

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Хохлова Д.Е. — Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций современности // Человек и культура. – 2023. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.1.38325 EDN: HXNUPC URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38325

Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций современности

[Хохлова Дарья Евгеньевна](#)

ORCID: 0000-0003-0426-7469

кандидат искусствоведения

первая солистка балета Государственного академического Большого театра России

125009, Россия, г. Москва, ул. Театральная Площадь, 1

✉ daria.khokhl@yandex.ru



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.1.38325

EDN:

HXNUPC

Дата направления статьи в редакцию:

25-06-2022

Аннотация: В настоящей статье осуществляется попытка осмысления особенностей хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым в спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.). Этот балет – современное обращение к смыслообразующей для развития балетного искусства теме предромантического балета Ш. Дидло (начало XIX в.). Подобный замысел не может не быть актуальным, как и исследование его творческих результатов, впервые осуществленное в настоящей статье. Основываясь на методах балетоведческого анализа, утвержденных отечественными историками и теоретиками балета (Добровольской, Красовской, Слонимским, Суриц), автор применял сравнительно-исторический, идейно-художественный и аналитический методы, а также метод включенного наблюдения (опираясь на личный опыт работы над партией Флоры). Основными инструментами исследования стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается

органичным сочетанием классических позиций и рас с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техническими элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения.

Ключевые слова:

Зефир, Флора, Балет, Артемий Беляков, Хореографическое воплощение, Фредерик Венюа, Предромантизм, Вариация, Дуэт, Шарль Дидло

Премьера одноактного анакреотического балета с пением «Зефир и Флора, или Метаморфозы» на либретто Л.М. Розова в хореографии А.С. Белякова прошла 10 октября 2021 г. в Москве, в здании Дома Пашкова. Партитура спектакля представляет собой компиляцию произведений А. Венюа, О.А. Козловского, П. Метастазьо, Д.Б. Мартини. Примечательно, что первая московская постановка «Зефира и Флоры» (перенос А.П. Глушковским постановки Ш. Дидло) на музыку К. Кавоса и А. Венюа, состоялась в Театре на Моховой, находившемся в северном крыле московских владений Пашковых, 9 октября 1817 г. [\[4, с.297\]](#).

Этот спектакль XIX в. относился к балетам действия (*ballet d'action*), отличительной чертой которых являлось преобладание сюжета над хореографической составляющей. В балетах данного направления, подготовивших утверждение эстетики эпохи романтизма, существовало четкое деление между пантомимой (в которой, собственно, и развивался сюжет) и танцевальными номерами, однако пластика в целом оказывалась подчинена сюжетному развитию. При этом, учитывая возможности танцевальной техники того времени, балет Ш. Дидло (а хореограф осуществил целый ряд его постановок в разных версиях на нескольких европейских сценах) обнаруживал явное стремление к ее усовершенствованию: именно в спектакле «Зефир и Флора» балерина впервые поднялась на кончики пальцев ног, приняв «положение на пальцах» (как утверждает историк балета Ю.А. Бахрушин), а в мужском танце стали выделяться виртуозные технические элементы [\[3, с. 66; 4, с. 26\]](#).

Период предромантизма, подготовивший кардинальный сдвиг в истории балетного искусства, исследовался в трудах таких именитых ученых, как Ю.А. Бахрушин, Г.Н. Добровольская, Ю.И. Слонимский, А. П. Груцынова [\[3, 6-9, 18, 19\]](#). В спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) постановщиками предпринята современная попытка воссоздания столь смыслообразующей для развития балетного искусства темы спустя два столетия. Подобный замысел не может не быть *актуальным*, как и исследование его творческих результатов, осуществленное впервые в настоящей статье. Ее *целью* является осмысление особенностей и специфики хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым (являясь действующим премьером балета Большого театра, хореограф с 2015 г. ведет активную постановочную деятельность, осуществив ряд постановок на Исторической и Новой сценах Большого театра; на сценах Екатеринбургского государственного театра оперы и

балета, Челябинского государственного театра оперы и балета и др.).

