Преподаватель

ТОГБПОУ «Тамбовский

колледж искусств»

Грушина Юлия Олеговна,

студентка IV курса

специальности 51.02.01

Народное художественное

творчество (по видам)

Хореографическое творчество

Сухорукова Полина

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИНЦИПА ПЛАСТИЧЕСКОГО МОТИВА ПРИ ПОСТАНОВКЕ СЦЕНИЧЕСКОГО НОМЕРА

НА ОСНОВЕ СИНТЕЗА НАРОДНОГО ИСПАНСКОГО ТАНЦА И СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Инновационные соединения традиционных и оригинальных направлений танца привлекают все больше специалистов и зрителей.

Народный испанский танец представляет собой прекрасную основу для экспериментирования. Оно может проходить в режиме последовательного или частичного синтеза с современным танцем. В последнем случае говорят о наличии стилизации. На сегодняшний день хореографические номера с использованием стилизации народного танца стали настолько популярны, что ни один конкурс не обходится без номинации «Стилизация народного танца».

Специалисты утверждают, что при создании номера, построенного на синтезе направлений, сложность заключается в использовании принципа пластического мотива. Именно его наличие и качество разработки обусловливают целостность постановки любого сценического произведения. Принцип пластического мотива позволяет увидеть главное в танце, так как привлекает внимание своим емким основным содержанием.

В то же время, несовершенство пластического мотива, характерное для постановок начинающих хореографов, не позволяет доносить до зрителя основные смыслы номера и образы в их полноте. Потребность в изучении условий эффективного применения принципа пластического мотива на практике и обусловила актуальность данной работы.

По темам, связанным с испанским танцем, были защищены диссертации Изотовой И.С., КучеренкоА.Л., Магон С.А., Платоновой О.А. и других.

Заслуживают внимания методические разработки Гридина К.Л. (Барнаул), Долговой С.В. (Орел), Касаткиной Г.Н. (Москва), Крупко О.Г. (Новосибирск), которые нуждаются в анализе, обобщении и практической апробации в новых условиях.

В течение тысяч лет Испания, полуостров, окруженный водным путем на трех сторонах, была известна миру как Иберия. Ее первые жители образовывали древние племена с особой социальной, политической и религиозной структурой, а также специфическим культурным стилем. Сегодня это 17 автономных сообществ Испании. Среди них Страна Басков, Галисия, Каталония и другие.

Испанский танец испытал влияние иностранных культур. Во-первых, на территории древней Иберии приблизительно за 500 лет до нашей эры жили кельты, которые повлияли на музыку и хореографию коренных народов. Во-вторых, по мнению Р. Ринолди (автора книги «Европейские танцы: Ирландия, Польша и Испания»), испанский танец испытал влияние мавров, которые занимали страну в течение 700 лет, начиная с 711 года нашей эры. Наконец, в-третьих, после кастильского завоевания Испании прибыли цыгане Пакистана и Индии (gitano), а также еврейские иммигранты [4].

Итак, испанский танец известен с глубокой древности (эпохи эллинизма). Однако особый расцвет он пережил в эпоху Средневековья. Именно тогда испанские танцы стали самостоятельной ветвью танцевального искусства.

Как показывает исторический обзор, танцы Испании – это, в первую очередь, народное творчество, хотя в ходе своего развития они стали популярны при дворах вельмож, были несколько видоизменены и дополнены новыми элементами. Возможно, одним из первых темпераментных и страстных испанских танцев был танец под названием «сарабанда». В процессе своей эволюции «сарабанда» стала исполняться на королевских балах в качестве парного танца.

Но в целом испанский танец в том виде, который знаком современному ценителю, сформировался лишь в XIX веке. Именно тогда танцоры начали исполнять танго и другие разновидности испанского танца.

Первые упоминания об испанском танце в мировой литературе появились более пяти столетий тому назад. Так, постановки пьес известного испанского драматурга Лопе де Вега включали в себя танцевальные композиции [29].

Существует множество разновидностей испанских танцев. Это обусловлено тем, что менталитет жителей каждой испанской провинции своеобразен: баски, живущие на севере, мужественны, строги и суровы, кастильцы напряженно сдержанны, арагонцы веселы, каталонцы лиричны, а андалузцы отличаются особой страстностью.

Ниже перечислены и охарактеризованы основные разновидности испанского танца.

Фламенко – это целое искусство, в котором страсть, темперамент, огонь проявляются как протест против несправедливой реальности. Фламенко окрашен сильнейшими эмоциональными и духовными переживаниями, ему свойственны «горе, боль в сердце».

Многие называют фламенко испанским танцем, даже не догадываясь, что он берет свои истоки в цыганской культуре. Цыгане с севера Индии попали в Испанию через Каталонию. Некоторые осели на побережье, а другие прошли дальше вплоть до Андалусии, где они обосновались и распространились по всему региону, формируя большие семьи и ассимилируя с местным населением, маврами, евреями и другими национальностями, оставшимися без земли, преследуемыми инквизицией или бежавшими из ссылки. Во фламенко слышится протест против угнетения, гонений и несправедливости (ведь, как известно из истории, арабы были изгнаны из Испании в год открытия Колумбом Америки, евреев принудили принять христианскую веру, цыгане также подвергались постоянным и продолжительным преследованиям).

Это придавало цыганской хореографии дополнительный драматизм. Хотя встречались и радостные варианты фламенко. Таким образом, песнопение, а впоследствии танец «фламенко» – это сплав музыкальных традиций, истинной родиной которого является Андалусия.

Существует множество легенд о происхождении самого термина «фламенко». Некоторые исследователи считают, что это слово пришло из арабского языка «felahmengu», что примерно в переводе обозначает «песни бедных». Также, существует гипотеза, что фламенко («flamenco») уподобляется поведению фламинго. Тем более, что наряды танцующих женщин похожи на оперение этих птиц. Но самая распространенная легенда гласит, что слово «flamenco» произошло от именования групп цыган, которых называли «flamencos», пришедших из Индии в Испанию и осевших в Андалусии.

Цыгане жили изолированно, поэтому в течение долгого времени их танцевальное искусство считалось закрытым. Именно в этих условиях формировался танец фламенко. Но когда в XVIII веке гонения на цыган закончились, фламенко стал известен многим.

В конце XX столетия фламенко впитал в себя кубинские мотивы, а также джазовые отголоски. В настоящее время фламенко представляет собой смешение музыкальных стилей. В Испании постоянно проводятся различные фестивали фламенко, шоу и даже целые концерты, где подлинное фламенко могут демонстрировать, например, танцовщица из Японии и гитарист из Италии. Из этого можно сделать вывод, что фламенко стал всенародным достоянием [27].

Более того, фламенко продолжает развиваться, принимая элементы классического балета. Так, один из известных танцоров Хоакин Кортес постоянно работает над тем, чтобы привнести во фламенко живость и выразительность.

