

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой
191023, Россия, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2
Старший преподаватель кафедры балетмейстерского образования
Кандидат искусствоведения
ORCID: 0000-0003-0392-9301
E-mail: t-gordeeva@yandex.ru

ВИРТУОЗНАЯ БУДНИЧНОСТЬ КАК КЛЮЧЕВОЙ АСПЕКТ КОММУНИКАЦИИ В ТАНЦПЕРФОРМАНСЕ

В статье рассматривается понятие танцевального перформанса в ракурсе пересечения современного танца и перформативности. Выделена одна из характеристик художественного средства танцевального перформанса, тела, – способность быть тонким проводником-медиумом. Перформативность предполагает наличие дихотомической пары объект и субъект или «быть телом» и «иметь тело». Ставится вопрос о том, каким образом в формировании перформативного события вовлекается зритель, и что является рамками возникновения аффектов восприятия. В танцевальном искусстве способ (я-тело) не совпадает с результатом (я-танцующее). Мерцающая граница рассматривается в рамках когнитивных исследований и понятия агентности, основанного на пререфлексивном опыте осознанности позиции и движения и ее уровней. Аналогия производится из дискурса контактной импровизации: в исследовании Катрин Динс и Сары Пини «Мастерство в контактной импровизации: важность интеркинетического чувства агентности» подчеркнута зависимость мастерства от кинестетических настроек и способности к «негативным» умениям, намеренному отказу от контроля.

Среди разнообразных форм современного танца и движения самая распространенная – танцевальный перформанс – представляет особую сложность для определения. Размытость идентификации, с одной

«Думающее» тело совершенствуется внутри практик, повышающих уровень внимания к телесным процессам, балансу усилия и поиску необходимого напряжения, за счет чего тело двигается максимально эффективно с точки зрения решения двигательных задач. Не только точность в плане усилия, но и возможность отказаться от постоянного контроля за движением, делегирование принятия решений телу в процессе импровизационного танца или зафиксированной схемы формирует «кинестетический интеллект». Колебания между уровнями агентности – контролем и нахождением в потоке движения, т. е. способностью перформера к «еще-не-знанию» – оказывают влияние на возникновение «мультиустойчивого» восприятия у зрителя: с одной стороны, тело танцперформера похоже на тело зрителя, обыкновенное будничное тело, с другой стороны – его развитый кинестетический интеллект, т. е. способность думать телом, – создает оппозицию художественное/реальное.

Ключевые слова: танцевальный перформанс, контактная импровизация, чувство агентности, чувство обладания собой, кинестетический интеллект, соматические практики, импровизация, сенсорная коррекция.

стороны, свидетельствует о признаках времени, характерных для всех видов искусства второй половины XX – начала XXI века, с другой – затрудняет ее художественный анализ. Осмысляя практики российских танцевальных художни-



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ков в книге «Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России» Анна Козонина обозначила границы для определения танцевального перформанса в отечественном художественном поле¹. С точки зрения телесности, она выделила ценность для художников таких качеств как феноменальность и материальность в противовес изобразительности, стремлению к созданию художественного образа, а также высокий уровень телесной осознанности, а не наработку зафиксированных танцевальных техник. Козонина подчеркивает концентрацию художников на практиках обыденности, совместное со зрителем переживание настоящего и отказ от репрезентации, превалирование соло, коллективных работ и коллабораций над авторской хореографией, а также на критической составляющей их художественных позиций, включающей критику идентичности, зрительских практик и институций.

В исследовании о художественной коммуникации в отечественном танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков автор статьи касается таких аспектов, как отказ от иллюстративности и создания образа, который фиксируется в рамках определения самореферентности. Самореферентное действие, движение, жест не несет никакого другого значения кроме как самого действия, движения, жеста, а его исполнитель не играет роль. Исследование коммуникации в танцевальном перформансе в рамках анализа художественной парадигмы обращает внимание на ценностные характеристики восприятия арт-работы как процесса, а не как продукта, как совместного проживания настоящего зрителями и исполнителями. Вместе с тем, важ-

ную роль внутри коммуникационной модели играет качество медиальности исполнителя. Уровень проводимости перформера, то, насколько может стать «ясным» его «телесное» сообщение, его материальное присутствие, напрямую связан с тонкостью восприятия телесных процессов².

