

федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

На правах рукописи

САЧКОВ Иван Сергеевич

ПАРТНЕРИНГ В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

Научная специальность: 5.10.3. Виды искусства
(хореографическое искусство)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Меньшиков Леонид Александрович

Санкт-Петербург — 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ПАРТНЕРИНГ: СУЩНОСТЬ, ПОНЯТИЕ, МЕСТО	
В СИСТЕМЕ ТЕРМИНОВ	24
1.1. Термин «партнеринг» в теории танца.....	24
1.2. Использование термина на танцевальных интернет-ресурсах	38
1.3. Понимание партнеринга танцовщиками современного танца.....	46
1.4. Концепция «тело-реакция» Ольги Лабовкиной.....	50
1.5. Комплексное определение партнеринга.....	58
ГЛАВА 2. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПАРТНЁРСТВА	
В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ, СОВРЕМЕННОМ, СОЦИАЛЬНЫХ	
БАЛЬНЫХ ТАНЦАХ И КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ	62
2.1. Общие принципы сравнения.....	62
2.2. Физические аспекты партнёрства (вес и гравитация).....	63
2.3. Особенности коммуникации в паре	74
2.4. Эстетические и визуальные признаки	87
2.5. Этика взаимодействия как основа партнеринга	95
ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПАРТНЕРИНГА	
В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА	106
3.1. Концептуальные основы методики партнеринга	107
3.2. Содержание методики партнеринга в современном танце.....	111
3.3. Физические аспекты техники партнеринга	118
3.4. Практическое применение методики партнеринга	128
ГЛАВА 4. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПАРТНЕРИНГА	
В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ	132
4.1. Партнеринг в композиционных решениях современного танца...	132
4.2. Партнеринг как воплощение хореографической концепции	138

4.3. Партнеринг в развитии танцевальной коммуникации	147
4.4. Объектно-ориентированный подход в партнеринге	150
4.5. Партнеринг как средство коммуникации в инклюзивном танце..	163
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	170
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	177
СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ	210
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Интервью с Ольгой Лабовкиной от 1 марта 2021 года.....	214
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Сравнительная таблица физических, коммуникативных и эстетических аспектов партнёрства в дуэтно-классическом, современном танце, сальсе, танго и контактной импровизации	226

ВВЕДЕНИЕ

Объекты, составляющие известную нам вселенную, находятся в непрерывном взаимодействии друг с другом и с окружающим их пространством. Они обуславливают существование друг друга. Взаимодействие охватывает практически любую существующую систему: человек — общество, пространство — субъект, зритель — художник. Согласно определению Большой российской энциклопедии, одним из значений слова «взаимодействие» является воздействие предметов друг на друга, обуславливающее изменения в них и их движениях¹, тогда как социальное взаимодействие характеризуется «совместным действием и взаимовлиянием индивидов, в ходе чего достигается соотнесённость по смыслу и взаимная коррекция их поведения»². Человеческое существование (Dasein), по М. Хайдеггеру, и опирающаяся на него культура присутствия (Präsenz), по Х.-У. Гумбрехту, основаны на концепте бытия как процесса взаимодействия с окружающим миром³.

В танцевальных практиках взаимодействие присутствует в той или иной степени в любой системе. Оно очевидно при наличии двух и более субъектов, также возникает и в ситуации сольного исполнения, где проявляется через направленное внимание или реакцию на визуальное, акустическое или материальное пространство и зрителя⁴. Концептуальная основа последнего вида взаимодействия была раскрыта в пьесе Джона Кейджа «4'33''», проявляющей звуки окружающей среды, творческий потенциал пространства.

В современном танце, при обращении фокуса на коммуникацию артистов между собой, повсеместно можно обнаружить явления контакта, партнёрства, совместного танца, работы с весом, чувствования друг друга и т. д.

¹ Взаимодействие // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 5: Великий князь — Восходящий узел орбиты. М.: Большая Российская энциклопедия, 2006. С. 238.

² Там же. С. 240.

³ *Ставцева О. И.* Философские основания концепции «Производства присутствия» Х.-У. Гумбрехта // Вестник СПбГУТД. 2018. № 3. С. 63.

⁴ *Гордеева Т. В.* Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков. Дис. ... канд. искусств. Санкт-Петербург, 2021. С. 148.

Актуальность темы исследования. Рано или поздно каждый из танцовщиков сталкивается с необходимостью работать в паре или в группе в бес-телесном или телесном контакте, причём контекст современного танца, равно как и искусства в целом, не подразумевает пассивного присутствия в системе взаимодействия, а стремится к производству особой его формы, «способной к самореферентности и действенности»⁵ для продуцирования «новой формы эстетического опыта у зрителя»⁶. «Культура соучастия» актуализирует партиципаторные художественные практики с направлением внимания на расширенную форму контакта.

Особый интерес к теории телесного поиска через контактное взаимодействие проявлял представитель первого поколения постмодернистов в танце Стив Пакстон⁷. Он, совместно с группой единомышленников, разработал систему контактной импровизации, которая практикуется в настоящее время как самостоятельная танцевальная дисциплина, а также активно внедряется в систему обучения современному танцу.

В структуре обучения различным видам танца отдельно стоит работа в паре⁸. Важность таких навыков отмечается в классическом танце (подчёркивается историческая значимость дуэтно-классического танца, усложнение тех-

⁵ Гордеева Т. В. Художественная коммуникация. С. 65.

⁶ Там же.

⁷ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация в контактной импровизации Стива Пэкстона // Philharmonica. 2019. № 5. С. 79.

⁸ Основная профессиональная образовательная программа, направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность «Педагогика народно-сценического танца» [Электронный ресурс]. URL: http://balletacademy.ru/wp-content/uploads/2016/03/2_pnst.pdf (дата обращения: 10.06.2020); Рабочий учебный план по программе бакалавриата «Народная художественная культура. Руководство хореографическим коллективом (современный танец)» [Электронный ресурс]. URL: http://www.mgik.org/upload/iblock/d54/B-51.03.02-NKHK-Rukovodstvo-lyub.khor.-kol.-_sovr.-tanets_-2019-g.pdf (дата обращения: 11.06.2020); Учебный план, направление подготовки 51.03.02 Народная художественная культура, направленность (профиль) «Руководство хореографическим любительским коллективом», квалификация бакалавр [Электронный ресурс]. URL: [http://www.agik22.ru/sveden/files/RXLK_o_o_Plan\(3\).pdf](http://www.agik22.ru/sveden/files/RXLK_o_o_Plan(3).pdf) (дата обращения: 12.06.2020); Учебный план специальности 52.02.01 Искусство балета [Электронный ресурс]. URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/spo/Ucheb_plan_SPO_2016.pdf (дата обращения: 09.06.2020); Учебный план, направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность (профиль) «Педагогика бального танца», квалификация бакалавр [Электронный ресурс].

нических элементов поддержек в XX веке и их неперенное присутствие в спектаклях Л. Иванова, М. Петипа, А. Горского и др., сложность при исполнении партерных и воздушных поддержек)⁹, в модерн-джаз танце (обнаруживается необходимость развития чувства партнёра в танце и импровизации как элемента, рождающего композицию)¹⁰, в системе танцевальной импровизации (дуэт рассматривается как «исследование способности сознания слиться с телом в настоящем моменте и оставаться в нём, когда условия изменились»¹¹), в современном танце (отмечается допустимость создавать дуэт с воображаемым и реальным партнёром¹², появляется возможность говорить о репрезентативном характере импровизации как о новом качестве исполнения группового или дуэтного перформанса, что влечёт за собой необходимость особых навыков работы с партнёром¹³, обращается внимание на формирование навыков осознанной работы с движением, в частности, техники работы с весом и гравитацией через работу в паре)¹⁴.

Наряду с контактной импровизацией и дуэтно-классическим танцем в учебных планах и образовательных программах встречается термин партнеринг (partnering). Наличие отдельно существующего термина говорит о присутствии характерных особенностей, не вписывающихся в систему смежных дисциплин. Несмотря на упоминание в сфере современного танца, обязательном включении навыков партнёрства в требования, предъявляемые к исполнителям, нет чёткого определения и описания партнеринга как самостоятельной дисциплины, не проводилось исследования темы с использованием сравни-

URL: [http://www.agik22.ru/sveden/files/52.03.01_PBT_2019_ochnoe_Plan\(1\).pdf](http://www.agik22.ru/sveden/files/52.03.01_PBT_2019_ochnoe_Plan(1).pdf) (дата обращения: 12.06.2020).

⁹ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. Л.: Искусство, 1985. 146 с.

¹⁰ Кинова А. И. Теория, методика и практика современной хореографии / А. И. Кинова, А. Н. Бегунов. Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. С. 74.

¹¹ Там же. С. 59.

¹² Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. С. 326.

¹³ Там же. С. 351.

¹⁴ Там же. С. 402.

тельного анализа и теоретизирования имеющейся информации. Знания и навыки передаются путём личного обучения с демонстрацией на практике.

В данной работе плоскость интереса лежит в развитии концепции контактного взаимодействия танцовщиков современного танца, сравнении его с другими видами танца, имеющими отдельной дисциплиной парное или групповое взаимодействие, или целиком основанными на физическом контакте танцовщиков. Определение базовых принципов взаимодействия, технических приёмов исполнения поддержек, особенностей коммуникации между субъектами танца позволит дать чёткое определение термина «партнеринг», уточнить его положение в иерархии танцевальных направлений, упростит анализ современных форм танца.

Формулирование методических рекомендаций даст возможность создать единую программу обучения партнерингу, что скажется на качестве навыков у исполнителей современного танца и может дать толчок к более прочному закреплению дисциплины. Использование навыков контактного взаимодействия расширит инструментарий хореографов и танцхудожников, повысит конкурентоспособность исполнителей различных танцевальных направлений в условиях роста количества творческих кадров. Работа с весом партнёра очевидным образом увеличит силовые показатели танцовщиков, а помещение их в систему межличностного взаимодействия стимулирует развитие внимательности и ловкости.

Партнеринг внедряется в структуру хореографических работ, что обращает исследование к анализу вариативности использования контактного взаимодействия для создания сценических форм. Результаты исследования могут стать моделью критического разбора контактного танца в спектаклях и танцевальных перформансах. Такое исследование можно производить, обращая внимание на суггестивный потенциал партнеринга или соотнося его наличие в спектаклях с пониманием значения танцевальных диалогов или полилогов

по аналогии с классическим балетом¹⁵. Знания о коммуникативной функции контактного танца, о значении внимания танцовщиков при создании ситуации партнёрства к пространству и друг к другу дают возможность рассматривать партнеринг как часть концепции спектакля. Партнеринг как ресурс для формирования авторского стиля или языка хореографа, в совокупности с описанием принципов работы с партнёром и его качественных характеристик, формирует основу для формальной оценки танцевальных композиций¹⁶.

Потенциально навыки партнёрства могут быть использованы в обучении актёров театра и кино танцу и сценическому движению, композиции, включиться в пластические тренинги. Телесный контакт обладает высокой степенью психологического воздействия и может быть в большей или меньшей степени приемлемым для субъектов взаимодействия. Являющееся частью танцевальной терапии, контактное взаимодействие, тесно переплетающееся с психологией, может стать необходимым навыком для специалистов в этой сфере.

Степень разработанности темы исследования. Тема диссертационного исследования предполагала обращение к общим теориям взаимодействия и коммуникации, а также рассмотрение источников, касающихся отдельных танцевальных направлений. Обобщённо можно выделить два фокуса внимания на тему: интердисциплинарный взгляд на теории взаимодействия и обращение к физической стороне контакта.

Вводное обращение к философии связало определение взаимодействия как категории отношений, порождающей единство объектов, способность формировать объекты и проявлять их внутренние свойства через связь со сре-

¹⁵ О суггестивности выразительных средств танца см.: *Димура И. Н.* Танцевальная выразительность артистов балета: К вопросу о дефинициях // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4. С. 20–30; о восприятии танцевальных структур посредством воображения, а не логики см.: *Graham M. F.* Understanding dance. New York: Routledge, 1992. P. 215–218.

¹⁶ Макафи Грэм сравнивает внимание к стилю хореографа или танцовщика и используемой ими технике при восприятии танца с анализом лингвистических структур в литературе, контрастов в музыке, а также психологических характеристик деятелей танца, predisposed к той или иной технике [*Graham M. F.* Understanding dance. P. 195–213].

дой¹⁷. Феномены интерсубъективности и бытия-в-мире через взаимодействие рассмотрены в работах Б. Латура, Х.-У. Гумбрехта, М. Хайдеггера, М. Бахтина и других авторов¹⁸.

Ряд психологических теорий утверждают взаимное влияние души и тела, психического и физического. Межличностное взаимодействие является частью контакта танцовщиков и рассматривается в трудах социологов. Теория социального обмена Дж. Хоманса и П. Блау раскрывает интенцию межличностного взаимодействия через непрерывные процессы материального и нематериального обмена¹⁹. Дж. Г. Мид, Г. Блумер в концепции символического интеракционизма теоретизировали значимость символов, жестов и мимики в процессе непрерывного диалога, реагирования субъектов на поступки и намерения друг друга²⁰.

Психоаналитическая теория З. Фрейда связала детский опыт с моделью поведения субъекта в социальной группе²¹. Фокус транзактного анализа Э. Берна направлен на доверие к самому себе, понимание своего взаимодействия с окружающим и отсутствие любой формы манипулятивности²². Теория бихевиоризма, основанная Дж. Уотсоном и развитая в трудах Э. Толмена, Б. Ф. Скиннера, А. Бандура, Д. Долларда и др., предложила концепцию «стимул — реакция», согласно которой поведение человека формируется реакцией

¹⁷ *Кортаева Е. В.* Основы педагогики взаимодействий: Теория и практика: Монография. Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2013. 203 с.

¹⁸ *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.; *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. М.: Академический проект, 2010. 229 с.; *Ставцева О. И.* Философские основания концепции «Производства присутствия». С. 63–67; *Latour B.* On interobjectivity // *Mind, Culture, and Activity*. 1996. Vol. 3. № 4. P. 228–245.

¹⁹ *Блау П.* Различные точки зрения на социальную структуру и их общий знаменатель // *Американская социологическая мысль: Тексты* / Под ред. В. И. Добренькова. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 8–29; *Хоманс Дж.* Социальное поведение как обмен // *Современная зарубежная социальная психология. Тексты*. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 82–91.

²⁰ *Блумер Г.* Общество как символическая интеракция // *Современная зарубежная социальная психология*. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 173–179; *Мид Дж.* От жеста к символу // *Американская социологическая мысль: Тексты* / Под ред. В. И. Добренькова. М.: Изд-во Международного ун-та бизнеса и управления, 1996. С. 213–221.

²¹ *Фрейд З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа. СПб.: Алетейя, 1999. 254 с.

²² *Берн Э.* Транзакционный анализ и психотерапия. М.: Э, 2015. 300 с.

на внешние стимулы²³. Структура, закономерности и виды коммуникации освещены в исследованиях Г. Г. Почепцова, Ф. И. Шаркова, Г. П. Щедровицкого и других авторов²⁴. Особенности художественной коммуникации в танцевальном перформансе рассмотрены Т. В. Гордеевой²⁵.

Специфические вопросы контактного взаимодействия в дуэтно-классическом танце, его эстетические особенности и традиции рассмотрены в работах А. П. Босова, А. Долина, Н. Н. Серебренникова, Д. В. Сушкова, Е. П. Шевченко, А. Н. Шелемова²⁶.

Социальные танцы, их отношения с музыкой, композиционные и технические особенности, соотношение между собой и с другими танцевальными дисциплинами являются предметом работ Е. Дрейк-Бойт, С. Пьетробруно, Дж. МакМайнс, М. Масмон, А. Л. Кучеренко²⁷. Труд М. Балзера, собранный из интервью с действующими танцовщиками хастла, является практически единственной из работ, которая включает большой пласт практического опыта

²³ Ирхин Ю. В. Достижения и ограничения бихевиоризма и постбихевиоризма // Социально-гуманитарные знания. 2009. № 1. С. 95–111.

²⁴ Борцова Е. С. История понятия «коммуникация» в науке, философии, методологии и социальном управлении // Вестник МГУП имени Ивана Фёдорова. 2015. № 2. С. 447–458; Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. 656 с.; Шарков Ф. И. Коммуникология: Основы теории коммуникации. М.: Издательско-торговая корпорация Дашков и К°, 2010. 592 с.; Щедровицкий Г. П. Мышление, понимание, рефлексия. М.: Наследие ММК, 2005. 800 с.

²⁵ Гордеева Т. В. Художественная коммуникация.

²⁶ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете: Техника поддержки от А до Я. Санкт-Петербург: Lap Lambert Academic publishing, 2018. 115 с.; Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. Ленинград: Искусство, 1985. 146 с.; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2018. 200 с.; Шевченко Е. П. Методические рекомендации по дисциплине «Методика преподавания дуэтного танца». Саратов: Б. и., 2016. 17 с.; Шелемов А. Н. История развития дуэтного танца на профессиональной сцене и формирование учебной дисциплины «дуэтно-классический танец» // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2015. Вып. 11. С. 135–143; Dolin A. Pas de Deux: The Art of Partnering. Mineola: Dover, 2005. 64 p.

²⁷ Кучеренко А. Л. Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко // Гуманитарный вектор. 2018. № 3. С. 168–175; Drake-Boyt E. Latin dance. Santa Barbara; Denver; Oxford: Greenwood, 2011. 163 p.; McMains J. Spinning mambo into salsa: Caribbean dance in global commerce. Oxford: Oxford University Press, 2015. 506 p.; Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. New York: Chelsea House, 2010. 120 p.; Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. Lanham: Lexington Books, 2006. 219 p.

и сфокусирован не на механическом описании исполнения тех или иных элементов танца, а говорит о сути телесного мышления и чувствования в паре²⁸.

Много внимания в литературе уделено контактной импровизации. С. Новак рассмотрела историю создания и антропологическое значение контактной импровизации, описала её эстетические характеристики²⁹. В работах А. Брук, Т. Кальтенбруннера, М. Мэннинга, Н. С. Смит, Д. Котин, С. Пакстона, М. Кеога разобраны технические характеристики сосуществования с телом партнёра, вопросы соглашения или отказа от телесного контакта, базовые физические принципы — работа с весом, балансом, инерцией³⁰. На постсоветском пространстве феноменологические и технические особенности контактной импровизации рассмотрены Е. Васениной (на основании интервью с представителями этого направления)³¹, Д. В. Голубевым, В. Н. Карпенко, А. И. Чаловой, В. Ю. Никитиным (которые включили её в методику комплексной подготовки студентов танцевальных ВУЗов)³². Е. В. Мельникова подробно разобрала становление контактной импровизации в России и её основные характеристики³³, А. Гиршон рассмотрел контактную импровизацию с позиции танце-

²⁸ Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс]. URL: http://www.eijkhout.net/lead_follow/index.html (дата обращения: 10.06.2020).

²⁹ *Novack C. J.* Sharing the dance: Contact improvisation and American culture. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. 276 p.

³⁰ *Brook A.* Contact improvisation & Body-Mind Centering; A Manual for Teaching & Learning Movement. S. l.: SmartBody Books, 2000. 102 p.; *Kaltenbrunner T.* Contact improvisation: Moving — dancing — interaction. Oxford: Meyer & Meyer Sport, 2004. 200 p.; *Ko-teen D., Smith N. S., Paxton S.* Caught falling: The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas. Northampton: Contact Editions, 2008. 111 p.; *Keogh M.* Dancing Deeper Still the Practice of Contact Improvisation. S. l.: Intimately Rooted Books, 2018. 242 p.

³¹ *Васенина Е.* Открытый мир контакта // Линия Modern. 2007. Сентябрь. С. 10–11; *Васенина Е.* Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2004. 296 с.

³² *Голубев Д. В.* Инновационные методы преподавания «контактной импровизации» как средство создания композиции современных форм танца // Мир науки, культуры, образования. 2016. № 6 (61). С. 209–211; *Карпенко В. Н., Чалова А. И.* Методика танцевальной импровизации в системе непрерывного образования (бакалавриат — магистратура) // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 1 (68). С. 68–72; *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 520 с.

³³ *Мельникова Е. В.* Контактная импровизация: Становление и развитие в России. Дис. ... маг. Москва, 2015. 171 с.

вально-двигательной терапии³⁴, к сравнению когнитивных процессов контактной импровизации и импровизации в музыке, а также к концепции единого тела А. Бергсона обращено исследование С. В. Лавровой и Ю. О. Новик³⁵. С 1975 года в США выпускается журнал «Contact Quarterly», посвящённый вопросам контактной импровизации, её концептуальным и техническим сторонам, взаимосвязи с другими видами танцевальных и движенческих практик. В статьях, опубликованных в журнале, встречается термин партнеринг в значении «партнёрство» и в качестве самостоятельного направления танца³⁶. В 2000 году в России появился журнал «Притяжение» («Российский вестник контактной импровизации»), выпустивший в течение четырёх лет шесть номеров и публиковавший интервью с российскими представителями направления, переводные статьи и другие материалы, популяризирующие и раскрывающие значение феномена контактной импровизации для России³⁷.

Фактом является частое обращение к термину «партнеринг» в англоязычной литературе в значении разных видов партнёрства в танце (А. Долин, Х. Годард, Р. Бейж, С. Фрейляйх, С. Равн, Д. Чу, Е. Ребей, Б. Ф. А. Виттер и другие авторы)³⁸. Однако специфическими вопросами партнеринга в современном танце занимаются лишь два автора: И. Выдрин (рассматривает риторические, феноменологические, этические характеристики партнеринга, его

³⁴ Статьи — Жить Танцуя [Электронный ресурс]. URL: <http://girshon.ru/uznat-bolshe/stati/> (дата обращения: 02.05.2021).

³⁵ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 78–85.

³⁶ Contact Quarterly: Dance and Improvisation Journal, Books, Dvds [Электронный ресурс]. URL: <https://contactquarterly.com/index.php> (дата обращения: 02.05.2021).

³⁷ Притяжение. Российский вестник контактной импровизации [Электронный ресурс]. URL: <http://contactnews.narod.ru/> (дата обращения: 02.05.2021).

³⁸ Dolin A. Pas de Deux: The Art of Partnering. Mineola: Dover, 2005. 64 p.; Cho D. Sharing, Supporting, Empowering: Why Partnering Feels More Poignant Than Ever [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/ballet-partnering-2648139935.html> (дата обращения: 11.01.2021); Fraleigh S. A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology // Dance Research Journal. 1991. № 23/1. P. 11–16; Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 92–104 [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.scribd.com/document/442532640/bige-godard-2019-moving-moved-pdf> (дата обращения: 11.02.2021); Ravn S. Sensing weight in movement // Journal of Dance and Somatic Practices. 2010. Vol. 2. № 1. P. 21–34; Rheba E., Vetter B. F. A. Effects of partnering class on dancers' muscular strength, flexibility and body composition. Texas: Denton, 2000. 221 p.

философскую составляющую)³⁹ и К. Ривьеччо (утверждает полиморфизм партнеринга и предлагает методику его преподавания через комплексный подход и соединение различных контактных дисциплин)⁴⁰.

В публикациях российских авторов наиболее подробно партнеринг описан В. Ю. Никитиным, которым даны методические рекомендации по работе с партнёром, рассмотрены особенности партнёрства в современном танце в свете композиционных решений, предложены варианты тренировки внимания в паре и группе, однако отсутствует определение партнеринга, описание его физических приёмов, либо прослеживается прямая аналогия с методическими материалами по контактной импровизации⁴¹.

Отдельно вопросы партнеринга как самостоятельной дисциплины представлены либо в описании работы педагогов в скриптах к их коммерческим классам, либо в упоминании композиционного метода при создании спектакля и не отграничены от контактной импровизации (А. Ю. Миланич, Н. В. Курюмова, А. В. Верхоляк, Г. В. Бурцева, В. П. Давыдов, Р. Баркер, А. Гуменюк, Ю. Э. Леонова)⁴². При этом А. Ю. Миланич и Ю. Э. Леоновой осуществлена

³⁹ *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. *A World of Muscle, Bone & Organs: Research and Scholarship in Dance*. Coventry: Coventry University, 2018. P. 112–130; *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dance-magazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (дата обращения: 11.02.2021); *Vidrin I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering // *Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice* / Ed. M. Sacro-Thomas. Cambridge: University Press, 2019. 15 p.

⁴⁰ *Rivieccio K.* *Exploration of Practices in Partnering*. Phoenix: Arizona State University, 2017. 39 p.

⁴¹ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. 520 с.

⁴² *Баркер Р.* Преподаватель, художник, исследователь: Синергетическая взаимосвязь [Электронный ресурс]. URL: <http://svoboda-tancevat.ru/2020/12/01/dancer-teacher-researcher/> (дата обращения: 10.01.2021); *Бурцева Г. В.* Современная концепция танцевальной педагогики в условиях ВУЗа // *Мир науки, культуры, образования*. 2016. № 5 (60). С. 184–186; *Верхоляк А. В.* Характеристика профессиональных компетенций по современному танцу у будущих педагогов-хореографов в вузе // *Наука и школа*. 2016. № 5. С. 89–95; *Давыдов В. П.* Базовые принципы и методические подходы к обучению хореографической композиции в процессе подготовки хореографов в ВУЗах культуры и искусства // *Вестник КемГУКИ*. 2018. № 42. С. 66–74; *Леонова Ю. Э.* Теоретические основы формирования художественного вкуса в контексте современного хореографического направления «партнеринг» // *Художественное образование в Российской Федерации: Вчера, сегодня, завтра: Материалы XXIII Всерос. научно-практ. конфер.* Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2020. С. 102–104;

попытка дать определение партнеринга, но ни одно из исследований не даёт понимания отличия партнеринга от других контактных дисциплин.

В настоящее время на территории России есть ряд хореографов, позиционирующих себя как практики партнеринга, занимающихся его преподаванием и применяющих принципы дисциплины в постановках (А. Кукин, О. Лабовкина, А. Исаков-Янчевский, В. Янчевская, А. Гурвич, Е. Тарабанова, Д. Чегодарь, Р. Тимербаков, И. Шварц, А. Морозов, О. Горобчук, М. Ижецкая и другие). Никто из них не имеет патента на собственную технику танца, но упоминает в описании классов явление партнеринга.

Из приведённого обзора степени исследованности темы видно, что имеется методологический фундамент для её изучения, использовались различные подходы к теме и накоплена база эмпирических данных, однако не проведена систематизация знаний, не выделены отличительные особенности явления и нет единого взгляда на определение и методику партнеринга. При этом нет сомнений, что в условиях интердисциплинарных связей в современном танце возможно применение знаний из всех перечисленных источников. Необходимым является определение системы отсчёта, в которой выстраивается определение явления и методики партнеринга, поскольку поле современного танца размывает и вопросы эстетики, и практическую составляющую дисциплин, балансируя между процессуальной и константной составляющими.

Объект исследования: дуэтные формы в хореографическом искусстве рубежа XX–XXI веков.

Предмет исследования: явление партнеринга в теории и практике современного танца.

Миланич А. Ю. Импровизация как способ создания современного танцевального спектакля (На примере спектакля Карин Понтъес «Все пути ведут на Север» для труппы «Балет Москва») / А. Ю. Миланич, Н. В. Курюмова // Границы танца в современной культуре: Думаем, пишем, обсуждаем: Материалы VIII Межвуз. студ. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) ф-та современного танца Гуманит. ун-та / Под общ. ред. Н. В. Курюмовой. Екатеринбург: Гуманит. ун-т, 2018. С. 102–107; *Анна Гуменюк.* «Метаться — это нормально!» [Электронный ресурс]. URL: <https://svoboda-tancevat.ru/2020/01/06/11-анна-гуменюк-метаться-это-нормально> (дата обращения: 10.01.2021).

Гипотеза исследования: партнеринг является частью контекста современного танца, может быть рассмотрен в рамках дискурса о возникновении практики движения, однако имеет собственную сформированную технику, эстетические особенности и направленность на создание динамических процессуальных форм, распространившихся в танцевальном искусстве в конце XX — начале XXI века.

Цели исследования: выявить феноменологию и значение партнеринга как одной из техник современного танца, обладающей специфическими концептуальной и физической составляющими, участвующей в формировании авторской идентичности деятелей современного танца и имеющей потенциал к вариативности применения в рамках сценических форм.

Задачи исследования:

- 1) охарактеризовать распространенность и вариативность термина партнеринг в печатных и электронных источниках, посвящённых современному танцу;
- 2) установить место партнеринга в деятельности представителей российского современного танца, его востребованность, критические точки в теории и практике;
- 3) проиллюстрировать подход к концептуализации и определению технической рамки партнеринга на примере авторской концепции «тело-реакция» Ольги Лабовкиной;
- 4) сформулировать комплексное унифицированное определение партнеринга в соответствии с его анатомо-физиологическими, динамическими и художественными составляющими;
- 5) охарактеризовать и сравнить сложившиеся базовые технические принципы в контактном взаимодействии танцовщиков на примере дуэтно-классического, социальных бальных танцев (сальса, аргентинское танго), контактной импровизации и современного танца;
- 6) определить общие черты и различия в техниках танца, полностью или частично основанных на контактном взаимодействии;

- 7) установить различия и точки пересечения физической и этической составляющих контакта, их взаимоотношение и взаимообусловленность;
- 8) выявить принципы работы с партнёром по правилу подобия;
- 9) определить и сформулировать методические рекомендации по использованию принципов контактного взаимодействия в партнеринге в соотноении с художественной повесткой;
- 10) сопоставить результаты анализа явления партнеринга и выведенных принципов контактного взаимодействия с применением его в художественном поле современного танца;
- 11) обозначить потенциал партнеринга для танцевальной практики на всех уровнях организации художественного процесса.