Фанданго – испанский народный танец, исполняемый в паре под пение в сопровождении гитары и кастаньет. Известен с XVII века. Название танца произошло от протяжной португальской народной песни, а также от латинского слова «fаtus» — судьба. В начале XIX века фламенко переняло некоторые черты андалусийского фанданго, таким образом появилось «фанданго в стиле фламенко», сейчас являющееся одним из основных ритмов фламенко [30].

Болеро – испанский танец, который был введен приблизительно в 1780 году Себастьяном Серезо. Принято считать, что он использовал народный танец Испании болеро для своего французского балета. В качестве сопровождения используются гитара и голоса балерин. Болеро — один из старейших «школьных танцев». Название танца предположительно происходит от слова «volar» (летать), так как создавалось ощущение, что танцоры просто парят в воздухе.

С XVIII века написано очень много композиций болеро. Этот национальный танец был одним из любимейших у испанцев. Болеро завоевал популярность во всем мире благодаря прекрасным ритмам и танцевальным па. Болеро исполняется женщиной и мужчиной или несколькими парами. Также существует одна из разновидностей болеро в виде кадрили [30].

Испанская хота появилась в 1700-ых годах и является национальным народным танцем Арагона, региона в Испании. Это быстрый испанский танец в 3/8 такта. «Арагонская хота» является самой старой из всех стилей хоты и считается, что она происходит от древних гимнов, которые в те времена сопровождались танцем. Похороны и процессии также предоставляли возможности для танца. Хота, например, часто выполняется в процессии сопровождения мертвого в последний путь. Во время процессии La Virgendel Pilar хота исполняется всеми присутствующими. Держать ритм им помогают стихи, хлопки, притопывания. Арагонцы гордятся своим танцем, и говорят, что симпатичная девочка, танцующая хоту, посылает стрелу в каждое сердце каждым своим движением [30].

Пасодобль (pasodoble — «двойной шаг») — испанский танец, имитирующий корриду. Первое название танца — «один испанский шаг» («Spanish One Step»), поскольку шаги делаются на каждый счет. Коррида всегда была важной составляющей культурной жизни страны, поэтому пасодобль стал ее хореографическим воплощением.

Партнер изображает тореро, а партнерша — его плащ или мулету (кусок ярко-красной ткани в руках матадора), иногда — второго тореро и совсем редко — быка, как правило, поверженного финальным ударом.

Впервые данный вид танца был показан в Париже в двадцатых годах прошлого века. Свою популярность в высших парижских кругах он приобрел уже к тридцатым годам. Именно поэтому многие фигуры и обозначения шагов имеют не испанские, а французские названия.

Главная отличительная черта пасодобля – позиция корпуса танцоров. Грудь должна быть высоко поднята, плечи – опущенными, а голова – жестко зафиксирована. Лишь в определенных моментах следует наклоняться вперед или вниз. Такая строгость в соблюдении позы соответствует движениям матадора во время настоящей корриды. Еще одна особенность танца – все шаги делаются с каблука, а не носка, как это принято в классической хореографии [29].

Исследователи считаю, что все испанские танцы можно разделить на четыре группы.

1. Классический испанский танец представляет собой постановки балетов, основанные на стилистике и лексике этой ветви хореографии. Особой популярности достигли такие классические испанские балеты, как «Арагонская хота», «Болеро», «Дон Кихот», «Треуголка» и другие. Расцвет классического испанского танца приходится на середину XIX века.

2. Провинциальные танцы. Каждая испанская провинция в средние века обладала собственным выразительным танцем, который подчеркивал национальный колорит той или иной земли. Отсюда возникли такие народные танцы, как хота, сардана, муньэйра, замбра, болеро, фанданго, севилана и другие. Интересно, что большинство народных испанских танцев исполняются под волынку, тамбурин и лишь отдаленно напоминают испанский танец в представлении простого обывателя.

3. Фламенко – наиболее страстный и любимый всеми испанский танец. Именно фламенко танцуют под гитару, сопровождая его выстукиваньем кастаньет и четкими дробями каблуков. Во время исполнения фламенко танцор открывает свое дуэнде, то есть душу, погружаясь в состояние своеобразного транса. Часто на сцене танцоры выкрикивают то, что у них на душе. Концентрация эмоций в этом танце максимальная. Большую роль играет костюм – он яркий, с множеством воланов на объемных юбках у женщин и рукавах у мужчин.

4. Современный испанский танец, который возник в первой половине ХХ века. Его отличительная особенность – гармоничное единение танца и пения. Танец сопровождается живым пением, часто в исполнении самих танцоров [10].

Свое развитие как самостоятельное направление современный танец (в рамках данной работы в качестве его синонимичного обозначения будет использоваться понятие «танец модерн») получил только в XX веке. Он возник как техника, противопоставляемая классическому балету. Если в балете существовали жесткие каноны и не менее жесткая иерархия, то танец модерн был основан на философии индивидуальностей, отвергавших это, и в первую очередь как авторский танец.

История возникновения современного танца начинается с поиска свободы. Деятельность первопроходцев этого направления — это не просто новая форма высказывания. Это попытка переосмыслить танец как искусство, найти альтернативный подход к движению, идеологии и эстетике.

Создателями новой формы в танце называют трех американских танцовщиц: Лои Фуллер (1862-1928), Айседору Дункан (1877-1927) и Рут Сен-Дени (1879-1968). По другим источникам, создатели танца модерн – это Айседора Дункан, Марта Грэхем, Дорис Хэмфри, Тед Шоун, Мерс Каннингем. В начале ХХ века именно они пришли к отказу от классических канонов и поиску новых форм танца. В дальнейшем каждый из этих хореографов и исполнителей создал собственную школу и технику. Все представители этого направления создавали собственный язык танца, которым они пытались выразить те идеи, которые их волновали. В танце модерн существенным является попытка выстроить связь между формой танца и внутренним состоянием исполнителя [22].

В конце XIX – начале XX века создавались теории танца и движения. Эти теории основывались на колоссальной волне интереса к проблеме «свободы тела», появившегося с конца XX века и сохранявшегося вплоть до 20-х годов в Америке, Германии и позже во Франции. Теоретик «телесного выражения» Франсуа Дельсарт, уравнивая по значимости разум, чувства и телесные проявления, заявлял о наличии и одинаковой значимости трех языков:

* «чувственного» (его органом является голос);
* «эллиптического», который передается через жесты;
* «философского», который выражается членораздельными словами [5].

Ф. Дельсарт установил точную шкалу функционирования каждой части тела в ее связи с эмоциями.

Эмиль Жак Далькроз разработал теорию связи движения и ритма. Влияние Э.Ж. Далькроза во многом сказалось на творчестве А. Дункан, Р. Сен-Дениз и других основателей танца модерн. Среди учеников Э.Ж. Далькроза были те, кто впоследствии стали яркими представителями «немецкой школы» современного танца – Мэри Вигман, Грэт Палукка, Мари Рамбер [8].

