

УДК 336.72

ЕСТЕТИКА ТА ІДЕОЛОГІЯ ВІЛЬНОГО ТАНЦЮ. ФІЛОСОФІЯ РУХУ ТІЛА

Кундис Р.Ю., Кіптілова Н.В., Байдіна А.О.

Львівський національний університет імені Івана Франка

Культурологічні та мистецькі аспекти філософії та принципів вільного танцю у наукових працях. Аналіз ролі центра ваги у просторовому переміщенні танцівника. Пошук внутрішнього джерела руху та прагнення вільного танцю до індивідуального самовираження, як основа трансформації хореографічної лексики сучасного танцювального мистецтва.

Ключові слова: вільний танець, Айседора Дункан, центр ваги тіла, джерело руху, Франсуа Дельсарт, індивідуальне самовираження.

Постановка проблеми. У сучасному світі існує безліч поглядів на принципи формування мистецтва тілесного руху. Вільний танець популяризує у першу чергу здоровий та безпечний рух, який є відображенням певних внутрішніх та психологічних процесів танцівника. Актуальність статті полягає у розкритті принципів вільного танцю як першооснов розвитку сучасного танцю, розглянути та проаналізувати наукові праці про творчі погляди Айседори Дункан на такі питання, як джерело руху, переміщення центру ваги тіла та пошук засобів індивідуального самовираження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Принципи вільного танцю та ідейні погляди Айседори Дункан у своїх наукових працях розглянули А. Айламазьян, А. Камуррі, І. Сироткіна, С. Фостер.

У науковій статті «Естетика вільного танцю» А. Айламазьян дається матеріал, що дозволяє осмислити таке складне та багатогранне явище, як вільний танець. У роботі підкреслюється синтетичний характер і особливий міжпредметний статус вільного танцю. Його специфіка визначається у напрямку на розвиток танцівника, на єдність психологічних та художніх задач, на пластичну візуалізацію індивідуальних відчуттів людини.

А. Камуррі у своїй статті «Recognizing emotion from dance movement: Comparison of spectator recognition and automated techniques» аналізує та класифікує експресивний рух людського тіла, зокрема танцівника. Даний експеримент є результатом спільної роботи університетів Генуї, Італії та Швеції. Робота спрямована на дослідження індивідуалізації руху танцівника на сцені у залежності від поставлених йому психологічної та фізичної задач та на аналіз впливу різноманітних виражальних засобів виконавця на аудиторію глядачів.

У своїй праці «Свободное движение и пластический танец в России» І. Сироткіна розповідає про традиції, що заклала Айседора Дункан, та їхній вплив не лише на мистецтво танцю ХХ століття, але й на відношення до тіла, одягу та руху. У першій частині «Воля до танцю» демонструються наукові дослідження руху, «танці машин» та біомеханіка. У другій частині «Вибір шляху» на конкретному історичному підґрунті досліджуються питання про відношення руху і музики, про танець як «абстрактне» мистецтво, про його роль у звільненні тіла, про естетичні та філософські принципи вільного танцю.

С. Фостер у книзі «Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance» розбирає тіло як продукт визначених танцювальних технік. Аналізується вплив ідеології, принципів технік, практики, політики, музики, середовища на формування тіла танцівника.

Мета статті. Головною метою цієї роботи є аналіз ідейного та естетичного погляду представників вільного танцю на принципи руху тіла людини.

Формування цілей статті: аналіз дослідницьких робіт, присвячених творчим пошукам Айседори Дункан, дослідження ролі центру ваги тіла у просторовому переміщенні танцівника, розглянути погляди представників вільного танцю на джерело руху у тілі танцівника, обґрунтувати роль «зусилля» у сучасному танці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творців вільного танцю об'єднувало не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Всі вони в тій чи іншій мірі сприйняли ідею Фрідріха Ніцше про танці, як метафори свободи, і танцюриста, як втілення розкутого і творчого духу. Для представників вільного танцю він став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя. Айседора Дункан, як засновниця цього напрямку, мріяла про нову людину, для якої танець буде так само органічним, як і інші повсякденні справи, про жінку майбутнього – власницю «піднесеного розуму у вільному тілі». Одним з ідейних джерел вільного танцю став рух, що несе у собі принципи фізичного вдосконалення та розкріпачення тіла. Його прихильники шукали джерело відродження в природі, закликали до звільнення людини від вимог, що накладаються на неї сучасною цивілізацією [4, с. 241].