Решаясь на осуществление современной версии спектакля «Зефир и Флора или Метаморфозы», постановщики ставили перед собой задачу сохранения идейного замысла и общей эстетики балета XIX в.. Эта концепция выражена в сценографии и костюмах, стилизованных под эпоху балетного предромантизма (художник – А. Пикалова), а также в синтетической композиции спектакля, сочетающей балетные и оперные сцены. Их смена не превращена в дивертисмент. Метаморфозы балетных и оперных героев (а в спектакле роли Зефира и Флоры исполняют как танцовщики, так и певцы, формируя две пары главных героев) объединяет единое драматургическое развитие, режиссура которого призвана установить ассоциативные связи в зрительском восприятии, применяя синестезию как художественный прием. Центральные хореографические номера главных героев поставлены на музыку Ф. Венюа, – именно эти музыкальные фрагменты были использованы Ш. Дидло при постановке спектакля в Лондоне (Ковент-Гарден) в 1812 г.. К ним относятся вариация Зефира и дуэт Зефира и Флоры. Детальный семантический анализ этих фрагментов спектакля поможет осмыслению хореографического воплощения образов главных героев.

Рассмотрим вариацию Зефира. Танцевальный фрагмент состоит из трех частей, разделение которых соответствует изменению музыкального темпа: *con brio* (живо, возбужденно) в первой части и *roco sostenuto* (немного сдержаннее) во второй. Третья часть отмечена возвращением к первоначальному темпу. Легкость и лаконичность мелодических образов, как и в целом образ Зефира, бога западного ветра (в древнегреческой мифологии), не предполагают создание силовой, чрезмерно экспрессивной хореографии; при этом в характере музыки отчетливо слышится бравада, подразумевающая техничность хореографической лексики.

Движение исполнителя Зефира начинается из левого верхнего угла сцены. С первой же комбинации, построенной по диагонали, хореограф насыщает *pas* каждый музыкальный такт, и, несмотря на активный темп, практически избегает пауз. Начав вариацию с *tour attitude en dedans*, танцовщик двигается по диагонали широкими выпадами в *arabesque*, дополняя их необычным изобразительным положением рук, в котором одна из них согнута и прижата к груди или вытянута вперед с согнутой в запястье кистью, а другая заложена за спину. Последующее движение по авансцене насыщено поворотами на контрфорсе: это *soutenu en tournant*; прыжок, напоминающий *jeté entrelacé en tournant*; *fouetté* до положения *arabesque* с широким винтообразным движением вытянутых рук. Комбинация заканчивается изобразительной позой, в которой танцовщик замирает на полупальцах в широком выпаде. Следующая связка отличается появлением заносок (*entrechat-trois* танцовщик выполняет спиной к зрительному залу), а также нетривиальными выпадами назад (работающая нога остается на *battement tendu* вперед) с резким поворотом плечей до перекрещенного положения тела (руки танцовщика зафиксированы в *III позиции*). Часть заканчивается *cabrioles en arrière*, дополненными круговым движением рук, и нестандартным, обратным вариантом *fouetté* с руками в *III позиции*. После этого танцовщик замирает в правой части сцены, перекрутив корпус в талии и заложив одну руку за голову (эту позу, как и предыдущее движение, хореограф делает лейтмотивными для своего героя).

Вторая часть вариации Зефира, несмотря на более спокойный темп, не отличается разреженностью *pas*, но их характер заметно меняется. Появляются вращения, более кантиленные и плавные движения, здесь не используется контрфорс. Выйдя из позы финала предыдущей части и выполнив *développés fouetté*, исполнитель Зефира переходит к следующей связке. В ней поочередное движение округлых рук, орнаментом

напоминающее спираль, завершается броском ноги, а затем танцовщик переходит в *tour de force*. Прочертив по полу небольшой вензель (используя невыворотное положение ноги), танцовщик вновь замирает в позе конца первой части. Далее следует комбинация вращений, в которой классические *pirouettes en dedans* с руками в *III* позиции чередуются с винтовым подповоротом на *plié*. Связка заканчивается многооборотным *pirouette en dehors* из *IV* позиции. В следующей комбинации выделяется лаконично-образная поза: исполнитель Зефира поднимается на полупальцы (положение ног невыворотное) с широко разведенными в стороны руками. Из этого положения он выполняет *pirouette en dedans* со смещенным балансом и наклоненным корпусом (руки по-прежнему широко разведены в стороны), толкаясь сначала с одной ноги, затем с другой. Используя темп вращения, танцовщик переходит в прыжок, завершая его плавным *pas failli*. Затем первая половина описанной связки повторяется в другом ракурсе – спиной к зрительному залу, после чего танцовщик перемещается в левый верхний угол сцены. В этой части вариации движения танцовщика создают эффект полета в падении, будто «легкокрылое» божество постепенно спускается из-за облаков. Вероятно, развитие сюжета спектакля предполагает именно такую аллегория, поскольку в конце части из-за кулис появляется исполнительница Флоры и наблюдает за дальнейшим танцем Зефира.