Научная новизна работы состоит в том, что автором впервые: 1) произведены анализ отражения партнеринга в русскоязычных и англоязычных электронных и печатных источниках и сравнение структурированных данных с опытом специалистов в сфере российского современного танца; 2) сформулировано комплексное определение партнеринга; 3) на основании сравнения пяти танцевальных направлений, основанных на контактном взаимодействии, определены границы явления партнеринга в современном танце, а также его потенция к полиморфизму; 4) впервые в российском искусствоведении выявлена структура явления партнеринга, состоящая из физических и этических характеристик контакта, на основе которых сформулированы основные качественные критерии техники партнеринга; 6) обоснован взгляд на этическую сторону партнёрства как формообразующую основу партнеринга; 7) раскрыта с точки зрения её понимания партнеринга авторская концепция Ольги Лабовкиной «тело-реакция» и её применение в художественной практике хореографа; 8) определены концептуальная и структурная составляющие методики партнеринга в контексте методики хореографических дисциплин; 9) выявлен потенциал партнеринга как метода осуществления художественных и педагогических процессов; 10) описаны художественные особенности ранее не рас-

смотренных в российском искусствоведении танцевальных спектаклей современных авторов, созданных с использованием принципов партнеринга.

Теоретическая значимость исследования заключается в возможности использования результатов как отправной точки для понимания дисциплины партнеринга в границах современного танца. В работе сформулирован вопрос о соотношении понятий техники и практики, что дает возможность понимать партнеринг как технику и формирует подход к его восприятию в художественном и концептуальном отношениях. Полученные результаты могут служить терминологической основой для образовательных программ и методических материалов по партнерингу, выстраиванию единого информационного пространства. Сравнительная характеристика танцевальных дисциплин, объектно-субъектный подход к партнёрству, описание качественных характеристик движенических структур позволят расширить искусствоведческий подход к исследованию контактных и бесконтактных форм танца. Междисциплинарный взгляд на взаимодействие определяет его теоретическую составляющую, что послужит единому пониманию явлений партнеринга исходя из смежных областей знания. Обращение к опыту действующих представителей современного танца даёт возможность осветить их методы и проявить проблематику актуальных в настоящее время процессов, происходящих в танцевальном сообществе. Исследование структурирует идейную составляющую контактного взаимодействия, компетенции, формируемые у танцовщиков в процессе занятий техникой партнеринга, выстраивает методическую структуру дисциплины, что помогает выстроить критерии оценки результативности программ и проектов, использующих контактные дисциплины. Затронутые в процессе анализа спектакли и танцевальные перформансы, рассмотренные с позиции осознания значимости контактного танца при их создании и реализации, позволяют обратиться к исследованию современного танца с точки зрения выявления закономерностей развития в нём дуэтных форм.

Практическая значимость работы характеризуется созданием методических рекомендаций по обучению партнерингу, что может быть интересно

танцовщикам, педагогам и хореографам, а также институциям, связанным с современным танцем. Разработка и определение физических и этических характеристик партнеринга полезны практикам танцевально-двигательной терапии. Соотнесение сформулированных в исследовании принципов контактного взаимодействия служит маркером в качественной оценке технических навыков танцовщиков. Полученные данные могут быть использованы при создании лекционных материалов по теме партнеринга и современного танца. Приведённые принципы создания спектаклей могут использоваться в работе с теорией и практикой композиции в современном танце.

Материалом исследования послужили спектакли (просмотренные вживую, в записи или эмпирически в качестве участника процесса) и интервью с представителями российского танцевального сообщества, чья деятельность берёт начало в 1990–2000-х годах, хореографические тексты и информационные электронные ресурсы, узкоспециализированные на партнеринге в танце или касающиеся всего спектра явлений современного танцевального искусства.

Методологические и теоретические основы исследования определяются спецификой научной проблемы, целями и задачами исследования. Использование данных философии, психологии, лингвистики, педагогики и искусствоведения, то есть *междисциплинарный подход*, является необходимым для отражения структуры явления партнеринга и представления разностороннего взгляда на уровни организации контактного взаимодействия. *Эмпирический подход* заключался в сборе и анализе печатных материалов, изучении интернет-ресурсов и интервьюировании представителей сообщества современного танца, анализе спектаклей хореографов современного танца, что отразило опыт субъектов художественной практики, актуальные знания и потребности танцевальной сферы, востребованность темы в настоящий момент. Также применён *целостный подход* при сравнении партнёрства в различных танцевальных направлениях, выявивший его сходные и отличительные черты.

Методами работы послужили: 1) сбор и анализ теоретических данных; 2) структурный анализ термина; 3) перенос полученных знаний на исследуе-

мый предмет; 4) контент-анализ электронных и печатных источников; 5) сравнительный анализ информации из методической литературы; 6) интервьюирование; 7) структурный анализ и формально-стилевая интерпретация спектаклей современного танца; 8) включенное наблюдение в рамках художественных процессов; 9) синтез полученных результатов из разных областей знания для формулирования сущности явления.

Положения, выносимые на защиту:

1) партнеринг является техникой современного танца, не ограниченной телесной коммуникацией, выходящей за пределы гуманистической составляющей, основанной на идее сотрудничества участников. Он имеет сформированную техническую и идейную парадигму, существенно отличающуюся от взаимодействия в других видах танцевальных дисциплин, и востребован в качестве навыка исполнительского мастерства и элемента композиционного и концептуального решений в танцевальных спектаклях;

2) накопленный в современном танце опыт практического использования и теоретического исследования партнеринга позволяет сформулировать его комплексное (объединяющее идею, процессы и их восприятие) определение, согласно которому партнеринг — это техника современного танца, основанная на направленном согласованном взаимодействии танцовщика с живыми (человек) и/или неживыми (элементы сценографии, предметы, роботы и пр.) объектами художественного процесса с соблюдением этических, физических и эстетических принципов современного танца, которая позволяет создавать преимущественно кантиленные инерционные или импульсные формы, с акцентом на равноценность движения в любой момент времени. До настоящего исследования определение партнеринга сводилось лишь к кратким описаниям формальной составляющей;

3) партнеринг не может быть охарактеризован описанием только его движенческой или композиционной структуры, но нуждается в раскрытии этической составляющей контактного взаимодействия, определяющей его финальную форму;

4) техника партнеринга имеет специфический словарь, выраженный в принципах динамичности, процессуальности, коммуникативности, ненасильственности при исполнении элементов, а также равного учитывания намерений всех участников контактного взаимодействия. Партнеринг стремится к использованию несиловых инерционных поддержек, а также к гравитационным принципам взаимодействия и направленной коммуникации с партнёром, что сближает его с контактной импровизацией. Однако, интенция к получению прогнозируемого репетитивного по характеру результата выделяет его в отдельную дисциплину;

5) педагогическая структура партнеринга строится на базовых методических принципах хореографических дисциплин, но фокусируется в большей степени на процессуальности, чем на формальной составляющей, что определяет подход к преподаванию и оцениванию, аналогичный практико-ориентированным движенческим и танцевальным дисциплинам;

6) партнеринг как специфический движенческий навык оказывает существенное влияние на формирование телесного языка и авторского почерка деятеля танцевального искусства. В постнеклассическую эпоху отношение к телесности расширяется за пределы образной составляющей, знакового кода движения, контекста действия и качества исполнения элемента, объединяет все возможности восприятия. Ввиду этого комплексное знание о партнеринге способствует интерпретации дуэтных форм современного танца;

7) анализ опыта формирования навыков партнеринга у представителей танцевального сообщества, информационных источников, а также работ российских и европейских хореографов определяет полиморфное понимание партнеринга и широкий спектр вариативности его применения в художественном поле современного танца. Партнеринг как техника современного танца обладает потенциалом к встраиванию в художественные процессы в качестве физического действия, элемента или условия коммуникации, концепции существования акторов перформативного действия, может быть использован как самостоятельный метод актуализации современной хореографии.

Степень достоверности результатов исследования. Достоверность результатов исследования определяется широким спектром рассмотренных произведений хореографического искусства, обращением к индивидуальному опыту значимых представителей современного танца, чья активная художественная позиция доказана их практической деятельностью и связями с крупными институциями, а также значительным объёмом источников. Сформулированные в тексте исследования положения и выводы освещены с теоретической и практической позиций, а также раскрыты в поле методики и теории искусства, что отражено в соответствующей последовательности разделов диссертации. Проведённый анализ и интерпретация полученных результатов произведены с использованием актуальных методов искусствоведения с применением междисциплинарного подхода, адекватного изучаемому предмету.

Апробация результатов исследования. Практика выстраивания навыков партнёрства и методической структуры преподавания у танцовщиков и педагогов современного танца, сфокусированная на концептуальной парадигме полиморфизма и процессуальной направленности партнеринга, была применена в рамках образовательных программ и постановок: дуэтный спектакль «Bi(E)Solar» («Двойная звезда», постановка и исполнение В. Арчая и И. Сачков, 2020), спектакль «Туман» по мотивам повести С. Козлова «Ёжик в тумане» (постановка на студентов программы бакалавриата «Искусство современного танца» Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, 2021); преподавание партнеринга в рамках программы бакалавриата «Искусство современного танца» Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (2021–2024), в Академии танца Бориса Эйфмана (2022–2024), в танцевальной труппе «MusicAeterna Dance» (Дом Радио, Санкт-Петербург, сезоны 2022–2024), в танцевальной труппе «Балет Москва/Новая опера» (Москва, 2024); междисциплинарном танцевальном интенсиве «Партнеринг и контактное взаимодействие» (проводился пять раз в Москве в период 2021–2024 годов); онлайн

курсе «Методика преподавания партнеринга детям и подросткам» для образовательной платформы www.dancehelp.ru; краткосрочных программах в рамках фестиваля современного танца «Young & Contemporary» (Санкт-Петербург, 2021), образовательного проекта «Танцдети» (Санкт-Петербург, трижды за сезон 2022–2023), VI фестиваля современного танца и перформанса «Прикосновение» (Архангельск, 2022), IV Международной научно-практической конференции «Хореографическое образование: традиция, перспективы, инновации» (Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023), XXV Международного фестиваля современного танца «Open Look» («Открытый взгляд», Санкт-Петербург, 2023).

Материалы исследования были представлены в рамках выступлений на научных конференциях: Международный культурный форум «Звук, жест, движение в искусстве второй половины XX — XXI веке: Музыка, хореография, видеоарт» (Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021), V Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования» (Московская государственная академия хореографии, 2021), Международная научная конференция «Балет в музыкальном театре: История и современность» (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022), Научно-практическая конференция «Новые технологии в искусстве и образовании» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2022), Международный круглый стол «Современная хореография в период глобализации: Проблемы и перспективы развития» (Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова, 2023), IV международная научно-практическая конференция «Хореографическое образование: Традиции, перспективы, инновации» (Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2023), Научно-практическая конференция «VIII Международные Вагановские чтения: Хореографическое искусство & цифровая интервенция» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023), Международная научно-практическая конференция «Режиссура и педагогика хореографического искусства:

Традиции и инновации» (Казахская национальная академия искусств имени Т. Жургенова, 2023), II всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Формы инновационного развития хореографического образования» (Московский государственный институт культуры, 2023), VII научно-практическая конференция с международным участием «Новые технологии в искусстве и образовании: Вызовы и ответы цифровой эпохи» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023), научно-практическая конференция в рамках Уральского молодежного форума художественной культуры «Современные смыслы молодежной культуры» (Гуманитарный университет, 2024), I межвузовская научно-практическая конференция «Развитие современного танца в России: Проблемы и перспективы» (Московский государственный институт культуры, 2024).

Структура работы отражает цели и задачи исследования. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, заключения, словаря терминов, библиографического списка и приложений (интервью с Ольгой Лабовкиной и сравнительной таблицы физических, коммуникативных и эстетических аспектов партнёрства в дуэтно-классическом, современном танце, сальсе, танго и контактной импровизации).

ГЛАВА 1. ПАРТНЕРИНГ: СУЩНОСТЬ, ПОНЯТИЕ, МЕСТО В СИСТЕМЕ ТЕРМИНОВ⁴³

1.1. Термин «партнеринг» в теории танца

Сегодня партнеринг как учебная дисциплина выделен в программах ряда российских (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой⁴⁴, Гуманитарный университет⁴⁵, Московский государственный институт культуры⁴⁶, Московский государственный университет технологий и управления имени К. Г. Разумовского (Первый казачий университет)⁴⁷, Самарский государственный институт культуры⁴⁸, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова⁴⁹, Тюменский государственный инсти-

⁴³ В главе использованы материалы и выводы исследования, проведённого лично автором диссертации и опубликованного в статье: *Сачков И. С.* Партнеринг в современном танце: Сущность, определение, место в системе терминов // *Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сборник статей / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков.* Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. С. 147–182.

⁴⁴ Учебный план 52.03.01 Искусство хореографа. 2023 // Учебный план основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы бакалавриата. С. 9 [Электронный ресурс]. URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/bakalavriat/ucheb_plany/UP-bak-2023.pdf (дата обращения: 18.05.2024); Учебный план 52.04.01 Художественные практики современного танца. 2023 // Учебный план основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры. С. 9 [Электронный ресурс]. URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/ucheb_plany/UP-mag-2023.pdf (дата доступа: 18.05.2024).

⁴⁵ 52.03.01 Хореографическое искусство // Информация о сроке действия государственной аккредитации образовательной программы, о языках, на которых осуществляется образование (обучение) в АНО ВО «Гуманитарный университет» [Электронный ресурс]. URL: <https://gu-ural.ru/uploads/2023/12/Informatsiya-o-sroke-dejstviya-gosudarstvennoj-akkreditatsii-obrazovatelnoj-programmy-o-yazykah-na-kotoryh.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).

⁴⁶ Учебные предметы, курсы, дисциплины (модули). 51.03.02 Народная художественная культура. Руководство хореографическим коллективом (современный танец) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mgik.org/sveden/files/001347.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).

⁴⁷ Учебный план по программе бакалавриата. Направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность Педагогика современного танца [Электронный ресурс]. URL: <https://mgutm.ru/wp-content/uploads/doc/edu/up/520301-psvto-1.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).

⁴⁸ *Брыкин В. И.* Основная профессиональная образовательная программа высшего образования. Направление подготовки 51.03.02 Народная художественная культура. Профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом (современный танец)». Уровень высшего образования — бакалавриат. Самара, 2022. Рукопись. С. 108–109.

⁴⁹ Рабочий учебный план по программе бакалавриата. Направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность Искусство современного танца

тут культуры⁵⁰ и другие) и зарубежных (Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S., Брюссель)⁵¹, École de danse contemporaine de Montréal (EDCM, Монреаль)⁵², Salzburg Experimental Academy of Dance (SEAD, Зальцбург)⁵³, Copenhagen Contemporary Dance School (Копенгаген)⁵⁴ и другие) вузов, готовящих специалистов по современному танцу. Введение его наряду с другими танцевальными предметами и параллельно с контактными дисциплинами (дуэтно-классический танец⁵⁵ и контактная импровизация⁵⁶) в рамках одной образовательной программы позволяет предположить наличие существенных отличительных особенностей в технике, структуре преподавания и эстетике партнеринга и контактных танцев, а также в обособленном его положении в художественной практике. В целом, суть взаимосвязи и различия понятий не рассмотрена в литературе. При этом упражнения на групповую или парную работу активно включаются в структуру классов практически во всех техниках современного танца.

Явление партнеринга в российской теории танца затронуто поверхностно. Наряду с трудами по контактной импровизации⁵⁷, работами, посвящен-

[Электронный ресурс]. URL: https://www.conservatory.ru/sveden/files/bak_xoreografiya_ist.plx.xlsx.pdf (дата доступа: 18.05.2024).

⁵⁰ Рабочий учебный план программы подготовки специалистов среднего звена среднего профессионального образования. 52.02.02 Искусство танца (по видам). Современный танец [Электронный ресурс]. URL: http://www.tumgik.ru/images/files/2023/ki/Uch%20plan/STspo_Uch_plan_2023_plx.pdf (дата обращения: 12.05.2024).

⁵¹ Dance technique | P.A.R.T.S [Электронный ресурс]. URL: <http://www.parts.be/dance-technique> (дата обращения: 11.06.2020).

⁵² Presentation | École de danse contemporaine de Montréal [Электронный ресурс]. URL: <https://www.edcm.ca/en/professional-program/curriculum> (дата обращения: 05.06.2020).

⁵³ Structure — SEAD — Salzburg Experimental Academy of Dance [Электронный ресурс]. URL: <https://www.sead.at/index.php/academy/undergraduate/structure> (дата обращения: 10.06.2020).

⁵⁴ Copenhagen Contemporary Dance School 3-year Diploma Programme — Copenhagen Contemporary Dance School [Электронный ресурс]. URL: <http://www.cph-dance.com/3-year-diploma-programme/> (дата обращения: 04.06.2020).

⁵⁵ Рабочий учебный план программы подготовки специалистов среднего звена среднего профессионального образования. 52.02.02 Искусство танца (по видам). Современный танец [Электронный ресурс].

⁵⁶ Брыкин В. И. Основная профессиональная образовательная программа. С. 106.

⁵⁷ Kaltenbrunner T. Contact Improvisation; Paxton S. The History and Future of Dance Improvisation. A talk given at the Art of Movement Festival in Russia // Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal. 2001. Vol. 26. № 2. P. 98–102.

ными дуэтно-классическому⁵⁸ и бальному танцам⁵⁹, единичными источниками, упоминающими партнеринг⁶⁰, отсутствуют русскоязычные публикации по анализу и методологии партнеринга в современном танце. Единственная на данный момент статья, обращающаяся к формулированию определения, сравнительной характеристике партнеринга и контактной импровизации, методологии и практическому применению⁶¹, вышла в 2023 году и, хотя приводит чёткое определение и последовательность ввода танцовщиков в дисциплину, не раскрывает источники информации и не опирается на доказательную базу⁶². Пособия, описывающие явление, обычно заимствуют структуру обучения из литературы, посвящённой контактной импровизации. Очевидно существование отличий вышеперечисленных танцевальных направлений, требующих различных подходов в педагогике и художественной практике.

Исследование происхождения термина партнеринг, его коннотаций и места в структуре современного танца определило ряд базовых понятий из исследуемой области. Обзор литературы показал систематическое обращение к термину «партнеринг» и отсутствие его последовательного и исчерпывающего раскрытия⁶³. Отсутствие литературы по «технике партнеринга» не поз-

⁵⁸ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце; *Dolin A. Pas de Deux*.

⁵⁹ Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс].

⁶⁰ Бурцева Г. В. Современная концепция танцевальной педагогики; *Верхоляк А. В.* Характеристика профессиональных компетенций по современному танцу; *Давыдов В. П.* Базовые принципы и методические подходы к обучению; *Леонова Ю. Э.* Теоретические основы формирования художественного вкуса; *Миланич А. Ю.* Импровизация как способ создания современного танцевального спектакля; *Гуменюк А.* Метаться — это нормально! [Электронный ресурс].

⁶¹ Кроме работ автора диссертации: *Сачков И. С.* Партнеринг в современном танце: сущность, определение, место в системе; *Сачков И. С.* Объектно-ориентированный подход в партнеринге // *Международный журнал исследований культуры*. 2022. № 3 (48). С. 40–51; *Сачков И. С.* Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2023. № 2 (85). С. 94–108; *Сачков И. С.* Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2021. № 4 (75). С. 46–58.

⁶² *Власова Д. Р.* Использование разнообразных техник современного танца при создании творческой работы по дисциплине «искусство балетмейстера» // *Студент года 2023: Сб. статей II Междунар. учебно-исследовательского конкурса*, Петрозаводск, 06 декабря 2023 года. Петрозаводск: Новая Наука, 2023. С. 390–396.

⁶³ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце; *Багадаева А. Г.* Современные направления в постановках театра танца «Капучино» // *Традиции и инновации*

воляет найти точное понимание того, к чему его относить. Размытость понимания термина и методических рекомендаций к изучению дисциплины может приводить к медленному распространению навыков работы в паре, низкому уровню осознанности работы в группе.

На наличие такой ситуации влияет большое количество факторов, например, расширение соревновательного индивидуализированного посыла в рамках телевизионных проектов или баттлов⁶⁴ в современном танце. Так или иначе в настоящее время практически нет театров или групп танца, позиционирующих себя как сфокусированные на партнеринге как основе художественного языка. Доля коммерческих классов по дисциплине невелика⁶⁵, соответственно сложно говорить о количестве педагогов, обладающих такой информацией. Закономерно возникает вопрос о правомерности применения слова и его коннотациях в рамках современного танцевального сообщества.

В английском языке слово «partnering» может быть прилагательным⁶⁶ или причастием настоящего времени⁶⁷ и имеет значение «партнёрский, происходящий в партнёрстве» («relating to an agreement between organizations or people to work together» — «быть в отношениях согласия между организациями

в хореографическом образовании: Материалы Всерос. науч.-практ. конфер. с междунар. участием, посвящённой 45-летию кафедры хореографии 29–30 мая 2017 года, г. Улан-Удэ / Восточно-Сиб. гос. ин-т культуры; науч. ред. И. С. Цыремпилова. Улан-Удэ: ВСГИК, 2017. С. 169–175; Бурцева Г. В. Современная концепция танцевальной педагогики. С. 184–186; Верхоляк А. В. Характеристика профессиональных компетенций по современному танцу. С. 89–95; Кинова А. И. Теория, методика и практика современной хореографии; Митакovich Л. А. Учебно-методический комплекс «Практикум по решению профессиональных задач» для направления 540700 «Художественное образование» по профилю подготовки бакалавров 540711 «Хореографическое искусство». Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. 76 с.

⁶⁴ Баттл (от англ. battle) — состязание в мастерстве исполнения.

⁶⁵ Школа танца «Правила Движения» Елизаветы и Татьяны Тарабановых в Санкт-Петербурге — единственная, где проводятся регулярные классы партнеринга (Правила движения. Школа/дом современного танца Елизаветы и Татьяны Тарабановых [Электронный ресурс]. URL: <https://praviladvigenia.tilda.ws> (дата обращения: 19.05.2024)).

⁶⁶ Partnering | Cambridge English Dictionary [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/partnering> (дата обращения: 07.06.2020).

⁶⁷ Partner (verb) definition and synonyms | Macmillan Dictionary [Электронный ресурс]. URL: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/partner_2?q=partnering (дата обращения: 07.06.2020). Словарь приостановил работу с 7 апреля 2022 года.

или людьми о совместной работе»)⁶⁸. В настоящее время в русскоязычной речи встречаются три варианта произношения слова: [пáртнеринг], [партнѐринг], [партнѐ́ринг] — с ударением на первый или второй слог, но с закреплённой буквой «е»; или с ударной «ё» во втором слоге. Согласно словарям dictionary.cambridge.org и macmillandictionary.com, слово «partnering» в английском языке произносится с ударением на первый слог и звуком [e] во втором слоге — [ˈpa:(r)tnerɪŋ]. В русском языке закреплены слова «партнёр, партнёрство» с ударной «ё» во втором слоге.

Партнеринг — заимствованное и пока не укрепившееся в русском языке понятие (отсутствует в «Толковом словаре русского языка» С. И. Ожегова)⁶⁹ и Большой Российской энциклопедии⁷⁰). Существует как значимое явление разноместность ударения, позволяющая различать слова с разным значением, но одинаковым написанием⁷¹. Нет единого правила употребления ударения в заимствованных словах, пока не произошло закрепление произношения⁷². Значение слова от изменения ударения или буквы «е» на «ё» не меняется. В русскоязычной литературе, посвящённой хореографии, встречается вариант слова с буквой «е»⁷³. Можно сделать вывод, что при написании предпочтительнее использовать вариант из англоязычной транскрипции «партнеринг», однако ударение в слове не является константой. Встречается словосочетание «контактный партнеринг»⁷⁴, из чего можно предположить наличие и «бесконтактной» составляющей, к примеру, работы с вниманием, взглядом, соматиче-

⁶⁸ Partnering | Cambridge English Dictionary [Электронный ресурс].

⁶⁹ Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений. М.: Мир и образование; ОНИКС, 2012. 1375 с.

⁷⁰ Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 25. П — Пертурбационная функция. М.: Большая Российская энциклопедия, 2017. 764 с.

⁷¹ Кардашевский С. М. Дифференциация значений слов по месту ударения // Русский язык в школе. 1946. № 1. С. 19–25.

⁷² Произношение и написание заимствованных слов [Электронный ресурс]. URL: http://gramota.ru/class/istiny/istiny_10_zaimst/ (дата обращения: 06.06.2020).

⁷³ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце; Бурцева Г. В. Современная концепция танцевальной педагогики; Верхоляк А. В. Характеристика профессиональных компетенций по современному танцу; Миланич А. Ю. Импровизация как способ создания современного танцевального спектакля. С. 102–107.

⁷⁴ Гиршон А. Структура спонтанности [Электронный ресурс]. URL: <http://girshon.ru/>

ским чувством, интуицией⁷⁵. В описаниях к техническим классам у европейских и российских педагогов встречается определение партнеринга как коммуникации между телами и работой с весом и балансом (Laura Aris, Лаура Арис)⁷⁶, со скоростью реакции, поддержкой и силой взаимодействия (Mate Meszaros, Мате Месарош)⁷⁷ и как набора инструментов по поиску нового качества движения и композиционных форм (Luke Jessop (Люк Джессоп)⁷⁸, А. В. Верхоляк⁷⁹, О. Г. Лабовкина⁸⁰), как особого языка тела (Marco di Nardo (Марко ди Нардо), Juan Tirado (Хуан Тирадо))⁸¹, как составной части уличного и современного танцев (Emma Evelein (Эмма Эвелин)⁸², 360grados Danza SCP (Танец на 360 градусов SCP)⁸³) или контактной импровизации (А. Гиршон)⁸⁴, как формы взаимодействия на хореографическом занятии (Л. А. Митакович⁸⁵, David Zambrano (Дэвид Замбрано)⁸⁶), иногда значение слова не раскрыва-

article/struktura-spontannosti-mnogoobrazie-improvizatsionnogo-opyta/ (дата обращения: 10.06.2020).

⁷⁵ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце; Кинова А. И. Теория, методика и практика современной хореографии.

⁷⁶ Laura Aris | La Faktoria [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lafaktoria.org/en/training/training/laura-ariss/> (дата обращения: 11.06.2020).

⁷⁷ International Dance Week Budapest | 6–17 July, 2020 [Электронный ресурс]. URL: http://www.idwbudapest.com/class_descriptions (дата обращения: 10.06.2020).

⁷⁸ Summer Intensive Luke Jessop / Choreography / Project / Ion / Tribe 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-387-summer-intensive-luke-jessop-choreography-project-ion-tribe6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

⁷⁹ Верхоляк А. В. Характеристика профессиональных компетенций.

⁸⁰ Довгелъ А. Телесная эмпатия [Электронный ресурс]. URL: <http://kultprosvet.by/telesnaya-empatiya/> (дата обращения: 13.06.2020).

⁸¹ Studio Pro Arte | Workshops und Seminare [Электронный ресурс]. URL: <https://www.studioproarte.de/kopie-von-angebot> (дата обращения: 11.06.2020).

⁸² Emma EveleinUrban/Contemporary — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/emma-eveleinurban-contemporary/> (дата обращения: 11.06.2020).

⁸³ Professional development program in contemporary dance [Электронный ресурс]. URL: https://24a9547c-bdef-43ce-8211-52059fc78fa4.filesusr.com/ugd/f2557f_ba845f90874c44949c3a25de41a40258.pdf (дата обращения: 11.06.2020).

⁸⁴ Гиршон А. Структура спонтанности. [Электронный ресурс].

⁸⁵ Митакович Л. А. Учебно-методический комплекс «Практикум по решению профессиональных задач». С. 31.

⁸⁶ Summer Intensive David Zambrano / Flying Low & Passing Through 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-396-summer-intensivedavid-zambrano-flying-low-passing-through6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

ется⁸⁷. Встречается ситуация, когда контактная импровизация определяется как часть партнеринга (P.A.R.T.S.)⁸⁸, или о партнеринге говорится как об отдельной дисциплине (А. Г. Багадаева,⁸⁹ Г. В. Бурцева)⁹⁰.

В статье А. Ю. Миланич и Н. В. Курюмовой показано, что «партнеринг — техника современного танца, распространившаяся в США и Европе в конце XX века, основой которой является взаимодействие двух и более танцовщиков на основе т. н. контактных методов, а именно — передача веса, встречный баланс, вращение, падение, задержание, подъём и т. п.»⁹¹. Д. Р. Власова определила технику партнеринга как базирующуюся на «физическом контакте (контактных методах) как отправной точке для импровизации и исследования человеческого тела»⁹². Она утвердила вариант контакта человека «в форме соло, используя пол, стены, стулья и т. д.»⁹³ как часть партнеринга, и провела различие его с контактной импровизацией как «спонтанным диалогом»⁹⁴. Техника — это «умение, навык, искусство владения чем-либо, способность творчески преобразовывать действительность»⁹⁵. В словаре С. И. Ожегова приведено наиболее близкое нам определение техники как совокупности приёмов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве⁹⁶.