Хоча у Айседори Дункан були цілком сформовані погляди на танець, вона ніколи не прагнула привести їх у якусь «систему» або створити «метод» викладання. Навпаки, вона палко стверджувала, що танцю нікого не можна навчити – можна лише пробудити бажання танцювати. Вчитися танцівники їздили до її сестри Елізабет Дункан в Берлін і Дармштадт, але там викладання було розраховане головним чином на дітей. Бажаючи повторити шлях Айседори Дункан доводилося почати з того, з чого почала вона, – розглядати античні зразки в музеях і самим додумувати принципи руху і методи викладання [4, с. 245].

Хоча Айседора Дункан привселюдно стверджувала, що вчитися треба у природи, але багато

своїх принципів почерпнула в театральній системі Франсуа Дельсарта. У США у Дельсарта було багато послідовників, і у Дункан, яка почала свою кар'єру театральною актрисою, були всі можливості познайомитися з його поглядами. Він заклав основи викладання виразного руху та ставив перед собою питання: чи є у руху центр або джерело, чи повинні рухи бути цілісними або фрагментарними, чи потрібно танцівникам створювати враження легкості, приховувати зусилля, що прикладаються, куди прагне танець до індивідуального самовираження або руху «абсолютного»? Ці питання стали фундаментом для формування принципів вільного танцю [1, с. 214].

Айседора Дункан вміла і любила ораторствувати. Свої виступи вона передувала промовами, в яких ідеї Жан-Жака Руссо, Чарльза Дарвіна і Фрідріха Ніцше поєднувалися з ідеалом античної гармонії і особистим досвідом танцівниці. Танець був для неї не тільки мистецтвом, але і філософією, що виражає найпрекрасніші і здорові ідеали. Вона вірила, що джерело Краси – Природа (обидва слова вона писала з великої літери), що танець – вираз особистості і тому завжди індивідуальний. Ідею одухотвореного жесту – «відображення внутрішнього душевного руху» – вона запозичила у Франсуа Дельсарта. Слідом за ним же вона вважала, що воля людини віддзеркалюється в переміщенні її центра ваги і що рух має бути цілісним, текучим, безперервним [1, с. 217].

Задовго до цього на роль в танці центру руху звернув увагу письменник і театральний діяч Генріх фон Клейст. Своє есе «Про театр маріонеток» він почав з парадоксального твердження про те, що маріонетка граційніша будь-якого живого танцівника. Причина цьому – відсутність у неї свідомості: «Чим туманніший і слабший розум в органічному світі, тим блискавичніше і переможно виступає в ньому грація» [2, с. 165]. Маріонетка рухається несвідомо, підкорюючись законам механіки, її кінцівки слідує за переміщенням центру ваги пасивно, як маятники. «Кожного разу, коли центр ваги рухається по прямій, кінцівки ж описують криві, і часто фігурка приходять в якийсь ритмічний, схожий на танець рух всього лише від випадкового поштовху». Свідомості Клейст приписував негативну роль: втручаючись в рухи людини, вона спотворює їх закономірний хід. Якщо свідоме чи довільне зусилля докладено в точці, яка не співпадає з фізичним центром ваги тіла, то рухи танцівника виглядають штучними, «манірними». Ідеальний танцівник – це або несвідома маріонетка, у якій «душа руху» збігається з фізичним центром тяжіння, або – володар досконалої свідомості, Бог. Людина, що займає проміжне між ними місце, в силу своєї неповної свідомості завжди буде вносити в свої рухи елемент незручності. Щоб цього не сталося, танцівник повинен наслідувати або Бога – що неможливо, або маріонетку, вправляючись у «пропорційності, рухливості, легкості» і в «більш природному розміщенні центрів тяжіння». Думка про переваги механічної ляльки перед живою танцівницею оформилася в суперечці Едварда Гордона Крега з Дункан, яка наполягала на пріоритеті «природного руху». Проте в їхній дискусії «природне» і «механічне» не виступали антагоністами; навпаки, «природність»

розумілася, як підпорядкування природним законам, включаючи закони механіки [2, с. 170-178].