В сравнении с конвенциональным представлением о том, что танец – это выражение музыки, т. е. как средство выражения он вторичен, в танцевальном перформансе основным художественным средством является тело. Танцперформанс унаследовал от арт-перформанса медиум тела и трансформативный контекст, связанный «с преодолением границ между художником и зрителем» и понятием перформативности. Перформативы в качестве действенных высказываний, способных менять реальность в рамках социальной действительности, впервые были определены Д. Остином в лингвистической философии. Он разрушил бинарность «констативов» и «перформативов», тем самым определив эстетику перформативности, в которой, по мнению театрального теоретика Э. Фишер-Лихте, разрушается дихотомия объект/субъекта, означаемого/означающего. Именно в разрушении связки материальное/физическое по отношению к телу и случился перформативный переворот в 1960-х годах XX века. В рамках театра – это совмещение феноменального и семиотического тел – «быть телом» и «иметь тело», а также включенное в этот процесс зрительское восприятие, колебания которого Фишер-Лихте определила как «мультиустойчивое» и как «эстетический фе-

¹ Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – С. 18.

² Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: научная специальность 5.10.1. Теория культуры, искусства: дис. ... канд. иск. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. – СПб., 2022. – 234 с.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |номен»³.

В рамках танцевальных исследований к восприятию зрителя обращалась Салли Мелроуз. Характеризуя пересечение границ современного танца и перформативности, она писала о целях стратегии создания перформанса как о подготовке триггера определенного действия у зрителя, и о том, что и это действие, и его последствия фундаментальны для того, чтобы событие «сработало»⁴. Перформативность подразумевает вовлечение зрителя в процесс формирования события. Таким образом обеспечиваются «трансформации карнавальности, которые происходят в постмодернистской игре»⁵ как принципе существования междисциплинарных художественных практик. К описанию перформативности уместно привлечь замечание танцтеоретика Бойяны Цвейч о том, что хореографы переходят к хореографированию аффектов, а не эмоций, т. е. создают границы, в которых появление реакций со стороны зрителя противопоставляется организации контроля над достижением конкретных откликов зрительского восприятия⁶.

Тело – основной медиум танцперформанса, поэтому практики тела первичны для создания границ «хореографируемых аффектов». Отмеченное выше противопоставление «быть телом» и «иметь тело» в театральном дискурсе сопоставимо с «я-тело» и «я-танцующее» в тан-

цевальной практике. В других видах искусства средство, которое отвечает за передачу художественного сообщения, является референцией отличного порядка (холст, краски, кисти у художника). В танце это средство «совпадает» с телом перформера: способ (я-тело) и результат (я-танцующее) совпадают и перекрывают друг друга.

Взаимосвязь я-танцовщика и тела-танцовщика можно рассмотреть через призму когнитивных исследований. Рефлекторные и пререфлекторные состояния отражают различные регистры осознанности и включенности «я» в процессы освоения мира и определяются понятиями чувства обладания собой (sense of ownerships, SoO) – ощущения себя («меня») в восприятии частей тела, ощущений и мыслей – и чувства агентности (sense of agency, SoA) – опыта инициации и контроля действия⁷. Еще одно понятие, определяющее степень вовлеченности тела в процессы восприятия и агентности, – это тело-как-субъект. Восприятие мира или вовлеченность в действие не переживаются как опыт собственного тела, если рассматривать его как объект среди других. При этом нельзя полностью отрицать, что субъект не осознает свою позицию и движения. Пререфлективное восприятие предполагает неявную (имплицитную) осознанность собственной позиции, позы и движения, то есть определяется опытом проживания от первого лица⁸.

³ Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London: Routledge. P. 89.

⁴ Melrose, S. (2006) «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of spectatorship, Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. <https://www.sfmelrose.org.uk/>.

⁵ Меньшиков Л. А. Игра в постмодерн // Герменевтика игры. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 297.