Во всём многообразии танцевальных форм можно встретить работу с партнёром. Такие взаимоотношения существуют на всех уровнях художественного и педагогического процессов, начиная с импровизации, заканчивая

⁸⁷ Progetto 2018/19 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.artichokefdr.com/progetto-2018-19> (дата обращения: 05.06.2020); Professional Dance Training — Dance in Art [Электронный ресурс]. URL: <http://www.danceinart.nl/professional-dance-training-course/> (дата обращения: 05.06.2020); Teachers Dance Performer — Codarts Rotterdam, University of the Arts [Электронный ресурс]. URL: <https://www.codarts.nl/en/dance/teachers/> (дата обращения: 05.06.2020).

⁸⁸ Dance technique | P.A.R.T.S. [Электронный ресурс].

⁸⁹ Багадаева А. Г. Современные направления в постановках театра танца «Капучино». С. 170.

⁹⁰ Бурцева Г. В. Современная концепция танцевальной педагогики. С. 185.

⁹¹ Миланич А. Ю. Импровизация как способ создания. С. 107.

⁹² Власова Д. Р. Использование разнообразных техник современного танца. С. 393.

⁹³ Там же.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Смирнова О. В. Философия науки и техники. М.: Флинта, 2014. С. 129.

⁹⁶ Техника // Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. С. 107.

фиксированной сценической формой. Партнёрство включают в систему образования как самостоятельную дисциплину или часть текущих образовательных процессов в смежных танцевальных дисциплинах. Существуют источники, рассматривающие различные аспекты работы с партнёром в области классического, социального, бального, современного и других танцев.

Хотя термин *партнеринг* употребляется в танцевальном сообществе достаточно свободно, однако единого определения этого явления встречено не было. Любое взаимодействие, основанное на активном внимании (под которым понимается «внимание, обусловленное особым чувством нашего усилия»⁹⁷) и направленное на сотрудничество («сотрудничество — наивысший уровень согласованности позиций в деятельности, <...> организация субъектно-субъектных отношений в совместной деятельности»⁹⁸) в танце, будет определяться как *партнеринг*⁹⁹.

В 1969 году в книге **Антон Долина** «Pas de Deux. The Art of Partnering» слово *партнеринг* использовано в значении «*партнёрство*»¹⁰⁰. Это единственный источник по классическому танцу, использующий слово *партнеринг* (*партнёрство*) в значении «совершенной техники, включающей не только тонкое музыкальное чутьё, но и знание музыкальной реакции балерины, фразировки и драматического чувства»¹⁰¹.

В англоязычной литературе ряд авторов представили статьи, посвящённые партнёрству в дуэтно-классическом танце. **Даниэль Чо** обратился к вопросу «хорошего партнёрства», определив его не только с позиции виртуоз-

⁹⁷ Психология внимания / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. Я. Романова. М.: ЧеРо, 2001. С. 18.

⁹⁸ Витвицкая Л. А. Взаимодействие субъектов образовательного процесса // Вестник Оренбургского государственного университета. 2005. № 10–1. С. 80.

⁹⁹ Основа этого взгляда на партнеринг в танце заложена в работе: Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 112–130.

¹⁰⁰ Здесь и далее в данном параграфе использованы материалы и выводы исследования, опубликованного в статье: Меньшиков Л. А., Сачков И. С. Понятие партнеринга в западных танцевальных исследованиях // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2024. № 3 (92). С. 112–124.

¹⁰¹ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 112–130.

ного владения техникой, но и с целью «расширить возможности женщин»¹⁰².

Х. Хилтон включил в практику партнеринга этические вопросы¹⁰³. **Сара Роут** и **Филлип Нил** опубликовали две статьи «Станьте лучшим партнёром: советы для женщин»¹⁰⁴ и «Станьте лучшим партнёром: советы для мужчин»¹⁰⁵. Статьи касаются рекомендаций этического и методического содержания.

Обращались к теме партнёрства авторы, исследующие социальные танцы — **М. Киммел**, **Ш. Пьетробруно**, **М. Масмон**, **М. Балзер**¹⁰⁶. В книге **Шин Пьетробруно** исследовано *партнёрство* в балете и сальсе, качественные характеристики партнёрства и методика обучения в латиноамериканских стилях¹⁰⁷. **Майкл Киммел** исследовал *партнёрство* в аргентинском танго¹⁰⁸.

В 1972 году один из основателей объединения «Гранд Юнион» **Стив Пакстон** представил публике перформанс «Магний» («Magnesium»)¹⁰⁹. Этот момент считается точкой отсчёта для истории контактной импровизации, направления, вобравшего в себя поиск новой формы взаимодействия в паре через практику импровизации в соединении с опытом восточных единоборств, танго, танца модерн и других дисциплин. Контактная импровизация распространилась повсеместно и быстро приобрела последователей. Ей уделено наибольшее внимание по сравнению с другими контактными танцами.

¹⁰² Cho D. Sharing, Supporting, Empowering [Электронный ресурс].

¹⁰³ Hilton H. The Dos and Don'ts of Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebellitem=5#rebellitem5> (дата доступа: 11.02.2021).

¹⁰⁴ Wroth S. Become a Better Partner: Partnering Tips For Women [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/partnering-tips-for-women-2490611351.html> (дата доступа: 20.03.2021).

¹⁰⁵ Neal P. Become a Better Partner: Partnering Tips for Men [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancemagazine.com/partner-tips-for-men-2490624680.html/> (дата доступа: 20.03.2021).

¹⁰⁶ Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс]; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation // Journal of Cognitive Semiotics. 2013. Vol. IV. № 1. P. 75–123; Musmon M. World of Dance; Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves.

¹⁰⁷ Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 147.

¹⁰⁸ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 117.

¹⁰⁹ Пэкстон С. Краткая история контактной импровизации // «Chute» Центр Контактной Импровизации и Перформанса [Электронный ресурс]. URL: <https://www.contactimprovisation.ru/library/kratkaya-istoriya-kontaktnoj-improvizaczii/> (дата доступа: 17.04.2024).

Синтия Новак¹¹⁰ создала подробный труд, посвящённый анализу контактной импровизации как сложившейся культуры. Она рассмотрела историю создания, социальное значение, эстетические и формальные характеристики направления, процесс его проникновения в другие танцевальные дисциплины вплоть до классического танца (например, в работах У. Форсайта). Автор описала рамки, определяющие стилистику и технические закономерности контактной импровизации, привела сравнительную характеристику направления с балетом и техникой М. Каннингема. В книге отсутствуют конкретные упражнения, однако, подробно описаны основные понятия техники контактной импровизации: вес, динамика, точка контакта, внимание и другие. Хотя Новак не ставила задачей сравнение контактной импровизации с современным пониманием партнеринга, однако, очевидно, что основное отличие контактной импровизации состоит в её социальной направленности и свободе формы. Контактная импровизация, опираясь на ранее открытые техники танца, связала их с восточными единоборствами и понятиями риска и исследования. Она ближе к культуре социальных танцев, поскольку направлена не на сценическую форму, а на свободные взаимоотношения и диалог в любом пространстве.

В работах А. Брук, Т. Кальтенбруннера, М. Мэннинга, Н. С. Смит, Д. Котин, С. Пакстона, М. Кеога разобраны технические характеристики сосуществования с телом партнёра, вопросы соглашения или отказа от телесного контакта, физические принципы поддержек — работа с весом, балансом, инерцией¹¹¹.

Наиболее подробно методические рекомендации с описанием специфических упражнений и структуры построения как цельной программы, так и отдельных занятий содержит труд **Томаса Кальтенбрунера**¹¹². Ссылаясь на ци-

¹¹⁰ *Novack C. J. Sharing the dance.*

¹¹¹ *Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering; Kaltenbrunner T. Contact Improvisation; Keogh M. Dancing Deeper Still The Practice of Contact Improvisation; Koteen D., Smith N. S., Paxton S. Caught falling; Manning M. On Teaching Contact Improvisation* [Электронный ресурс]. URL: <https://movetolearn.com/on-teaching-contact-improvisation/> (дата доступа: 30.09.2020).

¹¹² *Kaltenbrunner T. Contact Improvisation.*

таты основателей и адептов контактной импровизации, автор дал её определение, историческую справку, определил понятийный аппарат. В тексте не употребляются термины *партнёрство* и *партнеринг*, но разобраны биомеханические принципы движения сольно, в паре, группе, динамика и механика поддержек и прыжков. Постановка вопроса про партнёрство в контактной импровизации может быть поставлена под сомнение ввиду основных правил дисциплины, таких как приоритет риска, постоянного поиска новых форм, направленности на индивидуальность каждого. Однако, со ссылкой на основателя движения контактной импровизации, С. Пакстона, Кальтенбрунер утверждал, что танцовщики в конечном итоге стремятся образовать единое тело с общим центром веса, тем самым, хотя динамика очевидным образом отличается от балета, но требует определённого уровня сотрудничества. Как важные составные части этих процессов и техники контактной импровизации, выделены использование инерции и веса тела партнёра, энергии падения, внимание к собственному телу, прикосновение, доверие, чувствительность, коммуникация. В практической части, кроме внимания к телесной составляющей, обозначена необходимость «ментального и психического расслабления»¹¹³, что отражает как общие тенденции новых танцевально-соматических дисциплин периода становления современного танца (Body-Mind Centering (психосоматическое центрирование), Joan Skinner Releasing Technique (техника релиза Джоан Скиннер) и других, так и основную идею контактной импровизации — «отпускание интеллектуального контроля за ситуацией и, в результате, за движением»¹¹⁴. Автор ввёл понятие пространственной осведомлённости — «способности направлять внимание на непосредственное окружение: например, пространство, окружающее тело во время танца»¹¹⁵ посредством расфокусированного взгляда. Также в методике знакомства с контактной импровизацией важно исследование чувства гравитации и веса лёжа на полу, включение чув-

¹¹³ *Kaltenbrunner T. Contact Improvisation. P. 66.*

¹¹⁴ *Ibidem. P. 67.*

¹¹⁵ *Ibid. P. 70.*

ствительности всех поверхностей тела, тренировка активной и принимающей позиций в движении и работа с риском. Упомянуты понятия *ведения* и *следования*. Последовательно разобраны необходимые навыки сольного движения (качение, спиральное движение, падение и движение вне баланса, прыжки), навыки парной работы (передача веса, прикосновение, поиск физического предела, взбирание вверх и поддерживание, баланс и контрбаланс и другие).

Отдельно можно выделить работы Дэвида Оутевски и Кайли Ривиеччо, которые объединили несколько контактных дисциплин¹¹⁶. Ривиеччо проанализировал практический опыт пятнадцатинедельного курса, включавшего в себя пять контактных дисциплин («введение в *партнеринг*, *партнёрство* в классическом балете, контактную импровизацию, капоэйру и мамбо»¹¹⁷). То есть впервые обращено внимание на теоретизацию методики преподавания дисциплины. Комплексный подход к преподаванию партнеринга обоснован через теорию «многожественного интеллекта», предложенную Говардом Гарднером в 1983 году¹¹⁸. Кроме подкрепления контактного взаимодействия различными дисциплинами и формирования более развитой системы навыков, отмечено, что «взаимное внимание к этим различным модальностям интеллекта в партнёрских отношениях может способствовать лучшему вербальному и физическому общению»¹¹⁹. Работа содержит теоретическое обоснование метода, методическое описание курса и анализ результатов на основании интервью со студентами, отвечавшими на вопросы индивидуального понимания партнёрства и его изменения в процессе знакомства с различными формами взаимодействия, значения ролей ведущего и следующего в паре и общих и отличительных черт различных форм партнеринга, и тем самым утверждает по-

¹¹⁶ Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс]. URL: <https://archives.dance/2012/04/how-two-become-one-by-david-outevsky/> (дата доступа: 20.03.2021); Riveccio K. Exploration of practices in partnering.

¹¹⁷ Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 14.

¹¹⁸ Американский психолог Говард Эрл Гарднер раскрыл свою концепцию в книге «Границы мышления: Теория множественного интеллекта»: [Gardner H. Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books, 1983. 440 p.].

¹¹⁹ Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 9.

лиморфизм партнеринга и предлагает методику его преподавания через комплексный подход и соединение различных контактных дисциплин.

В работе Оутевски, опубликованной фрагментарно в переработке Б. Майер, утверждается, что *партнеринг* является «сущностной частью многих танцевальных стилей»¹²⁰, составляя в одних часть вокабуляра, в других — основу стилистики направления. В подтверждение приведена сравнительная характеристика контактной импровизации, аргентинского танго, балета, современного и бального танцев по критериям распределения веса в паре, характера прикосновений и взгляда, с оценкой эстетических, чувственных и технических различий. Работа основана на наблюдении репетиционного процесса, анализе видео и интервью с танцовщиками указанных направлений. Отдельную работу Оутевски посвятил значению касаний не только в танцевальной, но и в педагогической практиках. Результаты сравнения важности взгляда в приведённых танцевальных направлениях представлены в виде диаграммы, где наглядно проявлены связи и пересечения дисциплин. Оутевски заключил, что, хотя прямой взгляд не всегда используется в партнеринге, но опосредованно он проявляется в постоянном внимании к партнёру и замещении его, к примеру, тактильной чувствительностью.

Специфическими вопросами *партнеринга* в современном танце занимается **Илья Выдрин**. Он рассматривает риторические, феноменологические, этические характеристики партнеринга, его философскую составляющую. Он одним из первых сместил фокус исследования партнёрства в танце с педагогических и искусствоведческих вопросов на восприятие взаимоотношений в танце, то есть на то, почему люди (в ряде статей Выдрин рассмотрел объектно-ориентированные процессы, такие, как (не)возможность партнёрства в танце с роботом, домашними животными и другими объектами) взаимодействуют в танце, и какие условия позволяют считать такое взаимодействие партнёрством. Вопросы этики, сонастройки и взаимоотношений в паре рассмотрены

¹²⁰ *Mayer B. How Two Become One* [Электронный ресурс].

и в вышеупомянутых источниках, но Выдрин свёл их в систему качественных критериев партнеринга.

Опираясь на паралингвистическую теорию Ллойда Битцера, он обосновал то, каким образом происходит «понимание между каждым движущимся телом» через «обнаружение и анализ тонких и сложных движений и сигналов»¹²¹. Обращаясь к определению качества взаимодействия в паре, Выдрин определил, что идеальное техническое исполнение элементов не гарантирует ощущения «хорошего партнёрства»¹²², однако выстраивает рассуждение вокруг того, какие характеристики коммуникации в паре способны интерпретироваться как качественные признаки партнёрства. Он определил комплекс необходимых для процесса взаимодействия условий, объединяющий физические, этические и социальные элементы. На основании утверждения, что «партнёрство может быть опасно», определена постоянная неотъемлемая взаимосвязь эстетического и этического аспектов контакта и невозможность определения одного единого для всех индивидуумов критерия качества даже внутри одной рассматриваемой техники танца или социальной группы. Он пришёл к выводу, что только сотрудничество и осознанный выбор, то есть решение находиться в реактивном внимании к партнёру (когда танцовщик одновременно способен отдавать импульсы и воспринимать их от другого человека) могут формировать ситуацию партнёрства.

На границе философии взаимодействия и психологии находится труд Выдрины о доверии и заботе в танце¹²³. В статье раскрыты этические аспекты приведённых понятий и расширено их понимание в поле техники работы с вниманием внутри партнёрских отношений в танце.

Англоязычный термин «партнеринг» раскрывается в иностранной литературе с позиций танцевальной техники, практики, через призму наук о мышлении и поведении человека, затрагивается его методология, художественное

¹²¹ *Vidrin I.* Partnering as rhetoric. P. 126.

¹²² *Vidrin I.* Embodied ethics. P. 241.

¹²³ *Vidrin I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» [Электронный ресурс].

значение. Термин имеет общее значение «партнёрства» и применяется к контактным дисциплинам разных видов танцев. В русском языке остаются размытыми границы определения и соотнесения партнеринга с системой хореографических дисциплин, орфоэпические характеристики и написание, хотя его распространение в поле практики современного танца не вызывает сомнений. Сталкиваясь с неоднозначностью того, насколько широко можно трактовать явление партнеринга и какие пересечения он имеет с другими контактными дисциплинами, наука приходит к осознанию необходимости уточнения и упорядочивания, систематизации информации для формирования корректного понимания внутри танцевального и искусствоведческого дискурсов.

1.2. Использование термина на танцевальных интернет-ресурсах

Часть исследования термина проходила в рамках обзора интернет-ресурсов. Анализ сайтов проводился на предмет наличия термина и значения, в котором он употребляется. В качестве источников взяты крупнейший англоязычный сайт, аккумулирующий информацию по программам contemporary dance — о мастер-классах, обучающих программах, кастингах в танцевальные компании и проекты, резиденциях танца — сайт dancingopportunities.com, — функционирующий с 2012 года и имеющий более девяноста тысяч посещений в месяц, и русскоязычный сайт dancehelp.ru, существующий с 2002 года и посвящённый образовательным программам в танце, от танцевальных техник до истории танца и продюсирования танцевальных школ и проектов.

Выбор в качестве источника своего рода рекламных ресурсов позволил получить срез авторских концепций контактного взаимодействия в России и за рубежом и проанализировать направленность внимания танцовщиков в техническом и художественном аспектах партнеринга. В отечественном современном танце структура коммерческого образовательного проекта «Дэнсхелп» является частью регулярных проектов, посвященных современному танцу и объ-

единяющих фестивали (Dancehelpfest¹²⁴, Танцсоюз¹²⁵) и научно-практические конференции («Танец в России: Взгляд в будущее»¹²⁶, «Код: Провинции»¹²⁷). Таким образом проект имеет весомую позицию в формировании контекстуального поля современного танца в России, объединяя теоретиков и практиков танцевального искусства.

Обзор танцевального ресурса *www.dancehelp.ru*, который является базой методических видеокурсов, готовых постановок, лекций и аккомпанемента для хореографов и содержит шестьсот обучающих видеокурсов по различным техникам танца¹²⁸, композиции и другим педагогическим аспектам в хореографии, показал сравнительно небольшой процент обращений к теме партнеринга. Материалы сайтов анализировались дважды: в 2020-м¹²⁹ и в 2024 годах.

Проект «Дэнсхелп» является производным ежегодного танцевального образовательного лагеря «Танц Отель» в Новосибирске. В 2020-м году программа поиска на сайте по тегу «партнеринг» выдала ссылки на двенадцать страниц¹³⁰. В 2024 году их количество увеличилось до двадцати четырёх, при-

¹²⁴ Фестиваль проводится ежегодно с 2020 года в Москве. Включает показы спектаклей современного танца, образовательную часть для педагогов и танцовщиков и научно-практические конференции (Фестиваль Dancehelpfest в третий раз проходит в московском культурном центре «Вдохновение» [Электронный ресурс]. URL: <https://moscultura.ru/news/2023/festival-dancehelpfest-v-tretyi-raz-prohodit-v-moskovskom-kulturnom-centre-vdohnovenie> (дата обращения: 10.02.2025)).

¹²⁵ Биенале поддержки молодых хореографов. Проводится на базе Калужского инновационного культурного центра с 2023 года и выстроен в формате показов и обсуждений спектаклей с экспертным советом и представителями танцевального сообщества (Фестиваль Танцсоюз 2025 [Электронный ресурс]. URL: <http://horeograf.org/danceunion?ysclid=m6zj5jpnyn817985511> (дата обращения: 10.02.2025)).

¹²⁶ Программа конференции 2022 [Электронный ресурс]. URL: https://docs.google.com/document/d/1J_2urCdP68pkWkmaNcy2F0fLrE-Pl6sKAqwSx-bm-M4/edit?tab=t.0 (дата доступа: 10.02.2025).

¹²⁷ Всероссийская конференция «Код: Провинции» [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/club225290478?ysclid=m70aq8xb7q638550348> (дата обращения: 20.05.2024).

¹²⁸ По данным с официального сайта на май 2024 года: *dancehelp.ru* [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru> (дата доступа: 20.05.2024).

¹²⁹ Исследование проводилось в рамках подготовки магистерской диссертации: *Сачков И. С. Концепция партнеринга в теории российского современного танца. Дис. ... маг. Санкт-Петербург, 2021. 141 с.*

¹³⁰ Методика современного танца для детей 10–14 лет [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/763_metodika_sovremennogo_tantsa_dlya_detey_10_14_let/ (дата обращения: 13.06.2020); Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]. URL:

чём одиннадцать¹³¹ доступны к открытому поиску, одиннадцать¹³² — только

https://dancehelp.ru/catalog/514-Osnovy_partneringa_v_tantse/ (дата обращения: 13.06.2020); Партнеринг [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/catalog/311-Partnering/> (дата обращения: 13.06.2020); Партнеринг — постановка [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/430-Partnering_postanovka/ (дата обращения: 13.06.2020); Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/551-Partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/ (дата обращения: 13.06.2020); Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/674-Partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/ (дата обращения: 13.06.2020); Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/723_partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/ (дата обращения: 13.06.2020); Спонтанный танец [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/621-Spontannyy_tanets/ (дата обращения: 13.06.2020); Техника партнеринга для детей 9–11 лет [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/442-Tekhnika_partneringa_dlya_detey_9_11_let/ (дата обращения: 13.06.2020); Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/630-Tantsevalnye_svyazki_v_tekhnike_partneringa/ (дата обращения: 13.06.2020); Техника партнеринга [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/658-Tekhnika_partneringa/ (дата обращения: 13.06.2020); Bodywork как практика на осознание тела [Электронный ресурс]. URL: https://dancehelp.ru/catalog/856_bodywork_kak_praktika_na_osoznanie_tela/ (дата обращения: 13.06.2020).

¹³¹ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K71/> (дата доступа: 18.05.2024); Готовые танцевальные комбинации и этюды в технике партнеринг [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K46/> (дата доступа: 18.05.2024); Игры и тренинги на командообразование в уроке современного танца для детей от 7 до 15 лет [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K74/> (дата доступа: 18.05.2024); Постановка в современном танце для детей от 8 лет: Приёмы создания уникальной лексики, импровизационные задания, готовые танцевальные этюды [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K85/> (дата доступа: 18.05.2024); Разогрев и техника кроссов в современном танце для детей от 10 лет [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K78/> (дата доступа: 18.05.2024); Стилизация: Поиск идей и образов, сочинение лексики. Импровизация в дуэтной работе. Этюд «Куклы-обереги» [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K24/> (дата доступа: 18.05.2024); Стойка на руках и её разновидности, колесо без рук, бедуинский прыжок. Методика изучения. Развитие координации. Кульбиты разного уровня сложности [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K57/> (дата доступа: 18.05.2024); Танцевальная акробатика — от основ до сложных трюков. Подготовка, методика изучения элементов, страховка [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K55/> (дата доступа: 18.05.2024); Танцевально-акробатические элементы продвинутого уровня [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K59/> (дата доступа: 18.05.2024); Техника современного танца: Синтез contemporary и hip-hop для детей от 10 лет. Кроссы в разных уровнях. Создание постановки [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K77/> (дата доступа: 18.05.2024); Partnering. Методика обучения от начального до продвинутого уровня [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lp/K45/> (дата доступа: 18.05.2024).

¹³² Методика преподавания современного танца для детей 10–14 лет [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/763/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/514/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/723/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для

авторизованным пользователям, и два урока¹³³ входят в состав курса «Я — современник! (профи)» и распространяются как часть комплексного подхода к методике подготовки по современному танцу. В сравнении двух периодов выявляется, что пять курсов были удалены из библиотеки, семь остались без изменений и добавились семнадцать новых.

Непосредственное упоминание словосочетания «техника партнеринга» в названии или описании курсов встречается в общей сложности в четырнадцати случаях из двадцати девяти¹³⁴, строгую специализацию на партнеринге как отдельном предмете позиционируют тринадцать курсов¹³⁵. В остальных

зарегистр. пользователей; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/551/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/674/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Партнеринг: техника исполнения поддержек от основ до продвинутого уровня [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/850/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Работа со взрослыми учениками в современной хореографии [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/1334/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/630/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Техника партнеринга [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/658/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Упражнения и игры для разогрева, развития внимания, навыков импровизации и взаимодействия в танцевальной группе [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/1591/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.

¹³³ Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1) [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1363/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей; Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 2) [Электронный ресурс]. URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1364/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.

¹³⁴ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]; Готовые танцевальные комбинации и этюд в технике партнеринг [Электронный ресурс]; Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1) [Электронный ресурс]; Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 2) [Электронный ресурс]; Партнеринг [Электронный ресурс]; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]; Партнеринг: Техника исполнения поддержек от основ до продвинутого уровня [Электронный ресурс]; Спонтанный танец [Электронный ресурс]; Техника партнеринга для детей 9–11 лет [Электронный ресурс]; Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]; Техника партнеринга [Электронный ресурс]; Bodywork как практика на осознание тела [Электронный ресурс].

¹³⁵ Готовые танцевальные комбинации и этюд в технике партнеринг [Электронный ресурс]; Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1) [Электронный ресурс]; Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 2) [Электронный ресурс].

случаях он ассимилируется в структуру общей танцевальной подготовки: в качестве композиционных приёмов работы в контакте¹³⁶, как часть технического класса¹³⁷ и вариант акробатического развития лексики танца¹³⁸.

Ниже дан анализ двух, разделённых во времени, исследований материалов сайта. Причём в расчёт взяты не все результаты, выдаваемые поисковой системой сайта с использованием слова «партнеринг», а те, в которых присутствует применение и раскрытие термина в тексте. Партнеринг упоминается как одно из направлений или разделов современного танца¹³⁹, как специфическая работа в паре или группе¹⁴⁰, как параллельная с контактной импровиза-

ресурс]; Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]; Партнеринг [Электронный ресурс]; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]; Партнеринг: Техника исполнения поддержек от основ до продвинутого уровня [Электронный ресурс]; Техника партнеринга для детей 9–11 лет [Электронный ресурс]; Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]; Техника партнеринга [Электронный ресурс]; Partnering. Методика обучения от начального до продвинутого уровня [Электронный ресурс].

¹³⁶ Партнеринг — постановка [Электронный ресурс]; Постановка в современном танце для детей от 8 лет: Приёмы создания уникальной лексики, импровизационные задания, готовые танцевальные этюды [Электронный ресурс]; Стилизация: Поиск идей и образов, сочинение лексики. Импровизация в дуэтной работе. Этюд «Куклы-обереги» [Электронный ресурс].

¹³⁷ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]; Разогрев и техника кроссов в современном танце для детей от 10 лет [Электронный ресурс]; Техника современного танца: Синтез contemporary и hip-hop для детей от 10 лет. Кроссы в разных уровнях. Создание постановки [Электронный ресурс]; Игры и тренинги на командообразование в уроке современного танца для детей от 7 до 15 лет [Электронный ресурс].

¹³⁸ Танцевальная акробатика — от основ до сложных трюков. Подготовка, методика изучения элементов, страховка [Электронный ресурс]; Стойка на руках и её разновидности, колесо без рук, бедуинский прыжок. Методика изучения. Развитие координации. Кульбиты разного уровня сложности [Электронный ресурс]; Танцевально-акробатические элементы продвинутого уровня [Электронный ресурс].

¹³⁹ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]; Готовые танцевальные комбинации и этюд в технике партнеринг [Электронный ресурс]; Игры и тренинги на командообразование в уроке современного танца для детей от 7 до 15 лет [Электронный ресурс]; Партнеринг [Электронный ресурс].

¹⁴⁰ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]; Методика современного танца для детей 10–14 лет [Электронный ресурс]; Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]; Партнеринг — постановка [Электронный ресурс]; Спонтанный танец [Электронный ресурс]; Упражнения и игры для разогрева, развития внимания, навыков импровизации и взаимодействия в танцевальной группе [Электронный ресурс]; Bodywork как практика на осознание тела [Электронный ресурс].

цией дисциплина¹⁴¹ и как один из композиционных методов¹⁴². Но в целом, термин «партнеринг» употребляется в значении специфической работы в паре или группе, построенной на основе знаний о грамотном распределении собственного веса, работе с весом партнёра, импульсами, и характеризующейся набором фиксированных трюковых элементов с акцентированием на безопасном их исполнении. Часть курсов, презентуемых по запросу «партнеринг», не использует этого термина в тексте, а лишь описывает варианты парного взаимодействия (в танце¹⁴³ или при страховке сложных акробатических элементов¹⁴⁴). В описании класса Александра Гурвича¹⁴⁵ и Ольги Горобчук¹⁴⁶ с Владиславом Ювженко¹⁴⁷ присутствует выстроенная методическая структура преподавания партнеринга в длительной перспективе¹⁴⁸. Педагоги выделили в составе базовых принципов захваты (варианты удержания (за) партнёра), эмпатию, весовые характеристики, знание правильной группировки тела в под-

¹⁴¹ Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]; Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс].

¹⁴² Партнеринг — постановка [Электронный ресурс]; Постановка в современном танце для детей от 8 лет: Приёмы создания уникальной лексики, импровизационные задания, готовые танцевальные этюды [Электронный ресурс].

¹⁴³ Стилизация: Поиск идей и образов, сочинение лексики. Импровизация в дуэтной работе. Этюд «Куклы-обереги» [Электронный ресурс].

¹⁴⁴ Танцевальная акробатика — от основ до сложных трюков. Подготовка, методика изучения элементов, страховка [Электронный ресурс]; Стойка на руках и её разновидности, колесо без рук, бедуинский прыжок. Методика изучения. Развитие координации. Кульбиты разного уровня сложности [Электронный ресурс]; Танцевально-акробатические элементы продвинутого уровня [Электронный ресурс].