Поиски Ф. Дельсарта продолжил Рудольф Штайнер, создатель эвритмии («зримой речи», «видимого пения»). Основа музыкальной эвритмии, по Р. Штайнеру, – образное переживание отдельных звуков и тонов, выраженное движением в пространстве [28].

Одним из теоретиков и вдохновителей танцевального экспрессионизма в Германии, а затем и в Европе, был Рудольф фон Лабан. Он освободил движения от формальных ограничений – стилистической принадлежности, музыки, сценического пространства. Он предложил универсальную теорию танцевального жеста, которая оказалась применимой для анализа и описания всех пластическо-динамических характеристик, независимо от того, к какой национально-стилевой и жанровой категории они принадлежат. Пространство, время, сила (энергия) – вот три константы, на которых Р. фон Лабан построил свою теорию движения.

По теории Лабана, все движения можно разделить на пять основных групп:

1) передвижение;

2) состояние покоя;

3) жестикуляция;

4) элевация;

5) вращения [22].

Р. фон Лабан также стал известен тем, что в 1928 году изобрел универсальный способ записи движений при помощи несложных рисунков — лабанотацию. Лабанотацию в балете использовали много лет, пока не появилась возможность разучивать движения по видеозаписям.

В 1921 году Рудольф фон Лабан становится директором Национального балета Германии и собственной школы, которая открыла новую эпоху в немецком танце модерн [30].

Наиболее известными учениками Рудольфа фон Лабана были танцовщики и хореографы Мэри Вигман и Курт Йосс.

М. Вигман создавала хореографические произведения, в которых использовались основные постулаты системы Р. фон Лабана. Форма хореографии у М. Вигман тесно связана с понятием пространства. М. Вигман полагала, что танец может выражать не только эмоции, но и полную внутреннюю жизнь человечества. М. Вигман чуть позже войдет в историю как родоначальница экспрессивного танца. Она первой откажется от танцевальных движений, традиционно считавшихся «красивыми» [24].

Еще один ученик Рудольфа фон Лабана Курт Йосс пытался в своем творчестве использовать достижения классического балета и соединить его технику с основами системы своего учителя [30].

Лои Фуллер — первая, кто догадался добавить в выступления работу с тканью и светом. В те времена, когда она выступала в парижском кабаре «Фоли Бержер», ее коронным номером был танец «Серпантин» с двумя огромными белыми покрывалами [22].

Айседора Дункан, пожалуй, наиболее известная исполнительница на постсоветском пространстве, символизирует свободу женщины и танцовщицы. Она прожила насыщенную и импульсивную жизнь, таким же был ее танец. Движения А. Дункан – это результат чувств, эмоций и импульсов, исходящих из солнечного сплетения.

Она использовала все возможности движения и повседневные движения: шаги, прыжки, простые повороты. А. Дункан танцевала босая (за что ее прозвали «великой босоножкой»), в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. В своем танце она не демонстрировала какой-либо техники, однако ее постановки были необычайно выразительными и целостными.

«Танец будущего», который стремилась создать А. Дункан, должен был помочь людям стать здоровыми и красивыми, вернуть утраченную гармонию, восстановить естественные связи человека с природой. Танец «великой босоножки» воспринимался как максимально свободный. Он не подчинялся нормам и канонам, ничего не заимствовал у привычных пластических форм. А. Дункан указала путь тем, кто искал нетрадиционных форм телесной выразительности [11].

Поиски в области нового танца продолжили супруги Рут Сен-Денис и Тэд Шоун. Благодаря совместной работе Р. Сен-Денис и Т. Шоуна в 1915 году в Америке была открыта первая школа танца модерн «Денишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца модерн.

Р. Сен-Дени, увлеченная культурой Востока, относилась к танцу как к ритуалу или духовной практике. Т. Шоун же изобрел танцевальную технику для мужчин, тем самым разрушив все предубеждения о танцовщиках.

В «Денишоун» учебный план был крайне разнообразным, и даже эклектичным: йога, балет, этнические стили, религия, философия, принципы Ф. Дельсарта и многое другое. В школе преподавались различные виды танца – восточные, классические, характерный, бальный, испанский и стиль, разработанный Т. Шоуном.

Эта школа создала американский танец модерн и воспитала таких «звезд» этого направления, как Марта Грэхем, Дорис Хэмфри и Чарльз Вейдман. Основоположниками танца модерн в США считаются Марта Грэхем, Дорис Хэмфри, Чарльз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм. Их заслуга состоит, прежде всего, в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою школу подготовки танцовщиков [22].

Марта Грэхем (новый вариант написания – «Грэм») стремилась создать драматически насыщенный танец, способный передать весь комплекс человеческих переживаний, использовала сюжеты античной и библейской мифологии. М. Грэхем была не только танцовщицей, но и постановщиком, режиссером, художником по костюмам. Она искала вдохновение в мифологии Древней Греции.

М. Грэхем больше интересовали истории героинь второго плана, о судьбе которых в литературе принято было не задумываться: к примеру, Клитемнестра, мать-предательница из мифа об Оресте и Электре. Наследие Марты Грэхем живо до сих пор: в настоящее время существует труппа «Martha Graham Dance Company», а артисты из поколения в поколение пытаются постичь разработанную ею технику «сжатие-расслабление». Суть ее, по М. Грэхем, в том, что физика движения подчинена дыханию — и анатомическим изменениям при дыхательном процессе [7].

Стиль Дорис Хемфри основывался на падениях и сохранениях равновесия. Она использовала ритм дыхания для движения вверх и вниз, подобно волнам океана [30].

Мерс Каннингем был духовным «отцом» авангарда, одним из тех, кто пошел своей дорогой и основал свою систему танца. «Основополагающая идея – та, из которой проистекают все остальные – касалась содержания танца. Танец не должен был иметь никакого сюжета, не должен ни о чем повествовать. Более того, танец не должен также ничего выражать. Содержанием танца должен быть сам танец». М. Каннингем считал, что основная задача балетмейстера – создание сиюминутной хореографии, где каждый исполнитель имеет свой ритм и свое движение.

М. Каннингем, который шесть лет был солистом труппы М. Грэхем, осуществил переход от танца модерн к современной хореографии, изменил сам танец и отношение к нему. М. Каннингем стал первым во многом: абстракция, сочинение без цели, отрицание необходимости рассказывать историю, независимость танца от музыки, уничтожение иерархии между танцорами — вот лишь некоторые его принципы. Именно М. Каннингем одним из первых начал интегрировать компьютерные технологии в хореографию. С подачи М. Каннингема началась эпоха перформансов — не требующих ни костюмов, ни сценического света. Правила и ограничения были отринуты. Любые идеи могли быть осуществлены, импровизация стала важнейшим инструментом в работе над перформансом, а любое движение тела могло стать танцем [12].