⁶ Юрийчук, Д. В. Микрохореографии: динамика виртуальной телесности как способ организации визуальных [социальных] пространств: специальность 51.04.01. Культурология: дис. ... маг. ст. / Высшая школа экономики. – М., 2018. – С. 16.

⁷ Braun, N., Debener, S., Sychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philipson, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Psychology*. Retrieved from [https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.)

⁸ Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. P. 89.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

Непроизвольное движение, например, вас толкнули, не подключает регистр агентности. Этот регистр определяют в качестве опыта контроля действий и событий в окружающем мире. Классический балет в целях достижения мастерства стремится победить природу при помощи высокого уровня контроля. В контактной импровизации исследуются возможности движений вне границ определенной техники и закодированных шагов. Катерин Динс и Сара Пини определили контактную импровизацию в своей статье «Мастерство в Контактной импровизации: важность интеркинастетического чувства агентности»: «Это дуэтная практика, нацеленная на улучшение интеркинастетической осознанности и на работу с привычными паттернами в движении»⁹.

Когда танцовщица бросает ногу в воздух, она переживает опыт агентности, ее волевое действие в результате получает следствие, но если бы она только хотела бросить, но движение бы не получилось, или движение ноги являлось бы результатом постукивания по коленной чашечке (рефлекторные движения), опыта переживания агентности не случилось бы. В рефлексивных движениях пререфлексивное ощущение себя во время движения остается (у нее остается осознанность, это ее нога двигается), но отсутствует сопровождающий опыт генерации движения. Предположительно, три компонента составляют чувство агентности: волевая генерация движения, взаимосвязь между действием и завершением и способность распознать эту связь и сопоставить с собой в противоположность другим событиям и агентам в окружающей действительности.

⁹ Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

В статье Динс и Пини¹⁰ исследован вопрос достижения высокого мастерства в практике контактной импровизации. Авторы выбрали для этого методологию «энактивной этнографии» (одна из них, С. Пини, напрямую принимала участие в практиках контактной импровизации в 2014–2019 годах, общалась с другими участниками разной степени подготовленности, проводила, фиксировала и переводила интервью) в сочетании с интердисциплинарным подходом. Описывая опыт практики контактной импровизации, авторы статьи привели опыт одной из участниц исследования: «Если что-то делается наверху, в воздухе – используется осознанность внутри. Но есть возможность переключиться на внешнее при помощи взгляда, получить больший опыт присутствия через среду, и переключаясь от внутреннего к внешнему, ты не понимаешь, где ты находишься в пространстве. Вначале я подумала: “О, я здесь”, – но потом поняла, что я не там, где думала, и это было немного жутко. Иногда ты обнаруживаешь себя с рукой на полу и думаешь: “Как я здесь оказалась”. Потом понимаешь, ты оказалась здесь, потому что твое тело знает, твое тело всегда знает, даже если у тебя потеряна ориентация. Сознательная дезориентация удивительна, похоже на детский “втелесный” опыт, когда отец подбрасывал тебя в воздух, и было: “О, я лечу”, – немного жутко и удивительно»¹¹.

В связи с этим Динс и Пини привели доводы о том, что подобная дезориентация не предполагает потерю агентности, а, наоборот, подчеркивает адаптивную способность отказа от контроля, которая позволяет возникнуть отклику более гибкого порядка в невозможных без контроля ситуациях. Это может происходить в состоянии, в котором контроль отпуска-

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ется, но при этом остается чувство осознанности и возможности действия. Это совпадает с приведенным описанием состояния нахождения танцовщицы в танце, тонкости настройки, которая в свою очередь повлекла за собой большее чувство выбора.

Исследовательницы сделали предположение о том, что достижение мастерства в контактной импровизации зависит от развития тонкости в осознанности интра- (внутренняя осознанность) и интер- (во взаимодействии с другим) кинестетических настроек и к интеркинетической негативной способности (так они определили втелесное внутриперсональное «еще не знание» – то, что включает в себя легкость, с которой можно находиться вне баланса, и ожидание возникновения смещения или движения, фактически игра с балансом, падением или почти падением, моментумом и гравитацией). Интердисциплинарный взгляд поясняет границы в текущей концептуализации взаимосвязи чувства агентности и чувства контроля.