Начало третьей части становится и музыкальной, и хореографической репризой. Однако после точного повторения первой комбинации по диагонали, в следующей связке уже появляются хореографические вариации: это *échappé* на *II* позицию с резкой сменой положения рук и поворотом корпуса; *gargouillade en tournant* и пятикратное повторение обратного варианта *fouetté* (с руками в *III* позиции), дополненное продвижением из одной части сцены в другую. Заключительная хореографическая сентенция соло Зефира представляет собой техничную комбинацию прыжков, исполняемую по кругу. В ней сочетаются *enveloppé de volé en tournant* (специфическое авторское использование классического *pas*), *jeté en tournant*, *emboîté en tournant*. Финальное *double assemblé en tournant* танцовщик исполняет на центре сцены, замирая после приземления в лейтмотивной позе с заложенной за голову рукой.

Соло Зефира призвано отразить естественность, полетность и прозрачную образность музыки. Хореографически это решается с помощью органичного сочетания классических позиций с изобразительными, несколько изломанными положениями рук и корпуса. Также хореографическая лексика отличается насыщенностью мелкой техники, вращениями, нетрадиционными вариациями движений классического танца и прыжками, оригинально модифицированными хореографом.

Дуэт Зефира и Флоры – самый продолжительный хореографический номер разбираемого спектакля. Его темп обозначен как *andantino grazioso*; музыкальная динамика варьируется от *pianissimo* до *fortissimo*, что предполагает хореографическое отражение в амплитуде движений танцовщиков.

В первой части дуэта Зефир пытается настигнуть убегающую от него Флору. Здесь неспешность скрипичной темы контрастирует с активным темпом движений. Героиня появляется из верхней правой кулисы, танцовщик следует за ней. В первом же *pas (glissade effacé)* балерина округляет руки так, что исполнитель Зефира не успевает к ним прикоснуться. В следующей связке он все же берет партнершу за руку (балерина имитирует желание вырваться, меняя положение бедер в *IV* позиции на пуантах). Руки танцовщиков в дальнейшей комбинации будто прорисовывают невидимые виньетки (во время небольшого *renversé* балерины и *tour en attitude* танцовщика) – Флора продолжает избегать прикосновений Зефира. Но, на секунду остановившись в позе с заложенной за

спину рукой (стоя на одной ноге, балерина, сместив вес тела, присгибает колено второй в невыворотном положении), героиня все же оказывается застигнутой врасплох – теперь уже Зефир не отпустит ее. Так начинается развитие дуэтного танца. Хореограф использует обводки со смещением оси партнерши (ее руки заложены за голову), графичные повороты и изгибы корпуса балерины в позах со смещением баланса. При этом во всех элементах партнер прикасается только к рукам танцовщицы.

Следующая часть, отмеченная сменой музыкальной темы, – исполнение танцовщиками сольных комбинаций на разных частях сцены. Порядок их движений схож, но исполняются они не параллельно и не синхронно – такой прием показывает, что согласие между героями еще не достигнуто. Во время партерных *pas* (выпады, *arabesque piqué*, *renversé*) движения рук исполнителей орнаментальны и походят на усложненный вензель (руки описывают окружности от локтя или кисти; закладываются за голову). Встретив партнершу на центре сцены, исполнитель Зефира впервые в дуэте поддерживает ее за талию, увеличивая амплитуду движений балерины (*piqués* в положения *arabesque* и *effacé*), и помогая выполнить вращение (*tour attitude terbuschon*). В следующей связке усложнение дуэтной техники продолжается, теперь проявляясь в поддержках. Здесь они исполняются в динамичном темпе с отсутствием подготовки или дополнительных связующих движений. Это энергичный перенос и поворот балерины, опирающейся голенью на бедро партнера, *jeté* со сменой направления движения, поддержка на плече партнера с сильным прогибом балерины в положении *effacé* и с последующим *grand rond de jambe* до перекрещенного положения ее ног.

