

## ЭСТЕТИКА СВОБОДНОГО ТАНЦА

А.М. АЙЛАМАЗЬЯН

Делается попытка осмысления такого сложного и многогранного явления, как свободный танец. Возникший в начале прошлого столетия в качестве нового художественного направления, свободный танец стал практикой развития личности человека и раскрытия его творческого потенциала. В статье подчеркивается синтетический характер и особый межпредметный статус свободного танца. Его специфика проявляется в направленности на развитие участников, в единстве психологических и художественных задач, в эстетизации индивидуальных проявлений человека.

**Ключевые слова:** свободный танец, музыкальное движение, пластический танец, личность, развивающие методы обучения, активные методы обучения.

С начала XX в. появляется и по сей день развивается такое культурное и художественное явление, как свободный танец. Противопоставляя себя классическому балету, представители свободного танца подчеркивают свою приверженность импровизационному творческому подходу к движению и идее самовыражения в искусстве, главенствующее место отводится музыке и ритму. Довольно скоро практики почувствовали мощный воспитательный эффект свободного танца — он оказывал глубокое воздействие, психологическое и духовное, на самих участников. Наряду со сценическим экспериментом свободный танец вводит в практику и педагогический эксперимент, предлагая новые формы обучения и общения. Наконец, свободный танец начинает применяться в более узких психотерапевтических и коррекционных целях.

Терапевтичность и художественность — противоположности или соединяющиеся в новое единство свойства? Может ли самовыражение индивида стать художественным явлением и при каких условиях? Отличаются ли практики свободного танца от психологического тренинга? Эти вопросы требуют ответа.

Занимаясь организацией фестивалей свободного танца, мы увидели, сколь разнообразны формы он может принимать:

от романтических танцев «босоножек» до брутального «буто», от несколько формальной «ритмики Далькроза» до эмоционально заряженного «музыкального движения». Данная статья является попыткой найти некий общий корень и объединяющую разные направления идею, попыткой осмысления такого сложного и многогранного явления, каким предстает в настоящий момент свободный танец.

Отвечая на вопрос, чем является свободный танец, к какому виду деятельности он принадлежит, мы обнаруживаем его специфику в отношении как целей, направленности, так и присущей ему особой эстетики.

### I

Практики свободного танца рождаются в особом пространстве, объединяя художественные задачи и задачи психологического развития, на стыке искусства и психологии, искусства и педагогики.

Эта принципиальная позиция позволяет увидеть место свободного танца в культуре и его роль в появлении новых синтетических языков, преодолевающих разрывы и сложившиеся противоположности научного и художественного, индивидуального и всеобщего, дидактики и творчества. Начинает остро осознаваться необходимость

не только индивидуального подхода в педагогике, но и подхода, раскрывающего творческое начало в человеке. Не только обучать, но и развивать, не отбирать по способностям, а обнаруживать дарования и создавать условия для их реализации — вот новое слово в педагогике XX и XXI вв. Однако такая педагогика выходит за границы обычной дидактики и требует новых методов работы, новых взаимоотношений педагога и ученика, новых организационных форм, она становится высочайшим искусством и искусством в самом прямом смысле этого слова. Основатели школ свободного танца, такие как Э. Жак-Далькроз, А. Дункан и другие, были подлинными художниками, создавая одновременно свои художественные системы и системы воспитания через ритм, музыку, танец.

Единство педагогических, психологических и художественных задач в становлении систем свободного танца ярко отражено в деятельности ведущих представителей и основателей школ свободного танца и музыкального движения.