Само собой разумеющимся является факт наличия тела и его агентности для действий в мире. Чувство агентности и чувство обладания собой естественным способом совпадают и представляют собой виды пререфлексивного опыта. Тем не менее, они не равнозначны и зависимы от рефлексивной интроспекции субъекта. Субъект не включен в эксплицитный (внешний) мониторинг восприятия движений тела, но оба вида формируются на уровне первичных сенсорно-моторных процессов: они включают в себя эфферентные (моторные) и реэфферентные процессы, подобные эфферентным командам и перцепциям, и проявляют первый уровень феноменального сознания¹². В повседневной жизни мы не рефлексии-

руем подобный опыт, тем не менее, оба вида играют фундаментальную роль в нашей жизни, незаменимы в осознании себя¹³.

Таким образом, мерцающую границу между «я-тело» и «я-танцующее» можно сопоставить с пререфлексивным опытом, имплицитный уровень которого связан с осознанностью положения тела и может трансформироваться от практик развития телесной чуткости и внимания в рамках, например, соматических дисциплин. По мнению Матильды Монье, хореограф может стараться сделать явным этот промежуток¹⁴. Перефразируя мысль Ж.-Л. Нанси, можно сказать, что зритель оказывается захваченным на телесном, мышечном уровне «нахлестом» (перекрытием) я-тела и я-танцующего: танцовщик вовлекается в движение мгновенно, его самоотносительность приходит без промедления¹⁵. Более развитая чуткость – более четкий промежуток – более точное сообщение в рамках художественной коммуникации. В терминах Фишер-Лихте этот промежуток свидетельствует о проявлении границы феноменального и семиотических тел.

Развить или повысить способность тела думать – сформировать «думающее тело», ситуацию, когда «тело знает», – как было уже замечено ранее, возможно при помощи практик телесной осознанности, которые, прежде всего, включают рефлексии мышечного усилия. Подход предполагает работу с вниманием, мыслен-

¹² Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. P. 16.

¹³Braun, N., Debener, S., Spychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philippsen, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Psychology*. Retrieved from

[https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012.)

¹⁴ Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art*. London: Whitechapel. P. 69.

¹⁵ Ibid. P. 68.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

ным образом – формирование представлений о том, как и что делается, а не многократное повторение, выполнение маленьких движений, импровизационное исследование-медитацию. Из-за динамического качества организации всех структурных компонентов телесного напряжения и их непрекращающегося взаимодействия выстраивается саморегуляция баланса напряжения в теле – кинестетический интеллект.

Авторы статьи о контактной импровизации указывают, что развитие мастерства в контактной импровизации связано с кинестетическими аспектами умения позволить себе пребывать в неопределенности без возникновения тревоги из-за отсутствия контроля и коллапса в бесформенность. Подобная «интеркинестетическая негативность» (по определению ее исследовательниц) в контактной импровизации как парной практике подразумевает способность «услышать» открывающиеся возможности для дальнейших взаимодействий и перемещений, возникающие в моменте между танцовщиками, т. е. ситуативное решение может предложить направление неизвестное и незапланированное. Аналогично, саморегулируемый аспект кинестетического интеллекта позволяет также воспользоваться термином «кинестетическая негативность». Доверие телу в режиме «еще-незнания» независимо от того, идет ли речь о потоке импровизации или о зафиксированном порядке движений. Обостренное чувство телесной осознанности при помощи механизмов сенсорной обратной связи «развивает» зоны мозга, ответственные за различные участки в теле. Например, представительство «рук» из-за их способности к выполнению сложных и тонких действий в мозге больше, чем локтей. Схема рук пианиста «больше», чем тех, кому не требуются тонкие ощущения от движения пальцев. Развитие обратной сенсорной связи влияет на

формирование более детализированной схемы различных частей тела, и, как результат, на более точное движение¹⁶. Возникающее вследствие этого переформирование нейронной схемы поддержания позы и локомоции отличается эффективностью принимаемых телом двигательных решений и рациональностью затраченных усилий.