### На развитие европейского современного танца в начале XX века огромное влияние оказали дягилевские сезоны и те новации, которые внесли в искусство танца русские хореографы: М. Фокин, В. Нижинский, С. Лифарь и другие. Эти хореографы экспериментировали в области классического танца. Многие известные балетмейстеры и хореографы М. Бежар, Р. Пети, И. Килиан, Д. Кранко, Д. Ноймайер и другие в своем творчестве отталкиваются от традиций классического балета, талантливо сочетая классику с модерном, народным танцем и другими направлениями танца. Пик развития европейского танца модерн пришелся на послевоенные годы.

Народный испанский танец – это мировое достояние. Он несет в себе энергию своих создателей и вдохновляет исполнителей и зрителей по всему миру. Однако в его первозданном виде он не может конкурировать по зрелищности с современными постановками из-за простоты драматургии. Следовательно, одним из лучших способов сохранения и передачи наследия Испании является синтез народного испанского танца и современной хореографии [27].

Си́нтез (др.-греч. σύνθεσις «соединение, складывание, связывание»; от συν-» совместное действие, соучастие» + θέσις «расстановка, размещение, распределение, «местоположение») — процесс соединения или объединения ранее разрозненных вещей или понятий в целое или набор [30].

Синтез – это способ собрать целое из функциональных частей как антипод анализа — способа разобрать целое на функциональные части.

Синтез народной и современной хореографии – это обогащение народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности.

Как отмечалось, синтез народной и современной хореографии чаще всего протекает в форме стилизации.

Стилизация танца необходима для сохранения национальной культуры и народного творчества, донесения фольклорного материала до зрителей, понимания национальной индивидуальности в музыке и в танце.

Мастерство современного хореографа, стилизующего народный танец, заключается в умении правильно сочетать современные, акробатические движения, трюки с истинно народными движениями.

Для осуществления качественной стилизации необходимо, прежде всего, изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, чувство стиля и все то, что в совокупности создает нужный образ или ощущение образа, своеобразного национального характера народа, его образ жизни и особенности мышления. В частности, балетмейстеру, выполняющему стилизацию необходимо поймать «дуэнде», то есть «дух танца», особенно ярко проявляющийся во время исполнения народных испанских танцев [20].

Для точности воспроизведения и обработки конкретного материала, постановщику необходимо досконально разбираться в лексическом материале, в рисунках танца, в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

Стремясь познать, возродить и донести национальную культуру до зрителей и исполнителей балетмейстеры создают новые произведения на основе народных традиций. Только так можно передать последующим поколениям народные черты.

Ниже приводится характеристика возможностей для синтеза народной испанской и современной хореографии на примере фламенко.

Фламенко – это одна из разновидностей народного испанского творчества, которая более всех остальных выигрывает от осуществления синтеза с современностью.

Собственно, фламенко уже представляет собой синтез нескольких жанров искусства, сочетая в себе вокал, игру на гитаре и танец. Кроме того, фламенко является синтезом традиционных черт испанской цыганской, арабской, еврейской, византийской культур, исторически сформировавших данное народное искусство [18].

Итак, приемами гармоничной интеграции народного испанского танца и современной хореографии являются следующие (выделение выполнено автором данной работы):

1) удовлетворение глубинной потребности психики родоначальников испанского танца в открытом масштабном выражении чувств за счет использования элементов перфоманса (финал почти каждой комбинации синтетических постановок сегодня соперничает по выразительности с профессиональной фотографией и живописью);

2) оживление классических испанских падений, а также поддержание испанской выразительности (не любовь, а страсть, не грусть, а трагедия и так далее) техникой Хамфри-Уэйдмана и их последователя Хосе Лимона (эта техника основана на работе с гравитацией, и ее последователи используют понятия падения, отдачи и восстановления баланса; она организует движение дыхания через тело, чувство веса и «тяжелой энергии» в теле, перемещение веса между различными частями тела для создания текучего перехода из одного положения тела в другое);

3) сочетание традиционных испанских вращений с придачей им большего масштаба, частоты и разнообразия (те же хореографы);

4) свободная пластика испанского танца и контактная импровизация, поддержки (они как нельзя лучше дополняют друг друга, помогают танцорам создавать новые образы (цветок, огонь) и передавать оттенки взаимодействия в современном обществе (эффект узнавания, длительные отношения, отношения как балласт и так далее);

5) использование позы тероро и современные техники баланса (тероро – это разворот через спину, на одной ноге, который с точки зрения современного танца представляет собой одну из самых эстетичных картинок и технически сложное координационное движение, поэтому современные хореографы не могут обойти его своим вниманием);

6) сочетание техники работы рук танца фламенко и техники родоначальника перфомансов Мерса Каннингема (в танце фламенко руки кажутся бесконечными (настолько гибки и пластичны их движения, в каждом из которых участвуют плечевой сустав, кисть и все пальцы), что не может быть не востребовано современной хореографией, где любовь к точности поз сочетается с плавным импровизационным перетеканием движений друг в друга);

7) дробные испанские выстукивания и любовь современных хореографов к технически сложным координационным движениям (причем, дроби в современных синтетических постановках исполняются босиком, поэтому у них появляются новые смыслы: это уже не попытка перетанцевать соперниц, а способ передачи внутреннего напряжения и подобного);

8) работа с тканью (юбка) и в сочетании с техникой Марты Грэхем (ведь данная техника основана на движениях тела целиком, без изоляции, с напряжением по горизонтали, с подчинением физическим законам, чередованием напряжения и расслабления).

Изучая какую-либо танцевальную технику, хореограф осваивает прием развития движений в этой технике, тем самым, формирует определенные навыки работы с телом. Но для того, чтобы развивать свои технические возможности, повышать уровень качества своего мастерства, необходимо изучать множество разных техник и выявлять из них различные приемы развития движений, которые в последствии, можно варьировать и сочетать между собой. В результате совершенствуются навыки работы с телом и постепенно формируется свой собственный стиль.

Пластический мотив – это наименьшее танцевальное завершенное построение, в котором неразрывно сплавлены рисунок (или направление движения), танцевальное движение, его характер, манера исполнения [30].

По мнению А.А. Меланьина, пластический мотив – это отрезок хореографического построения, легко узнаваемый при дальнейшем комбинационном варьировании [21].

Сегодня достаточно трудно установить авторство этого термина. Но очевидно, что он был порожден в результате тесной связи музыки и хореографии (ведь мотив – это мелодическое построение, содержащее в себе один главный метрический акцент) и, скорее всего, был сгенерирован от практических потребностей уже в современную эпоху.