Э. Жак-Далькроз разрабатывал систему ритмической гимнастики изначально как метод, помогающий формированию исполнительских музыкальных навыков, однако вскоре она превратилась в систему ритмического воспитания личности и новый художественный принцип. Школа Далькроза в Хеллерау (Институт ритма) воплощала этот целостный подход, в котором задачи воспитания, развития человека и художественная практика сливались воедино. Как указывает Т. Бачелис: «Феномен Хеллерау кажется загадочным и музыковедам, и театроведам. Явление это находится на стыке разных сфер — театра, музыки, музыкального воспитания и гимнастики» (цит. по [1; 376]). Организация учебного процесса в Хеллерау была продумана так, что позволяла получать профессиональную подготовку для педагогов ритмики, музыкантов и актеров, а также заниматься всем желающим, взрослым и детям. Куль-

минацией деятельности Института ритма стал проведенный летом 1912 г. первый Праздник ритмических игр, когда за две недели было показано три «серии» представлений по три в каждой. Участвовала вся школа — без отбора наиболее талантливых и выигранных для показа учеников.

А. Дункан выполняла особую миссию, создавая школы для детей и превращая танец в средство воспитания нового человека. Она подчеркивала, что, занимаясь танцем, упражняясь в нем, ребенок получает основы и всех других знаний, познает себя. Она не ставила целью подготовку танцовщиц для сцены: «Что мне нужно, так это *школа жизни*, ибо самые большие богатства человека заключаются в его душе, его воображении...» (цит. по [4; 227]).

Психологический и педагогический потенциал эвритмии Р. Штайнера был раскрыт в антропософских вальдорфских школах, в антропософской медицине и терапии; наряду с яркой художественной практикой эвритмия с момента своего зарождения рассматривается как метод душевно-духовного развития. При этом особо подчеркивается ее художественное значение и значение как искусства: «...нет, эвритмия возникла вовсе не как воспитательное средство; эвритмия возникла в 1912 году по велению судьбы и вне какой бы то ни было связи с воспитанием, она возникла из художественных устремлений, в качестве искусства. И отделять особую “воспитательную” эвритмию от художественной было бы принижением значения эвритмии как воспитательного средства» [2; 166].

Сказанное не в меньшей, а может быть, в большей степени справедливо для возникших в России школ и систем свободного танца.

Так, говоря о принципах набора в студию «Гептахор» в 1920-х гг., С.Д. Руднева писала в своих мемуарах: «Главное, нас интересовала... потенциальная способность к пляске, свободному выявлению

в движениях своих музыкальных переживаний, их эмоциональная отзывчивость на музыку (а не их внешние данные или даже двигательные способности). Также учитывали мы их общечеловеческие качества — непосредственность, работоспособность, увлеченность.

В этом отражалось то, что мы по-прежнему (несмотря на нашу полную музыкально-двигательную художественную установку и целеустремленность) видели в нашем деле главным образом его человеческую ценность, значение его для формирования человеческой личности, обогащения, “просветления” ее, необходимых для создания новой жизни... Несомненно, что нередко это затрудняло нам в дальнейшем работу с этими людьми, до глубины души преданными нашей идее, но не обладавшими, например, сценической внешностью и т.д.» [6; 308].

## II

Свободный танец является художественной практикой нового типа, где предмет искусства — сам человек, его личность и судьба.

Сделанное заявление ставит свободный танец в совершенно особое положение, подчеркивая, что развитие личности становится не побочной, а главной целью занятий и танцевальной практики. Это означает, в том числе, что меняются наши представления о результате, критериях успешности и смысле занятий танцем. При традиционном подходе таким результатом является, с одной стороны, созданная хореография как «объективированная», фиксированная форма танца, а с другой — возможность ее точного исполнения и сценического воплощения. Когда мы говорим, что предметом искусства является сам человек, то обозначаем, что центральное значение приобретает прогресс ученика, раскрытие его личности в танце. Критерием успешности является то, насколько

удалось пробудить самостоятельную активность каждого участника, преодолеть психологические барьеры и физические ограничения. Внешние унифицированные стандарты техники исполнения отступают на второй план, выводя на первый способность самостоятельно порождать осмысленное выразительное движение (при разном уровне физических возможностей). Работа на «личность» означает также отказ от соревновательности и поиск уникальных индивидуальных возможностей воплотить свои переживания в танце. Раскрыть индивидуальный образ человека, выраженный в движении и пластике, а не демонстрировать возможности, понять и пережить музыку в движении, а не выполнить внешне заданные движения — задачи практики свободного танца (музыкального движения).