¹⁴⁵ Заведующий кафедрой танцевальных дисциплин факультета современного танца Гуманитарного университета города Екатеринбурга, художественный руководитель и постановщик компании современного танца «Окоём».

¹⁴⁶ Балетмейстер-постановщик, директор и художественный руководитель «Центра современной хореографии», хореограф и руководитель театра танца «нОга» (Омск), арт-директор и организатор Международного фестиваля современного танца «Точка» и фестиваля хореографического искусства «Omsk Dance Festival», старший преподаватель кафедры хореографии Омского гуманитарного университета имени Ф. М. Достоевского.

¹⁴⁷ Ведущий танцовщик Театра танца «нОга», ассистент хореографа. Преподаватель, балетмейстер-репетитор «Центра современной хореографии» (Омск).

¹⁴⁸ Партнеринг: Техника исполнения поддержек от основ до продвинутого уровня [Электронный ресурс]; Готовые танцевальные комбинации и этюд в технике партнеринг [Электронный ресурс]; Partnering. Методика обучения от начального до продвинутого уровня [Электронный ресурс].

держках, умение отдавать и принимать импульсы. Эксперт проекта Александра Иванова¹⁴⁹ упомянула про «разницу между поддержками и партнерингом»¹⁵⁰, согласно которой поддержки требуют силы, а партнеринг выстраивается на понимании базовых принципов движения. Хотя текст на сайте содержит акцент на маркетинге, он всё же составлен на основании структуры представленных уроков и носит описательный характер. Отсюда ясно, что методическая ценность данной информации больше, чем искусствоведческая.

В целом видна положительная динамика в росте востребованности дисциплины без расширения вариантов её применения. Хотя общее количество курсов увеличилось более чем в два раза за четыре года, доля их в общей структуре танцевальных дисциплин невелика и составляет менее пяти процентов от всего обучающего материала.

На крупнейшем зарубежном сайте *www.dancingopportunities.com* имеются предложения краткосрочных и длительных образовательных курсов, объявления о наборе танцовщиков в танцевальные компании и проекты за 2016–2024 годы. Сайт аккумулирует информацию с личных страниц соцсетей, сайтов мероприятий, институций, программ, компаний, педагогов. Соответственно, есть вероятность меньшей доли маркетинга в описаниях и субъективная составляющая — отношение педагогов к теме. Структура сайта такова, что он предоставляет курсы по имени и фамилии педагогов, названиям компаний или проектов и лишь изредка по определениям авторских методик современного танца. Поэтому невозможно оценить количественное соотношение термина партнеринг и остальных дисциплин. Однако в рамках анализа удалось выявить наличие слова *partnering* и того, в связи с чем оно употребляется.

Поиск по сайту выделил тридцать восемь ссылок по запросу «*partnering*» только за пять месяцев 2024 года (с января по май). Ниже приведён материал

¹⁴⁹ Режиссёр и хореограф Смоленского государственного камерного театра. Преподаёт уличные направления и современный танец в Школе танца Руслана Дивакова «Центр современной хореографии».

¹⁵⁰ Разогрев и техника кроссов в современном танце для детей от 10 лет [Электронный ресурс].

исследования от 2020-го года. Несколько танцевальных компаний одним из требований к танцовщикам предъявляют наличие навыков партнеринга (partnering skills)¹⁵¹. В части воркшопов понятие встречается как в названиях заявленных курсов¹⁵², так и в описании происходящих на классах процессов как используемого самостоятельного метода или как части авторской техники¹⁵³.

В целом под партнерингом подразумевается либо прямое значение слова — любая работа в контакте с человеком, то есть метод, либо принцип работы с весом, балансом, техническими элементами и импровизацией в контакте. Ни в одном источнике не было встречено словосочетание *partnering technique* или выделение партнеринга как авторской техники.

¹⁵¹ Audition Notice The SETanztheater [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/audition-notice-the-setanztheater/> (дата обращения: 10.06.2020); De Dansers is Looking For Dancers/Performers (Professional / Trainee) [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/de-dansers-is-looking-for-dancers-performers-professional-trainee/> (дата обращения: 10.06.2020); TANZ Bielefeld Is Looking For Male Dancer [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/audition-notice-tanz-bielefeld/> (дата обращения: 10.06.2020); We're recruiting — new Chameleon wanted! — Company Chameleon [Электронный ресурс]. URL: <https://www.companychameleon.com/2020/01/were-recruiting-new-chameleon-wanted/> (дата обращения: 04.06.2020).

¹⁵² Autumn Intensive 2018 — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/autumn-intensive-2018/3042/> (дата обращения: 11.06.2020); Laida Aldaz | La Faktoria [Электронный ресурс]. URL: <https://www.lafaktoria.org/en/training/training/laida-aldaz/> (дата обращения: 11.06.2020); Shared Levitation Workshop Munich — Contemporary & Partnering [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/shared-levitation-workshop-munich-contemporary-partnering/> (дата обращения: 10.06.2020); Summer Intensive Luke Jessop / Choreography / Project [Электронный ресурс]; 2019-1 Partnering Labiñaki Azpillaga Tuesday 22 & Wednesday 23 — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2019-1-partnering-labinaki-azpillagatuesday-22-wednesday-23/> (дата обращения: 11.06.2020).

¹⁵³ Depth Movement with Edivaldo Ernesto Barcelona [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/depth-movement-with-edivaldo-ernesto-barcelona/> (дата обращения: 10.06.2020); Emma Evelein Urban/Contemporary — HJS [Электронный ресурс]; Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс]; *Laura Aris* | La Faktoria [Электронный ресурс]; Masterclass Club Guy & Roni with Igor Podsiadly on Monday 12 November — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/masterclass-club-guy-roni-with-igor-podsiadly/3086/> (дата обращения: 11.06.2020); Nuhacet Guerra Contemporary — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/nuhacet-guerracontemporary/> (дата обращения: 11.06.2020); Shared Levitation Workshop Munich — Contemporary & Partnering [Электронный ресурс]; Summer Intensive Luke Jessop / Choreography / Project [Электронный ресурс]; Summer Intensive Samuel Minguillon / In / Out 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-391-summer-intensivesamuel-minguillon-in-out6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

Варианты обращения к термину в интернет-ресурсах аналогичны тому, как слово «партнеринг» используется в хореоведческой литературе. Различие составляет бóльшая практическая направленность партнеринга и его применения в отношении создания танца. Это очевидным образом отражает направленность сайтов на процесс обучения и применения дисциплины, а не на её концептуализацию и определение художественного значения. Хотя материалы сайтов поддерживают идею самостоятельности партнеринга в системе танцевального образования, они формируют понимание, что он имеет свою методологию и может быть самодостаточным или дополнять другие танцевальные дисциплины. Кроме того, выявлено увеличение количества материалов и частоты обращения к теме на электронных ресурсах.

1.3. Понимание партнеринга танцовщиками современного танца

Ни литературные, ни электронные источники не дают информацию об осознании танцовщиками содержания термина, его внедрении в их практику и исторической перспективе проникновения в системы современного танца. В 1998 году одна из создателей контактной импровизации Нэнси Старк Смит в интервью Полу Робертсу говорила: «В более традиционных танцевальных постановках, когда современные хореографы используют аспекты контактной импровизации в партнеринге, я вижу ощутимую разницу в том, как аудитория воспринимает касание танцоров или обмен весом»¹⁵⁴. Проявление субъективного опыта ценно для формирования целостной картины и определения вариантов интерпретации партнеринга в современном танце. Для интервью о понимании термина были приглашены педагоги, танцовщики и перформеры разного возраста, пола и опыта, обучавшиеся или обучающиеся в различных городах и странах, относящие себя к разным направлениям современного танца. В параграфе отражены обобщённые выводы из интервью и, хотя анализ бесед

¹⁵⁴ Интервью с Нэнси Старк Смит (Пол Робертс) [Электронный ресурс]. URL: <http://girshon.ru/article/intervyu-s-nensi-stark-smit-pol-roberts/> (дата обращения: 10.06.2020).

не ставил целью формирование фиксированного вокабуляра и определение технической или педагогической составляющих контактной работы в современном танце, но закономерно возник ряд поясняющих моментов в ходе сравнительного анализа с другими дисциплинами.

В качестве субъектов интервью выбраны представители современного танца с разным опытом, образованием и текущей деятельностью. Среди интервьюируемых: 1) танцовщица, студентка Экспериментальной академии танца SEAD в Зальцбурге Мария Киреева (интервью от 10 июня 2020 года); 2) танцовщик, педагог, хореограф, основатель компании русского современного танца «ЭТО» Александр Могилёв (9 июня 2020 года); 3) танцовщик, хореограф Дмитрий Масленников (10 июня 2020 года); 4) танцовщик, педагог, хореограф, основатель театра танца «Синестетика» Андрей Короленко (9 июня 2020 года); 5) танцовщица, педагог Московского губернского колледжа искусств, ассистент хореографа Московской государственной академии хореографии, студентка программы GAGA Teachers Мария Запечная (9 июня 2020 года); 6) танцовщица, педагог, перформер, хореограф, сооснователь компании «По.В.С.Танцы» Александра Конникова (3 июня 2020 года); 7) танцовщица, хореограф, педагог Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена Татьяна Тарабанова (10 июня 2020 года); 8) танцовщица, перформер, педагог школы «The Stage» (Москва) Ксения Шлезингер (15 июня 2020 года)¹⁵⁵.

В ходе интервью предлагалось ответить на четыре вопроса: 1) встречались ли со словом, явлением, понятием «партнеринг»; 2) возможно ли выделить партнеринг в отдельную технику; 3) каковы сходство и различие партнеринга с другими контактными дисциплинами (контактной импровизацией, дуэтно-классическим танцем и т. д.); 4) имеет ли место партнеринг в работе

¹⁵⁵ Материалы интервью опубликованы в приложении к статье: *Сачков И. С. Партнеринг в современном танце: Сущность, определение, место в системе терминов // Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сборник статей / Составитель и научный редактор Л. А. Меньшиков. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. С. 166–182.*

и творчестве интервьюируемого? Интервью проводились через платформу для видеоконференций ZOOM. Со всеми интервьюируемыми автор был знаком ранее. На основе систематизации информации выявлен ряд закономерностей.

Хотя Мария Заплечная отметила, что впервые встретила термин «партнеринг» в России (при обучении в Роттердаме она с ним не сталкивалась), остальные опрошенные отметили, что получали знания на программах, курсах, мастер-классах и в процессе постановок спектаклей, где этот термин активно употребляется уже много лет¹⁵⁶.

Ксения Шлезингер, Татьяна Тарабанова и Александра Конникова упомянули, что компании, с которыми они работали (соответственно Vertigo Dance Company (Израиль), Zenon Dance Company (Миннеаполис), Класс экспериментальной пластики Геннадия Абрамова (Москва)), специализировались и некоторые специализируются на принципах партнеринга в творчестве.

Практически все отмечали, что считают партнеринг широким понятием, охватывающим в той или иной степени не только современный танец, но и классический, социальный, бальный, уличный танец, танцтеатр, актёрские тренинги и любое специфическое существование танцовщика в пространстве с другими людьми и даже предметами, при условии перенесения на них принципов работы с партнёром. Об этом говорили Конникова (ссылаясь на собственный спектакль «Далеко-Далеко» с участием манекенов), Тарабанова (говоря о творчестве финского хореографа Ярко Манделин (Jarkko Mandelin) и его компании «Kinetic Orchestra» («Кинетический оркестр»), где в спектаклях использовались фитбольные мячи, стулья, или телесный контакт танцовщиков происходил не напрямую, а посредством поясов), Киреева (прошедшая в условиях самоизоляции 2020 года курс партнеринга со стулом от приглашённого педагога SEAD Хелдера Сеабра (Helder Seabra), который акцентировал

¹⁵⁶ Наиболее раннюю встречу с термином отметила Т. Тарабанова, столкнувшаяся с ним в 2003 году в рамках образовательной программы фестиваля современного танца Open Look (Санкт-Петербург). См. об этом: *Сачков И. С.* Приложение к статье «Партнеринг в современном танце». С. 175.

внимание на широком понятии партнеринга и осознанной работе с контактом). Короленко отметил для себя расширение принципов контакта на общение со зрителем в рамках работы в партиципаторном театре.

Каждый из опрошенных говорил о тесной связи партнеринга и контактной импровизации в отношении технической составляющей, принципов работы с собственным весом и весом партнёра, балансом, импульсами, вниманием, но при этом интервьюируемые чётко разделяли их по философии, на которой базируются дисциплины. Все отмечали наличие структурированной импровизации в партнеринге, которая строится на знакомых и отработанных движеньческих паттернах. В пространстве современного танца партнеринг является продолжением контактной импровизации и структурой с более чёткими границами, хотя и заимствующей различные принципы и знания из других дисциплин, в зависимости от задач и возможностей танцовщиков.

Партнеринг не является специфической техникой с чётко очерченными границами. Это танцевальная дисциплина (Шлезингер, Могилёв, Тарабанова) и набор специфических методов (все остальные).

С каждым из опрошенных, кроме Киреевой, осуществлён выход на тему институционализации партнеринга. Четверо (Масленников, Тарабанова, Запечная, Могилёв) указали на низкий уровень технической подготовленности и осознанности работы в паре у танцовщиков в России и в некоторых иностранных компаниях, не специализирующихся на физическом контакте в парах или группах. Это вызвано, вероятно, пробелами в сфере высшего и дополнительного образования и в структуре коммерческих классов.

При этом востребованность таких навыков диктуется спросом в сфере исполнительского мастерства (со слов Запечной работа в дуэтах встречалась в большинстве проектов, в которых она участвовала, а Конникова отметила важность дуэтной работы в структуре спектакля, Могилёв и Масленников говорили о частой работе в парах в рамках коммерческих проектов, и наличие знаний в этой дисциплине как у хореографа, так и у исполнителя, является залогом безопасности танцовщика), педагогическим потенциалом партнеринга

(всеми отмечена ценность работы в паре в учебном процессе как метода исследования собственного тела, технических принципов движения через прикосновения разных людей); а также отмечался потенциал партнеринга как яркого художественного и композиционного средства.

Обращаясь к термину, интервьюируемые устанавливали свободную рамку внутри формальных характеристик партнеринга. Он может существовать как фиксированная последовательность движений, но чаще фокусирует внимание на процессе, на том, как именно происходят взаимоотношения с партнёром. Явление партнеринга в России встречается с начала 2000-х и активно распространяется в последующие годы в рамках педагогической, исполнительской и художественной деятельности. Партнеринг относят к числу дисциплин современного танца, необходимых для освоения, и выделяют его техническую и смысловую значимость.

1.4. Концепция «тело-реакция» Ольги Лабовкиной

Будучи практикующими специалистами, не многие деятели современного танца занимаются концептуализацией и фиксацией своих взглядов на преподаваемую или используемую в постановках технику. С этой позиции в качестве эмпирического соотнесения теории партнеринга с опытом российского современного танца произведено интервьюирование Ольги Лабовкиной, осуществляющей творческую и педагогическую деятельность на территории России и постсоветского пространства с 2002 года. Не имея научных публикаций, посвященных партнерингу, Лабовкина обращается к формулировке своей авторской позиции в беседах с журналистами и описании обучающих курсов. Интервьюированию предшествовали два подготовительных периода.

Первым подготовительным периодом был опыт работы автора с Ольгой Лабовкиной с 2016 года в спектакле «Воздух» и параллельная внепроектная деятельность, которые выявили приверженность хореографа к различным формам партнёрства с людьми и альтернативным формам партнеринга.

Перформанс «Adoption. Была такая социальная реклама» («Выбор. Была такая социальная реклама», 2014 год) рассматривал тему принятия себя через контакт с другими; спектакли «Один в квадрате» (2015 год), «Аттракцион с ограниченной ответственностью» (2013 год), «Спящие» (2018 год), «Jagen» («Охотиться», 2019), «Не будите спящую собаку» (2021 год) насыщены дуэтами, трио, квартетами и другими композиционными формами, выстроенными на взаимодействии танцовщиков обоих полов во всех возможных вариантах сочетания; в спектакле «Номо Tegens» («Человек укрывающий», 2016 год) танцовщики взаимодействуют с крафтовой бумагой как с одним из действующих лиц; в перформансе «Границы» (2018 год) Лабовкина использовала как партнёра пластичную и текучую белую субстанцию, реагируя на изменение «формы» своего «напарника» телесным ответом¹⁵⁷; соло-спектакль «In/Out way» («Вход/Выход», 2018 год) построен на взаимодействии с металлическими остовами дверей, живом звуке и контакте с медиа-проекцией; спектакль «Воздух» (2017–2018 годы) как спектакль на троих танцовщиков включает в структуру трио, дуэты, соло, взаимодействие с материалами и предметами (синтепон, осветительные приборы) и элементами сценографии (проволочные декорации и парашют), партнёрские отношения с музыкой (структура спектакля включает части, где танцовщики следуют за музыкальным материалом, и ситуации, где ритмическая структура, длительность композиции зависят от действий танцовщиков), телесное взаимодействие со зрителем при переходах между тремя сценическими пространствами, на которых разворачивается действие, а также усложнение дуэтной формы за счёт подвешивания танцовщицы на тросе¹⁵⁸.

Второй период включал непосредственное общение на узкоспециализированную тему партнёрства в рамках совместных технических и лаборатор-

¹⁵⁷ Borders by Olga Labovkina [Электронный ресурс]. URL: <https://vimeo.com/381059822> (дата обращения: 01.02.2021).

¹⁵⁸ Проекты. Ольга Лабовкина [Электронный ресурс]. URL: <http://labovkinaolga.com/projects.html> (дата обращения: 02.04.2021).

ных танцевальных классов, при подготовке к совместной педагогической деятельности на резиденции «Summer space», проходившей в пространстве «ОК16» в Минске летом 2018 года, и во внерепетиционное время. Это позволило автору уточнить процессуальные и концептуальные моменты работы Ольги Лабовкиной в педагогической и постановочной деятельности, выявить наиболее частые технические приёмы, применяемые хореографом, и определить непосредственную связь композиционных методов с партнерингом в её творчестве, установить смыслообразующую основу её работы с танцовщиками, движением и структурой спектакля — концепцию «тело-реакция».

Оба этапа продолжились в интервьюировании по вопросам, сформулированным в ходе исследования и в предыдущие временные периоды. Оно также было разбито по времени на предварительную беседу, основное интервью, проведённое посредством интернет-платформы Zoom, и редактирование текста Ольгой Лабовкиной, с целью уточнения концептуальных элементов её творчества. Интервью проводилось в свободной форме беседы по основным, определённым заранее, и уточняющим, возникающим в ходе интервью, вопросам. Текст интервью представлен в Приложении А.

Отношение к понятию партнеринга. Анализ собранных данных показал, что Ольга Лабовкина рассматривает партнеринг как широкое мультидисциплинарное понятие¹⁵⁹, форму «организации для выполнения каких-либо задач»¹⁶⁰, характеризующееся наличием взаимодействия между двумя и более актёрами и как относящееся к танцу, так и расширенное до повседневной жизни и общей теории восприятия. Формообразующей составляющей партнеринга может быть как современный, так и другие виды танца или перформативной деятельности, которые распространяются на телесный и бестелесный контакт. Необходимые условия партнеринга лежат в большей степени в поле этических характеристик, таких как: расширенное внимание (основное условие), ситуация доверия, сонастройка участников и обоюдное согласие всех

¹⁵⁹ См. приложение А к данной диссертации. С. 216 настоящей работы.

¹⁶⁰ Там же. С. 215.

партнёров, подтверждаемое при каждой новой ситуации контакта; и эстетических: общий ритм, совместные траектории движения.

Форма и физические правила взаимодействия могут меняться в зависимости от поставленных задач, выбранного технического языка и сценического воплощения, но партнеринг подразумевает объединение через наличие общей интенции, выстраивание диалога, к получению единого результата с созданием формы, невозможной в ситуации отсутствия взаимодействия. «Партнеринг может рассматриваться как некая знаково-коммуникативная система»¹⁶¹. Важным является утверждение, что для создания условий партнёрства и готовности к взаимодействию и танцеванию необходимо гармоничное развитие как телесной, так и эмоционально-чувственной сферы человека, создание единого тела-мысли и тела-реакции, готовых к мгновенному ответу на изменение внешних условий или появление внутренней интенции.

Характеристика составляющих партнеринга. Новым по отношению к ответам опрошенных, представленным в первой главе, но соотносящимся с проведённым во второй и третьей главах исследованием, явился ответ на вопрос о физических ключах партнеринга. Не отрицая важность наличия физически развитого подготовленного тела танцовщика, сформированного в эстетике того или иного вида танца, Лабовкина считает «более важным говорить о создании понимания в танце и выстраивании диалога (а позже и полилога) между партнёрами»¹⁶². Это созвучно с понятием «кинестетического интеллекта», употреблённого Т. В. Гордеевой в отношении существования танцовщика современного танца и раскрывающегося как новое качество тела и движения через обратную связь в ответ на ощущение тела в пространстве¹⁶³.

Физическую составляющую партнеринга, например, «работу с весом или работу с сопротивлением»¹⁶⁴ определяет выбранная техника, цели взаимо-

¹⁶¹ См. приложение А к данной диссертации. С. 218 настоящей работы.

¹⁶² Там же. С. 217 настоящей работы.

¹⁶³ Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 96.

¹⁶⁴ См. приложение А к данной диссертации. С. 217 настоящей работы.

действия. Ольга Лабовкина говорит об игровой составляющей контактного танца, имея в виду наличие правил, определяемых участниками, хореографом, конечной целью или выбранным танцевальным языком. Физическая составляющая напрямую зависит от таких характеристик, как доверие, наличие предыдущего опыта, обоюдного согласия, то есть этической стороны взаимодействия. Эта зависимость прямо пропорциональна, наличие опыта в эмоционально-коммуникативной сфере и развитие доверия в партнёрстве обуславливает возможность усложнения и развития лексического материала в танце, привносить в него элементы импровизации, расширение структуры спектакля или перформанса нефиксированными частями, определяющимися обстоятельствами в текущий момент времени и осуществляющимися без потери виртуозности и снижения сложности движенческого языка.

Методологические рекомендации обучения партнерингу. Можно определить методологической основой изучения партнеринга создание ситуации доверия через повторяющийся удачный опыт взаимодействия. Кажется очевидным выстраивание обучения от простого к сложному, но не столь очевидно обязательное прохождение этапов коммуникации от визуального контакта, через вербальный контакт (иногда он осуществляется через педагога или хореографа), к простым действиям, таким как «совместное прикосновение, минимальная передача веса, своевременное переключение ролей ведущего и ведомого» и к «дальнейшему движению и предложению развития ситуации»¹⁶⁵. Параллельно необходимо фокусироваться на развитии «расширенного внимания, качества касания», «психоэмоциональной сферы и логического мышления», «психических техник» как необходимых качеств хорошего танцовщика современного танца, «способного к проявленному, артикулированному нетривиальному высказыванию на основе своего движенческого опыта»¹⁶⁶. Таким образом, важен комплексный подход, основанный на сочетании разносторонних телесных и психических практик.

¹⁶⁵ См. приложение А к данной диссертации. С. 217 настоящей работы.

¹⁶⁶ Там же. С. 224.

Потенциал партнеринга для художественных процессов. Ольга Лабовкина много внимания уделяет потенциалу партнеринга для расширения инструментария хореографа.

Во-первых, она ссылается на гештальтпсихологию и теорию зрительского восприятия, в которой тела, помещённые в одно обозримое пространство, объединяются в смысловую композицию, независимо от того, вступают они в прямое взаимодействие или нет. Тут можно привести в пример «эффект Кулешова»¹⁶⁷, влияющий на смысл увиденного. Зрительское восприятие часто связывают с кинестетической эмпатией, обуславливающей понимание, предчувствие, сопереживание. Зная эти закономерности, хореограф посредством партнеринга может поддерживать, инвертировать или искажать воспринимаемые зрителем образы, расширять смысловой объём спектакля, делать его менее прямолинейным и более образным. Он выстраивает драматургию внимания так, что предлагает зрителю быть соавтором конечной работы.

Во-вторых, партнёрство способно сделать танец более виртуозным как внешне (за счёт усложнения элементов, наличия поддержек, использования партнёра как расширения собственных и его возможностей), так и углубить опыт внутреннего ощущения движения, сделать его более реактивным, способным создавать уникальную форму.

В-третьих, расширенное понимание партнеринга как соотнесения темпоритма движения танцовщиков, как взаимодействия с пространством, музыкой, потенциально ведёт к созданию наиболее гармоничной структуры сценического действия, композиционного расположения танцовщиков по отношению друг к другу и элементам сценографии, а также к объединению происходящего в спектакле или перформансе не только за счёт смысловой канвы, но и через формальные и эмоциональные приёмы.

¹⁶⁷ Советский кинорежиссёр и теоретик кинематографа Лев Владимирович Кулешов (1899–1970) в книге «Основы кинорежиссуры» (1941 год) описал т. н. «эффект Кулешова» — эффект, который заключается в появлении дополнительного нового смысла от мысленного сопоставления двух кадров (несуществующего в случае восприятия кадров по отдельности) в том случае, когда эти кадры оказываются рядом при монтаже.

В-четвёртых, Лабовкина актуализирует взаимодействие через теорию автономности в транзакционном анализе Эрика Бёрна, говоря о зависимости развития от внешнего контекста, информационного поля и связей с пространством и об отстранении, самоизоляции индивида в обществе.

Концепция «тело-реакция». Теория взаимодействия напрямую связана с основой творческой деятельности Лабовкиной, авторской концепцией «тело-реакция». Хореограф основывает её на многолетнем художественном и педагогическом опыте, активно включая концепцию в свои произведения, исследования собственного движения и танца других артистов и педагогическую деятельность. Её можно обозначить как «форму танца, осуществляемую как непосредственная реакция на внешнюю информацию»¹⁶⁸. В глобальном смысле человек всегда находится в диалогичном взаимодействии с окружающим миром. Тело локализовано в этом потоке информации, оно является частью системы, непрерывно интерпретирующей весь объём имеющегося опыта. При этом танцовщик «позволяет себе реагировать *непосредственно* как есть, анализировать не в процессе танца-реакции, а постфактум, позволяет себе проживать как можно более различные реакции, открывать возможности новых способов мыслить через движение, продвигаться в *неизвестном*»¹⁶⁹. Позволение себе «не знать» — основной метод концепции.

На первый план выходит тело, его способность реагировать в моменте, отзываясь на сиюминутный импульс без выстраивания предшествующих смыслов и без анализа возможных результатов.

Партнеринг, с одной стороны, является составной частью этой концепции, так как может базироваться на непосредственном ответе на изменение условий существования системы взаимодействия, с другой, является отдельной техникой, поскольку имеет отличный от «тела-реакции» фокус. Партнёрство подразумевает «обоюдное согласие» участников, учитывает внимание и влияние всех субъектов взаимодействия друг на друга, а «тело-реакция» ра-

¹⁶⁸ См. приложение А к данной диссертации. С. 222 настоящей работы.

¹⁶⁹ Там же. С. 223. Сохранено выделение слов интервьюируемым.

ботает с личным фокусом танцовщика на собственных процессах, на том, от чего он принимает решение двигаться¹⁷⁰. При этом обе концепции не исключают, а дополняют друг друга. Интенция к движению возникает из «подключённости к информации и выбора фокуса внимания внутри неё»¹⁷¹.

Принципы партнеринга в концепции Ольги Лабовкиной. При анализе интервью выделены следующие опорные пункты: 1) развитие партнеринга может происходить посредством постижения различных танцевальных и движенических техник, равно как и через непосредственную творческую деятельность (постановки спектаклей и перформансов); 2) междисциплинарность партнеринга позволяет черпать концептуальные и методологические основания для его развития в сфере смежных (психология общения и восприятия, драматургия и законы композиции) и относительно далёких (биология и зоология, бизнес-стратегии, феноменология и т. д.) областей; 3) основополагающей артистической составляющей в современном танце является способность осуществлять выбор здесь и сейчас, то есть оставаться честным по отношению к мгновенной соматической реакции на предлагаемые обстоятельства, быть вовлечённым в процесс; 4) осознанный выбор в пользу и против фокуса внимания на внешнюю информацию определяет наличие или отсутствие взаимного действия, а следовательно, и потенциала развития партнёрства в танце. Таким образом, в многочисленной группе ситуация партнеринга может возникать как между всеми участниками, так и между небольшим количеством, при переключении внимания между партнёрами, восприятии танцовщиками информации одновременно от нескольких источников.

Исходя из анализа интервью следует заключить, что, несмотря на разрозненность информации по теме и отсутствие объединяющих источников, выводы, полученные автором, по большей степени совпадают с опытом практикующего представителя современного танца.

¹⁷⁰ См. приложение А к данной диссертации. С. 223 настоящей работы.

¹⁷¹ Там же. С. 224.

1.5. Комплексное определение партнеринга

Помимо понимания значения партнеринга для танцевального сообщества и искусствоведения методологическую ценность имеет соотнесение партнеринга с системами техник современного танца или телесных двигательных практик. Если первое определяет содержание и фокус интереса дисциплины, то второе даёт понимание методов обучения партнерингу.