В следующей части дуэта герои вновь разделяются для сольных движений, но теперь (в отличие от второй части) комбинации исполняются ими в унисон. Очевидно, это хореографическое отражение гармонии, наконец возникающей между Зефиром и Флорой. Данная связка отрывистостью и четкостью *pas* соответствует музыкальному *staccato* этой части (*pas failli*, *passé*, *glissades en face*, *grand jeté*, *jeté entrelacé*). Хореограф варьирует присутствующую тематическую монотонность музыки с помощью синкопы или смещения акцентов движений. Комбинация заканчивается итальянским вариантом *changement de pieds* балерины, исполняемым с помощью партнера. В движении рук исполнительницы Флоры появляется пластический лейтмотив – *III* позиция со сброшенными кистями. Далее герои вновь соединяются для парного танца, фрагмент которого (с поворотами и поддержкой, в которой балерина, перегнувшись, ложится на колено партнера) заканчивается поцелуем.

Этот момент дуэта – поворотный с точки зрения сюжетного и хореографического развития отношений главных героев. Вторая половина фрагмента становится примером романтического дуэта. Так, звучащая музыкальная реприза первой темы хореографически решена уже с другой позиции. Замерев в поцелуе, исполнители Зефира и Флоры медленно и синхронно раскрывают руки, немного заведя их назад (положение, идентичное встречавшемуся в вариации Зефира). Сохраняя это положение, танцовщики пересекают сцену (балерина поднимается на пуанты); связка заканчивается двумя *jeté en tournant* танцовщицы, приподнимаемой партнером. Заключительная комбинация этой части исполняется героями без единого разъединения рук, даже если другой рукой исполнитель Зефира держит балерину за талию. В каждом *pas* (*grand rond de jambe*, *cabriole*, *arabesque plié*, *glissade à la second* и *effacé*) исполнительница Флоры опирается на руку партнера. Также здесь встречается лейтмотивное положение героини (*III* позиция со сброшенными кистями), исполняемое теперь одновременно с рукой танцовщика.

Финальная часть дуэта, музыкальный темп которой заметно ускоряется (*piu mosso*) также поставлена практически без разделения рук партнеров. Основанная на варьировании и постепенном усложнении одной комбинации (балерина за руку с партнером выполняет *pas failli в IV arabesque, soutenu, pas tombée в croisé, soutenu*), часть содержит целый ряд техничных элементов. Это и парные вращения (*pirouettes en dehors temps relevé, double soutenu*), и прыжки (*jeté, grand pas de chat*), и верхняя поддержка на вытянутые руки партнера. Кроме того, здесь выделяются авторские движения: изобретательные переплетения рук танцовщиков; повторяющийся выпад балерины *effacé* с последующим поворотом бедер на *plié*; финальная поддержка, во время которой ноги балерины, наклонившей корпус вперед, выполняют *double rond en l'air*; финальная поза, где танцовщица наклонена с сильным смещением баланса. Такой заключительный пластический аккорд, в котором исполнители держатся за одну руку, зафиксировав вторую в округлой позиции, очень образно отражает идиллическую гармонию, воцарившуюся между Зефиром и Флорой к концу дуэта.

Анализ дуэта Зефира и Флоры показал, что в данном фрагменте заметна ассиметрия пластических и акустических средств выразительности: хореографические связки становятся дополнительным голосом в музыкальной партитуре. Это хореографическое решение можно назвать своеобразным художественным приемом, как и широкий спектр выразительных пластических эмблем-символов (переплетения рук танцовщиков, напоминающие вензель; лейтмотивное положение рук балерины; цитирование позировок из соло танцовщика), органично обрамляющих техничные танцевальные связки. Кроме того, хореограф четко разграничивает части дуэта на исполняемые в дуэте или не в дуэте; синхронно или не синхронно; с разъединением рук партнеров или без, выстраивая тем самым хореографическую логику развития отношений героев.

Итак, основными инструментами в осмыслении особенностей хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается органичным сочетанием классических позиций и *pas* с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техничными элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения.