Отдельная личность как «материал» искусства, созидание ее по законам искусства — в этой идее кроется не всегда четко артикулированная, но глубоко скрытая сущность свободного танца.

Творение личности по закону искусства — это не то же самое, что использование искусства в целях терапии и коррекции эмоциональных расстройств (арт-терапии). Прежде всего, в данных практиках создается художественная форма, отражающая то возрастание, которое совершено человеком в процессе постижения музыки, рождения жеста. Художественная форма, рожденная в импровизации, отражает в себе тот путь, который прошел человек в постижении музыки и самопознании, постижении и трансформации исходных эмоциональных реакций и посылов. Само преобразование и углубление переживаний, динамика и противоречивость актуализированных смыслов выступают содержанием художественной формы, свидетельствующей о пройденном человеком пути. При этом изменяется, преобразовывается и само движение: изначально отталкиваясь от бытовых форм

или импульсивных эмоциональных «выбросов», оно приобретает «танцевальность», становится движением музыкальным, художественным; соединяется с переживанием пространства и времени, тяготения и его преодоления в движении, т.е. переходит в чистое, отрешенное переживание бытия.

### III

Художественная форма, движение не отделяется от человека, от его личного присутствия и включения в процесс деятельности. Это связано со сказанным выше, но отражает еще одну грань практики и эстетической программы свободного танца. Особое качество присутствия, существования сближает свободный танец с народной пляской (что отмечалось с момента его возникновения), но, возможно, и с танцем архаическим, ритуальным.

Возникновение профессионального сценического танца и театра еще в античное время было связано с постепенной утратой его мистериального характера и приобретением качества условности. Условность, несерьезность происходящего на подмостках выражалась и в формировании культуры «маски», подчеркнуто отделенной от самого актера, от его личности. Маска могла становиться формой, лишенной чувственного и реального, жизненно-го наполнения, создавала лишь иллюзию действительности, скрывая подлинное лицо актера и в общем этим лицом не интересуясь. Причастность к лицедейству ставила актера и тем более танцора, мима на низшую ступень социальной иерархии. Ситуация начинает меняться особенно заметно в XX в., когда преобразуются и сама концепция театра, театральной игры, профессионального танца, и отношение к личности актера, танцора. Уже система Станиславского предлагает сложную психотехнику игры актера, который активно использует эмоциональную память при

создании роли и добивается подлинности переживания на сцене. Фигура актера, а затем и режиссера приобретает новое значение в обществе — влиятельное и почитаемое. Нельзя не заметить и тенденции как бы противоположной — некоего усугубления театральной условности вплоть до систематического разрушения и напоминания об иллюзорности действия, игры (как у Б. Брехта и других) или намеренного «обезличивания» театра и актера, надевшего маску, использующего специальные театральные жесты, превращенного в марионетку (как у В. Мейерхольда, Г. Крэга и других). Попытки выйти за рамки условности и заглянуть в глубину приводили и к утрате или соблазняющему отказу от личностного начала в человеке. Как писал Ф. Ницше, мистический мир Диониса предполагает отказ от индивидуальности, вечную жизнь за пределами преходящих явлений [5].

Свободный танец был призван, по мнению его создателей, изменить отношение к танцу и танцору в обществе. Возвращение к «серьезности» достигалось обращением к мифологическим и мистериальным истокам танца, однако проводником и воплощением мифологического становилась отдельная личность, теперь так высоко вознесшаяся в своей роли. Таким образом, танец превращался в личное высказывание, грань между ролью и личностью стиралась, наоборот, велись поиски целостности в действии и переживании, единства, слияния телесного и духовного, внешнего и внутреннего.

