость. И я считаю её прекрасной.**



реклама

luxuryhd.tv

МОДА В РОССИИ

Откройте для себя новые имена, тренды и вдохновение.
Самые яркие коллекции, закрытые показы и лица,
которые меняют индустрию.

Включайте. Вдохновляйтесь.

Ежедневно на телеканале «Лакшери»

LUXURY