«Танец – это музыка для глаз», – писал советский артист балета, балетмейстер, оперный режиссер, педагог, автор книг о балете, народный артист СССР Р. Захаров. Следовательно, в танце, как и в музыке, должен быть мотив.

В.Ю. Никитин также отмечает, что «прибегая к аналогии с музыкой, можно предположить, что и в хореографии пластический мотив — это небольшая слитная группа движений, обладающая относительной значимостью» [23].

А вот русский и советский артист балета и балетмейстер, педагог, народный артист РСФСР, заслуженный артист РСФСР Ф. Лопухов предпочитал термин «пластическая линия», который сегодня имеет другое значение.

В жизни встречается великое множество пластических мотивов. Задача балетмейстера – выявить их. Из пластических мотивов возникает хореографическая тема, которая является воплощением художественной мысли, обладает характерностью, индивидуальностью и узнаваемостью.

Пластический мотив развивает характер образа, его особенности, обстоятельства, в которых он действует (вспыльчивый, добрый, сварливый), пол, возраст, место действия, образ явления природы (цвета и так далее).

С понятием пластического мотива тесно связаны понятия лейтмотива, хореографической темы, полифонии, рисунка танца. Многие из них пришли в хореографию из теории музыки.

Лейтмотив – одно или несколько основных движений, характерных для героев и идеи образа. Лейтмотив проходит через весь танец. С развитием темы в него вводятся новые нюансы, что порождает пластический мотив [30].

Тема в широком смысле – это направление творчества, идея произведения. В более конкретном смысле – художественная мысль в развитии [30].

Рисунок танца – это расположение и перемещение танцующих по сценической площадке. Рисунок танца, как и вся композиция, должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках [30].

Содержательно сочинение хореографического текста является неотъемлемой частью принципа пластического мотива. Создание хореографического танца – это творческий, сложный, индивидуальный процесс, требующий от балетмейстера пластической изобретательности, музыкальной грамотности, чувства зрелищности. При сочинении танца, балетмейстер должен понимать, что движения должны соответствовать форме танца, стилю, образу, жанру, то есть не должны быть случайными.

Существуют определенные приемы разработки пластических мотивов.

Первый прием – вычленение. Он способствует выявлению главных и связующих движений. Так, главное движение – это выигрышное движение, несущее смысловую нагрузку, а связующее движение – это движение второе, но необходимое для подхода к главному движению.

Второй прием – дробление. Он используется для разделения хореографической темы на несколько мотивов, которые показываются обособленно вне связи друг с другом. Используя этот прием, балетмейстер может вводить новое движение, продолжая тематическую разработку.

Третий – варьирование. Варьирование означает повторение основных движений в измененном виде (ракурс, уровни).

Четвертый прием – обновление, то есть введение новых пластических мотивов. Новые элементы оттеняют первоначальный материал, расширяя содержание образов (акцент на ноги, на рисунок, пустить руки плавно и выполнить дроби). Следует подбирать родственные движения и следить за тем, чтобы новые движения не перегружали тему.

Пятый прием – усложнение. Он предполагает демонстрацию пластического мотива в самом сложном варианте. Этот прием используется для кульминации [6].

Кроме того, В.Ю. Никитин отмечает, что в хореографии очень распространен еще один вид пластического мотива — многократное повторение одного движения. Примером этого служат знаменитые тридцать два фуэте, цепочки шене, туры, прыжки и так далее. Такой тип мотива встречается и в музыке — многократное повторение одного звука или группы звуков [23].

В.Ю. Никитин выполняет классификацию пластических мотивов. Так, он утверждает, что мотив может быть не только движенческий, то есть комбинацией нескольких па. Он может быть пространственным и относиться к рисунку танца. Он может быть временным, то есть появляющимся в различных ритмических вариациях, но в своей основе мотив — это определенная движенческая характеристика исполнителя, связанная с образом, который он воплощает [23].

Соответственно существуют следующие способы вариаций мотива:

— варьирование лексики (повторение, использование других частей тела, добавление других движений, поочередное и одновременное варьирование движений, симметричное и асимметричное повторение, перестановка частей);

— изменение энергии движения (изменение силы, введение контрастов, изменение акцентов, увеличение или уменьшение силовой амплитуды);

— изменение временных характеристик (изменение ритма, неожиданные остановки, изменение скорости движения);

— изменение пространственных характеристик (варьирование пространственной амплитуды, уровня, направления, расположения исполнителя в пространстве) [9].

Мотивы могут выражать определенное состояние исполнителя или характеризовать определенное событие. По ассоциации с речью могут быть мотивы, выраженные существительными: горе, радость, любовь и другие. Эта разная окраска должна выражаться в качестве движения.

В теории хореографии также встречается следующее деление пластических мотивов на группы.

I. Унисон – наиболее простой способ презентации. Его варианты:

а) одновременный унисон, при котором вся группа выполняет базовую хореографическую фразу;

б) одновременный дополняющий унисон, при котором вся группа выполняет базовую хореографическую фразу, а другая с дополнительный движениями;

в) одновременный контрастный унисон, то есть две группы исполняют одновременно разный хореографический текст;

г) одновременный второстепенный и на переднем плане унисон означает, что одна часть группы играет ведущую роль, в то время как другая исполняет роль фона.

II. Канон – построение, при котором две или несколько групп исполнителей вступают с некоторым опозданием по времени:

а) последовательный канон: группа или солисты выполняют одинаковую движенческую фразу с некоторой задержкой времени;

б) последовательный дополняющий канон: перепляс;

в) последовательный контрастный канон, когда группы также исполняют движенческую фразу, но каждая группа имеет одно контрастное движение, которое отличает одну группу от другой;

г) последовательный второстепенный канон или канон на переднем плане: его суть в том, что движенческая фраза исполняется с остановками, задержками, в то время как солист исполняет полностью движенческую фразу [14].

При постановке танца хореограф обязан учитывать логику развития рисунка танца, стремиться к разнообразию рисунков, выделять основной, первый план рисунка, равномерно размещать рисунок по сценической площадке. Как уже отмечалось, рисунок танца, как и вся композиция, должен выражать определенную мысль, должен быть подчинен основной идее хореографического произведения, эмоциональному состоянию героев, которое проявляется в их действиях и поступках. Рисунок и хореографический текст неразрывно связаны.

Рисунок танца зависит и от образа, которые задумал хореограф, от музыки, если она существует, и от идеи произведения, однако, самое главное, рисунок танца должен создавать определенный пространственный образ, который должен восприниматься зрителем независимо от лексики, то есть движений и поз.

Ученые выделяют основные типы рисунков танца, свойственные пластическому мотиву:

— линейные рисунки;

— симметричные рисунки: в них интервалы между исполнителями или группами одинаковы и симметричны по отношению к центру сцены;

— ассиметричные рисунки: в них исполнители или группы находятся на неодинаковом расстоянии друг от друга или располагаются ассиметрично по отношению к центру сцены;

— динамические рисунки: «мельница», «цветок», «волна», «шен» и тому подобные перестроения, более характерные для народного танца [3].