Обращаясь к книге Марии Наранжо «Удобная электронная книга по истории современного танца», можно говорить о технике как о «слове, используемом в танце» относительно «конкретных способов отработки, подготовки или обучения танцевальным навыкам»¹⁷². Исторически сложилось, что техника танца формируется одной или несколькими личностями с последовательным выстраиванием и практическим подкреплением в течение пятнадцати-двадцати лет. В области *dance studies* принято и более уместно говорить о «практиках» или «методах», которые объёмнее отражают феноменологию тела в современном танце¹⁷³. С начала XX века с формированием холистического взгляда на движение¹⁷⁴ понятие практики танца стало равноценным понятию техники¹⁷⁵. Однако границы применения этих двух систем отличаются. В исследованиях Ирен Вельтер Ротмунд¹⁷⁶ содержание техники раскрыто

¹⁷² *Naranjo M.* The handy E-book of contemporary dance history [Электронный ресурс]. URL: <https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-techniques.html> (дата обращения: 01.06.2021).

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ *Пегов В. А.* «Мыслящее тело» в телесно-двигательных и образовательных практиках / В. А. Пегов, Л. П. Грибкова, А. В. Матвеева // Современные проблемы спорта, физического воспитания и адаптивной физической культуры: Материалы VII междунар. научно-практ. конф., посвящённой 85-летию Донецкого национального ун-та, Донецк, 24–25 марта 2022 года. Том 2. Донецк: Донецкий национальный ун-т, 2022. С. 109.

¹⁷⁵ *Гусаковский А. А.* Понятие «практики движения» в современном танце // Художественные практики современного танца. Реальное и виртуальное: Сб. статей / Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. С. 20.

¹⁷⁶ Ирен Велтен Ротмунд — доцент Университетского колледжа Кристиании и руководитель учебной программы бакалавриата в области танца на факультете исполнительского искусства, с 2010 года концептуализирует понятие техники современного танца, в статье «Техника танца — понятие и прикладное значение» [*Rothmund I. V.* Dance Technique — Meanings and Applications // *Nordic Journal of Dance*. 2015. Vol. 6 (2). P. 12–23] она проанализировала отношение студентов к термину «техника танца».

с пяти позиций, логичным образом диктующих и подход к методике партнёринга. Танцевальная техника как *система* может быть рассмотрена как традиция, обуславливающая набор навыков, компетенций, правил и возможностей, которые новичок должен изучить, чтобы стать частью традиции. Техника, с точки зрения *знания или навыка*, направлена на анатомически верную работу тела вне зависимости от стиля, на индивидуальное решение специфической движенческой задачи. С позиции *фиксации* техника формулирует норму и критерии «хорошо» и «плохо», а также фиксацию движения во времени (вне зависимости от вида танца *plié* всегда подразумевает приседание). В рамках *целесоориентированного* подхода техника — это средство достижения определённого результата, то есть просчитываемая функциональность движенческих правил, обязательно ведущая к прогнозируемому финалу. Наконец, техника — «это просто техника», или такая подготовка (имитация), которая характеризуется личной мотивацией и устремлением к «реальному танцу», происходящему впоследствии на сцене. Таким образом, выделяются формальный, замкнутый в определённых рамках, процессуальный, сфокусированный на поиске путей достижения результата, и образный варианты техники. Последний раскрывает ориентацию на создание художественного эффекта и работу не с формой, но с воображением и восприятием.

На понятие техники повлияли исследования Н. А. Бернштейна¹⁷⁷, направленные на поиск и оптимизацию решений движенческих задач. Концепция учёного сместила фокус в конфликте формы и процесса в пользу процессуальных методов наработки паттернов движения, где конечная идеальная цель достигается не бесконечным повторением «верного» пути исполнения, а созданием условий, при которых сома¹⁷⁸ организуется в момент совершения действия, каждый раз заново и новым способом оптимизируя процесс¹⁷⁹. Тех-

¹⁷⁷ Сироткина И. Е. «Умное умение»: В каком смысле можно говорить о «телесном знании»? // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2. С. 228.

¹⁷⁸ Сомы — ощущаемое субъектом собственное тело.

¹⁷⁹ Сироткина И. Е. «Умное умение». С. 228; Gray R. How we learn to move: A revo-

ническая сторона подготовки танцовщиков, определяющая формальный компонент эстетики, влияет и на особенности коммуникации с партнёром, пространством, вариативность индивидуальных движений и всё то, что формирует визуальный и аффективный образы танца¹⁸⁰. Отличия восприятия техники заключены в выборе «способа движения, формы выражения и стиля»¹⁸¹.

Конститутивные составляющие танцевальной техники — это качество движения, пространство, в котором оно организовано, ритм, а также чувствительное и аффективное в движении. Всё это формирует специфическую механику тела, направленную на реализацию задач, поставленных конкретной изучаемой техникой движения или танца, и создаёт, как выразился Рудольф Лабан, *телесную сигнатуру*¹⁸², или полученную в процессе накопления телесного опыта возможность к конкретной работе тела. При этом сигнатура не остаётся статичной, а трансформируется и расширяется с приходом нового опыта¹⁸³.

В отличие от техники *практика* переносит внимание с финального результата и идеала решения задачи единственно верным путём на создание или открытие этого пути. Практика не отрицает важность конечной формы, но не настаивает на способе её достижения. Множество путей могут приводить к множеству решений, создавая поле вариантов в пределах заданной рамки.

Ввиду этого *техника партнеринга* определяется как специфическая форма взаимодействия двух и более физических тел (при условии осознанного выбора танцовщика), наиболее близкая по технической составляющей к контактной импровизации, вбирающая в себя практически любую информацию о контакте между танцовщиками на телесном и психологическом уровнях и имеющая как импровизационную, так и репетитивную форму хореографи-

lution in the way we coach & practice sports skills. Tempe: Perception Action Consulting & Education LLC, 2021. P. 10–11.

¹⁸⁰ Подробнее об эстетике партнеринга см. в Главе 2 данной диссертации.

¹⁸¹ Kämpfe V. Dance practices as research: Approaches to the Safeguarding and Transmission of the Intangible Cultural Heritage of Dance. Lüneburg: Springer Cham, 2023. P. 112.

¹⁸² Santos L. C. Laban movement analysis: A Bayesian computational approach to hierarchical motion analysis and learning. PhD diss. Coimbra: University of Coimbra, 2014. P. 70.

¹⁸³ Ibid. P. 113.

ческого текста. Техника партнеринга направлена на процессуальную составляющую танца, хотя и опирается на чёткие правила исполнения поддержек с учётом физиологии, анатомии и биомеханики движения танцовщика. Формируемая в процессе освоения техники партнеринга кинестезия стремится к несиловому инерционному характеру поддержек и реактивности.

Параграф завершает объединение сведений о явлении партнеринга, относя его к системе технических дисциплин с маятникообразным фокусом внимания на финальный готовый результат или поиск вариативности решения специфических задач. Материал главы в целом демонстрирует использование термина партнеринг в культуре современного танца, интерес сообщества к этой теме и её важность для исполнителей, педагогов и хореографов. Современный танец находится на начальной стадии институционализации в России, но уже сейчас стоит обратить внимание на тщательное изучение дисциплины. Разработка вопроса партнеринга в России возможна через общение с практикующими специалистами в этой области, анализ методов их работы. Сформулированное комплексное определение партнеринга позволило установить отправную точку для диалога внутри сообщества и создать направление для искусствоведческого исследования.

ГЛАВА 2. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПАРТНЁРСТВА В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ, СОВРЕМЕННОМ, СОЦИАЛЬНЫХ БАЛЬНЫХ ТАНЦАХ И КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

2.1. Общие принципы сравнения

Партнеринг понимается как «риторический акт, опирающийся на определённый тип невербального убеждения, происходящий между двумя и более людьми, движущимися вместе физически и/или энергетически»¹⁸⁴. Согласно мнению Кеннета Лоуза, партнёрство танцовщиков «включает время, баланс, силу, телесную форму и индивидуальность, соединённые в движении»¹⁸⁵.

Физический акт партнёрства — важнейшая составляющая танца¹⁸⁶. Очевидно его присутствие в различных направлениях танца и наличие особенностей в каждом из них. Придя в зал, где исполняют контактную импровизацию или па-де-де, легко соотнести увиденное с эстетикой того или иного направления. Существование танцовщиков в паре подразумевает взаимодействие, то есть воздействие друг на друга, и характеризуется качественными, этическими и эстетическими признаками. Физическая сторона партнёрства в танце, представленная характером взаимоотношений, физическими параметрами исполнения, внешней стороной существования, может существенно различаться. Этическая сторона партнеринга (доверие, свобода воли, ответственность) является объединяющим признаком для любого контактного взаимодействия.

В главе рассмотрены пять направлений танца, неотъемлемой частью которых является телесный контакт. Сравнение проводилось по трём критериям, отвечающим разным сторонам парной и групповой работы: а) физические аспекты контакта; б) особенности коммуникации между танцовщиками; в) эстетические (внешние) признаки, характеризующие стиль танца. В рамках исследования под *эстетикой* понимается комплекс идейного наполнения, формы

¹⁸⁴ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 113.

¹⁸⁵ Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 38.

¹⁸⁶ Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 1.

и художественных традиций¹⁸⁷. *Этика* как учение о нравственности и о правилах поведения объединяет совокупность норм и характерных особенностей психологической и коммуникативной стороны партнеринга¹⁸⁸.

Учитывая стирание границ стилей в эпоху постмодерна и метамодерна¹⁸⁹, а также эклектичность сценических форм и заимствование между стилями¹⁹⁰, рамка исследования ограничена дуэтными формами, признанными классическими для каждого из танцев. Наличие вариативности количества исполнителей, вовлечённых в процесс танца, отмечено отдельно. Для удобства сравнения в тексте использована терминология дуэтно-классического танца, согласно которой поддержка — любая техническая помощь партнёра партнёрше¹⁹¹. Она может быть партерной (без отрыва ног от пола)¹⁹² и воздушной (с потерей контакта танцовщика с полом)¹⁹³. Также рассмотрены технические моменты существующих и закреплённых в настоящее время разновидностей танца, без отсылок к их историческим вариантам. Рассмотренные параметры отражают характеристики партнёрства с практической точки зрения. Результаты сравнения отражены в таблице в Приложении Б.

2.2. Физические аспекты партнёрства (вес и гравитация)

Согласно феноменологической концепции Мориса Мерло-Понти, чувство *веса тела* является базовым качеством «бытия-в-мире» (существования).

¹⁸⁷ Эстетика // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 35: Шервуд — Яя. М.: Большая Российская энциклопедия, 2017. С. 457.

¹⁸⁸ Этика // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. Т. 35: Шервуд — Яя. С. 485.

¹⁸⁹ Подробно этот вопрос разобрал Л. А. Меньшиков в статьях: *Меньшиков Л. А.* Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 6–15; *Menshikov L. A.* Ironic Strategies of Postmodern Art Games // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. 2019. Vol. 12. № 7. P. 1174–1190.

¹⁹⁰ *Антипин В. В.* О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 5 (58). С. 128.

¹⁹¹ *Сушков Д. В.* Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 15.

¹⁹² Там же. С. 22.

¹⁹³ Там же. С. 23.

Вес определяется как отношение массы тела с гравитацией¹⁹⁴. Фразы, касающиеся *веса*, встречаются в практике и описании любого вида танца. В контактной импровизации, современном танце, соматических дисциплинах, бальных танцах и классическом балете говорят о «чувстве веса», «отдаче или принятии веса»¹⁹⁵; тангеро¹⁹⁶ используют понятие «смещения веса» для инициации движения¹⁹⁷, в классическом танце много внимания уделяется «приобретению лёгкости подъёма»¹⁹⁸, в описании поддержек говорят о «переносе»¹⁹⁹ и «принятии веса»²⁰⁰ и т. д.

Сюзанна Равн со ссылкой на исследования Сары Уэйтли писала, что чувство сенсорного осознания тела, в том числе его *веса*, становится отправной точкой для развития техники движения танцовщика, является частью общих процессов взаимодействия партнёров, а также частью проприоцептивной чувствительности²⁰¹. Исследование показало различия в отношении к весу собственного тела, тела партнёра, гравитационной зависимости, а также в использовании его в танце разных видов.

Понятие веса в дуэтно-классическом танце. Н. Н. Серебренников, А. П. Босов, Д. В. Сушков отмечали, что нахождение баланса *центра тяжести* партнёрши производится на вертикальной оси над точкой опоры. «Ученик перемещает центр тяжести тела ученицы с одной ноги на другую, упрощённо повторяя её движения»²⁰², это способствует «нахождению и фиксации <...>

¹⁹⁴ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 22.

¹⁹⁵ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 36; Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 397; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 32; Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 24, 25; Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 96, 97, 103; He J., Ravn S. Sharing the dance — in the reciprocity of movement in the case of elite sport dancers. Berlin: Springer Science; Business Media Dordrecht, 2017. P. 112.

¹⁹⁶ Так называют танцовщиков танго.

¹⁹⁷ He J., Ravn S. Sharing the dance. P. 111; Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 13.

¹⁹⁸ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 79.

¹⁹⁹ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 53, 62, 64; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 29.

²⁰⁰ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 125, 134.

²⁰¹ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 28, 32.

²⁰² Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. С. 16.

сбалансированного положения корпуса партнёрши»²⁰³. «Партнёрам необходимо приобрести навыки удержания партнёрши на оси опорной ноги»²⁰⁴, чтобы «максимально облегчить партнёрше исполнение различных движений классического танца»²⁰⁵. В современном танце и в контактной импровизации вводится понятие *центра тяжести* и его локализация в области бёдер. Это становится важным при сообщении форса партнёрше для вращения²⁰⁶, при поддержках в «падающем» положении и удержании партнёром руками области *центра тяжести* (совпадающего в этих случаях с центром равновесия), а также в воздушных поддержках при заходе на партнёра таким образом, что если подъём выполняется из статического положения, то партнёр находится максимально близко к *центру тяжести* партнёрши²⁰⁷ или поднимает её вертикально вверх точно по проекции своей центральной оси²⁰⁸.

При исполнении воздушной поддержки с подхода партнёрша рассчитывает шаги и прыжок так, чтобы конечная точка пути её центра тяжести приходилась точно на область на теле партнёра, максимально близкую к шее, тазобедренным суставам или другим структурам, соответствующим центральной оси его тела (на руках, на груди, на плечах, над головой и т. д.)²⁰⁹.

Партнёрша должна самостоятельно фиксировать свою форму в поддержке, напрягая мышцы тела и конечностей²¹⁰. При этом в дуэтно-классическом танце она не совершает других действий в поддержке, позволяя партнёру принимать решение по её перемещению, расположению, возвращению и подъёму, то есть не включается в «дозирование» передачи массы своего тела²¹¹.

²⁰³ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 11.

²⁰⁴ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 78.

²⁰⁵ Там же. С. 19.

²⁰⁶ Там же. С. 40.

²⁰⁷ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. С. 86.

²⁰⁸ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 79.

²⁰⁹ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. С. 59, 86.

²¹⁰ Там же. С. 65; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 78.

²¹¹ Там же. С. 119; Neal P. Become a Better Partner: Tips for Men [Электронный ресурс].

Роли в исполнении поддержек в *классическом балете* строго определены и соответствуют полу танцовщиков — мужчина поднимает женщину²¹². А. П. Босов допустил выполнение подъёмов внутри одного пола на стадии обучения, обосновывая это бóльшим числом девушек в классе, рациональным распределением времени урока, снятием излишней нагрузки с мальчиков, более глубоким пониманием девушками техники исполнения поддержек, существованием однополых дуэтов в рамках спектаклей. Такая форма взаимодействия носит название «танцевальный диалог»²¹³.

Партнёр инициирует начало движения смещением *центра тяжести тела* партнёрши с центральной линии в сторону носка её опорной ноги и завершает поддержку, провожая его в сторону пятки. «Запрещается использование захода на поддержку только за счёт силы партнёра, необходимо сочетание динамики партнёрши (прыжка или вытягивания) и подхватывание её партнёром на ровную спину»²¹⁴.

Таким образом, ощущение *веса* в *дуэтно-классическом танце* необходимо для выстраивания партнёрши на вертикальную ось с опорой на свои ноги или на тело партнёра, который фокусирует своё внимание на её центре тяжести и использует мышечные действия для смещения центра тяжести партнёрши в качестве инициации движения, выравнивания и выстраивания её положения на оси, подъёма и спуска с поддержки.

Встречается также вариант, в котором партнёр отклоняется от *центра тяжести* партнёрши и находит равновесие с её положением. При этом девушка лишь сохраняет свою форму, а баланс контролирует мужчина²¹⁵. Важно отметить, что масса тела партнёрши строго определена, ограничена пятьюдесятью килограммами и мотивирована высокой нагрузкой на партнёра в танце

²¹² *Fraleigh S.* A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology. P. 13; *Pietrobruno S.* Salsa and its transnational moves. P. 150; *Diana J.* Partnering Protocol: Help Students Get Past the Awkwardness and Work Together [Электронный ресурс]. URL: <https://danceteacher.com/partnering-protocol/> (дата обращения: 20.03.2021).

²¹³ *Серебренников Н. Н.* Поддержка в дуэтном танце. С. 3.

²¹⁴ Там же. С. 59.

²¹⁵ *Босов А. П.* Дуэтный танец в классическом балете. С. 59.

и профилактикой травм тела балетного танцовщика²¹⁶. Применительно к взрослым танцовщикам это число может меняться.

Понятие веса в контактной импровизации. Один из создателей *контактной импровизации* Стив Пакстон говорил: «Вес танцовщика — только чтобы его отдать, но не обладать», — и: «Сольного танца не существует <...> Каждый танцовщик танцует друг с другом, и каждый со своим полом»²¹⁷.

Другими словами, через передачу *веса* друг другу танцовщики вступают в коммуникацию не только друг с другом, но и с поверхностью, на которой они находятся²¹⁸. Осознание собственного *веса* на вертикали и горизонтали, чувство гравитации — базовый отправной пункт в обучении *контактной импровизации*. Лишь после его освоения действия танцовщиков переносятся на работу с человеком²¹⁹. Курт Сиддалл писал: «В контактной импровизации мы можем полагаться только на три вещи: на себя, на то, что сила тяжести постоянно действует в одном направлении, вниз, и что пол поддерживает наш вес»²²⁰. Во всех источниках по *контактной импровизации* говорится о равноправной позиции участников в отношении принятия и передачи *веса*²²¹, о выстраивании структуры диалога²²², о равных ролях в инициировании движения независимо от пола и физических данных²²³. Описан случай, когда во время длительной практики контактной импровизации девушке настолько хотелось доказать свою силу, что она умышленно танцевала с наиболее крупными партнёрами, что привело в итоге к травме. Но также отмечается, что эта ситуация носит единичный характер, и многие маленькие мужчины и женщины много лет успешно практикуют с партнёрами крупнее себя²²⁴.

²¹⁶ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтом танце. С. 12.

²¹⁷ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 158.

²¹⁸ Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 96; Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 175.

²¹⁹ Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 172.

²²⁰ Ibidem. P. 137.

²²¹ Novack C. J. Sharing the dance: Contact improvisation and American culture. P. 48; Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 98.

²²² Manning M. On Teaching Contact Improvisation [Электронный ресурс].

²²³ Novack C. J. Sharing the dance. P. 71.

²²⁴ Ibidem. P. 168.

Контактная импровизация в физическом понимании характеризуется подъёмами, переносами, балансом и контрбалансом между танцовщиками²²⁵. Посредством восприятия и манипулирования своим весом в отношении к партнёру или к полу и экспериментирования с физическими параметрами массы, гравитации, импульса и инерции участники импровизации вступают в коммуникацию друг с другом и инициируют собственное движение, основываясь на обратной связи²²⁶.

Под *балансом* понимают уравнивание двух тел, находящихся в почти непрерывном контакте и способных в любой момент перевести всю систему в движение, используя активный импульс или инерцию падения, и уйти с вертикальной оси²²⁷. Уравнивание происходит в двух направлениях — к и от общего центра пары²²⁸.

Понятие «*центра тела*» применяется в отношении области таза танцовщика и локализации его в глубине тела на уровне линии, проходящей горизонтально чуть ниже пупка²²⁹. Однако внимание в практике *контактной импровизации* направлено на развитие чувства диагоналей в теле, а не на развитие ощущения единого весового центра. Это обеспечивает бóльшую вариативность движений²³⁰. Передача веса может осуществляться любой частью тела²³¹. Хотя выполнение поддержек в *контактной импровизации* требует мышечной силы, но акцент ставится не на её применении, а на продолжении импульса движения, использовании инерции²³², естественном натяжении тканей в условиях удаления веса тела от общей оси в паре²³³. «Напряжение маскирует

²²⁵ Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 37.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 52; Novack C. J. Sharing the dance. P. 46–48; Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 13.

²²⁸ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 136.

²²⁹ Pegorer A. It takes two to win: Reflections on the merging of Tango Argentino and Contact Improvisation in Distraction [Электронный ресурс]. URL: <https://contactquarterly.com/cq/rolling-edition/index.php#view=it-takes-two-to-win/> (дата обращения: 10.01.2021).

²³⁰ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 15; Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 42.

²³¹ Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 131.

²³² Ibidem. P. 42; Novack C. J. Sharing the dance. P. 47.

²³³ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 135.

ощущение»²³⁴. «Рефлексы и инстинкты тела задействованы гораздо больше, чем сознательное желание соответствующего движения»²³⁵.

Позиция человека во время того, как его поднимают, как и позиция поднимающего, является активной при заходе на поддержку, балансе в воздухе и спуске²³⁶. Движения каждого участника характеризуются активными подтягиваниями, отталкиваниями по отношению к точке контакта, а также вытягиванием собственного тела в пространстве²³⁷.

Активность относится и к состоянию опоры. Стопы танцовщика не статичны, они опережают передвижение центра тела, конечности всегда готовы проводить собственный вес или вес тела партнёра в пол или в поддержку, что обеспечивает безопасность обоим партнёрам²³⁸. Поскольку в *контактной импровизации* стараются избегать вертикальной оси²³⁹, то очевидно наличие более широкого поля вариантов с распределением веса танцовщика на теле партнёра. Существует ряд правил и рекомендаций к таким ситуациям: следует избегать полной и узко локализованной передачи веса на области коленей, локтей, голову или паховую область и шею²⁴⁰; расположение веса на тазовой области и плечах более безопасно; количество «отданного» веса следует контролировать и дозировать посредством его распределения на несколько точек опоры²⁴¹; передача веса происходит постепенно; за танцовщиками остаётся выбор согласиться и выполнить поддержку или же отказаться и «скатить» вес

²³⁴ Manning M. On Teaching Contact Improvisation [Электронный ресурс].

²³⁵ Nelson K. Why standing? Steve Paxton talks about how the Stand relates to Stage Fright and Entrainment in Contact Improvisation // Contact Quarterly Journal. 2015. Winter/Spring. P. 37–40; Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 37.

²³⁶ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 148, 151; Rheba E., Vetter B. F. A. Effects of partnering class. P. 38.

²³⁷ Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 13.

²³⁸ Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering. P. 4–5; Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 94; Manning M. On teaching contact improvisation [Электронный ресурс]; Nelson K. Why standing. P. 39.

²³⁹ Manning M. On teaching contact improvisation. P. 7 [Электронный ресурс].

²⁴⁰ Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering. P. 3.

²⁴¹ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 124; Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 253.

партнёра в пол²⁴²; вес верхнего партнёра приходится на тазовую область или плечи поднимающего, причём ось центра тяжести поднятого человека совпадает с центральной осью опорного, это осуществляется за счёт активной позиции верхнего, выравнивания спины нижнего или максимальном прижатии тел танцующих друг к другу по вертикальной оси²⁴³. При исполнении прыжков поддерживающий партнёр держит руки на области бёдер прыгающего.

Понятие веса в сальсе и аргентинском танго. Танцовщики социальных и бальных танцев в их классическом (не сценическом) исполнении обычно не применяют высоких поддержек и положений, при которых обе ноги партнёрши оторваны от пола. Однако использование и ощущение веса тела является одним из важнейших условий центральной характеристики качественного взаимодействия в паре — ведения и следования²⁴⁴. Марио Робая²⁴⁵ говорил, что «он с радостью отдал бы свои два кубка открытого первенства США за то, чтобы танцевать хорошо с любой женщиной за пределами танцпола»²⁴⁶.

Под ведением подразумевают сообщение намерений. Следование — это чуткая реакция на этот посыл. «Навыки ведения и следования одинаково важны, каждый в паре отвечает за свою часть работы — это и есть партнёрство»²⁴⁷. Роли ведущего и следующего распределены авторитарно: мужчина ведёт, женщина следует²⁴⁸.

²⁴² Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 45, 86, 90, 105; Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 56.

²⁴³ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 122–123.

²⁴⁴ He J., Ravn S. Sharing the dance. P. 110; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 78; Musmon M. World of Dance. Latin & Caribbean Dance. P. 89; Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves; Pegorer A. It takes two to win [Электронный ресурс]; Mayer B. It takes two [Электронный ресурс]. URL: <https://archives.dance/2021/03/it-takes-two/> (дата обращения: 30.03.2021).

²⁴⁵ Двукратный чемпион мира по свинговым направлениям парных танцев.

²⁴⁶ Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 78; Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 90; Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 150; Pegorer A. It takes two to win [Электронный ресурс].

Половой состав сальсы и современного танго строго определён²⁴⁹. Хорошее ведение не является жёстким, но и не оставляет партнёрше выбора, она не может отказаться от выполнения элемента. Но «ведение является так же и следованием — подстройкой под свою партнёршу»²⁵⁰, оно всегда диалогично²⁵¹, а «распределение и баланс веса в танце является общим делом»²⁵². Также в обучении социальным и бальным танцам отмечается важность смены ролей ведущего и следующего внутри пары для формирования более ясной коммуникации, эффекта обратной связи, реактивности и адаптивности танцовщиков²⁵³. Для хорошего ведения и следования в парных танцах выделяют три условия: 1) личная ответственность за баланс своего тела, передача лишь части веса через контакт; 2) связь центральных линий каждого партнёра друг с другом; 3) реагирование партнёрши на начальные действия партнёра без ожидания момента, когда его воздействие преодолеет силу её сопротивления²⁵⁴.

Контакт в паре в *социальных и бальных танцах* непрерывный. Точка контакта варьируется в разных видах танца. В аргентинском танго она располагается в верхней части туловища (кисть в кисть, кисть в плечо), иногда может находиться на уровне лиц щека к щеке²⁵⁵. В сальсе — кисть в кисть, кисть на талии, бок о бок или через пальцы рук. Вес тела в танго располагается на передней ноге, создавая уравновешенную систему упора или конус²⁵⁶, в сальсе — по проекции центральной линии между стоп, но передаётся партнёру за счёт активного включения рук и оттягивания или давления на них под воздействием силы тяжести на собственную массу верхних конечностей²⁵⁷.

²⁴⁹ *Musmon M.* World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 59; *Pietrobruno S.* Salsa and its transnational moves. P. 146.

²⁵⁰ Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁵¹ *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters. P. 90.

²⁵² *He J., Ravn S.* Sharing the dance. P. 109.

²⁵³ *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters. P. 106; *Rivieccio K.* Exploration of practices in partnering. P. 19; Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁵⁴ Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁵⁵ *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters. P. 94.

²⁵⁶ *Drake-Boyt E.* Latin dance. P. 17; *Kimmel M.* Intersubjectivity at Close Quarters. P. 89.

²⁵⁷ *Drake-Boyt E.* Latin dance. P. 30.

Ведение происходит за счёт смещения собственного веса в направлении партнёрши, от неё или вокруг своей оси²⁵⁸. Плечи и руки в инициации движения в танго не участвуют, точка внимания находится в области грудины партнёрши, а действия ориентированы на уровне пары²⁵⁹. Обоим партнёрам важно усвоить верный тонус рук, находящийся между напряжением и расслаблением: «В танце нужно пытаться поддерживать одинаковый уровень контакта между своими руками и руками партнёра. Каждый раз, когда возможно, поддерживайте постоянную величину давления между собой. Это делает пару очень чувствительной к малейшему изменению в давлении, что позволяет чётко улавливать сигналы ведения»²⁶⁰. В паре всегда присутствует *натяжение и чувство веса*, это создаёт возможность коммуникации и движения²⁶¹. Важно, что туловище сохраняет прямое положение вокруг вертикальной оси в танго, то есть не изгибается, и может выполнять наклоны в сальсе, но в обоих случаях при поворотах тело избегает спиралей и поворачивается целиком²⁶².

Аналогично с контактной импровизацией: *вес тела* партнёра передаётся через стопы партнёрши в пол, эта связь необходима для того, чтобы пара свободно перемещалась в пространстве, а также для мгновенного инициирования шагов партнёрши партнёром и реактивности пары в целом²⁶³. Пятка ведущего партнёра, прижатая к полу, является «важным фактором для целостности движений и естественной координации»²⁶⁴. Танцовщики выбирают для себя предпочтительную стратегию по количеству переданного веса и дозируют его индивидуально²⁶⁵.

²⁵⁸ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 79, 94; Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁵⁹ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 77.

²⁶⁰ Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁶¹ He J., Ravn S. Sharing the dance. P. 109.

²⁶² Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 79; Pegorer A. It takes two to win [Электронный ресурс]; Frequently Asked Questions Lead and Follow [Электронный ресурс].

²⁶³ Drake-Boyd E. Latin dance. P. 21; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 93.

²⁶⁴ Pegorer A. It takes two to win [Электронный ресурс].

²⁶⁵ He J., Ravn S. Sharing the dance. P. 108; Kaltenbrunner T. Contact improvisation.