Дельсарт вважав, що звільнене від умовностей тіло «знаходить центр ваги інстинктивно», за законами механіки. Якщо ж дія ініціюється свідомістю, то вольове зусилля повинне бути спрямоване в центр ваги. Тоді фізичний і вольовий джерела руху співпадуть і рух наблизиться до природно-механічного. А оскільки центр ваги тіла знаходиться в торсі, то Дельсарт рекомендував, щоб всі рухи виходили з нього: торс – не тільки фізичний або м'язовий, а й «вольовий центр, що керує усіма рухами». Щоб бути виразним, рух має слідувати «відцентровій» логіці – починаючись у великих м'язах і м'язових групах торса, поширюватися потім на периферію. Точніше, виразними можуть бути різні рухи – рук, голови або торса, але найбільш експресивними будуть тільки останні. Дельсарт вважав, що на рівні рук і ніг рух продиктовано волею; на рівні голови ініційовано думкою; на рівні торса – одухотворене душею [4, с. 264-265].

Слідом за Дельсартом Дункан також шукала джерело руху. Вона проводила довгі дні і ночі в студії, намагаючись створити такий танець, який передавав би рухами тіла різні емоції людини. Айседора годинами простоювала безмовно, скрестивши руки на грудях, немов у трансі, поки не знайшла «першооснову будь-якого руху, чашу рушійної сили». У цьому їй допомогла музика, яку ночами грала їй мати: «Я виявила, що коли слухаю музику, вібрації її спрямовуються потоком до цього єдиного джерела танцю, що знаходиться як би усередині мене. Вслухаючись в ці вібрації, я могла втілювати їх в танці». На відміну від Дельсарта, знайомого з основами механіки, вона помістила джерело руху не в фізичний центр ваги, який при вертикальному положенні тіла знаходиться біля основи хребта, а вище – в область сонячного сплетення. Це було ближче до серця, традиційно вважалося осередком життя і енергії. Захоплений мистецтвом Дункан, Констянтин Станіславський писав: «Такі балерини і артисти не танцюють, не грають, а діють. І не можуть цього робити інакше, як пластично. Якби вони уважно прислухалися до своїх відчуттів, то відчули б в собі енергію, що виходить з глибоких схованок, з самого серця» [3, с. 362].

У різних театральних і танцювальних традиціях центр руху поміщається в різні точки, розташовані на вертикальній осі тіла, вище або нижче по хребту. Це може бути області крижової кістки, живота, сонячного сплетення або грудей. У східних традиціях цей центр знаходиться нижче – біля крижової кістки, в балеті і вільному танці – вище, на рівні діафрагми. Переміщення цього джерела в сонячне сплетіння – вище фізичного центру ваги – мало для танцю важливих наслідків. По-перше, верхня частина корпусу, руки і голова стали приймати в русі більше участі. Цьому сприяло і те, що Айседора Дункан не танцювала на пуантах, які вимагали випрямленого вертикального положення тіла. В результаті до репертуару її рухів додалися рухи на підлозі і широкі рухи торсу і голови, що збільшувало емоційну виразність танцю. По-друге, переміщення джерела руху з фізичного центру ваги в область сонячного сплетення відрізняла

Дункан від механічності маріонетки. На відміну від крижів, область сонячного сплетення тісно пов'язана з диханням, що стало важливою метафорою вільного танцю. «Дунканісти» вірили, що подих гармонізує ритми тіла з ритмами природи: коливання хвиль, подуву вітру, рух трави, – і музики, в якій також можна розрізнити «вдихи» і «видихи». Від злиття тілесного ритму з ритмом природним або музичним людина відчуває радість, а її рухи стають емоційними і виразними. Перемістивши джерело руху з фізичного центру ваги в область сонячного сплетіння, Дункан підкреслила роль дихання як внутрішнього імпульсу до руху [3, с. 364].

Сила внутрішнього, невидимого оку, руху багатьом здавалася майже містичною. Жанна Зальцман, учениця Еміля Жака-Далькроза, писала, що «за видимим рухом ховається інше – не відкрите оком, але дуже сильне і визначальне зовнішнє». Силу немеханічного, внутрішнього жесту Дункан відчула, спостерігаючи за грою великої трагічної актриси Елеонори Дузе. В одному з її спектаклів є сцена, де Дузе стоїть нерухомо, але у глядача створюється повне враження, що її фігура росте, стаючи все більш значною. Айседора сказала собі: «Коли я зможу вийти на сцену і встати нерухомо, як стояла цього вечора Елеонора Дузе, і при цьому зобразити колосальну силу динамічного руху, тоді я стану найбільшою танцівницею в світі» [4, с. 265-268].