Библиография

1. Аркина Н.Е. Балет и литература. М.: Знание, 1987. 46 с.
2. Базарова Н. П., Мей В. П. Азбука классического танца. СПб.: Планета музыки, 2022. 272 с.
3. Бахрушин Ю.А. История русского балета. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009. 352 с.
4. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. М., Л.: Искусство, 1987. 560 с.
5. Гордеева А.А. На пуантах и босиком. М.: Аграф, 2021. 400 с.
6. Груцынова А. П. Романтический балет. М.: Московская государственная

- консерватория им. П.И. Чайковского, 2009. 96 с.
7. Груцынова А.П. Западноевропейский романтический балет. Либретто. Музыка. Постановка. Критика. СПб.: Планета музыки, 2022. 604 с.
 8. Груцынова А.П. Романтический балет и литература // Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2017. №1(35). URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/4194> (дата обращения: 17.12.2021).
 9. Добровольская Г. Н. Танец. Пантомима. Балет. Л.: Искусство, 1975. 125 с.
 10. Захаров Р.В. Записи балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 352 с.
 11. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2005. 424 с.
 12. Куриленко Е.Н. Проблемы художественного синтеза в балетном спектакле. М.: ГИИ, 2003. 308 с.
 13. Лопухов Ф. В. В глубь хореографии. М.: Фолиум, 2003. 204 с.
 14. Лопухов Ф. В. Хореографические откровения. М.: Искусство, 1972. 216 с.
 15. Майнище В.А. Многоликий бог танца. М.: Аграф, 2019. 416 с.
 16. Меловатская А.Е. Хореографическая интерпретация литературных произведений в контексте обучения студентов-хореографов // Вестник МГУКИ. 2019. №3. С. 135-140.
 17. Полисадова О.Н. Балетмейстеры XX века: индивидуальный взгляд на развитие хореографического искусства: учеб. пособие. Владимир: Издательство ВлГУ, 2013. 202 с.
 18. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века. Очерки, либретто, сценарии. М.: Искусство, 1977. 343 с.
 19. Слонимский Ю.И. Мастера балета. К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петица. Л.: Искусство, 1937. 286 с.
 20. Эльяш Н. Пушкин и балетный театр. М.: Искусство, 1970, 343 с.
 21. Beaumont C. A bibliography of dancing. London: The Dancing Times LTD, 1929. 228 p.
 22. Beaumont C. Complete book of ballets. London: Putnam, 1956. 1106 p.
 23. Binney E. Glories of the romantic ballet. London: Dance Books, 1985. 134 p.
 24. Guest I. The dancer's heritage: a short history of ballet. London: A. and C. Black, 1960. 156 p.
 25. Hill L. La Sylphide: the life of Marie Taglioni. London: Evans, 1967. 142 p.
 26. Kirstein L. Four centuries of ballet: fifty masterworks. New York: Courier Dover Publications, 1984. 290 p.
 27. Migel P. Great ballet prints of the Romantic Era. New York: Courier Dover Publications, 1981. 109 p.
 28. Smith M. Ballet and Opera in the Age of Giselle. Princeton: Princeton University Press, 2000. 306 p.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Специфика хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) в контексте пластических тенденций

современности» посвящена исследованию указанного балета. Как отмечает сам автор, «ее целью является осмысление особенностей и специфики хореографического воплощения образов главных героев (Зефира и Флоры) балетмейстером А.С. Беляковым...». На наш взгляд, автору удалось достойно достичь назначенной цели. Также автор справедливо отмечает, что «в спектакле «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) постановщиками предпринята современная попытка воссоздания столь смыслообразующей для развития балетного искусства темы спустя два столетия. Подобный замысел не может не быть актуальным, как и исследование его творческих результатов...». Добавим, что в настоящее время чрезвычайный интерес научного сообщества вызывает все, что связано с современным искусством, вследствие чего статья обладает особой актуальностью и очевидной практической пользой. Несомненно, что статья обладает также бесспорной научной новизной.

Методология исследования достаточно разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