Отдельная личность как проводник мифологического осознается в целом в искусстве модерна и далее в XX в., в XXI в. эта линия продолжается. «В произведениях на мифологическую тематику так же, как и в христианских образах, мы видим портреты конкретных людей», — пишет О.А. Тарасенко [7; 68] и далее приводит примеры: М.А. Врубель изображает в виде Валькирии княжну М.К. Тенишеву, в образе царевны

Волховы и Царевны-Лебедь представляет Н.И. Забелу-Врубель. Сын С.И. Мамонтова Андрей показан как Алеша Попович в картине «Три богатыря» В.М. Васнецова. В образе Добрыни Никитича можно увидеть сходство с самим автором полотна. «Надевая маску мифологического героя, человек приобретает его силу и приобщается к бессмертию. В мифе, сказке возможно все. Создавая произведение, художник жил в идеальном мифологическом пространстве и времени. Рамки исторического времени были преодолены. Мы видим, что темы модерна возвращают утраченных посредников и проводников для путешествия в иную реальность: мифа, сказки, сна, фантазии. Уже в модерне художники занимаются мифотворчеством» [7; 69]. Отсюда возникновение неомифологизма: пророчества художников, воспринимающих свою деятельность как космически значимую миссию.

О новом существовании в танце заговорили и в балете: по мнению М.М. Фокина, танец должен выражать духовное состояние артиста. В балете «модерн» обратились к инстинктивным импульсам человека и старались выразить их в танце. Однако в наибольшей степени в качестве личного высказывания существует именно свободный танец, где танцующий становится не только исполнителем, но по большому счету и хореографом своего танца. При более глубоком взгляде на практику на первый план выступает важность *состояния* танцующего как состояния душевно обнаженного, без лицедейства, «без игры», состояния «проводника». Странная культурная метаморфоза состоит в том, что в современном мире «игровым», ненастоящим человек себя чувствует в социальной сфере, т.е. в реальной жизни. Наоборот, свободный танец предлагает снять социальную маску и оказаться на территории подлинного, почувствовать и обрести себя настоящего, в определенном смысле отказаться от игры.

Действовать от первого лица, предьявить свои чувства, свидетельство — такова сущность свободного танца. Открытость как своего рода безыскусность — один из парадоксов свободного танца. Однако эта безыскусность теперь искусна, т.е. ею владеют, делают предметом искусства.

Приведем мнение А. Дункан. «Когда Айседоре задавали вопрос, что она намеревается сообщить или выразить, танцуя музыкальные произведения, которые сами по себе являются художественными творениями, — как, например, Седьмую симфонию Л. Бетховена, известную любителям музыки всего мира, — она отвечала: “Я хочу выразить дух музыки”. Она видела себя в той же роли, которая отводилась хору в греческой трагедии. Она отстаивала точку зрения, что музыка явилась первоначальной творческой силой, “великим, безличностным, вечным и божественным источником *всякого* искусства — поэзии, драмы, живописи, скульптуры и танца”» (цит. по [4; 238]). Биограф и исследователь творчества А. Дункан подчеркивает связь между ее пониманием танца и новым мировоззрением эпохи: «В повседневной жизни, и равным образом в культуре, делался все больший упор на “Я” — но на такое “Я”, которое подразумевало славные масштабы деяний и благородства духа, побуждающего неустанно двигаться вперед и ввысь» [4; 48].

В исканиях исторической студии «Гептахор» мы, с одной стороны, находим также обращение к личному высказыванию в танце, а с другой — личность становится проводником музыки и воплощенных ее образов. Свое предчувствие будущей работы и пути, некое исходное состояние описывает С.Д. Руднева в воспоминаниях: «В эти белые ночи и летние дни и вечера я жила экзальтированной, напряженной жизнью, полной ожидания приближающихся чудес. Новый мир начал уже стремительно раскрываться передо мной — прежде всего, под воздействием трилогии Мережковско-

го (особенно “Смерть богов” и “Воскресшие боги”).

Еще непонятные, но волнующие отзвуки античной философии и неоплатоновских учений, которыми полны эти книги, зажигали мое воображение; казалось, вот-вот что-то раскроется во мне и станет все понятно и ясно — и моя жизнь, и жизнь всего мира.

Как-то в начале июня, в белую ночь, я сидела на своей скамейке под опадавшими цветами калины. Все мое существо сливалось с окружающей меня весной, с неведомыми мне еще, но уже близкими откровениями о единстве всего сущего. Они уже ждали меня в недалеком будущем...» [6; 100–101].