Пошуки внутрішнього джерела руху зовсім не скасовували всього відомого про центр ваги тіла. Навпаки, танцівники широко використовували переміщення центру ваги як художній прийом. Дункан створила етюд «Танагірські статуетки», в якому центр тяжіння безперервно переміщується. Елла Рабенек, послідовниця Айседори Дункан в Росії, у своїх класах пластики рекомендувала асиметричну стійку, при якій центр ваги спочиває на одній нозі, а інша залишається вільною і може в будь-який момент повідомити тілу імпульс до руху. Така готовність – вміння завжди підтримувати імпульс в бадьорому стані – особливо цінується в танці. Підтримкою невсцухаючого імпульсу до руху сприяє динамічна, нестійка рівновага, що створюється, коли проекція центра ваги виходить за межі опори, у цьому випадку здається, що людина ось-ось впаде [4, с. 268-270].

Гра центром тяжіння, «танець балансу» – загальні для танцю і театру принципи виразного руху. Як зауважив Всеволод Мейерхольд, російський театральний режисер, «всі біомеханічні рухи повинні бути свідомо реконструйовані в динаміці автоматичних реакцій, прихованих в дії і утримуючих тіло в рівновазі. Але це відбувається не в статичному положенні тіла, а тоді, коли воно втрачає і знову знаходить рівновагу за допомогою послідовно виконуваних «мікрорухів». Одного разу під час ожеледиці Мейерхольд послизнувся, він падав на праву сторону, а його голова і руки, щоб створити противагу, кинулися вліво. Аналізуючи своє падіння, він претендував на відкриття одного з найважливіших законів виразного руху [4, с. 270].

Ідею про те, що танець починається з виходу із статичного стану і прийняття пози нестійкої рівноваги, підхопив, прийшовши слідом за танцем модерн, сучасний танець. Відповідно до слів аме-

риканської танцівниці Доріс Хамфрі, танець починається з падіння і являє собою гру вертикалі (положення стоячи) і горизонталі (положення лежачи). А такий напрямок групового танцю, як контактна імпровізація, заснований майже цілком на передачі власної ваги партнеру і прийнятті його ваги, тобто на спільному переміщенні центрів тяжіння. На відміну від вільного танцю або раннього модерну, контемпорарі відмовився від органічних метафор дихання, хвилі або рослини. Танець тепер описується в суто механічних термінах: статика, динаміка та баланс. Ролі як танцівника, так і глядача теж змінюються. Замість того щоб висловлювати щось своїми рухами, танцівник стає експертом в області, так званої кінестезії. Така зміна термінології – органічного на механічне, внутрішнього на зовнішнє – повертає сучасний танець до ідей Клейста про маріонетку. Вища мудрість тепер приписується фізичному тілу, якому свідомість тільки заважає [1, с. 221].

Якщо центр ваги переміщується плавно, без поштовхів і затримок, а взаємне розташування його частин безперервно змінюється, то рух буде здаватися триваючим, текучим. Рудольф Лабан навчався образотворчих мистецтв в Парижі в той час, коли гриміло ім'я Анрі Бергсона. У своїй теорії танцю, яку Лабан створив десятиліттями пізніше, він зробив «протяжність», або «потік», однією з чотирьох базових характеристик руху поряд з «вагою» або «тяжкістю» (вимірюваною силою або м'язовою енергією), «тривалістю» і «напрямоком». Можна припустити, що Дункан, живучи в Парижі, знала ідеї Бергсона. Сама вона посилалася на теорію еволюції у викладі Ернеста Геккеля, кажучи про те, що танець «народжується в нескінченному вдосконаленні форми, виразу вищих ідей і мотивів». Айседора вважала, що рухи в танці повинні повторювати природні форми і слідувати один за одним, подібно розгортання пелюсток квітки. Цим вона підкреслила відмінність «природного» танцю від балету, де «ні рух, ні поза, ні ритм не народжуються ... з попереднього і ... не здатні дати імпульс подальшому». Навпаки, у вільному танці кожен рух «несе в собі зародок, з якого могли б розвиватися усі подальші» [4, с. 272-274].