Понятие веса в современном танце. Танцовщики, практикующие партнеринг в современном танце, активно применяют понятие *веса*, отдачи и принятия его, чувства веса своего и чужого тела, инерцию и т. д.²⁶⁶. Чувство веса «связано с чувством отказа от контроля над движением, возникающим, чтобы позволить телу быть связанным с гравитацией»²⁶⁷. В партнеринге происходит поиск согласия того, как «вес переносится и распределяется»²⁶⁸. Направление *веса тела* в сторону или от общего центра инициирует движение²⁶⁹. *Точки контакта* могут различаться и определяться композиционно²⁷⁰. Для того чтобы оказывать влияние на партнёра, необходимо знать расположение его веса, которое можно почувствовать, если фокусировать внимание в области таза²⁷¹. Различают понятия «*центра тела*», располагающегося обычно в упомянутой области и характеризующего центр равновесия при горизонтальном положении тела, и «*центра гравитации*» (*центра тяжести*), который смещается от геометрического центра тела при наклонах, переходе на одну или большее количество опор²⁷². Аналогично контактной импровизации передача веса в партнеринге может происходить посредством соприкосновения любых частей тела (ладонь к ладони, плечо к плечу, таз к колену, ладонь к пояснице и т. д.)²⁷³.

Формирование чувства *веса тела* является одним из фокусов развития *соматических практик*, активно включающихся в обучение как контактной импровизации, так и современному танцу. Танцовщики будто и Body-Mind Centering много внимания уделяют развитию чувства «*заземления*». Заземление «используют... как способ поддержания равновесия тела в центрированной связи с землей». Оно «напрямую связано с ощущением вертикали»²⁷⁴.

²⁶⁶ См. об этом: Сачков И. С. Партнеринг в современном танце: Сущность, определение, место в системе терминов, а также: Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 118.

²⁶⁷ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 24.

²⁶⁸ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 120.

²⁶⁹ Vidrin I. Embodied ethics. P. 241.

²⁷⁰ Ibidem. P. 243.

²⁷¹ Ibid. P. 7.

²⁷² Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 415.

²⁷³ Vidrin I. Embodied ethics. P. 253.

²⁷⁴ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 26.

Независимо от вида танца *чувство веса тела* — это практика взаимодействия и «обобществления» танцовщиков в движении²⁷⁵. Оно пронизывает всю танцевальную практику и напрямую связано с формированием специфической эстетики танцевального направления — создание иллюзии лёгкости в классическом танце, связь с гравитацией в современном танце и контактной импровизации, гендерное разделение ролей в сальсе и танго и т. д. Вес участвует в коммуникационных, инерционных, силовых процессах, влияет на особенности техники конкретного направления. Однако, поскольку телесная конструкция человека существует по единым для всех биомеханическим законам, общие принципы работы с весом и распределением его в связи двух тел зачастую не различаются. Различие возникает на этапе выстраивания ролевых моделей и динамических структур.

2.3. Особенности коммуникации в паре

Для развития эффективных и значимых партнёрских отношений *коммуникация* является одним из необходимых условий²⁷⁶. Бруно Латур писал, что «взаимодействие предполагает наличие <...> по крайней мере двух акторов <...> физически сопричастующих, связанных поведением, которое влечёт за собой акт коммуникации»²⁷⁷. В широком смысле *коммуникация* рассматривается как «опосредованное и целесообразное взаимодействие двух и более субъектов», в узком — сводится к «процессу передачи информации»²⁷⁸.

Очевидно, что танец является формой межличностного общения²⁷⁹, так как отвечает его критериям: «Количественному (участвует небольшое число людей), пространственному (танцовщики располагаются в непосредственной

²⁷⁵ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 32.

²⁷⁶ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 4.

²⁷⁷ Latour B. On interobjectivity. P. 229.

²⁷⁸ Рязузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. Ч. 1. Психология общения. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2017. С. 6; Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 6.

²⁷⁹ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 420.

близости друг к другу, имеют возможность видеть, слышать, касаться и осуществлять обратную связь), личностно-ориентированному (каждый участник признаёт незаменимость, уникальность партнёра, учитывает его эмоциональное состояние, самооценку и личностные свойства)»²⁸⁰. Знание способов и правил коммуникации в танце, умение чётко формулировать свою интенцию и осознавать физическое действие в свой адрес, реагировать на него согласно эстетике и этике заданного вида танца, является важным условием для создания устойчивого и успешного взаимодействия²⁸¹.

Виды коммуникации в танце. В танцевальной практике имеет место как вербальная (на стадии знакомства, сонастройки в паре, общения с педагогом, определения ролей и правил танца, как художественный приём и т. д.)²⁸², так и невербальная коммуникация²⁸³. Кайл Ривеккьо выделял три взаимосвязанных коммуникативных феномена партнеринга: зрительный контакт, речь, прикосновение (тонический диалог, по Джулиану де Аджуриагерре)²⁸⁴. Нэнси Старк Смит определяла составляющие танцевального диалога как прикосновение, движение, вес, игру с балансом тела и физическим импульсом²⁸⁵. Тактильные сигналы анализируются быстрее, чем речь. «Тело воспринимает физические стимулы быстрее, чем способно обрабатывать слуховые»²⁸⁶.

Вербальная коммуникация. Исходя из вышесказанного, *голос* может использоваться как эффективное средство *коммуникации*, но не должен являться основным средством коммуникации в танце, чтобы не создавать паттернов, способных проявиться в экстремальной ситуации на сцене и заменить тем са-

²⁸⁰ Рязузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. С. 6, 7.

²⁸¹ Vidrin I. Embodied ethics. P. 245.

²⁸² Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 109; Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 104; Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering; Vidrin I. Embodied ethics. P. 253; Neal P. Become a Better Partner: Tips for Men [Электронный ресурс]; Cho D. Sharing, Supporting, Empowering [Электронный ресурс].

²⁸³ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 99; Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 6.

²⁸⁴ Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 5.

²⁸⁵ Koteen D., Smith N. S., Paxton S. Caught falling. P. 18.

²⁸⁶ Riveccio K. Exploration of practices in partnering. P. 6.

мым более эффективные в динамике инстинктивные движенческие реакции. Однако в практике *контактной импровизации* за танцовщиками остаётся закреплённой возможность вербального обозначения параметров безопасности и акцентирования внимания партнёра на болезненных точках тела или собственной готовности к взаимодействию²⁸⁷. «“Стой!”, “Назад!”, “Подожди!” (я больше не использую слово “Нет!”, потому что это слово богато нюансами <...>), — мы также практикуем восклицательные слова, которые указывают на ту часть тела, которая испытывает боль или вот-вот будет испытывать: “Колено!”, “Лодыжка!”, “Шея!” — Этот навык редко используется, но <...> успокаивает психику»²⁸⁸. «Факт, что мышечный и неврологический аппарат, который позволяет нам “управлять” гравитацией <...> позволяет нам общаться с другими»²⁸⁹. Коммуникация посредством голоса не является основной в танце, однако остаётся необходимой в целях безопасности и формирования общего информационного поля в паре.

Невербальная коммуникация. Согласно структуре коммуникации, определенной В. А. Лабунской, к *невербальным способам* относят паралингвистику, экстралингвистику, просодику, кинесику, такесику и ольфакторику²⁹⁰.

В рамках телесных практик наиболее важными являются кинесика («диапазон движений, которые отражаются с помощью оптической системы субъекта и выполняют экспрессивно-регуляторную функцию в общении»²⁹¹) и такесика (тактильно-кинестетическая система). К кинесике относят визуальный контакт, выразительные движения (мимика, жесты, походка, поза), физиогномику (выражение лица) и особенности строения тела. Примеры такесики — рукопожатие, поцелуй, объятие, поглаживание, похлопывание и другие. К категориям телесной коммуникации Майкл Аргайл отнёс выражение лица, взгляд, жесты и другие телесные движения, позу, телесный контакт, осо-

²⁸⁷ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 88.

²⁸⁸ Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 58.

²⁸⁹ Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 98.

²⁹⁰ Рягузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. С. 43.

²⁹¹ Там же.

бое поведение и внешний вид. Рууд Верми показала, что *телесная коммуникация и экспрессия* являются условиями эффективного *партнеринга*²⁹². Ещё до того, как танцовщики вступают в тактильный и нетактильный контакт, при первом знакомстве они видят и оценивают тело (тела) своего партнёра (партнёров) на предмет возможного взаимодействия.

В *дуэтно-классическом танце* на стадии обучения детей функция подбора пар ложится на педагога. Он определяет соответствие роста, веса и физических возможностей, а также темперамента своих учеников и готовность к работе в паре и выполнению поддержек²⁹³. Очевидно, что такая обязанность закреплена за любым педагогом, практикующим обучение детей и подростков. Взрослые танцовщики осуществляют выбор самостоятельно.

Из всех рассмотренных видов танца в *классическом танце*, сценической форме *современного танца*, а также в *сальсе и танго* после согласия на участие в паре и начала движения смена партнёров не подразумевается, а иногда и не зависит от желания партнёров²⁹⁴. В *социальных танцах* вне чемпионатов она возможна и приветствуется. В *контактной импровизации* согласие и возможность отказа являются одним из условий коммуникации, и выход из пары может происходить даже во время телесного контакта при соблюдении правил безопасности²⁹⁵. Использование потенциала невербальной коммуникации посредством кинестетических образов является её главной целью²⁹⁶. В *современном танце*, когда хореографом в спектакле оставляется импровизационная структура, смена партнёров также возможна и сохраняет эффект «живого момента», реактивного включённого внимания танцовщиков и зрителей²⁹⁷. Это

²⁹² Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс].

²⁹³ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 7; Partnering for Newbies [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dancespirit.com/dance-partnering-2326068916.html> (дата обращения: 12.02.2021).

²⁹⁴ Vidrin I. Embodied ethics. P. 253; Frequently Asked Questions Lead and Follow.

²⁹⁵ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 34, 124.

²⁹⁶ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 82.

²⁹⁷ Vidrin I. Embodied ethics. P. 253; Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 114, 115; Contact Quarterly: Unbound [Электронный ресурс]. URL: <https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=ci-and-its-influence-on-contemporary-dance> (дата обращения: 30.03.2020).

«предполагает большое участие личности, самостоятельности, самореализации»²⁹⁸.

На стадии обучения и ежедневной практики партнёрских отношений во всех видах танца смена партнёров рекомендуется как метод формирования более чуткого контакта, хорошего ведения, точного следования и развития внимания и реактивности танцовщика²⁹⁹. Илья Выдрин утверждал, что «фиксированное знание или предположение, что что-то раньше работало определённым образом, отвлекает от процесса внимания к стимулам»³⁰⁰. Эрика Фишер-Лихте обращалась к термину «присутствие»³⁰¹, характеризующемуся «сиюминутностью», «сиюминутным бытием». Это понятие является синонимом «здесь и сейчас», и обуславливает трансформацию зрителей в процессе наблюдения за танцем. Умение импровизировать в контакте с партнёром является неотъемлемым навыком танцовщика *современного танца* и полезной практикой для артиста любого вида танца.

Невербальные способы коммуникации в танце являются частью художественного поля (создают образ взаимоотношений в паре) и эффективного воплощения технических характеристик контактного взаимодействия.

Визуальная коммуникация, как утверждала Дорис Хамфри, «происходит из врождённой мотивации, лежащей в основе использования визуального смысла»³⁰². *Визуальный контакт* имеет особое значение, поскольку не требует физического контакта и может происходить раньше физического прикосновения и передачи веса, быть более выраженным и понятным и требует осознанного подхода к его применению³⁰³. *Взгляд партнёра в классическом танце* дол-

²⁹⁸ Васенина Е. В. Открытый мир контакта. С. 11.

²⁹⁹ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 402; Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 19; Hilton H. The Dos and Don'ts of Partnering.

³⁰⁰ Vidrin I. Embodied ethics. P. 247.

³⁰¹ Согласно определению Т. В. Гордеевой, «неуловимый опыт телесного переживания настоящего для всех участников исполнительско-зрительской коммуникации» [Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе. С. 165].

³⁰² Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс].

³⁰³ Ibidem.

жен встретиться со взглядом партнёрши до начала поддержки, если она выполняется с расстояния, и должен быть направлен на неё во время танца. Отводить взгляд можно только в статическом положении или при завершении поддержки³⁰⁴. На практике взгляд часто появляется после запоминания хореографической лексики и служит для добавления «драматического» элемента в дуэт и отвечает «требованиям роли, а не фактическим отношениям между партнёрами»³⁰⁵.

Иначе происходит в *аргентинском танго и сальсе*, где *визуальный контакт* выражает фактическое отношение между партнёрами³⁰⁶. Дотелесный контакт задаёт характер будущему взаимодействию по тому, как партнёр подходит (уверенно, нервно, открыто и т. д.)³⁰⁷.

В *контактной импровизации* и импровизационном *партнеринге* именно *визуальный контакт* чаще всего является приглашением к танцеванию³⁰⁸. Но во время практики *контактной импровизации* танцовщики, особенно начинающие, предпочитают не находиться в визуальном контакте, держать глаза в расфокусе или даже закрывать глаза, для того чтобы сконцентрироваться на внутреннем чувстве и ощущении партнёра³⁰⁹. Такой подход объясняется фокусом в практике, где на первый план выходит исследование и присутствие в ситуации незнания³¹⁰. За преимущество телесного фокуса перед визуальным говорит тот факт, что «рациональный ум медлителен <...> невозможно в моменте отслеживать фокусированным взглядом действия партнёра»³¹¹.

В *современном танце* важным остаётся сочетание различных форм коммуникации, поскольку процессуальность и «нахождение в моменте» являются основными эстетическими и концептуальными чертами стиля. Для некоторых

³⁰⁴ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 22.

³⁰⁵ Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс].

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 90.

³⁰⁸ Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 250.

³⁰⁹ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 70; Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс].

³¹⁰ Лаверова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 81–82.

³¹¹ Godard H., Bigé R. Moving-moved. P. 92–104.

видов танца и в зависимости от ситуации отмечается важность коммуникации через взгляд со зрителем³¹². Как и в случае с другими формами взаимодействия, регистр применения визуального контакта расширяется от чёткого свода правил и элемента образности в классическом танце до функциональной значимости в современных контактных практиках. Визуальная коммуникация дополняет комплекс технических элементов, выполняющих функцию внимания к ситуации внутри контакта, а также является частью эстетико-образной парадигмы конкретного вида танца.

Выразительные движения. Визуальная составляющая пластики тела является неотъемлемой частью исторически сложившегося языка танца³¹³. *Жест и поза* являются неотъемлемой частью телесной риторики в *дуэтно-классическом танце*. Они несут как смыслообразующее образное значение, так и прямое приглашение партнёром партнёрши к исполнению поддержки. *Жест* может применяться как технический приём коммуникации в *контактной импровизации, современном и других видах танца*³¹⁴. Знание характера невербальных средств коммуникации (демонстрации отношения к партнёру через характер позы, поворот к или от партнёра, наличие или отсутствие прикосновения и интенсивности зрительного контакта) позволяет вносить явный или скрытый нарратив в партнёрский танец или осознанно уходить от него³¹⁵. Сведение жеста только к прямому значению может быть не совсем верным и зависеть от точки восприятия со стороны зрителя (выстраивание им архетипов коммуникации и семиотики жеста) или участника хореографии. *Жест* может служить композиционным приёмом *партнеринга*, в случае если аудитория самостоятельно привносит семантическую плотность туда, где танцовщики руковод-

³¹² Mayer B. How Two Become One [Электронный ресурс].

³¹³ Исследованию формирования знаковой системы пластической выразительности в танце посвящена работа: Догорова Н. А. Язык танца как феномен символической действительности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1. С. 255–258.

³¹⁴ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 82; Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 61.

³¹⁵ Рягузова Е. В. Теория и практика профессионального общения; Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 112.

ствуются физическими принципами³¹⁶. Так или иначе, наличие предшествующего опыта встречи с тем или иным жестом и его интерпретация в соответствии со стилистикой танцевального направления или договорённостью между партнёрами о значении обеспечивают успешную коммуникацию и результат партнеринга³¹⁷.

Такесика партнёрства. Тактильно-кинестетическая коммуникация в различных её видах наиболее часто ассоциируется у зрителя именно с *партнерингом*. Эрвин Шрёдингер показал, что «мы не можем сделать какое-либо фактическое утверждение относительно <...> объекта, не соприкоснувшись с ним»³¹⁸. И так же «невозможно тактильно воспринимать мир, не ощущая при этом самого себя»³¹⁹. Тонический диалог является доречевым коммуникативным актом у ребёнка при общении с родителями, на нём строятся соматические практики Body-Mind Centering (психосоматическое центрирование)³²⁰.

Как упоминалось выше, в *дуэтно-классическом танце, социальных и бальных танцах* локализация *прикосновений* строго определена. В *дуэтно-классическом танце* это положения «кисть в кисть», «кисть за запястье, руку, подмышку», подхват под ногу, колено или положение «ладони на пояснице или талии»³²¹. Таким образом, телесная коммуникация проходит через руки партнёра к партнёрше, причём мышечная сила рук создаёт импульс, который считывается партнёршей как начало движения и определяет обратный сигнал

³¹⁶ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 123.

³¹⁷ Ibidem. P. 124.

³¹⁸ Смит Р. Кинестезия и метафоры реальности // Новое литературное обозрение. 2014. № 1 (125). С. 13–29.

³¹⁹ Сироткина И. Е. Танец: Опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце. М.: Бослен; СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. С. 169.

³²⁰ Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering; Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 11.

³²¹ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце; Шелемов А. Н. История развития дуэтного танца на профессиональной сцене. С. 135–143; Шевченко Е. П. Методические рекомендации по дисциплине «Методика преподавания дуэтного танца»; Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца.

(когда партнёрша, к примеру, делает вскок), чтобы поймать наиболее подходящий момент для подъёма и совпадения действий обоих партнёров. При вытягивании партнёрши из положения сидя, партнёр «подаёт знак партнёрше, когда начинать движение, слегка сдвигая свою руку в сторону, противоположную будущему движению», что исключает использование веса тела партнёра в коммуникации³²². Сигналом к сходу с поддержки является подтягивание рукой. «Чтобы опустить партнёршу в начальную позу, партнёр чуть приподнимает её корпус правой рукой, для неё это сигнал вытянуть свою правую ногу»³²³. Касание в партнеринге является наиболее быстрым способом определить положение партнёра, его позу, расположение частей тела в пространстве. В классическом танце, сальсе, танго большое значение придаётся касанию руками, тогда как контактная импровизация и современный танец переводят фокус на ощущение веса и динамики движущегося тела.

Непрерывность контакта. Телесный контакт может разрываться и устанавливаться вновь, даже в процессе исполнения поддержки (например, во время броска партнёрши над головой партнёра)³²⁴, однако участники танца знают последовательность действий наперёд, хореография фиксирована³²⁵. Контакт на уровне туловища может случаться при подъёмах и удержаниях, но чаще в балете стремятся к созданию лёгкой «воздушной» структуры с сохранением между танцовщиками пространства, и даже если тела соприкасаются, то внимание направлено на контакт через руки³²⁶.

В аргентинском танго тела находятся в непрерывном контакте через три точки: кисть в кисть, кисть партнёра на лопатке партнёрши и точка спереди в районе грудной клетки обоих партнёров, однако хорошая коммуникация между партнёрами происходит только через точку в районе грудины, а руки

³²² Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 51.

³²³ Там же. С. 37.

³²⁴ Там же. С. 60.

³²⁵ Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 67.

³²⁶ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 54.

и плечи лишь добавляют мобильности и реактивности паре³²⁷. За счёт постоянного обоюдного давления в *точку контакта* сенсорная информация поступает по спирали в пол через тела танцовщиков, создавая ситуацию постоянной активной коммуникации с поверхностью горизонтальной опоры. Такая коммуникативная особенность аналогична контактной импровизации, но отличается от балета или сальсы, где танцовщики ищут баланс и выравнивание своего тела на вертикальной оси над точкой опоры.

Вариативность танца складывается за счёт фокуса на работу ног и редких акцентированных выходов в противовес от центра и оттяжку в руках³²⁸. Смена партнёров в танго необходима для обучения «языку танго», но не применяется в процессе танцевания на площадке³²⁹.

В *сальсе* связь в паре происходит через руки за счёт обоюдного давления к или от центральной оси пары и за счёт лёгкого сопротивления партнёрши и может передаваться через обе руки или переходить в одну при выполнении, например, вращений под рукой или глубоких наклонов партнёрши, когда мужчина поддерживает её. Партнёрша не может инициировать вращение партнёра, она дожидается его импульса. Правая рука девушки лежит в левой руке мужчины, а его правая рука — у неё на талии. Инициирование движения происходит за счёт смещения центра партнёра относительно его стоп (шаги, повороты) и передачи импульса партнёрше. «В базовой позиции сальсы пара, растворённая во взаимной поддержке, всё же направляется мужчиной»³³⁰.

Сальса также определяется как последовательность повторяющихся шагов, фигур и вращений, собранных в случайном порядке и обладающих индивидуальной манерой³³¹. В *контактной импровизации* и *современном танце* вся поверхность тела может включаться в акт коммуникации³³², причём характер

³²⁷ Drake-Boyt E. Latin dance. P. 17; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 94; Vidrin I. Embodied ethics. P. 243.

³²⁸ Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 119.

³²⁹ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 80.

³³⁰ Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 148.

³³¹ Ibidem. P. 206.

³³² Novack C. J. Sharing the dance. P. 66.

смещения *точки контакта* по телу в *контактной импровизации* непрерывный, предпочтительно накатывающийся³³³, а в *партнеринге* — скользящий³³⁴. Но возможен любой из трёх вариантов перемещения: скольжение точки контакта, накатывание или отрыв и соединение.

Передача веса происходит постепенно и дозировано, есть возможность выйти из контакта, но никогда не при условии взаимодействия с полным весом партнёра³³⁵. В статье «Сто путей сказать нет в контактной импровизации» Мартина Кеха говорится об активном вовлечении веса и прикосновений в акт коммуникации. Например, «если я не хочу быть поднятым, я сбрасываю свой вес в пол и двигаю свой центр от партнёра», или «мне нужна уверенность в себе и способность убрать чью-то руку (физически или вербально), когда я не хочу их физического контакта»³³⁶.

Из всех представленных танцевальных дисциплин лишь танго практически полностью выстроено на непрерывном телесном контакте. В сальсе связь происходит через руки или касание ими туловища партнёрши. В остальных дисциплинах контакт может и должен прерываться для создания более разнообразного полотна танца.

Активность и реактивность в танце. Важным моментом *коммуникации* в *контактной импровизации* является пребывание одновременно в позиции активного и пассивного агента, возможность остановиться и дождаться внутреннего (сознательное падение, желание начать или соматическое чувство интенции) или внешнего (реакция на звук, взгляд или телесный контакт с субъектом или объектом в пространстве) импульса к движению, сохранение свободы выбора в отношении собственных действий³³⁷.

³³³ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 81.

³³⁴ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 90.

³³⁵ Ibidem. P. 88.

³³⁶ Keogh M. Dancing Deeper Still. P. 56.

³³⁷ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 82; Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 93.

В партнеринге в *современном танце* «люди полагаются на процесс слушания и реагирования на импульсы и сигналы, будь то физические или, возможно, даже энергетические»³³⁸. «Эти телесные сигналы включают в себя осязание (гаптика), зрительный контакт (окулесика), личное пространство (проксемика), культурно значимые жесты (кинезика, например, волна или поднятый вверх большой палец), культурно соответствующее время реакции (хронологика) и т. д.»³³⁹. Активная позиция по отношению к весу позволяет сохранять актуальность в движении и наполненность в связи с генеративным характером современного танца³⁴⁰ и, как следствие, предполагает необходимость реактивного внимания к движению партнёра и перемещению тела в пространстве.

Дыхание в танце. Важно для коммуникации и в целом техники выполнения поддержек *дыхание*. Оно участвует в формообразовании, объединении ритмов партнёров. Танцовщик, который не задерживает дыхание при исполнении поддержки, ощущается как более лёгкий при подъёме и создаёт впечатление лёгкости при зрительском восприятии³⁴¹.

Звуковая составляющая. Рассматривая партнеринг в широком смысле, нельзя не отметить *акустическую коммуникацию*³⁴², к которой можно отнести взаимодействие танцовщиков с музыкой. В ситуации выступления под живой аккомпанемент в *балете*, на *контактном джеме*, спектакле *современного танца* или в клубе *социального танца* есть возможность осуществлять диалог с музыкантами посредством ритмирования своих движений. При этом темпоритм и характер музыкального материала в балете и сценическом современ-

³³⁸ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 113.

³³⁹ Ibidem. P. 113.

³⁴⁰ Под генеративными понимаются произведения, сочетающие «константные установки, стабилизирующие систему, и переменные значения, зависящие от момента исполнения» [Грибов С. С. Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 64].

³⁴¹ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 405; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 147; Brook A. Contact improvisation & Body-Mind Centering. P. 4; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 76–124.

³⁴² Рягузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. С. 42.

ном танце обычно фиксирован³⁴³. В *классическом танце*, *танго* и *сальсе* он имеет точную стилистическую принадлежность и ритмическую структуру, характеризующую именно этот вид танца³⁴⁴. В *современном танце* он может изменяться в диапазоне от тишины или шумового сопровождения до классических композиций³⁴⁵.

Во всех перечисленных видах танца, кроме *современного партнеринга*, за танцовщиками остаётся право интерпретировать музыкальное сопровождение в рамках фиксированной правилами того или иного направления танца последовательности движений и шагов (в *классическом танце* на стадии сочинения хореографии, в *танго* и *сальсе* непосредственно в процессе танцевания) как опорный пункт для выстраивания ритмической структуры композиции³⁴⁶. *Современный танец* не имеет фиксированного движенческого вокабуляра, поэтому выстраивает свободные отношения с музыкой и может экспериментировать с движением. В *контактной импровизации* музыка обычно не используется³⁴⁷, внимание сосредоточено только на физической составляющей танца или поставлено в зависимость от движения, также она может существовать параллельно, в одном пространстве с танцем, пересекаясь только на уровне восприятия зрителя, и не входить в непосредственный диалог с танцовщиками³⁴⁸.

Музыкальное сопровождение обычно фиксировано по темпоритму и стилю в классическом танце, сальсе, аргентинском танго. Контактная импровизация часто использует живой аккомпанемент и сохраняет свободу от музыки. В современном танце сочетаются оба варианта.

Условия эффективной коммуникации. Для того чтобы акт коммуникации был эффективен, необходимым условием является *направленное внимание*

³⁴³ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 24.

³⁴⁴ Drake-Boyt E. Latin dance. P. 27; Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance P. 67; Pegorer A. It takes two to win.

³⁴⁵ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering.

³⁴⁶ Drake-Boyt E. Latin dance P. 20; Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 67, 91; Wroth S. Become a Better Partner: Tips for Women [Электронный ресурс].

³⁴⁷ Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: Дис. ... д-ра пед. наук. Москва, 2007. С. 293.

³⁴⁸ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 162.

и *активное восприятие*. Присутствие этих элементов и важность их наработки для создания хорошей динамической формы подчёркивается в *танго*³⁴⁹, это нужно для единого темпоритма, атравматичного лёгкого выполнения поддержек и чувственного танцевания в *дуэтно-классическом танце*³⁵⁰. Знания исполнителя *танго* имеют сложную структуру на трёх уровнях: а) репертуар конкретных последовательностей шагов, их элементов и узлов, в которых они соединяются; б) техники внимания, позы и кинетики движения танго; в) навыки интерсубъективности для восприятия партнёра и поддержания контакта³⁵¹. Такое описание близко любому виду парной работы в танце.

Коммуникация между партнёрами имеет комплексный характер и чаще всего задействует все варианты, но с разной степенью внимания к каждому из них. Если нет дополнительной задачи по исключению того или иного чувства, переключение между формами коммуникации происходит логичным образом с учётом удобства и минимальной затраты усилий (если партнёры стоят рядом — это взгляд и касание, если уже находятся в контакте — это касание и ощущение веса и т. д.). Без коммуникации не будет партнёрства.

2.4. Эстетические и визуальные признаки

Существенные различия рассмотренных видов взаимодействия лежат в их эстетических и формальных характеристиках³⁵². К ним можно отнести как выразительные средства (тип построения спектакля и перформанса, специфичность хореографического текста и его композиционную структуру, взаимодействие хореографических и музыкальных форм, тему и сюжет, постановочные

³⁴⁹ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 79.

³⁵⁰ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 6; Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 19; Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 91; Wroth S. Become a Better Partner: Tips for Women.

³⁵¹ Васенина Е. В. Российский современный танец. Диалоги. С. 11.

³⁵² Эстетическое в данном исследовании отнесено как к исключительно внешним признакам, так и касается «слияния двух планов, внешнего и внутреннего» [Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев: Киевская академия евробизнеса, 1994. С. 184].

приёмы, совокупность средств сценической выразительности)³⁵³, так и пространственную организацию исполнителей, отвечающую техническим и функциональным аспектам движения, которые сформированы и закреплены исторически. Примером последних является расположение партнёрши относительно партнёра в некоторых дуэтных формах историко-бытового и народно-сценического танцев (мазурка, полонез, средневековые танцы) или определённый хват рук в танго. Такие формы чаще всего обусловлены этикетом, особенностями костюма, приверженностью традициям. В рамках исследования рассмотрены те пространственные отношения, которые характеризуют эстетическую принадлежность танца, продиктованы особенностями коммуникации или имеют функциональное значение.