О важности сенсорной обратной связи еще в 1947 году писал физиолог Н. А. Бернштейн в труде «О построении движений»¹⁷. Для описания двигательного акта он выделял понятие кинематических цепей – костных звеньев, обеспечивающих устойчивость системы при помощи мускулатуры, подвижность которых исчисляется большим количеством степеней свободы¹⁸. Необходимость выбора возникает в случае перехода от одной к двум или нескольким степеням. Из каждой степени привносится погрешность, которая в суммарном результате может перекрыть преимущества, «создаваемые богатым разнообразием подвижности сложной цепи»¹⁹. Динамические осложнения возникают в силу массы и инертности, которой обладает каждое звено, и вызываемыми таким образом реактивными силами, передающимися другим звеньям. Динамическая картина движения цепи оказывается практически «непредусмотримой» из-за «крайней механической запутанности» в связи с наслоением реактивных сил на внешние силы²⁰. По мнению Бернштейна, основная задача координации движений лежит в преодолении

¹⁶ См. об этом: Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

¹⁷ Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ; Воронеж: МОД-ЭК, 2008. – 688 с.

¹⁸ Там же. С. 32.

¹⁹ Там же. С. 38.

²⁰ Там же. С. 39.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

избыточных степеней свободы движущегося органа, для чего необходимо располагать реальными средствами для их связывания²¹. Центральная нервная система справляется с вмешательством внешних реактивных и инерционных сил и фактом неоднозначности связи между мышечным возбуждением, напряжением и движением при помощи «сензорных сигналов о позе кинематической цепи и о мере растяжения каждой из влияющих на ее движения мышц»²². Для принципа подобного координирования – принципа «сензорных коррекций» – необходимо участие разных видов афферентации: «Каждому виду и качеству чувствительности доводится в очередь с ее основной экстероцептивной (иногда и энтероцептивной) работой выполнять функции наблюдения за движениями собственного тела и сигнализировать о них в центральную нервную систему в порядке выполнения сенсорных коррекций»²³. Чуткость сенсорной обратной связи влияет на решение сложных двигательных задач, без которых невозможны практики импровизационного танца, в том числе и контактной импровизации.

Необходимо отметить, что с момента появления важную роль в современном танце с точки зрения системы организации движения играли природные силы: гравитация, инерция, центробежная сила, в противоположность классическому балету, где, наоборот, для достижения мастерства необходимо преодоление, например, силы притяжения при помощи жесткой фиксации и контроля мышечных паттернов. С точки зрения коммуникации тело зрителя ближе к телу современного танцовщика, чем к

классическому. В рамках танцевального перформанса, с одной стороны, тело перформера воспринимается на равных с телом зрителя, с другой стороны, – заряженное кинестетическим интеллектном, в режиме «еще-не-знания» создает, как было замечено, «мультиустойчивые» колебания зрительского восприятия.

Авторы статьи о контактной импровизации цитируют мнение танцевальных исследовательниц Равн и Хоффдинг о том, что ключевым аспектом импровизационного мастерства является способность к запуску процесса колебаний разных режимов агентности – предположения и отказа. Как описала поток танца феноменолог М. Шитс-Джонстон, «это проходящий момент внутри динамического процесса, процесса, не делимого на начала и окончания», – речь идет о бесконечном производстве выбора, предположений, куда направиться, и отказа от них²⁴. «Думанье в движении» служит примером художественной импровизации, имея в виду тот факт, что именно «думанье», а не просто спонтанные движения подразумевает умение приостановить контроль (отказ) – вызвать колебания агентности. Колебания могут быть между различными уровнями осознанности (рефлексивными, пре-рефлексивными), различными типами процессов (моторными, высшей мыслительной деятельности) и между согласованностью и несоответствием уровней и процессов. Нейрофизиолог С. Галлахер подчеркивал, что чувство агентности лучше всего поддается концептуализации в вопросах уровня или степени, чем в дихотомических переменных²⁵.

Предположение Динс и Пини состояло в том, что мастерство в импровизации включает

²¹ Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ; Воронеж: МОДЭК, 2008. С. 42.

²² Там же. С. 59.

²³ Там же. С. 59.