В начале исканий музыкальное движение понималось и воплощалось в студии «Гептахор» как личная эмоциональная реакция на музыку, потом студия подошла к работе над воплощением этой реакции в художественную форму, над ее завершением и со временем — к созданию музыкально-двигательного образа, в котором все личные эмоции трансформированы и соответствуют содержанию музыки. Вот как об этом этапе работы рассказывает С.Д. Руднева: «Все отчетливее делалось стремление не только выразить свое личное переживание (понимание) данного музыкального произведения, но и создать новый музыкально-двигательный образ, воплощающий вложенное композитором содержание, вольно или невольно отражающее его эпоху и жизневосприятие, и наше отношение к нему... Теперь эти эмоции стали глубже, четче соответствовать подлинному содержанию музыки... Метод оставался тот же — сначала свое, личное, эмоционально-динамическое переживание музыки; потом постепенное переосмысление движений в том, что мы называли «иммобилизациями», — художественно-условная форма движения, в которой отражено познанное нами подлинное содержание музыкального произведения» [6; 329].

#### IV

Наконец, нам хотелось обратить внимание на особенности языка свободного танца и не в том более привычном аспекте, когда указывают на изменившийся репертуар движений (использование более реалистичных, часто бытовых форм движения, естественных, основных видов движения); нам хотелось подчеркнуть ту особенную семиотическую функцию и психологическую роль, которую выполняет выразительное движение-жест в свободном танце.

Однако прежде следует выделить специфику танцевального движения как знака. Танцевальное движение обращено к зрителю и обладает визуальной выразительностью, тело самого танцора, его двигательный аппарат становятся материалом танца, подчиненным задаче создания визуального образа. Танцевальные движения данного вида характеризуются визуальной выразительностью и законченностью визуального образа, движение-жест мыслится на поверхности тела. Знак-изображение доминирует в профессиональном сценическом танце, где с его помощью коммуницируются определенные художественные смыслы и ценности.

Анализируя канон динамического противопоставления, Е. Харитонов сравнивает его с такими канонами движения, где тело лишь символизирует собой некую сущность и содержание: «Контрапоста, как правило, нет в церковных средневековых изображениях — поскольку тело понимается лишь как символ некоторой сущности, но не в смысле собственной своей природы. Это касается и различных сценических принципов пластики. Канон классического балета определился в традициях барокко и рококо; тело в нем дотянуто, деформировано до некоторых идеализированных представлений о красоте, символизирует эти представления, динамическое противопоставление исключено» [9; 65]. Данный принцип проходит не только в танцеваль-

ной, но и в более широко понимаемой телесной культуре общества: «Требование строевой выправки – специально развернутые плечи, грудь вперед, подбородок, взятый на себя, фронтальная отмашка рук – приближают тело к симметрии, как бы символизируется самый простой и четкий вид порядка, также и пластика, до сих пор связанная с представлением о хороших манерах, – предельно прямой корпус, мысленно как бы затянутый в корсет, отведенные назад локти, строго неподвижные бедра, высоко поднятый подбородок – символизируют какие-то сословные понятия о достоинстве» [9; 64].

Однако помимо изобразительной стороны в танцевальном движении раскрывается и сторона миметическая, сопричастная, что находит выражение в особом отношении движения к обозначаемому, в слиянии с обозначаемым, в отождествлении. Так выражается, возможно, древняя исходная природа и сущность танца как отклика, телесной со-вибрации, со-бытия с окружающим миром. Форма переживания соединения, единения с миром предполагает уже состоявшуюся выделенность человека из окружающего мира, столкновение со своим отделенным, отдельным существованием. Танцевальный жест как в архаических, так и во многих сохранившихся до наших дней народных танцах представляет собой телесное и двигательное *уподобление* – будь то стихия, окружающая природа, дух и т.п. Свободный танец «возвращается» к жесту-уподоблению, но по-новому его осмысляя, в том числе наполняя музыкальным соответствием. Современному человеку для того, чтобы исполнить такой танец, приходится проделать непростой путь: ведь его сознание доверяет в большей степени отвлеченному мышлению.