Пространственная и структурная организация в балете. В классическом танце возможны формы дуэтов, трио, квартетов и др., однако, говоря о *pas de deux*, подразумевают «сформированную развёрнутую танцевальную форму, исполняемую под определённый музыкальный материал (обычно в характере *adagio*) и состоящую из антре, дуэтного танца, мужской и женской вариаций и коды»³⁵⁴. Такая форма закреплена с 20-х годов XIX века. При исполнении *дуэтно-классического танца* необходимо «следить, чтобы партнёр во время поддержки принимал по отношению к партнёрше соответствующее положение, эстетическую и гармонирующую с ней позу»³⁵⁵. Мужчина стоит позади партнёрши лицом к ней на расстоянии расслабленных в локтях рук³⁵⁶. Такое положение позволяет партнёрше свободно выполнять вращения, демонстрировать широкие позы, в то же время партнёр «подаёт балерину» в наибо-

³⁵³ Ермакова О. А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века (творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера): Дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2003. С. 5; Никитин В. Ю. Проблемы организации детского любительского хореографического творчества // Вестник Московского государственного института культуры. 2017. № 5 (79). С. 181.

³⁵⁴ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце.

³⁵⁵ Сушков Д. В. Основные виды поддержки дуэтно-классического танца. С. 27.

³⁵⁶ Босов А. П. Дуэтный танец в классическом балете. С. 8.

лее выгодном для неё ракурсе и положении³⁵⁷. Безусловно, могут быть варианты расположения спиной к спине, сбоку, максимально близко к телу при выполнении поддержек.

Говорить о положении «за» или «перед» партнёршей в *классическом танце* позволяет пространственная ориентация пары относительно зрителя, что обусловлено превалирующим значением позы в балете и особенностями театрального пространства (соотношением сценического пространства и зрительного зала), в котором представляются балетные спектакли.

Смысловая нагрузка взаимодействия между танцовщиками раскрывается в презентационном характере исполнения хореографии, причём в бесконтактном партнеринге при осуществлении диалога внимание танцовщиков направлено друг на друга, а при выполнении поддержек и сложных технических элементов внимание партнёра сфокусировано на обеспечении опоры и баланса партнёрши, в то время как хореография «разворачивается» через танец девушки. Партнёрша, согласно «классической / романтической зависимости... наклоняется, опирается или поднимается партнёром»³⁵⁸. Пара в целом сохраняет вертикальное положение и устремлённость воздушных поддержек *ввысь*³⁵⁹. *Классический танец* выстроен по системе статика-динамика. Сохраняется символизм подъёма или, наоборот, «ухода в пол» и соотнесение движения и смысла. «Классический балет, как и вся европейская культура, покоится на костях и плоти христианства, которое предполагает вертикальное направление духовности и её оппозицию с “треховным” низом»³⁶⁰. «Дуэт <...> это танец, наполненный чувством, смыслом, содержанием, иногда он является сюжетным звеном,двигающим интригу спектакля»³⁶¹.

³⁵⁷ Шелемов А. Н. История развития дуэтного танца. С. 139; Wroth S. Become a Better Partner: Tips for Women [Электронный ресурс]; Cho D. Sharing, Supporting, Empowering.

³⁵⁸ Fraleigh S. A Vulnerable Glance. P. 13.

³⁵⁹ Шелемов А. Н. История развития дуэтного танца. С. 140.

³⁶⁰ Ермакова О. А. Новые выразительные средства. С. 24.

³⁶¹ Серебренников Н. Н. Поддержка в дуэтном танце. С. 5.

Пространственная и структурная организация в сальсе и танго. Протслеживается много аналогий в *бальных* и *социальных танцах*. В них раскрытие хореографии и украшение также происходит через танец партнёрши, которая как будто продолжает каждое движение партнёра, является «расширением» его тела в пространстве³⁶².

Внимание в паре у опытных танцовщиков направлено как друг на друга (во всех вариантах социальных танцев), так и на презентацию пары в целом при выступлении на соревнованиях. Расположение тел, танцующих в паре, определено отчасти функциональностью. В *танго* средняя линия тела партнёрши не совпадает со средней линией тела партнёра, а слегка смещена вправо, что облегчает шаги, создаёт четыре параллельные линии стоп и возможность свободно делать шаг между ног партнёра³⁶³. Но расположение девушки относительно мужчины также является данью традиции классического греческого и римского искусства, где такая пространственная структура канонизирована³⁶⁴. В *сальсе* партнёр должен отслеживать движение партнёрши и уметь вовремя уступить ей дорогу³⁶⁵.

Организация пространства, в котором практикуется *социальный* и *бальный танец*, предполагает расположение зрителя в любой точке пространства по периметру вокруг танцующих на горизонтальном уровне с ними. Местом для танца может быть клуб, танцплощадка, городское пространство и т. д.³⁶⁶. Поэтому при выполнении танцевальных элементов пара свободно меняет ракурсы в движении вместе или в момент раскрытия друг от друга. Смысловая составляющая заключается в хвастовстве партнёра партнёршей³⁶⁷, соблазнении и заигрывании в *сальсе*³⁶⁸, в поиске истинного значения маскулинности

³⁶² Drake-Boyt E. Latin dance. P. 2; Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 145–148.

³⁶³ Drake-Boyt E. Latin dance. P. 21.

³⁶⁴ Ibidem.

³⁶⁵ Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 91.

³⁶⁶ Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 8, 25.

³⁶⁷ Drake-Boyt E. Latin dance. P. 19.

³⁶⁸ Pietrobruno S. Salsa and its transnational moves. P. 78.

и фемининности во взаимных объятиях в *аргентинском танго*³⁶⁹. Эти танцы всегда экспрессивные, с демонстрацией эмоций. Выше упоминалось, что в сальсе и танго, также, как и в классическом танце, основным является вертикальное выстраивание пары с периодическими наклонами корпуса.

Пространственная и структурная организация в контактной импровизации. Контактная импровизация оставляет пространственную свободу и хотя, чаще всего, практикуется в залах в формате контактных джемов, но строгой специфичности места не имеет³⁷⁰. Чёткой границы между сценой и аудиторией нет. Зрители берутся обычно из числа участников, включены в процесс и могут свободно выходить в физическое пространство танца, «сценичность контактной импровизации — спорный вопрос»³⁷¹. Она не имеет цели демонстрации смыслов, навыков, фиксации хореографического текста и в целом не стремится к виртуозности³⁷².

В *контактной импровизации* внимание фокусируется на своём теле, внутренних ощущениях при движении, мышечном тонусе при встрече с телом партнёра или с полом³⁷³. Одна из основателей техники *контактной импровизации* Нэнси Старк Смит основной целью этого направления называла развитие таких навыков как партнёрство, импровизация, тренировка рефлексов, освобождение³⁷⁴. И тут же говорила, что *контактная импровизация* не может сводиться к тренировке и соединению «серии известных движений друг с другом»³⁷⁵, а важным является знакомство с конкретными ощущениями и принципами. Эстетическая составляющая не является целью и может варьироваться. Анжелика Доний говорила, что «контактная импровизация — это ис-

³⁶⁹ Musmon M. World of Dance: Latin & Caribbean Dance. P. 59.

³⁷⁰ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 10, 166.

³⁷¹ Васенина Е. В. Открытый мир контакта. С. 11.

³⁷² Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 80; Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 10.

³⁷³ Васенина Е. В. Российский современный танец. С. 84; Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 81; Novack C. J. Sharing the dance. P. 47; Manning M. On teaching contact improvisation [Электронный ресурс].

³⁷⁴ Manning M. On teaching contact improvisation. [Электронный ресурс].

³⁷⁵ Ibidem.

точник постоянных изменений»³⁷⁶. Расположение танцовщиков относительно зрителя, друг друга, горизонтальной и вертикальной осей, а также число танцовщиков, вовлечённых в танец, может постоянно меняться³⁷⁷. Второй основной характеристикой физической и визуальной составляющих *контактной импровизации* является непосредственный телесный контакт участников. Обе характеристики вытекают из названия этого вида танца³⁷⁸. Поток движения в *контактной импровизации* непрерывен. Танцовщики ищут сознательного ухода от передачи смыслов, человеческих взаимоотношений, создания нарратива. Эмоциональный фон контактного джема приближен к игре, когда радость открытия нового передаётся от одного человека группе.

Пространственная и структурная организация современного танца. Рассматривая *современный танец*, стоит учитывать его многообразие и объём этого понятия³⁷⁹. Сценические формы, танец в музее, уличные танцевальные перформансы, пространства Black Box, site-specific спектакли диктуют разнообразие пространственных решений танца и взаимоотношений со зрителями, местом и между танцовщиками³⁸⁰. Но общим для всех форм современного танца является его «развёртывание» в 3D-пространстве. Опора на ракурсы чаще всего не возникает. Один и тот же набор движений может быть представлен лицом, спиной, боком, можно менять вертикальное выстраивание тела танцовщика на горизонтальное, задействовать партнёра, предметы, медиа³⁸¹.

Форма современного танца не зависит от количества участников и их пола, «дуэт может быть с воображаемым партнёром» или предметом (напри-

³⁷⁶ Васенина Е. В. Российский современный танец. С. 81.

³⁷⁷ Лаврова С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация. С. 81.

³⁷⁸ Васенина Е. В. Российский современный танец. С. 84.

³⁷⁹ Особенности пластического языка современного танца рассмотрены В. Ю. Никитин [Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера].

³⁸⁰ Никитин В. Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: Один из лучших, 2004. С. 17.

³⁸¹ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 462; Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера. С. 243; Nelson K. Why standing? Р. 37–40; Баркер Р. Преподаватель, художник, исследователь: Синергетическая взаимосвязь [Электронный ресурс].

мер, с механизмом, как в спектакле Бориса Шармаца «Enfante» («Дитя»))³⁸². При этом структура работы может представлять последовательную хореографию или импровизированные действия, основанные на заранее определённых участниками сигналах или же реакциях, возникающих в ответ на изменения. Важной становится не универсальность знаковой системы, а её интерпретация как средства коммуникации у танцовщиков и у аудитории. Зрителю достаётся «роль медиатора изменений», а смысл остаётся вне произведения³⁸³.

Точки контакта и смысл в современном танце. Для партнеринга в современном танце необходимым условием является наличие «*точки контакта*», которая подразумевает не только телесное взаимодействие (прикосновение), но и зрительную связь, дыхание, общий ритм, взаимодействие с внешними элементами, например, с музыкой или звуками из зрительного зала. Также важным является то, что партнёры могут использовать несколько точек контакта одновременно³⁸⁴. Такие *точки контакта* возникают в любом виде танца, но в партнеринге они являются тем фокусом, на который направлено внимание партнёров. В современном танце хореография может быть фиксированной или нести полуимпровизационный, импровизационный характер, иметь структуру фиксированной импровизации³⁸⁵. Смысловое содержание партнеринга в современном танце варьирует от исследования физического действия (падение, хождение, подъём предмета или прикосновение) до нарратива (с условием, что нарратив используется как цитата, непрямая передача смысла, изменение смысла действия, сарказм и так далее в соответствии с эстетикой постмодерна или метамодерна)³⁸⁶.

Механика поддержек и потеря баланса. Ярким отличительным признаком всех видов танца становится механика исполнения *поддержек* и отноше-

³⁸² Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 326, 464; Карпов Н. В. Уроки сценического движения. М.: Изд-во ГИТИС, 1999. С. 15; Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 163; Vidrin I. Embodied ethics. P. 243.

³⁸³ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 123.

³⁸⁴ Vidrin I. Embodied ethics. P. 243.

³⁸⁵ Ibidem. P. 8; Contact Quarterly: Unbound [Электронный ресурс].

³⁸⁶ Ермакова О. А. Новые выразительные средства. С. 57, 62, 63.

ние к «падениям». Последних не наблюдается в *дуэтно-классическом танце*, *танго* и *сальсе*. В них присутствуют только наклоны или перегибы корпуса. В *классическом танце* возможно встретить положение танцовщиков на полу, когда оно оправдано смысловым содержанием балета (любовная сцена, сцена смерти и др.), в *социальных стилях* танцовщики всегда стоят на ногах. *Контактная импровизация* и *современный танец* активно исследуют тему гравитации, а вслед за ней и механику падений. Навык *падения* является базовым в технике контактного взаимодействия и отвечает за безопасную работу в паре³⁸⁷. Основатель контактной импровизации Стив Пакстон изучал восточные боевые искусства и привнёс в свою технику различные виды перебросов и приёмов перенаправления человека в пол, что вошло и в партнеринг.

Механика *подъёмов* подробно рассматривалась в начале главы, поэтому резюмируем: в *дуэтно-классическом танце* это мышечная сила ног и рук партнёра в сочетании с подъёмом на пальцы или подпрыгиванием партнёрши, а также противовес; в *танго* это диагональное уравнивание за счёт передачи веса к центру пары от пола через ноги и тело партнёров; в *сальсе* это горизонтальное уравнивание через давление посредством рук или удаление центров тел от центра пары и натяжение рук в локтях; в *контактной импровизации* это инерция падения, закатывания, рычагов, центробежная и центростремительная силы, а также использование спиралей в теле; *современный танец* может сочетать в себе механику различных видов танца, но стремится к использованию инерционных приёмов и «скрадыванию» начала и окончания поддержек, уравнивая связующие элементы и поддержки. Часть упомянутых качеств относится не только к контактной, но и к общей характеристике рассматриваемого вида танца, однако именно эти черты напрямую связаны с взаимодействием в паре.

Контактное взаимодействие в различных видах танца хоть и основано на общих физических, коммуникативных и эстетических принципах, но часто

³⁸⁷ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 65; Novack C. J. Sharing the dance. P. 54.

имеет диаметрально противоположное значение. Партнеринг как часть современного танца имеет потенциал объединения этих принципов и варьирования их в зависимости от направленности спектакля, выбора хореографа или задачи перформанса. Поэтому важным является комплексный подход к изучению партнеринга и сочетание технических приёмов различных видов танца. Несмотря на различия, общим для партнеринга является отношение к этической стороне контакта как методологическая и концептуальная его основа.

На примере сравнительной характеристики физических, эстетических и коммуникативных параметров контактного взаимодействия пяти видов танцевальных дисциплин показано, в большей степени, сходство всех видов партнёрства между собой. Существенные различия часто служат данью исторической составляющей танца и его формировавшейся годами эстетике. Наиболее близкими по содержанию оказываются классический, социальные и бальные танцы, и пара — контактная импровизация и современный партнеринг. По коммуникативным характеристикам работы с весом близки аргентинское танго и контактная импровизация. Партнеринг в современном танце объединяет в себе различные подходы.

2.5. Этика взаимодействия как основа партнеринга³⁸⁸

Этика контакта. Направленная коммуникация. В интервью, проведенном Екатериной Васениной с Геннадием Абрамовым, последний отметил, что партнёрство держится на «трёх китах»: 1) *контакт* (непосредственный физический, эмоциональный, зрительный и др.); 2) *контракт* (согласованность действий); 3) *взаимопонимание* (может относиться как к функциональным техническим характеристикам (совпадение ритма, визуальная согласованность, согласованность шагов), так и к этической стороне контакта³⁸⁹). Если наличие первого пункта способно само по себе обуславливать переход от простого дви-

³⁸⁸ В параграфе использованы материалы и выводы исследования, проведённого лично автором диссертации и опубликованного в статье: Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце.

³⁸⁹ Васенина Е. В. Российский современный танец. С. 11.

жения к целенаправленному действию, что соответствует такому качеству танцовщика современного танца, как наполнение³⁹⁰, то два других могут обеспечивать успех взаимодействия вообще³⁹¹.

С феноменологической точки зрения, для того, чтобы имел место совместный опыт, субъектам необходимо достигнуть определённой степени общности. Чувство единения может возникать через процесс динамического взаимодействия телесной и чувственной информацией³⁹². Помимо *коммуникации*, к обязательным атрибутам партнеринга относят *доверие* и *эмпатию*³⁹³. Хотя про обязательное наличие *доверия* упоминается в методических рекомендациях ко всем рассмотренным видам танца, наиболее подробно к этому вопросу подошёл Илья Выдрин³⁹⁴. Он объединил составные части партнёрских отношений термином «втелесная этика»³⁹⁵, разделил понятия взаимодействия и партнёрства, выстроив их иерархию, и, рассуждая о качествах «хорошего» контакта, отметил ситуации, в которых чрезмерное доверие и забота могут мешать развитию эффективных взаимоотношений в паре. «Взаимодействие предвосхищает партнёрство, без него партнёрство невозможно»³⁹⁶. Однако партнёрство не всегда является естественным следствием взаимодействия.

Опираясь на эти принципы, можно рассмотреть варианты создания партнёрских отношений и их условия как основу методического подхода к партнерингу. За аксиому примем факт полиморфности партнёрства в современном танце и существование его дотелесных форм.

³⁹⁰ Меловатская А. Е. Авторский курс по актёрскому мастерству в хореографии: Вопросы и перспективы развития // Проблемы современного образования. 2020. № 3. С. 222.

³⁹¹ Карпов Н. В. Уроки сценического движения. С. 15.

³⁹² He J., Ravn S. Sharing the dance. P. 2.

³⁹³ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 5.

³⁹⁴ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 112–130; Vidrin I. Embodied ethics. P. 240–259; Vidrin I. We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering [Электронный ресурс].

³⁹⁵ Согласно мнению Т. В. Гордеевой, термин «втелесный» является наиболее точным переводом английского слова «embodied», так как дословное «воплощённый» потеряло смысл «относящийся к телу, к плоти» [Гордеева Т. В. Концепция «втелесности» в современном танце // Архитектоника современного искусства: От модерна к постмодерну. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. С. 152].

³⁹⁶ Vidrin I. Embodied ethics. P. 242.

Первым условием создания партнёрских отношений является наличие двух и более объектов, находящихся в акте *направленной коммуникации*. В процессе танцевания люди полагаются на слушание и реагирование на импульсы и сигналы, выраженные в физической, эмоциональной и энергетической форме. Участники взаимодействия совершают коммуникативные усилия с целью координации, синхронизации, гармонизации с импульсами³⁹⁷.

Под объектами *коммуникации* подразумеваются как одушевлённые, так и неодушевлённые акторы. Танцы с предметами наиболее ясно демонстрируют наличие такого качества как осознанная *интенция* к партнёрству. Теме художественной ценности объектно-ориентированного партнеринга посвящён параграф 4 главы 4. «Танец с вешалкой» Фреда Астера из кинофильма «Королевская свадьба» (1951 год) в рамках исследования рассмотрен как исторический предвестник объектно-ориентированного партнеринга³⁹⁸. В творчестве современных хореографов и танцхудожников партнёрство с предметами занимает активную позицию: в спектаклях «Sans objet» («Без объекта», 2010, компания «La Compagnie 111 — Aurélien Bory»)³⁹⁹ и «Enfant» («Дитя», 2011, хореограф Борис Шармац)⁴⁰⁰ показаны взаимоотношения человека и механизма и доминирующая позиция робота; танцовщики и хореографы Сиди Ларби Шеркауи и Акрам Хан в спектакле «Zero degrees» («Абсолютный ноль», 2005)⁴⁰¹ вступали в партнёрские отношения то друг с другом, то с манекенами-копиями их собственных тел.

В таких системах нет противостояния объекта и субъекта, но есть *интенция* на совместное создание нового опыта или движения, на осознанный выбор отношения к предмету или механизму как к субъекту. Однако, основным от-

³⁹⁷ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 113.

³⁹⁸ Riviaccio K. Exploration of practices in partnering. P. 1.

³⁹⁹ Compagnie 111 — Aurélien Bory Sans objet [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ciel111.com/en/spectacles/sans-objet/> (дата обращения: 10.04.2021).

⁴⁰⁰ Terrain Boris Charmatz. *Enfant*. Choreography: Boris Charmatz [Электронный ресурс]. URL: <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (дата обращения: 05.05.2024).

⁴⁰¹ Eastman | Overview. *Project / Zero degrees* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (дата обращения: 12.05.2024).

личием объектно-ориентированного партнеринга становится то, что ответная реакция ограничена физическими характеристиками статичных объектов и инерционным потенциалом объектов, находящихся в движении. Субъекты танца могут рассматриваться через концепт «тело-как», который выделяет эгоцентричное тело-как-агент с инструментарием, направленным на собственный потенциал действия, и тело-как-территория, способное воспринимать окружающую атмосферу и расширять себя в пространстве взаимодействия. Лишь вторая ситуация обеспечивает возможность создания партнёрства, определяет существование субъектов в ситуации активного восприятия мира⁴⁰².

Воля. Согласие. Доверие. Забота и ответственность. Если в отношении предметов сложно говорить об этической составляющей воздействия, то при взаимодействии с человеком к наличию *интенции* (тут обоюдной)⁴⁰³ добавляется условие взаимной *воли*. Поскольку взаимодействие может быть травмоопасным, то говорить о партнёрстве можно только при наличии обоюдного согласия и желания вступать в него⁴⁰⁴.

В основе любого сотрудничества лежит договор⁴⁰⁵ или, другими словами, *точка согласия*⁴⁰⁶. Оба понятия предполагают переговоры, причём их форма может быть вербальной или негласной, — и договорённость следовать условиям заданной системы движения. Независимо от того, будет ли танец импровизационным или хореографически выстроенным, важным этическим условием будет личностно-ориентированный критерий, признание межличностных интересов и их баланс с собственными⁴⁰⁷.

К этой категории также условно можно отнести «обратимость движения», которую Моше Фельденкрайз определял как возможность «остановить

⁴⁰² Godard H., Bigé R. Moving-moved [Электронный ресурс].

⁴⁰³ Vidrin I. Embodied ethics. P. 243.

⁴⁰⁴ Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. С. 403; Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 81.

⁴⁰⁵ Клименских М. В., Ершова И. А. Педагогические конфликты в школе. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 57.

⁴⁰⁶ Vidrin I. Partnering as rhetoric. P. 120.

⁴⁰⁷ Клименских М. В., Ершова И. А. Педагогические конфликты в школе. С. 57; Рязанова Е. В. Теория и практика профессионального общения. С. 7.

движение в любой момент и двигаться в обратном направлении без какой-либо задержки»⁴⁰⁸. Обратимость развивается посредством включения *внимания* и осознанного желания контролировать своё движение, а в случае партнёрства — и движение партнёра. Илья Выдрин писал, что взаимодействие с тем, что мы воспринимаем как случайно действующую систему, невозможно. Это одинаково верно для случайного действия и для поведения, организованного слишком сложно для нас⁴⁰⁹. Сложность характеризуется личным опытом участников. Так, танцовщик танго, впервые вошедший в класс дуэтно-классического танца, вряд ли сможет сразу создать ситуацию успешной телесной коммуникации с присутствующими. Необходима маркировка внимания и его направленность в танце на точное понимание в моменте расположения своего тела, тела партнёра, его и своих опорных точек, а также расположения всей системы в пространстве и её динамики⁴¹⁰.

Обычно, если человек находится в пространстве танца, он заведомо делает выбор в пользу принятия или допущения возможности контакта. Но нельзя исключать ситуации, когда *воля* ограничена физическими данными партнёра, принадлежностью к сформированному танцевальному коллективу или обязательствами перед институцией, случайным и неожиданным взаимодействием со зрителем в условиях партиципаторного спектакля, авторитетом педагога перед учеником и его положением в иерархии «педагог-танцовщик» или, к примеру, наличием специфических условий пространства, таких как скользкий пол, объёмные декорации и другое. Невозможность сделать выбор в условиях физических, эстетических, пространственных ограничений создаёт поле вариантов и поиск новых возможностей⁴¹¹. В то же время предсказуемость действий одного партнёра в условиях широкого или, наоборот, ограни-

⁴⁰⁸ Hargrove T. Reversibility part one [Электронный ресурс]. URL: <https://www.better-movement.org/blog/2011/reversibility-or-how-to-avoid-sitting-on-a-whoopie-cushion> (дата обращения: 10.01.2021).

⁴⁰⁹ Vidrin I. Embodied ethics. P. 246.

⁴¹⁰ Kimmel M. Intersubjectivity at Close Quarters. P. 95.

⁴¹¹ Vidrin I. Embodied ethics. P. 242.

ченного выбора, может вызвать потерю интереса со стороны другого⁴¹². Таким образом, категория *воли* для партнеринга объединяет технические аспекты движения, осознанность выбора и безопасность.

«Поведение каждого из участников [системы взаимодействия] выступает одновременно и стимулом, и реакцией на поведение остальных»⁴¹³. С приобретением опыта появляется больше возможностей дифференцировать свои действия или действия партнёра. Вариативность движений растёт, возникает ситуация *доверия* в партнеринге. *Доверие* важно на всех этапах и всех уровнях партнёрства: в системе «педагог-ученик», внутри пары или группы, в отношениях с пространством, зрителями, музыкантами.

Танец содержит высокий потенциал психотерапевтического воздействия⁴¹⁴, он не является чисто физическим упражнением, но включает работу мышц, суставов, психическую и эмоциональную активность артистов⁴¹⁵. Из-за этого развитие *доверия* к прикосновениям и контакту принимает особое значение. Соматическая психология⁴¹⁶ лежит вне фокуса исследования, но важность методики развития доверительных отношений и их этики в паре или группе позволяет провести ряд аналогий с терапией.

Например, одним из основных коммуникативных каналов в обеих дисциплинах является *прикосновение*. Оно само по себе интимно. *Прикосновение* требует как сонастройки, знания и чувствования эмоционального фона реципиента, так и обращения внимания на «запретные» зоны — части тела, которых касаться запрещено⁴¹⁷. Современный партнеринг как продолжатель традиции контактной импровизации имеет меньшее количество табу на прикосновение, чем другие виды танца, однако и в нём следует учитывать возрастную

⁴¹² Vidrin I. Embodied ethics. P. 14.

⁴¹³ Морозов В. А. Взаимодействие // Креативная экономика. 2015. № 9 (10). С. 1312.

⁴¹⁴ Кучеренко А. Л. Танец как феномен телесности. С. 169.

⁴¹⁵ Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 4.

⁴¹⁶ Второе название телесно-ориентированной психотерапии.

⁴¹⁷ Афанасьева В. А. Этика телесно-ориентированной психотерапии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etika-telesno-orientirovannoy-psihoterapii> (дата обращения: 20.04.2021).

специфику, приверженность выбранной эстетике, степень опытности танцовщиков и их личные взаимоотношения. Чаще всего к любым прикосновениям можно подойти через постепенный путь от бесконтактного взаимодействия или объектно-ориентированного партнеринга до плотного контакта⁴¹⁸.

Степень *доверия* в современном партнеринге практически никогда не достигает до 100 %. Движения собственного тела и его положение в пространстве относительно тел других танцующих или пола, стен, элементов сценографии или интерьера всегда контролируемы. Слепое доверие в танце исключает внимание к движению, музыке, безопасности и лишает танцовщика возможности находиться «в моменте», в реальном времени спектакля или перформанса. Это нивелирует все ценностные категории современного танца и его направленность на актуализацию идеи настоящего⁴¹⁹.

Ситуация *доверия* будет в большей степени характеризоваться отсутствием ожиданий результата и развития процесса действия, а также готовностью к любому изменению ситуации как в сторону положительных субъективных смещений, так и в сторону отрицательных⁴²⁰.

Илья Выдрин обратил внимание на разницу понятий *доверия* и *заботы* и отметил важность определения этого различия для эффективной и этичной практики партнёрства. *Забота* имеет принадлежность как к отношению, так и к действию. Гигиеническая и физическая подготовка своего тела для танца и взаимодействия, выбор чистой⁴²¹, удобной одежды⁴²², вербальная коммуникация перед и после класса или выступления, внимание на безопасном движе-

⁴¹⁸ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering. P. 5; Vidrin I. Embodied ethics P. 243; Diana J. Partnering Protocol [Электронный ресурс]; Hilton H. The Dos and Don'ts of Partnering [Электронный ресурс].

⁴¹⁹ Vidrin I. We Need to Distinguish «Trust» and «Care» [Электронный ресурс].

⁴²⁰ Ibidem.

⁴²¹ Босов А. П. Дуэтный танец. С. 6.

⁴²² К примеру, по внешнему виду возможно анализировать не только принадлежность к стилю танца, но и отношение танцевальной дисциплины к движению. Так в контактной импровизации одежда чаще свободная, не сковывающая движение и не подчёркивающая фигуру, поскольку основной акцент делается на процесс поиска качества, а не на презентацию формы [Novack C. J. Sharing the dance. P. 3].

нии партнёра посредством поддержки или же, наоборот, разрыв контакта и освобождение пространства для индивидуального танца — всё это различные аспекты *заботы*. Также она относится и к музыкальности, ритму, взаимоотношениям с аудиторией. Чрезмерное проявление заботы будет мешать в танце и препятствовать расширению вариантов действий или развитию событий в импровизации, исследовании и постановочном процессе⁴²³.

С другой стороны, забота соотносится с *ответственностью*. И, если определять первую как сосредоточенность на сознательном исполнении чего-либо или запланированных действиях, направленных на благополучие кого-либо и способствующих желательному развитию событий⁴²⁴, то *ответственность* — это готовность к выполнению каких-либо действий и обязанность давать полный отчёт за них и их последствия, «осознавать себя как причину совершаемых поступков и их последствия»⁴²⁵. Иными словами, *забота* нацелена на будущее, тогда как *ответственность* сфокусирована в настоящем.

Забота и *ответственность* взаимосвязаны и, с одной стороны, участвуют в создании ситуации *доверия*, с другой, характеризуются активным вниманием танцовщиков друг к другу, окружающему пространству и аудитории. При этом все три аспекта являются физически видимыми, например, при использовании большей, чем необходимо для совершения движения силы, при превалировании «эстетических условностей над физической заботой о близости, ориентации и точке (точках) контакта в реальном времени»⁴²⁶.