²⁴ Sheets-Johnstone, M. (2009). The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader. *Exeter: Imprint Academic*. P. 34.

²⁵ См. об этом Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.) (2013). *Decomposing the will*. Oxford University Press.



Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| Virtuозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе |

колебательные процессы режимов агентностей предположений и отказа, и что именно для этого важна гибкость вовлечения в колебания: «В случае, описанном танцовщицей, “я не там, где думала” и “тело всегда знает”, пререклексивное чувство агентности моторики соединяется с высшим порядком мыслительной осознанности втелесного знания»²⁶. Культивация гибкости в отношении переключений между уровнями и процессами режимов агентности является важнейшим аспектом для повышения мастерства, не только в контактной импровизации и импровизационных практиках, но и в исполнении фиксированного материала. Тонкость интра- и интеркинестетической настроек вместе со способностью к «негативным» умениям (пребывать без тревоги, в неуверенности и незнании) свидетельствует о своего рода виртуозности. Принимая во внимание тот факт, что тело перформера не особенно отличается от тела зрителя – оно есть «обычное тело», – ключевым аспектом в коммуникации оказывается будничная виртуозность, которая в силу описанных выше колебательных особенностей формирует перформативные рамки для танцевального пространства. Виртуозная будничность способна запустить триггер с возникновением последующего аффекта вследствие совмещения художественного и реального и создать зону для трансформации восприятия зрителя.

Список литературы

Бернштейн, Н. А. Биомеханика и физиология движений // Бернштейн Н. А. Избранные психологические труды / Под ред. В. П. Димченко. – М.: МПСИ;

²⁶ Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. 2022. V. 200. 139. Retrieved from <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

Воронеж: МОДЭК, 2008. – 688 с.

Гордеева, Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Научная специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства: дис. ... канд. иск. / Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой. – СПб., 2022. – 234 с.

Козонина, А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. – М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. – 240 с.

Меньшиков Л. А. Играя в постмодерн // Герменевтика игры. – СПб.: Скифия-принт, 2014. – С. 293–311.

Юрийчук, Д. В. Микрохореографии: динамика виртуальной телесности как способ организации визуальных [социальных] пространств: Специальность 51.04.01. Культурология: дис. ... маг. ст. / Д. В. Юрийчук; Высшая школа экономики. – М., 2018. – 40 с.

Braun, N., Debener, S., Spsychala, N., Bongartz, E., Sörös, P., Müller, H.H.O., & Philipsen, A. The Senses of Agency and Ownership: A Review. *Frontier in Phycology*.

[https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012).

Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7>.

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: A new aesthetics*. London: Routledge.

Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. 15–31.

Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.) (2013). *Decomposing the will*. Oxford University Press.

Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

Melrose, S. (2006). «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of



СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ В ЭПОХУ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ: ОТ ДВИЖЕНИЯ К ПРИСУТСТВИЮ

Татьяна Валентиновна ГОРДЕЕВА

| **Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе** |

spectatorship, Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. Retrieved from <https://www.sfmelrose.org.uk/>.

Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art* (P. 68–70). London: Whitechapel

Sheets-Johnstone, M. (2009). The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader. *Exterer: Imprint Academic*.



Tatiana V. GORDEEVA

| Virtuous Ordinariness as a Key Aspect in a Communication Structure in Dance Performance |

Tatiana V. GORDEEVA

Vaganova Ballet Academy
 2. Str. Zodchego Rossi, Saint Petersburg, 191023, Russian Federation
 Senior Teacher of Balletmaster's Education Department
 PhD in Arts
 ORCID: 0000-0003-0392-9301
 E-mail: t-gordeeva@yandex.ru