Уподобляясь телесно, танцующий меняется и психологически, он отождествляет себя (чего не происходит при изображении) с воплощаемым им: в данном случае

с музыкой, тем или иным образом. В свободном танце, как и в плясовой стихии, танцевальный знак-жест имеет направленность внутреннюю, служит инструментом порождения внутреннего переживания танцующего. Чтобы понять различие между разными типами жестов, приведем примеры подходов к жесту: изобразительного и «через уподобление».

Можно поставить задачу «показать птицу», в таком случае жест должен убедительно воспроизводить внешние характеристики движения птицы, ее телесного облика; совсем иная задача – постараться с помощью движения ощутить полет – это может быть прыжок, но может быть и просто стремительный бег или только легкий вздох, а может быть и лежание на полу. Внутренний опыт танцующего при этом различен. В случае изображения танцующий может сам ничего не испытывать, кроме напряженной работы мускулов. В случае уподобления танцующий переживает то состояние, которое выражается в движении. Можно привести множество других примеров. Каждый раз решающим оказывается разница между *показать* и *стать* – деревом, камнем, волной или ветром и т.п.

Некоторую аналогию сказанному находим в работах П. Флоренского. Он подходит к художественному произведению с точки зрения запечатленного в нем движения – как бы оттиска работающей руки человека. «Скульптурное произведение – это запись широких движений режущего или отбивающего орудия... Тут не может быть и речи о воспроизведении фактуры поверхности изображаемого, кроме того, тут неминуемо выступают преобладающие направления ударов, определяемые строением тела самого художника и родом секущего орудия. Точно так же ритмика этих ударов будет запечатлена в вырубленном произведении. Скульптура, если и есть подражание внешнему предмету, то – подражание внутренне музыкальное, отвечающее на впечатления предмета ритмически

внутренним взыгранием...» [8; 83–84]. Так и свободный танец несет некий образ, как бы вбирая его внутрь, соединяясь с ним через внутреннее переживание и отождествление.

## V

Вопрос об эстетике свободного танца может быть решен только с учетом понимания его специфических творческих задач и особенностей языка. Как было указано выше, акцент здесь переносится с внешних, физических достижений в движении и внешне выраженной танцевальной формы на состояние танцующего, качество его присутствия в танце. Важна не виртуозность сама по себе, а органичность как единство внутреннего наполнения и внешнего выражения, особое значение приобретают содержательность и смысловая обусловленность жеста. В отличие от сценического танца эстетизируется движение индивидуальное. Поэтому допустимы разный уровень физических возможностей и данных танцующих, а также разнообразие их телосложения.

К парадоксам свободного танца можно отнести то, что он уравнивает профессионалов и непрофессионалов. Никакой профессионализм не может гарантировать искренности и глубины высказывания. Нередко умелость даже мешает этому. Кроме того, проявление подлинного существования (единство движения и внутреннего состояния человека, через это движение себя воплощающего) делает эстетически ценным и опыт новичка, независимо от уровня физического развития и технического оснащения.

Сказанное отнюдь не означает, что в свободном танце отсутствует техника или что такую работу не надо осуществлять. Вопрос о технике приобретает новое значение: техника выступает теперь как психотехника. Реализация такого подхода идет вразрез с обычными, традиционными

практиками обучения движению и тренировки, где физическая составляющая вычленяется и отдельно, специально отрабатывается (шаги, движения) вне контекста танца, музыки, выраженного движением смысла. Также физическая тренировка в большинстве случаев представляет собой движения отдельных групп мышц вне осуществления какого-либо целенаправленного движения, т.е. является работой механической.

В свободном танце, напротив, выражено стремление к осуществлению наполненного внутренним содержанием движения, психологическая составляющая движения играет не менее важную роль, чем физическая, внешняя, их единство и создает феномен «живого», «свободного» движения. Техника, оторванная от осмысленного свободного движения, от порождения движения отрицается. На ее место встает работа, в той или иной степени регулирующая психологическую сторону движения, управляющая состоянием человека, что требует новой структуры занятий, новых приемов обучения и иного подхода к нему.