По содержанию перед нами – научная статья, свидетельствующая о превосходном знании истории создания балета, прекрасных аналитических способностях автора и умении делать глубокие выводы. Она написана живым и ярким языком, способным точно передать сценическую ткань балета. Статья обладает логичной и четкой структурой: она погружает читателя в историю создания балета, дает общее представление о нем и более подробное – о специфике хореографического воплощения образов главных героев. Умение тщательно проанализировать и красочно описать их относится к огромным достоинствам этого прекрасного исследования. Приведем несколько примеров. «Рассмотрим вариацию Зефира. Танцевальный фрагмент состоит из трех частей, деление которых соответствует изменению музыкального темпа: *con brio* (живо, возбужденно) в первой части и *rosso sostenuto* (немного сдержаннее) во второй. Третья часть отмечена возвращением к первоначальному темпу. Легкость и лаконичность мелодических образов, как и в целом образ Зефира, бога западного ветра (в древнегреческой мифологии), не предполагают создание силовой, чрезмерно экспрессивной хореографии; при этом в характере музыки отчетливо слышится бравада, подразумевающая техничность хореографической лексики». Как видим, исследователь также превосходно анализирует музыкальные особенности произведения. Или: «Вторая часть вариации Зефира, несмотря на более спокойный темп, не отличается разреженностью *pas*, но их характер заметно меняется. Появляются вращения, более кантиленные и плавные движения, здесь не используется контрфорс. Выйдя из позы финала предыдущей части и выполнив *développés fouetté*, исполнитель Зефира переходит к следующей связке. В ней поочередное движение округлых рук, орнаментом напоминающее спираль, завершается броском ноги, а затем танцовщик переходит в *tour de force*. Прочертив по полу небольшой вензель (используя невыворотное положение ноги), танцовщик вновь замирает в позе конца первой части. Далее следует комбинация вращений, в которой классические *pirouettes en dedans* с руками в III позиции чередуются с винтовым подворотом на *plié*. Связка заканчивается многооборотным *pirouette en dehors* из IV позиции».

Особенно ценно, что исследователь не просто описывает, а тонко анализирует происходящее на сцене: «В следующей части дуэта герои вновь разделяются для сольных движений, но теперь (в отличие от второй части) комбинации исполняются ими в унисон. Очевидно, это хореографическое отражение гармонии, наконец возникающей между Зефиром и Флорой. Данная связка отрывистостью и четкостью *pas* соответствует музыкальному *staccato* этой части (*pas failli, passé, glissades en face, grand jeté, jeté entrelacé*). Хореограф варьирует присутствующую тематическую монотонность музыки с помощью синкопы или смещения акцентов движений. Комбинация заканчивается

итальянским вариантом *changement de pieds* балерины, исполняемым с помощью партнера. В движении рук исполнительницы Флоры появляется пластический лейтмотив – III позиция со сброшенными кистями. Далее герои вновь соединяются для парного танца, фрагмент которого (с поворотами и поддержкой, в которой балерина, перегнувшись, ложится на колено партнера) заканчивается поцелуем».

Как уж отмечалось, статья характеризуется прекрасным умением делать точные выводы: «Анализ дуэта Зефира и Флоры показал, что в данном фрагменте заметна ассиметрия пластических и акустических средств выразительности: хореографические связи становятся дополнительным голосом в музыкальной партитуре. Это хореографическое решение можно назвать своеобразным художественным приемом, как и широкий спектр выразительных пластических эмблем-символов (переплетения рук танцовщиков, напоминающие вензель; лейтмотивное положение рук балерины; цитирование позировок из соло танцовщика), органично обрамляющих техничные танцевальные связи. Кроме того, хореограф четко разграничивает части дуэта на исполняемые в дуэте или не в дуэте; синхронно или не синхронно; с разъединением рук партнеров или без, выстраивая тем самым хореографическую логику развития отношений героев.

Итак, основными инструментами в осмыслении особенностей хореографического воплощения образов главных героев в балете «Зефир и Флора, или Метаморфозы» (2021 г.) стали аналитическое описание и семантический анализ вариации Зефира и дуэта Зефира и Флоры. С их помощью удалось сделать следующие выводы. Хореографическая лексика фрагментов отличается органичным сочетанием классических позиций и *pas* с авторскими движениями (изобразительными, орнаментальными позами; несколько изломанными положениями рук и корпуса; оригинально модифицированными техническими элементами). Драматургия же современного прочтения сюжета предромантического балета развивается балетмейстером пластическими (не пантомимными) средствами в ключевых танцевальных фрагментах. Таким образом, хореографическое воплощение образов Зефира и Флоры демонстрирует органичный синтез идейного замысла и общей эстетики предромантического балета с нестандартностью и инновационностью современного авторского пластического решения».

Библиография статьи весьма обширна, включает широкий круг источников по теме исследования, в т.ч. ряд иностранных, оформлена согласно ГОСТам.

Апелляция к оппонентам присутствует в широкой мере и выполнена на высокопрофессиональном уровне.

Статья способна принести очевидную пользу и вызвать живейший интерес как профессиональной читательской аудитории, связанной с теорией, историей и практикой балета, так и широкого круга читателей, интересующихся современным искусством.