VIRTUOUS ORDINARINESS AS A KEY ASPECT IN A COMMUNICATION STRUCTURE IN DANCE PERFORMANCE

In exploring the crossing path of contemporary dance and performative practices we focus on dance performance medium – body and its special characteristic – its subtlety. Performative aesthetic is charged with dichotomy such as «object»/»subject» or «being a body»/«having a body». What are the sources of engaging a spectator in the process of forming the performative event and what are the frames for the affects not emptiness to emerge? In dance art «the means» (I'm body) and «the ends» (I'm dancing) overlap. The glimmering border dividing these two positions is regarded in the frames of the neurocognitive theory, the sense of agency, based on pre-reflective levels of awareness. We draw on insight from a contact improvisation discourse where accordingly to Catherine Deans' and Sarah Pini's research «Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency» the expertise is developed by the means of «interkinaesthetic attunement and a capacity for interkinaesthetic negative capability». «Thinking body» or «kin-

aesthetic intellect» relates to the subtlety of sensor-motor attunements, reflection of efforts and tension's balance, which result in the most effective solution for a motor task and capacity to reject to control while in the flow of movement. The oscillation in levels of agency, one of control and the other of «not knowing», evoke «perceptual multistability» in a spectator: from one side, dance performer's body is similar to one of the spectators, it's ordinary, from the other – it has a special capacity, like a virtuosity, to be flexible in navigating oscillations in interkinaesthetic sense of agency.

Key words: dance performance, contact improvisation, sense of agency, sense of ownership, kin-aesthetic intellect, somatic practices, improvisation, sensor correction.

References

Bernshtejn, N. (2008). Biomekhanika i fiziologiya dvizhenij [Biomechanics and the Physiology of Movements]. *Izbrannye psichologicheskie Trudy*. MPSI; MODEK. (In Russian).

Gordeeva, T. (2022). Hudozhestvennaya kommunikaciya v rossijskom tanceval'nom performanse rubezha XX–XXI vekov [Artistic communication in Dance Performance in Russia on the edge of XX–XXI c.]: dis. ... kand. isk. Akademiya Russkogo baleta imeni A. Y. Vaganovoj. (In Russian).

Kozonina, A. (2021). Strannye tancy. Teorii i istorii

vokrug tanceval'nogo performansa v Rossii [Strange Dance. Theories and Stories Around Dance Performance in Russia]. Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh». (In Russian).

Men'shikov, L. (2014). Igraya v postmodern [Fulling with Post-modern]. *Germenevtika igry*. Skifiya-print. 293–311. (In Russian).

Yurijchuk, D. (2018). Mikrochoreografii: dinamika virtual'noj telesnosti kak sposob organizacii vizual'nyh [social'nyh] prostranstv [Microchoreographies: Virtual Embodiment's dynamic as means of organization of visual (social) spaces]: dis. ... mag. st. Vysshaya shkola ekonomiki. (In Russian).

Braun, N., Debener, S., Spychala, N., Bongartz, E.,



Tatiana V. GORDEEVA

| Virtuous Ordinariness as a Key Aspect in a Communication Structure in Dance Performance |

Sörös, P., Müller, H.H.O., Philipsen, A. *The Senses of Agency and Ownership: A Review*. [https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20\(SoO\)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012/](https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2018.00535/full#:~:text=Sense%20of%20ownership%20(SoO)%20describes%20the%20feeling%20of%20mineness%20that,Moore%20and%20Fletcher%2C%202012/) (Retrieved June 15, 2022).

Deans, C., Pini, S. (2022). Skilled performance in Contact Improvisation: the importance of interkinaesthetic sense of agency. *Synthese*. V. 200. Article number: 139. 2022. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11229-022-03629-7/> (Retrieved June 15, 2022).

Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative Power of Performance: new aesthetics*. Routledge.

Gallagher, S. (2012). Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology*. 30. 15–31.

Gallagher, S. (2013). Ambiguity in the sense of agency. In A. Clark, J. Kiverstein, & T. Vierkant (Eds.). *Decomposing the will*. Oxford University Press.

Hargrove, T. R. (2014). *A Guide to Better Movement: The Science and Practice of Moving with More Skill and Less Pain*. Seattle: Better Movement.

Melrose, S. (2006). «The body» in question: expert performance-making in the university and the problem of spectatorship. Seminar paper presented at Middlesex University School of Computing. <https://www.sfmelrose.org.uk/> (Accessed: June 15, 2022).

Monnier, M., Nancy, J.-L. (2005). In A. Lepecki (Ed.), *Alliterations: Conversations on Dance Documents of contemporary art*. Whitechapel.

Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader*. Imprint Academic.