Айседора Дункан захоплювала глядачів легкістю і граціозністю не тільки на сцені, а й у житті. За словами художника Михайла Нестерова, «дивитися на неї в ті далекі дні приносило такі ж радісні почуття, як ходити по молодій травичці, слухати спів солов'я, пити джерельну воду». Здавалося, танець – природний стан її тіла, який не потребує ніяких зусиль. Звичайно, це було не так. Одного разу Айседора зізналася, щоб зробити один простий і правдивий жест, їй потрібні були роки боротьби, важкої праці і пошуків. Однак, вважаючи фізичну роботу невитонченою і вульгарною, вона ці зусилля ретельно приховувала і ніколи не втрачала можливості покритикувати балет за те, що він вимагав дисципліну, працю і піт. Спорт вона теж на словах відкидала, кажучи, що «ненавидить м'язи, руки, ноги», хоча періодично займалася гімнастикою з викладачем. Люблячи свободу, дозвілля і розкіш, Дункан не могла допустити, щоб її танець асоціювали з дисципліною і необхідністю. Представляючи танець заняттям приємним і безтурботним, Дункан однією

з перших запровадила ненапружені, розслаблені пози і рухи, в тому числі партерні, перетворивши відпочинок, розслаблення з фізіологічно вимушеної паузи у виразний елемент [3, с. 369].

Створювати враження легкості Айседорі Дункан було простіше, коли вона була юною і стрункою. Згодом її тіло стало тяжким, і глядачі помічали: «починаючи танець, вона ... починає важку боротьбу; закінчуючи його, вона відпочиває». Раніше її танець своєю безпосередністю «протистояв балету, був пляскою»; тепер в цьому «змаганні за оволодіння важкістю тіла», він зрівнявся з балетом [4, с. 279].

«Її мистецтво – мистецтво молодості», – підводив невтішний підсумок критик. Не намагаючись заперечувати вагу власного тіла, Айседора, навпаки, зробила його художнім прийомом. За словами Олександра Румнева, радянського актора театру та кіно, вона відкрила те, чого не знала естетика класичного танцю – «могутнє значення в танці ваги розкутого тіла». Відчуття тяжкості, вагомості використовувалося і для виразності, і в пластичному тренажі [4, с. 279].

Одним з перших, хто обґрунтував роль «зусилля» в танці, став Рудольф Лабан. Під час Другої світової війни він почав виконувати в Англії соціальне замовлення – брати участь в раціоналізації трудових рухів на військових заводах. В результаті в його теорії танцю, яку він розробляв з початку 1920-х років, з'явилося поняття про «зусилля». Лабан навіть називав танець «поемою зусилля». На противагу фізичній силі, зусилля – це енергетичний або мотиваційний аспект руху, імпульс, з якого воно виростає. З тим, що «пластичний рух вимагає мінімальної витрати сил і максимальної витрати енергії» (тобто максимального зусилля), погоджувався і танцівник Олександр Румнев. А актор і режисер Михайло Чехов рекомендував зберігати необхідне зусилля навіть при легких рухах і, навпаки, важкі дії виконувати з легкістю. Уже в наші дні парадокс «сили» і «зусилля» відтворив Еудженіо Барба: на противагу техніці повсякденного використання тіла, націленої на досягнення максимального результату мінімальними засобами, сценічна техніка – «техніка «екстра-буденного» ґрунтується на розширенні енергії, коли створюється враження, що актор використовує максимум енергії для досягнення мінімуму результату» [4, с. 281].

Наступним питанням, з яким стикнувся вільний танець, був напрям, куди він прагне: до індивідуального самовираження або руху «абсолютного»? Айседорі Дункан лестило, що художник Ежен Каррьер назвав її танець проявом її особистості. Вона і сама любила говорити, що рухи кожного повинні бути індивідуальні – відповідати фізичній тілобудові, віку, характеру. «Зігнуті ніжки маленької дитини чарівні, – стверджувала вона, – у дорослого вони виглядали б потворно».

Айседора критикувала балет за приведення до стандарту, уніфікацію, що веде до нівелювання індивідуальності. «Коли у мене буде своя школа, я не буду вчити дітей танцювати так, як танцюю я, – казала вона. – Я буду тільки допомагати їм удосконалювати їх природні дані». Своїх учениць, навіть найменших, вона не вчила окремим па, а просила відчувати, як «у відповідь на музику піднімається голова, здіймаються руки, як ноги повільно ведуть їх до світла». Їй здавалося, що діти її розуміють і що їх внутрішнє «я» пробуджується їй у відповідь [3, с. 371].