Первый опыт фиксации пластического мотива следует, скорее всего, отнести Солу Бабицу (Sol Babitz), опубликовавшему в 1939 году в Америке свой метод записи танца.

Сол Бабиц был братом одного из танцовщиков в труппе Марты Грэхем и неоднократно наблюдал репетиции. Он обратил внимание на то, что более яркое впечатление на него производят не графические последовательности поз, входящие в состав хореографических комбинаций, а именно сложные кинетические траектории, описываемые руками и ногами исполнителей во время этих танцев. Это натолкнуло C. Бабица на мысль, что приоритетным принципом графического обозначения движения на бумаге должна стать последовательность кинетических дуг, описываемых руками и ногами исполнителя. Для фиксации пластического мотива он использовал обыкновенную тетрадь в клетку. Фигура человека обозначалась лишь в начале комбинации, а далее рисовались кинетические дуги вокруг точек воображаемых суставов [1].

C. Бабиц не смог довести свой метод до стройной системы и, тем более, до широкого практического использования, а потому имя его неизвестно.

Спустя восемь лет в Англии Рудольф и Джоан Бенеш, независимо от C. Бабица, сделали сходные наблюдения и также пришли к осознанию огромного значения кинетических линий в генезисе пластического мотива.

Еще девять лет у супругов Бенеш ушло вершенствование своей системы записи телодвижений BMN (Benesh Movements Notation), которую они запатентовали в 1956 году. Пластические линии С. Бабица удачно интегрированы в BMN под названием Movement Lines. Таким образом, можно сказать, что к концу XX века полностью сформировался научный подход к дальнейшему изучению пластического мотива в классической и современной хореографии.

Возможности BMN широко используются в мире для самых разнообразных целей (в антропологии, эргономике и прочем), в том числе для тех, что позволяют «на основе структурно-координационного анализа движений классического танца выявить некоторые закономерности их композиционной организации, логические принципы пространственно-временных пластических построений, а стало быть, обновления методики их исполнения» [2].

Ниже приводится композиционный план и рисунок номера «Испанский цветок», построенного на использовании принципа пластического мотива.

Название хореографического номера: «Испанский цветок».

Темой данной постановки является цветение азалии, а идеей – демонстрация красоты периода цветения.

Для данного номера используется малая форма – 5 человек.

Номер строится на основе синтеза испанской хореографии и современного танца.

Действие происходит летом, в испанском цветочном саду, где растет азалия. Она представляет собой суховатый кустарник с мелкими шершавыми листьями. Бутоны его долго стоят полузакрытыми, как бы пряча от людей свою бесподобную красоту. Но вдруг наступает момент, когда бутоны раскрываются и вспыхивают яркими красками. На одном кустике азалии может расцвести одновременно несколько цветов, но они быстро угасают (буквально через несколько дней), в то время как, все другие растения цветут гораздо дольше.

Драматургия:

* экспозиция: кустарник азалии в испанском саду с закрытыми бутонами;
* завязка: полузакрытые бутоны готовятся к бурному цветению;
* развитие действия: постепенное открытие бутонов;
* кульминация: яркое и бурное цветение всех цветов на кустарнике;
* развязка: момент увядания цветка, опадание лепестков.

Музыкальная композиция – «Rockin gypsies» дуэта «Willie & Lobo».

Длительность: 2 минуты 50 секунд.

Музыкальный размер – 4/4.

Музыкальный темп: развернутое импровизационное вступление в исполнении гитары-соло; основная часть выполняется в темпе allegro (скоро) с accelerando (ускорением) к концу композиции.

Музыкальные инструменты: струнные (гитара, скрипка), ударно-шумовые.

В хореографическом номере «Испанский цветок» рекомендуется использовать приглушенный свет, который, с развитием номера, становится ярче. На сольных комбинациях софит высвечивает ту исполнительницу, которая исполняет соло.

Для украшения сцены используются различные искусственные цветы, а на проекционный экран выводятся изображения реальных цветов, чтобы зритель почувствовал атмосферу сада.

При создании костюма для хореографического номера «Испанский цветок» постановщик взял за основу народный испанский костюм (рисунок 1), но при этом учитывал характер и динамику движений в танце.

Вообще для исполнения испанского танца могут одеваться три разновидности платья: короткое платье с пышными оборками, платье с оригинальным шлейфом, (напоминающим хвост павлина) называемое «бата де кола», длинное облегающее платье с оборками вдоль подола.

Не меньшей популярностью пользуется юбка. Вдоль подола юбки идут один или несколько рядов оборок. В других случаях к оригинальной юбке надевается блузка с бантом на груди.

Неотъемлемой частью танца является изящная игра с подолом платья.

Испанская шаль (мантон) с очень длинными кистями – один из классических атрибутов женского танца фламенко.

Итак, для номера «Испанский цветок» был создан черный костюм с деталями красного цвета (рисунок 2). Такое сочетание цветов придает постановке традиционный испанский колорит, четкость, строгость и, в то же время, акцентирует внимание зрителя на пробуждении азалии и женственности героинь.

В качестве материала верха платья рекомендуется использовать черный бархат. Для низа платья подойдет струящаяся, бликующая, но при этом достаточно тяжелая ткань. Платье имеет длинные обтягивающие рукава и воротник-стойку. Необходимо расшить платье в разных частях красными украшениями в форме цветов азалии.

В качестве дополнительного реквизита для передачи образа цветка можно использовать красные перчатки.

Обувь в данной композиции отсутствует.

|  |
| --- |
| Рисунок 1- Традиционный испанский костюм |
| D:\Учебная работа\ВКР\ВКР 21-22\ВКР Сухорукова\Костюм 2.jpg D:\Учебная работа\ВКР\ВКР 21-22\ВКР Сухорукова\Костюм 5.jpg https://sun9-13.userapi.com/s/v1/if2/DzBx008fltuOusRS5Rn-CC8blVEyR1c-nhoDy6EsRZphYyQfrAQ5TKA0eontEwDlnZ6paNrbm73vk5XpaWf0t023.jpg?size=1440x1920&quality=95&type=album |
| D:\Учебная работа\ВКР\ВКР 21-22\ВКР Сухорукова\Костюм 4.jpg |

Рисунок 2 – Костюм для номера «Испанский цветок»

Прическа исполнительниц – это тугой пучок с черной сеткой и красным объемным цветком.

В качестве грима исполнительницам рекомендуется использовать ярко-красные оттенки губной помады, черные тени и черные стрелки на глазах с накладными ресницами.