Приведем примеры. В ряде практик свободного танца произошел переход от механических повторений отдельных движений к упражнениям-этюдам, где движение включено и оправдано целостным действием, переживанием, задачей, образом. В той или иной степени эта идея воплощена основными направлениями свободного танца, выражающего в движении музыку: дунканизм, ритмика, эвритмия, алексеевская гимнастика, музыкальное движение и др. Когда-то А. Дункан предпочувствовала эту дорогу. Она подчеркивала: не надо говорить детям «поднимите руки вверх», а предложите им потянуться к небу, к солнцу, стать колышущимся на ветру цветком и т.п. В музыкальном движении занимающимся предлагается прожить в движении целостный музыкальный отрывок. На гимнастических этюдах



построена система Л. Алексеевой. В отзыве А.В. Родионова дается такая характеристика системы: «Одним из важнейших компонентов гимнастического занятия системы Алексеевой является органическая связь движений и музыки. Эта связь, эта гармоничность их взаимосочетания достигались особым подходом к отработке гимнастического материала, в результате которого каждый отдельный элемент (или более или менее сложная совокупность их) превращался в маленькое, но слитное и связанное с определенной музыкой художественное произведение, за которым укоренилось название «гимнастический этюд» (цит. по [3; 2]).

Как ни в какой другой танцевальной практике, в музыкальном движении центральное значение приобретает переживание и его организация, т.е. ставятся собственно психотехнические задачи. Целью и основной направленностью становится переживание музыки в движении, акценты смещаются: особо подчеркивается, что речь идет о движении не *под* музыку, а *в* музыке. Как войти в состояние углубленного, сосредоточенного слушания музыки и тем самым овладеть импровизацией? Как добиться эмоционального отклика и одновременно погруженного, вдумчивого восприятия музыки? Как сделать движения наполненными и осмысленными? Эти вопросы становятся наиболее важными и организующими педагогический и творческий процесс, в особенности в практике педагога музыкального движения О.К. Поповой.

Мы привели примеры практик свободного танца, строящихся на выражении музыки в движении, но логично обратиться и к другим, идущим не от музыки практикам, — например, танец будто или контактная импровизация. В этих практиках мы также находим особую психотехнику, без которой невозможно овладеть движением,

поскольку она является квинтэссенцией практики.

Подводя итоги, можно было бы сказать, что в свободном танце меняются (но не отменяются!) представления об эстетическом и сама эстетическая реальность приобретает новые измерения и формы. Эстетизируются индивидуальные проявления человека, само качество «присутствия» в танце и движении, энергетическая и смысловая наполненность жеста.

Предметом восприятия является состояние человека, глубина его проникновения в музыку, подлинность выраженных им чувств, некоторая преображенная реальность, но не изображаемого мира, а самого участника действия — преображение его души, которое неотделимо от преображения тела человека.

1. *Жак-Далькроз Ж.* Ритм. М.: Классика-XXI, 2008.
2. Искусство эвритмии в лекциях и высказываниях Рудольфа Штейнера: Сборник / Сост. Эв. Фробузе. М.: Парсифаль, 1996.
3. *Кулагина И.Е.* Школа движения Людмилы Алексеевой. К 120-летию со дня рождения (1890–1964). М.: Буклет, 2010.
4. *Курт П.* Айседора. Неистовый танец жизни. М.: Эксмо, 2002.
5. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 637–650.
6. *Руднева С.Д.* Воспоминания счастливого человека. М.: Главархив Москвы; ГИС, 2007.
7. *Тарасенко О.А.* Портрет и маска (лик). Фазы бытия // Маски: от мифа к карнавалу: Матлы научной конференции. Випперовские чтения — 2007. Тула: Власте, 2008. Вып. XXXVIII. С. 54–80.
8. *Флоренский П.А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993.
9. *Харитонов Е.* Слезы на цветах. Книга 2 // Глагол. 1993. № 10 (2). С. 3–206.