У своїх деклараціях вільний танець віддавав перевагу «внутрішньому»: відчуттям, переживанням танцюючого, – в порівнянні з його зовнішністю і рухами. Так, щоб дати ученицям відчувати себе «зсередини», навчити довіряти внутрішньому почуттю, американка Маргарет Ейч-Дублер роздавала їм пов'язки на очі. З цією ж метою Елла Рабенек прибрала дзеркала і радила ученицям танцювати «як ніби ви спите», можливо, думаючи, що так їм легше зважитися на прояв індивідуальності. «Жест, – вважала вона, – має народжуватися сам по собі від кожного нового музичного такту, змінюючись, варіюючись, перетворюючись відповідно до індивідуальності та настрою кожної з учениць». На думку глядача, «негарних» серед її учениць не було, кожна танцювала «танець своєї індивідуальності» [3, с. 373].

Висновки. Отже, такі принципи, як гра центра ваги або злитість і плинність, виявляються загальними для багатьох видів художнього руху і наділяються схожим змістом. Свої прийоми надання рухам плинності або створення нестійкої рівноваги є і в танці, і в театрі, і в східних практиках. Вважається, що ці прийоми роблять рух виразним, перетворюють в мистецьку подію. Нестійка, динамічна рівновага – умова постійної готовності до руху – каже про волю до нього, про незгасаючий імпульс, який танцівник плекає і підтримує в своєму тілі, як вогонь у вогнищі. Прийняття природності та краси людського тіла вільним танцем робить його ближчим до внутрішнього світу глядача, дає йому можливість проводити паралелі з емоційним наповненням повсякденного життя. Босоногі танцівники були частиною сьогодення, не створюючи бар'єрів, вони доносили людям свої почуття через рух тіла. Уявні кордони стиралися, будь-хто міг стати дотичним до творення вільного танцю. «Танець майбутнього», як називала його сама Айседора Дункан, поклав початок змінам пріоритетностей у хореографічному мистецтві. Сучасний танець, проходячи сходинки своєї еволюції, доносить перевагу внутрішнього наповнення руху над його формою. У контемпорарі танці ці ідеї трансформувались у постійний експеримент. Як і у філософії руху Айседори Дункан, важливим став сам процес творення, а не його кінцевий результат.

Список літератури:

1. Camurri A. Recognizing emotion from dance movement: Comparison of spectator recognition and automated techniques / A. Camurri // *International Journal of Human-Computer Studies*. – Geneva, 2003. – S. 213-225.
2. Foster S. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance / S. Foster. – London, 1986. – 307 p.
3. Айламазьян А. Эстетика свободного танца / А. Айламазьян // *Свободный стих и свободный танец: Движение воплощённого смысла. Материалы международной конференции 1-3 октября 2010 г.* – Москва, 2011. – С. 360-376.
4. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России / И. Сироткина. – Москва: НЛО, 2012. – 348 с.

Кундыс Р.Ю., Киптилова Н.В., Байдина А.А.

Львовский национальный университет имени Ивана Франко

ЭСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЯ СВОБОДНОГО ТАНЦА. ФИЛОСОФИЯ ДВИЖЕНИЯ ТЕЛА

Аннотация

Культурологические и художественные аспекты философии и принципов свободного танца в научных трудах. Анализ роли центра тяжести в пространственном перемещении танцовщика. Поиск внутреннего источника движения и стремление свободного танца к индивидуальному самовыражению, как основе трансформации хореографической лексики современного танцевального искусства.

Ключевые слова: свободный танец, Айседора Дункан, центр тяжести тела, источник движения, Франсуа Дельсарт, индивидуальное самовыражение.

Kundys R.Ju., Kiptilova N.V., Baydina A.O.

Lviv I. Franko National University

AESTHETICS AND IDEOLOGY OF FREE DANCE. THE PHILOSOPHY OF THE MOVEMENT OF THE BODY

Summary

Culturological and artistic aspects of philosophy and principles of free dance in scientific works. Analysis of the role of the center of gravity in the spatial displacement of the dancer. Searching for the internal source of the movement and the desire for free dance to individual expressions as the basis for the transformation of the choreographic vocabulary of contemporary dance.

Keywords: free dance, Isadora Duncan, center of body weight, source of movement, Francois Delsart, individual self expression.