Таким образом, номер «Испанский цветок» имеет в качестве пластического мотива отражение процессов раскрывания, цветения и угасания цветов азалии. На следующем уровне метафоризма это аналогия с человеческой жизнью, ее быстротечностью и внезапностью перемен. Поэтому для постановщика особое значение приобретает развитие логики действий исполнителей. Она должна быть заметной зрителю и полностью соответствующей естественному ходу событий: от рождения к умиранию.

Автор стремился к тому, чтобы воплотить это содержание за счет использования всех пяти основных приемов реализации принципа пластического мотива, что будет показано в следующем пункте работы.

Таблица 1 – Символы и их значение в рисунке номера «Испанский цветок»

|  |  |
| --- | --- |
| СИМВОЛ | ЕГО ЗНАЧЕНИЕ |
|  | Исполнители (D1, D2, D3, D4, D5) |
|  | Временно солирующий исполнитель (один из D1, D2, D3, D4, D5) |
|  | Движение |

Рисунок 3 – Фигура 1 (импровизационное вступление)

D1, D2, D3, D4, D5 располагаются на планшете сцены в различных позах, их руки олицетворяют закрытые бутоны. У каждой исполнительницы своя позировка. После чего D1, D2, D3, D4, D5 одним шагом выстраивают колону.

Рисунок 4 – Фигура 2 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 в колонне друг за другом по очереди делают шаг из нее.

Рисунок 5 – Фигура 3 (8 тактов)

На счет «раз» – первая танцовщица делает шаг вперед, вторая – шаг вправо, третья – шаг влево, четвертая – выпрыгивает наверх, пятая – ее помогает ей выпрыгнуть.

Рисунок 6 – Фигура 4 (16 тактов)

Расход из колонны на клин. D1, D2, D3, D4, D5 по очереди опускаются в широкую вторую позицию и делают приседания с руками вниз крест-накрест. Затем они переходят на шаг накрест, работая руками как будто бы с подолом широкой испанской юбки, но при этом не захватывая его. Далее следует резкий поворот на месте слева направо. D1, D2, D3, D4, D5 тянутся за рукой направо и делают мах левой ногой в диагональ, после чего собираются поворотами в круг.

Рисунок 7 – Фигура 5 (8 тактов)

В кругу D1, D2, D3, D4, D5, двигаясь вправо, «тянутся» за рукой и исполняют поворот через позу тероро. После, взявшись за руки, делают резкие выпады вправо и влево, а затем три поворота на месте.

Рисунок 8 – Фигура 6 (1тактов)

D1 исполняет соло, в то время как другие расходятся, стараясь заполнить весь периметр сцены.

Рисунок 9 – Фигура 7(16 тактов)

Когда D1 закончила соло, все собираются в одну линию, в то время как крайние девушки дробным испанским шагом в быстром темпе идут по диагонали. Закончив стремительный шаг, они выпрыгивают в «кольцо».

На заднем плане девушки, повернувший спиной, исполняют движения руками схожие с «лепестками цветка».

Рисунок 10 – Фигура 8

D2 и D3 поворотами собираются в центр сцены и, взявшись за руки, делают прогиб в спине, а исполнительница по центу выбегает к ним.

Рисунок 11 – Фигура 9 (16 тактов)

D4 по центру тянется вперед между крайними. После чего она по центру танцует соло, а D2 и D3 делают port de bras.

Рисунок 12 – Фигура 10 (16 тактов)

Две крайние девушки раскручиваются от солистки.

Рисунок 13 – Фигура 11 (16 тактов)

Центральная девушка, закончив соло, отбегает назад, а крайняя слева D5 идет по диагонали, солируя.

D1, D2, D3, D4 как будто провожают солистку движением кисти «от себя».

Рисунок 14 – Фигура 12 (8 тактов)

После последнего соло D1, D2, D3, D4, D5 собираются в клин, делают мах левой ногой в точку номер 2, далее следует резкий поворот на месте слева направо. Вращением выстраивают следующий рисунок.

Рисунок 15 – Фигура 13 (16 тактов)

Исполнительницы выстраивают диагональ, в которой делаются следующие движения.

Они уходят за правой ногой в «растяжку», после делают мах правой ногой и за этой же ногой на плие по широкой второй позиции через обкатку уходят в партер, исполняют круговое port de bras. Далее выход на широкую вторую позицию с упором на левую руку и через сгруппированное положение – выход с упором на правую руку в точку номер 2.

Рисунок 16 – Фигура 14 (8 тактов)

Собравшись в колонну, исполнительницы разбегаются из нее различными прыжками, кроме первой девушки, и настраиваются на поддержку.

Рисунок 17 – Фигура 15 (8 тактов)

Поддержка. Все исполнительницы поднимают D1.

Рисунок 18 – Фигура 16 (8 тактов)

Исполнительницы идут вокруг себя, выполняется сход с поддержки.

Рисунок 19 – Фигура 17 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 проходят по кругу, на оттяжке за правой ногой, выполняют прыжок накрест и поворот.

Рисунок 20 – Фигура 18 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 шагом накрест собираются в узкий круг

Рисунок 21 – Фигура 19 (8 тактов)

В кругу D1, D2, D3, D4, D5, взявшись за талию друг друга, делают port de bras и в такой позе двигаются против часовой стрелки. В конце они немного раскрывают круг (как будто раскрывается цветок).

Рисунок 22 – Фигура 20 (8 тактов)

Вращением винтом D1, D2, D3, D4, D5 раскручиваются из круга на финальный рисунок.

Рисунок 23 – Фигура 21 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 выполняют мелкие дробные выстукивания на месте с характерными «испанскими руками», заканчивают данную комбинацию позой тероро, после чего меняют рисунок.

Рисунок 24 – Фигура 22 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 меняют рисунок испанским дробным шагом.

Рисунок 25 – Фигура 23 (8 тактов)

После того как рисунок изменился, D1, D2, D3, D4, D5 делают поворот на месте – руки в третьей позиции, галоп и заканчивают испанским port de bras.

Рисунок 26 – Фигура 24 (8 тактов)

Вращениями D1, D2, D3, D4, D5 собираются в финальную позу.

Рисунок 27 – Фигура 25 (8 тактов)

D1, D2, D3, D4, D5 собираются в первоначальную позу, лицом к зрителю. Они снимают перчатки, выбрасывая лепестки цветов красно-розового цвета.

Таким образом, на примере номера «Испанский цветок» было продемонстрировано использование пяти основных приемов реализации принципа пластического мотива: вычленение – сольные партии в переходах между экспозицией номера и завязкой, дробление – в развитии действия (движения «раскрывания»), варьирование – прослеживается на протяжении всего номера, обновление – в развязке номера (акцент на плавность рук и введение дробей), усложнение – используется для кульминации (рисунок 14 и 15).

Итак, темой постановки является цветение азалии.

Азалия – это кустарник, который имеет множество ярких, но не долго живущих цветов. Это отражается в костюме танцовщиц. Соответственно пластический мотив предполагал воплощение в танце всех стадий развития цветка: от момента появления до осыпания.

Ошибкой стало бы затягивание одной из комбинаций или их неправильный с точки зрения естественного хода событий порядок.

Целью постановщика также было сделать пластический мотив максимально содержательным и отразить в нем неожиданность зацветания азалии, буйство красок во время ее цветения и трагизм угасания.

Автор номера постарался использовать все пять основных приемов реализации принципа пластического мотива: варьирование, дробление и так далее. Так, например, использование приема обновления прослеживается в ходе кульминации и представляет собой работу в партере и активное взаимодействие исполнительниц, заканчивающееся поддержкой.

Таким образом, опора на принцип пластического мотива и знание его приемов позволили автору сделать номер максимально содержательным и избежать затянутости, неестественности, однотипности, ложной эстетизации.

Литература

1. Babitz S. Dance Writing. Los Angeles / S. Babitz. – Los Angeles, 1939. – 133 p.
2. Hutchinson Guest A. Dance Notation / А. Guest Hutchinson. – London, 1984. – P. 98–99.
3. Васильева, Т.А. [Искусство танца: принципы, методы, основные композиционные приемы / Т.А. Васильева, Э.А. Резепова. – Текст: электронный. – URL: https://scienceforum.ru/2021/article/2018025556](https://scienceforum.ru/2021/article/2018025556) (дата обращения: 9.04.2022).
4. Вашкевич, Н.Н. История хореографии всех веков и народов / Н.Н. Вашкевич. – Москва: Планета музыки, 2021. – 122 с. – Текст: непосредственный.
5. Волконский, С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста по Дельсарту. Учебное пособие для СПО / С.М. Волконский. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2022. – 176 с. – Текст: непосредственный.
6. Говор, С.А. Геометрия танца / С.А. Говор, А.Е. Зуева. – Текст: непосредственный // Гуманитарный вестник. – 2020. – № 4 (84). – С. 9.
7. Грэм, М. Память крови. Автобиография / М. Грэм. – Москва: Artguide Editions, 2017. - 239 с. – Текст: непосредственный.
8. Далькроз, Э.Ж. Ритм / Э. Ж. Далькроз. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 244 с. – Текст: непосредственный.
9. Догудовский, В.В. Танцевальность как основа формирования пластической культуры хореографа / В.В. Догудовский. – Текст: электронный. – URL: <http://files.mgik.org/Vestnik/2011/2011-6/2011%20-%206%20-%20156.pdf> (дата обращения: 1.03.2022).
10. Друве, А. Эти поразительные испанцы / А. Друве. – Москва: АСТ: Астрель, 2008. – 256 с. – Текст: непосредственный.
11. Дункан, А. Моя жизнь / А. Дункан. – Москва: Фирма «Контракт-ММТ», 1992. – 191 с. – Текст: непосредственный.
12. Каннингем, М. Гладкий, потому что неровный… / М. Каннингем. – Москва: АртГид, 2019. – 240 с. – Текст: непосредственный.
13. Карпенко, В.Н. Методы работы известных балетмейстеров над раскрытием темы хореографического произведения / В.Н. Карпенко, А.В. Скоморохова, И.А. Карпенко. – Текст: непосредственный // Таврический научный обозреватель. – 2017. - № 2 (19). – С. 54-60.
14. Кирьянкова, А.П. Особенности выразительных средств и композиционных приемов в современной хореографии / А.П. Кирьянкова, С.Э. Комович. – Текст: непосредственный // The scientific heritage. – 2020. – №46. – С. 3-8.
15. Костерина, М.А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца / М.А. Костерина. – Текст: электронный. – URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-obraznaya-interpretatsiya-plasticheskikh-motivov-v-iskusstve-tantsa>? (дата обращения: 14.02.2022).
16. Кучеренко, А.Л. Метаязыковые особенности испанского танца фламенко в понимании российских исполнителей / А.Л. Кучеренко – Текст: электронный // Территория новых возможностей. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metayazykovye–osobennosti–ispanskogo–tantsa–flamenko–v–ponimanii–rossiyskih–ispolniteley (дата обращения: 29.04.2021).
17. Кучеренко, А.Л. Некоторые аспекты танцевальной импровизации как основы креативности личности на примере испанского танца фламенко / А.Л. Кучеренко. – Текст: электронный // Человек и культура. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye–aspekty–tantsevalnoy–improvizatsii–kak–osnovy–kreativnosti–lichnosti–na–primere–ispanskogo–tantsa–flamenko (дата обращения: 29.04.2021).
18. Кучеренко, А.Л. Принципы практического использования испанского танца фламенко / А.Л. Кучеренко, Н.А. Коноплева. – Текст: непосредственный // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2017. – № 1 (36). – С. 246-253.
19. Кучеренко, А.Л. Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко / А.Л. Кучеренко, Н.А. Коноплева. – Текст: непосредственный // Гуманитарный вектор. – 2018. – № 3. – С. 168-175.
20. Магон, С.А. Содержательные грани дуэнде в искусстве фламенко / С.А. Магон. – Текст: непосредственный // Манускрипт. – 2021. – № 1. – С. 183-188.
21. Меланьин, А.А. Генезис пластического мотива в хореографии / А.А. Меланьин. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 4. – С. 74-86.
22. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин. Санкт-Петербург; Москва: Лань, 2019. – 520 с. – Текст: непосредственный.
23. Никитин, В.Ю. Метод поэтапной композиции хореографического произведения / В.Ю. Никитин. – Текст: непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2020. – № 6 (71). – С. 64-77.
24. Номтоева, С.С. Тело как основа формирования пластической культуры артиста / С.С. Номтоева. – Текст: непосредственный // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. – 2015. – № 6. – С. 140-143.
25. Портнова, Т.В. Некоторые направления прикладных исследований в сценической хореографии: к вопросу об использовании изобразительных источников / Т.В. Портнова. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. - № 2. – С. 131-140.
26. Рязанова, Ю.Ю. Образное движение – основа хореографического мышления / Ю.Ю. Рязанова. – Текст: непосредственный // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2010. – № 4. – С. 164-175.
27. Сергеева, Т.С. О феномене Всемирной популярности фламенко / Т.С. Сергеева. – Текст: электронный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o–fenomene–vsemirno (дата обращения: 29.04.2021).
28. Штайнер, Р. Лечебная эвритмия: лекции 1921-1922 годов / Р. Штейнер. – Москва: Товарищество науч. изд. КМК, 2008. – 189 с. – Текст6 непосредственный.
29. Эйдус Б. История и культура Испании / Б. Эйдус. – Москва: Московский лицей. – 2001. – 224 с. – Текст: непосредственный.
30. Энциклопедия по хореографии. – Текст: электронный. – URL: <https://need4dance.ru/>.