Эмпатия и этическая направленность партнеринга. Эмпатия — это способность человека понимать опыт другого в непосредственном телесном контакте или на расстоянии⁴²⁷. Она заключена в эмоциональной сфере, а также в «познании других сторон личности, например, мышления. Причём, совре-

⁴²³ Novack C. J. Sharing the dance. P. 3.

⁴²⁴ Ответственность // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 187.

⁴²⁵ Ответственность // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. Т. 24: Океанариум — Оясио. М.: Большая Российская энциклопедия, 2014. С. 633.

⁴²⁶ Vidrin I. Embodied ethics. P. 253.

⁴²⁷ Riviaccio K. Exploration of practices in partnering. P. 5.

менная наука различает мышление о другом и мышление (вместе) с другим»⁴²⁸. Второе напрямую связано с *эмпатией* и с партнерингом. С. Г. Афанасьев писал о сохранении и значительном развитии собственного «Я» как одним из основных требований эмпатического взаимодействия⁴²⁹. В. Ю. Никитин рассмотрел эмпатию как составную часть профессиональных качеств балетмейстера⁴³⁰. Важной является мысль о том, что наличие богатого жизненного опыта, саморазвитие танцовщика, его интенция на познание себя, другого, окружающей действительности, а также выраженная художественная мотивация деятельности являются необходимыми условиями *эмпатии*.

Этические аспекты партнеринга объединяют физические параметры (развитие телесных возможностей и технических навыков), эмоциональные качества (сочувствие, сопереживание, взаимную заинтересованность, телесно-ориентированное слушание и др.), а также направляют внимание на развитие телесного и общего мышления как необходимых качеств танцовщиков современного танца, практикующих контактное взаимодействие. Очевидно, что всё перечисленное является важным для любого вида танца, поэтому введение партнеринга в структуру обучения способно повысить уровень исполнителей, танцхудожников, хореографов, независимо от направления танца.

Партнеринг соответствует всем параметрам общения и может опираться на методику эффективной коммуникации, конфликтологию, стратегии межличностного общения⁴³¹. Познавательный процесс «предполагает поэтапное продвижение от внешнего к внутреннему»⁴³². Количество составляющих растёт с ростом качества. Взаимосвязь и взаимовлияние качества и количества также бесконечны, как и зависимость внешнего от внутреннего и наоборот⁴³³.

⁴²⁸ Афанасьев С. Г. Психоанализ эмпатии и эмпатия психоанализа // Социально-политические науки. 2016. № 4. С. 63.

⁴²⁹ Там же.

⁴³⁰ Никитин В. Ю. Профессия — балетмейстер // Культура и образование. 2013. № 2–4 (11). С. 60.

⁴³¹ Рязузова Е. В. Теория и практика профессионального общения. С. 6.

⁴³² Морозов В. А. Взаимодействие: Понятие, виды и свойства. С. 13–16.

⁴³³ Там же.

Как при анализе контактного танца, так в случае обращения к методике партнеринга, необходимо обращать внимание на: 1) развитие физических данных; 2) знакомство с различными техниками движения; 3) упражнения на развитие внимания; 4) проработку навыков восприятия и контакта; 5) общее развитие личности и сознания танцовщика⁴³⁴.

Выбор средств осуществления процесса, определяющих эстетическую рамку исполнительского стиля танцовщика⁴³⁵, может варьироваться, но наиболее эффективным будет сочетание подходов нескольких техник движения с дополнением их психологическими и коммуникативными тренингами. Комплексный подход к образованию с учётом этических, эстетических, анатомических и физиологических знаний отвечает современному уровню науки, а также постоянному повышению требований к танцовщикам современного и других видов танца, и соотносится с рамками педагогического искусствования как междисциплинарной области гуманитарного знания⁴³⁶.

Партнеринг относится к контактными танцевальным дисциплинам, использующим весь спектр коммуникативных навыков (вербальных и невербальных), направленных на создание ситуации эффективного и безопасного взаимодействия. В партнеринге телесная коммуникация осуществляется преимущественно с использованием гравитации и инерции для равномерного распределения мышечной активности у обоих партнёров, чаще равноправных, в системе взаимодействия. Контакт между партнёрами может разрываться, однако внимание, направленное одновременно и на участников взаимодействия,

⁴³⁴ А. А. Соколов-Каминский в статье «Балетная критика: Поиск опоры» писал о «трёх китах балетной критики: особом внутреннем слухе на танец <...>, описании самого танца <...>, анализе структуры, элементов, существа» [Соколов-Каминский А. А. Балетная критика: Поиск опоры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 6 (71). С. 42].

⁴³⁵ Ян Врунхоф в соответствии с размышлениями Ж.-Л. Нанси сформировал понятие искусства как союза множества техник, определяющих манеру, стиль автора и произведения [Vroonhof J. Touching upon Dance. A Meeting between Jean-Luc Nancy and Modern Movement Theory. Amsterdam: Amsterdam University, 2014. P. 25–26].

⁴³⁶ Золотарева Л. Р. Педагогическое искусствование в парадигме научного знания // Наука и школа. 2010. № 5. С. 39.

и на окружающее пространство, всегда активно и позволяет танцовщику быть реактивным в ситуации изменяющейся перформативной среды. Состояние партнеринга, а точнее, партнёрства, определяет не эстетическая рамка, а этические нормы поведения, такие как активное внимание, создание ситуации доверия, телесная и эмоциональная эмпатия. Таким образом, для восприятия ситуации партнёрства невозможно руководствоваться только формальными характеристиками контактного танца (количеством и структурой выполненных элементов), но необходимо развивать пространство эмпатии посредством визуального и телесного опыта, а также последующего анализа увиденного⁴³⁷.

⁴³⁷ *Graham M. F. Understanding dance. P. 158.*

ГЛАВА 3. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПАРТНЕРИНГА В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

В главе 1 раскрыты трактовка явления партнеринга и отношение к нему в среде танцовщиков, хореографов и педагогов современного танца. Термин *партнеринг*, хотя и имеет ясные, схожие между собой коннотации, объединяющие контактный танец в сотрудничестве партнёров, однако разнится в понимании хореографов. На сегодняшний день дисциплина партнеринга вводится в процесс обучения танцовщиков в учебных заведениях⁴³⁸, используется как художественный прием в хореографических постановках⁴³⁹, то есть должна иметь определённую методику формирования мышления и навыков деятелей танцевального искусства. Однако каждая программа определяет границы дисциплины, её цели, а соответственно методику её преподавания по-своему. Отношение партнеринга к системе современного танца обуславливает его связь с определенной традицией тела, процессом создания хореографического текста и последующей интерпретацией контактного танца в произведении.

Исходя из того, что педагогическая, а, следовательно, и дидактическая традиция обуславливают фундамент для создания произведения искусства: методы, формы и стилистические особенности⁴⁴⁰, а значит, имеют связь и с его интерпретацией. В рамках комплексного исследования понятия партнеринга необходимо понимание школы, в которой он реализуется⁴⁴¹. Искусствоведение пересекается с художественно-педагогическими дисциплинами⁴⁴², что

⁴³⁸ Анализ отношения к содержанию дисциплины партнеринг проведен в первом параграфе Главы 3.

⁴³⁹ Об этом подробнее в Главе 4.

⁴⁴⁰ О различиях в эстетике и технике итальянской и русской школ классического балета и особенностях стилистики писала В. Чистякова в предисловии «А. Я. Ваганова и её книга “Основы классического танца”» [Ваганова А. Я. Основы классического танца. СПб.: Лань, 2000. С. 3–10].

⁴⁴¹ Современный танец, основанный на идеях неклассической философии, стремится к формированию «особого мышления о телесности», уходящего от отчужденной позиции *тело как инструмент* к соединению тела и сознания человека [Торопова А. А. Философия телесности. М.: Канон +, Реабилитация, 2024. С. 177].

⁴⁴² Тарасова О. И. Перспективы современного художественного образования и педагогика балета // Образование в современном мире: Сборник научных статей. Вып. 13 / Под

объединяет процесс создания хореографического текста с критическим анализом его не только с учетом суггестивного потенциала танца, но и посредством разбора формальной и процессуальной стороны хореографической композиции⁴⁴³. Важным для понимания участия базовых структур партнеринга в последующем их использовании в художественном поле, является утверждение А. Ф. Лосева о художественном стиле: «Отдельное единичное не существует без общего»⁴⁴⁴, — и наоборот. Иными словами, контактный танец способен создавать смыслы не потому, что ассоциируется с предыдущим опытом восприятия таких структур, а потому, что отдельные его элементы сами по себе обладают суггестивностью. Последующее «наблюдение огромного множества отдельных» взаимодействий «только облегчает для нас формулировку»⁴⁴⁵ значения партнеринга⁴⁴⁶.

Ввиду вышесказанного дальнейшее исследование проводилось в двух направлениях: 1) глава 3 посвящена выявлению и формулированию методических особенностей дисциплины, способных служить базой для осмысления и оценки явления; 2) глава 4 приводит примеры реализации возможностей партнеринга при создании художественной формы и интерпретации формальной, композиционной и смысловой структуры танцевального произведения.

3.1. Концептуальные основы методики партнеринга⁴⁴⁷

При рассмотрении партнеринга в контексте существующих рабочих программ дисциплины проявляется проблема разнообразия интерпретаций со-

ред. Ю. Г. Голуба. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 2018. С. 168.

⁴⁴³ Золотарева Л. Р. Педагогическое искусствоведение. С. 39.

⁴⁴⁴ Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 173.

⁴⁴⁵ Там же. С. 172.

⁴⁴⁶ Формирование конечного впечатления зависит от таких факторов, как композиционное построение элементов в танце, характер телесного присутствия танцовщиков, контекст производства и презентации работы и прочее. Поэтому важен комплексный подход к исследованию явления.

⁴⁴⁷ Материалы и выводы данного параграфа опубликованы в статье: Сачков И. С. Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 94–108.

держания и последовательности преподавания партнеринга⁴⁴⁸. Подача материала колеблется от ориентации на телесную составляющую контакта с изучением фиксированных форм⁴⁴⁹ и опорой на импровизацию в дуэте⁴⁵⁰ до концентрации на композиционных приёмах с базой в области дуэтно-классического танца⁴⁵¹. Несогласованность методик может произрастать, к примеру, из различий в понятийном аппарате⁴⁵², включения партнеринга в структуру параллельных дисциплин («Композиция и постановка танца», «Техники современного танца»)⁴⁵³ или выстраивания целей предмета в соответствии с конечной специализацией выпускников учебной программы.

Наряду с различиями найдены и выделены *общие положения*. Например, в технике исполнения общими моментами являются работа с весом, инерцией и вниманием; в терминологии и структуре обучения — обращение к контактной импровизации и дуэтному танцу как наиболее оформленным и проработанным дисциплинам; в композиционном построении урока или художественного продукта — варьирование между фиксированной и импровизационной формами; иногда фокус переносится на этическую сторону контакта⁴⁵⁴ как основополагающую в дисциплине «партнеринг».

Освоение такого набора компетенций помимо работы в направлении выработки художественной стороны позволяет соотносить практику партне-

⁴⁴⁸ Автор использовал рабочие программы дисциплины «Партнеринг» уровня бакалавриата, выделенной в отдельный предмет.

⁴⁴⁹ Долгова Ю. С. Партнеринг. Рабочая программа дисциплины / Ю. С. Долгова, А. А. Любашин; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Рукопись, 2020. С. 6; Марченко С. Е. Партнеринг. Рабочая программа дисциплины / Институт современного искусства [Электронный ресурс]. URL: https://isi-vuz.ru/sveden/files/B1.0.13_RPD_Partnering.pdf (дата обращения: 20.12.2022); Долгополова Л. А. Партнеринг и дуэтные формы. Программа учебной дисциплины / Волгоградский гос. социально-педагогический ун-т. Рукопись, 2016. С. 4.

⁴⁵⁰ Долгова Ю. С. Партнеринг. С. 6; Марченко С. Е. Партнеринг. С. 5.

⁴⁵¹ Марченко С. Е. Партнеринг. С. 5; Балецкая А. Б. Партнеринг и дуэтные формы. Рабочая программа дисциплины / А. Б. Балецкая, А. М. Шипицин, С. В. Медведева; Тюменский государственный институт культуры. Рукопись, 2016. С. 6; Долгополова Л. А. Партнеринг и дуэтные формы. С. 5.

⁴⁵² Этот вопрос раскрыт в Главе 1 настоящей диссертации.

⁴⁵³ Кинова А. И. Теория, методика и практика современной хореографии. С. 27.

⁴⁵⁴ Подробнее об этом см. в Главе 2 настоящей диссертации.

ринга с целями и задачами физического воспитания (специфическими: оптимальное гармоничное развитие физических данных, укрепление и сохранение здоровья, многолетнее сохранение высокого уровня работоспособности, формирование жизненно важных двигательных навыков и действий, базовые научно-практические знания, и общепедагогическими, направленными на формирование личности человека: нравственности, интеллекта, психомоторной функции)⁴⁵⁵, а также с требованиями, предъявляемыми непосредственно к представителям художественного сообщества⁴⁵⁶.

Таким образом, партнеринг демонстрирует амбивалентность в системе хореографического образования, балансируя между, с одной стороны, сформированными и закреплёнными документально структурой, методическим и категориальным аппаратами, возможностью встраивания в существующий учебный процесс, и, с другой стороны, различием в подходах к целям и задачам преподавания, к художественной политике применения дисциплины.

Методика хореографических дисциплин включает в себя фокусировку на структуре и модели педагогического процесса, или концептуальную часть, и формирование телесного мышления и навыков, или физическую часть. В свою очередь, второе направление рассматривает тело танцовщика одновременно как объект, имеющий формальные характеристики (протяженность, форму, границы), и как субъект, способный на ощущения и рефлекссию⁴⁵⁷. Общие цели методики в зависимости от точки её приложения в художественном и образовательном процессах сводятся к гармоничному и атравматичному развитию телесной конструкции, формированию навыка свободного ориентирования в сценическом пространстве и группе людей, возможности справляться

⁴⁵⁵ Матвеев Л. П. Теория и методика физической культуры (введение в теорию физической культуры; общая теория и методика физического воспитания). Москва: Спорт, 2021. С. 12–13; Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера. С. 331–354.

⁴⁵⁶ Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия. С. 54.

⁴⁵⁷ А. Торопова, рассматривая становление отношения философии к телу, называет феноменологию Э. Гуссерля отправной точкой в современном отношении к восприятию телесности [Торопова А. А. Философия телесности. С. 171].

с исполнительскими, исследовательскими и продуктивными задачами в поле выбранной эстетики современного танца. Определяя содержание методики, стоит уточнить, на что она направлена, о какой хореографической дисциплине идёт речь, какие эстетические, анатомические, биомеханические и художественные границы она имеет. Важным является формулирование терминологической базы и границ понятий⁴⁵⁸. Содержание исследования раскрывается с позиции принадлежности партнёринга к системе техник современного танца.

Партнёринг в современном танце направлен на развитие у танцовщика широкого спектра *навыков*. В настоящее время студенты, артисты и танцовщики, непрофессионалы, практикующие контактные дисциплины, должны демонстрировать: 1) навыки возможных видов взаимодействия с партнёром: телесного, зрительного, вербального; 2) знание работы с физической стороной контакта: частичной или полной передачей и/или распределением веса партнёров, балансом и контрбалансом в паре, работой с общими траекториями и ритмом движения, способом телесной коммуникации (скольжение, перекачивание или прерывистый переход от одной точки контакта к другой), динамикой и механикой исполнения поддержек, развитием вестибулярной и проприоцептивной чувствительности (многие поддержки осуществляются в большой динамике и в «перевёрнутых» положениях), способностью «слышать» и реагировать на телесные импульсы и формировать телесный ответ (чувствительность и телесную осознанность), навыки взаимодействия с опорой (полом или партнёром, статичной или подвижной опорой, безопасное распределение веса собственного тела по отношению к опоре (падения, скольжения и т. д.)); 3) развитые навыки активного внимания — как телесного, так и по отношению к окружающему пространству (сценическому, музыкальному, телесному); 4) этические навыки: умение доверять и брать ответственность в паре одновременно за собственное тело и тело партнёра, умение ненасильственно заходить в контакт и безопасно уходить от него, умение адаптироваться под изме-

⁴⁵⁸ Меньшиков Л. А. Терминология отечественного хореоведения. С. 6.

няющиеся условия художественных процессов; 5) навыки работы с фиксированной, импровизационной и процессуальной формами контактного взаимодействия, способностью генерировать телесный материал и находиться как в дуэтных, так и групповых формах взаимодействия.

Отсюда можно выделить основные *фокусы подготовки*: физический (формирование готового мышечного корсета); этический (психологическая готовность к контакту); реактивный (фокус на внимание и реакцию); формально-пространственный (организация собственного тела в пространстве: как физическом, так и звуковом). Поскольку уровни подготовки задействуют разные стороны личности танцовщика, последовательность обращения к ним может варьироваться в зависимости от индивидуальных качеств обучающегося и/или группы, уровня их подготовки, возраста и задач⁴⁵⁹.

В рамках концепции автора методика раскрывается с позиции *техники партнеринга*, где есть правила и закономерности анатомически верной работы в контакте, фиксация конечного результата и направленность на прогнозируемость сценической формы.

Отталкиваясь от содержания программ дисциплины «Партнеринг» оказалось возможным сформулировать список необходимых для освоения танцовщиками навыков взаимодействия и выделить три фокуса подготовки.

3.2. Содержание методики партнеринга в современном танце

Методика партнеринга в современном танце выстраивается на принципах инновации и интеграции⁴⁶⁰. На основе общих тенденций и правил педагог вносит собственный художественный и преподавательский опыт, соединяет

⁴⁵⁹ По примеру основных аспектов конкретизации задач физического воспитания [Матвеев Л. П. Теория и методика физической культуры. С. 125] можно выделить два направления: конкретизация в «соответствии с индивидуальными возможностями, особенностями» и целями занимающихся и «конкретизация во временном аспекте» [Холодов Ж. К. Теория и методика физического воспитания и спорта / Ж. К. Холодов, В. С. Кузнецов. Москва: Академия, 2000. С. 16].

⁴⁶⁰ Вернигора О. Н. Методика преподавания современных направлений в хореографии / Алтайский гос. ин-т культуры, каф. хореографии. Барнаул: АГИК, 2017. С. 35.

специализированные и смежные знания для достижения целей. Партнеринг в силу своей специфики требует от танцовщиков определённого уровня подготовленности тела. Ввиду вышеописанных особенностей методика разделяется на формирование *физических* характеристик: силы, выносливости, скорости реакции, ловкости; *психологических* характеристик: способности к коммуникации, «открытости» к телесному, визуальному и эмоциональному контакту с партнёром; *творческих* характеристик: использования копирования, присвоения, трансформации предлагаемого педагогом материала и готовности к поиску новых форм внутри импровизационных задач или ограничений.

В *содержании техники партнеринга* важнейшими оказываются основные технические принципы и аспекты сбалансированного подхода с опорой на процессуальность и адаптацию под индивидуальные задачи учебного процесса. Ниже освещён один из вариантов подхода к контактному взаимодействию, с фиксацией ключевых принципов партнеринга. В преподавании может быть применён метод «от простого к сложному», от исследования собственного движения, переноса внимания на взаимодействие с партнёром, касание, через его усложнение работой с весом, к мультизадачности, когда в равной степени происходят наблюдение и рефлексия как на своё движение, так и на контакт и изменяющиеся условия пространства. Последовательность упражнений может варьироваться, усложнение происходит за счёт наращивания физических и пространственных задач и темпоритма.

При построении *методики хореографических дисциплин* вне зависимости от выбранной целевой системы при освоении материала обучающийся проходит стадии копирования, присвоения и трансформации. Дэвид Колб⁴⁶¹ сформулировал теорию, где цикл стратегий *наблюдение-чувствование-размышление-действие* раскрывает различные стили обучения⁴⁶². В танце получение навыков подчинено следующим принципам: 1) испытать/почувство-

⁴⁶¹ Дэвид Колб — исследователь эмпирического обучения и стилей обучения.

⁴⁶² *Маст Д.* Методические рекомендации для преподавателей современного танца. Анализ, дидактика и методология. М.: ТанцХауз Москвич, 2015. С. 25.

вать — соотносится с копированием и присвоением формальных характеристик танца; 2) исследовать/делать — предлагаемый материал присваивается и трансформируется танцовщиком; 3) размышлять/наблюдать — обучение происходит в большей степени через наблюдение и анализ, когда обучающийся подчёркивает технические и стилистические особенности и применяет их в своей практике; 4) концептуализировать/думать — присвоение идёт путём теоретического обоснования, выделения смысловых конструкций и перенос их в физическую форму. Для каждого человека характерен свой стиль обучения или их пересечение. Кроме того, предлагаемый путь имеет потенцию к формированию у танцовщиков и хореографов приёмов создания хореографии, определяя отчасти их художественный стиль⁴⁶³.

Таким образом, в рамках дискурса о физических аспектах методики важны: проблематика определения целей, формы и метода, сочетание формального, процессуального⁴⁶⁴ и образного подходов⁴⁶⁵, развитие не только танцевальных, но и естественных, подчас экстремальных навыков — ловкости, скорости реакции, координационного профиля и др. С выходом танца из сцены-коробки в театральные пространства, музеи, на улицы, крыши, стены, эксперименты с коммуникацией со зрителем и созданием «живых» ситуаций (падающие кирпичи⁴⁶⁶, подвижные платформы⁴⁶⁷) эти навыки стали необходимой частью техники танца. К тому же такие практики развивают скорость освоения новых движенческих паттернов, что в рамках запроса на универсальность танцовщика (хореографы подчас являются носителями специфического, сильно

⁴⁶³ Осознанное или интуитивное использование приёмов при создании работы определяет её узнаваемый стиль [Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. С. 186–187].

⁴⁶⁴ Леонова Г. Ю. Процессуальность как эстетический принцип современной художественной практики: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2015. С. 3.

⁴⁶⁵ С позиции современного искусства и неклассической философии опыт переживания собственного тела «кристаллизуется в понятии телесности», исключая спекуляцию идеи тела в отрыве от практики [Торопова А. А. Философия телесности. С. 173].

⁴⁶⁶ В работе «Чего не помнит тело» («What the body doesn't remember», 1995) бельгийской компании Ultima Vez.

⁴⁶⁷ Имеется в виду работа французского хореографа Иоанна Буржуа «Тот, кто падает» («Celui Qui Tombe», 2014).

отличающегося от других языка), является необходимым критерием подготовки. Нельзя исключать и формальную сторону с освоением конкретных движений, позволяющих иллюстрировать и закреплять принципы движения, переводить их в неосознанные паттерны, как оперирование столовыми приборами у детей или письмо.

Из сказанного следует, что *идеальной моделью преподавания партнёринга является фокус на индивидуальном физическом, интеллектуальном и психологическом развитии танцовщика и формировании навыков партнёрства с применением знаний из смежных дисциплин, развёрнутый в дидактико-демократической модели преподавания.*

В качестве *концептуальной основы* методика опирается на *дидактико-демократическую модель* преподавания Джо Баттерворт⁴⁶⁸ и феномен *полиморфизма* контактных дисциплин, отражённый в работе Кайли Ривьеччо⁴⁶⁹. Описанные принципы не являются инновацией в учебном процессе, однако не применялись ранее к обозначенной дисциплине. Кроме того, такая модель описывает не только педагогический процесс, но и отражает варианты взаимодействия хореографа и танцовщиков в системе современного танца⁴⁷⁰.

Дидактико-демократическая модель фокусируется на преподавании хореографии с точки зрения подхода, в широком спектре которого с одной стороны находится традиционное «обучение путём показа»⁴⁷¹, называемого дидактическим, а с другой — демократический подход, направленность на умение работать в кооперации с информацией, её анализом, трансформацией и предложением вариантов применения⁴⁷². Другими словами, от передачи

⁴⁶⁸ Butterworth J. Teaching choreography in higher education: A process continuum model // Research in Dance Education. 2004. Vol. 5. № 1. P. 45–67.

⁴⁶⁹ Riviuccio K. Exploration of practices in partnering.

⁴⁷⁰ Баттерворт соотносит дидактические («назидательные») процессы с позицией хореографа как единоличного автора, использующего танцовщика как инструмент выражения, с демократическими процессами, где хореограф и танцовщик являются соавторами [Butterworth J. Dance studies: The basics. Abingdon: Routledge, 2012. P. 47].

⁴⁷¹ Butterworth J. Teaching choreography in higher education. P. 45.

⁴⁷² Важность сочетания наглядного и вербального принципов преподавания хорео-

опыта другими до интенции к самостоятельным открытиям⁴⁷³. Модель трактуется достаточно широко, затрагивая не только систему ученик-учитель, но и обращение любого актора образовательного процесса с информацией, например, её генерирование и/или трансформация⁴⁷⁴. К методам такой системы относятся руководство, фасилитация (содействие) и поощрение. Безусловно, «творческие танцевальные ситуации, которые вовлекают студентов как практически, так и познавательно, и требуют индивидуальности, воображения и элемента сопричастности»⁴⁷⁵, бесконечно разнообразны и ограничены только воображением, опытом, навыками и пониманием процессов, происходящих в современном художественном, научно-практическом и концептуальном полях. То есть от педагога требуется максимально высокий уровень компетенции и постоянного отслеживания актуальных процессов. Ввиду применения такой системы формируется конкурентоспособный танцовщик, способный как исполнять готовый, так и продуцировать собственный движенческий материал.

Такой подход соотносится как, с одной стороны, с требованием федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по подготовке специалистов *творческо-исполнительского* типа деятельности⁴⁷⁶, так и, с другой стороны, с актуальными тенденциями танцевальной педагогики, строящимися на *холистической* модели обучения⁴⁷⁷.

графических дисциплин для избегания «угасания условно-рефлекторных связей двигательного анализатора» обозначена В. Ю. Никитиным [Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера. С. 345].

⁴⁷³ Баттерворт описала спектр взаимоотношений на примере системы хореограф-танцовщик, где дидактическая модель соответствует варианту хореограф-эксперт / танцовщик-инструмент и далее по направлению к демократической модели, соответственно, автор / интерпретатор, пилот / участник, посредник / создатель, соратник / совладелец.

⁴⁷⁴ О важности и преимуществе продуктивного перед репродуктивным характером мышления у хореографа писал В. Ю. Никитин [Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера. С. 200–201].

⁴⁷⁵ Butterworth J. Teaching choreography in higher education. P. 46.

⁴⁷⁶ Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство (уровень бакалавриата) [Электронный ресурс]. URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301_B_3_15062021.pdf?ysclid=lc96vxeew4407630505 (дата обращения: 21.12.2022). С. 3.

⁴⁷⁷ Sööt A. Contemporary Approaches to Dance Pedagogy — the Challenges of the 21st Century / A. Sööt, E. Viskus // Procedia — Social and Behavioral Sciences. 2014. № 112. P. 291.

Педагог и исследователь танца Кайли Ривьеччо обратилась к теме *полиморфизма контактных дисциплин*, который подразумевает широкий спектр вариантов взаимодействия в различных видах танца. Каждая из танцевальных дисциплин в силу исторических, социальных и эстетических предпосылок сфокусирована на том или ином аспекте взаимодействия. Например, социальные танцы максимально глубоко разбирают тему ведения-следования, контактная импровизация — работу с риском, динамикой, безопасностью, дуэтно-классический танец — отношения с осевой нагрузкой и динамическим балансом вокруг вертикальной оси и т. д. Кроме того, существуют параллельные дисциплины и техники танца, не связанные с партнерингом напрямую, но разрабатывающие отдельные, необходимые для контакта, качества. Соматические дисциплины формируют глубокую телесную осознанность, кинестетическую чувствительность и навык работы с визуальными образами; боевые искусства, в частности, тайцзицюань, основой техники имеют «заземление» и развитие устойчивости, перенаправление энергии и слитность движений; техники анализа и выстраивания эргономичного движения «Save the Body» («Сохрани тело»⁴⁷⁸) Татьяны Тарабановой⁴⁷⁹, «Fighting Monkey» («Побори в себе обезьяну») Линды Капетания и Йозефа Фручека⁴⁸⁰, «Passing Through» («Прохождение сквозь») Дэвида Замбрано⁴⁸¹ и др.) развивают навыки реактивности и внимания, коммуникации, движения в группе, свободной и мгновенной смены ролей лидера и следующего, реагирования всех танцующих на такую смену; Илья Выдрин концептуализировал партнеринг, уделив внимание в исследованиях этическим аспектам контакта и их характеристикам⁴⁸².

⁴⁷⁸ Здесь и далее перевод автора. В танцевальном сообществе чаще употребляется фиксированная англоязычная терминология.

⁴⁷⁹ Dozado Dance magazine. Афро и техника «Save the body» / Таня Тарабанова в ЦЕХе [Электронный ресурс]. URL: <http://dozado.ru/событие/tarabanova-ceh/?ysclid=lc971l83dp979186567> (дата обращения: 25.12.2022).

⁴⁸⁰ Fighting Monkey. About [Электронный ресурс]. URL: <https://fightingmonkey.net/about/> (дата обращения: 25.12.2022).

⁴⁸¹ Passing Through | dz [Электронный ресурс]. URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (дата обращения: 25.12.2022).

⁴⁸² Анализ работ И. Выдрины проведён в статье: Сачков И. С. Этические аспекты

Ривьеччо, основываясь на *теории множественного интеллекта* Говарда Гарднера⁴⁸³, в рамках своего исследования в Калифорнийском университете провела пятнадцатинедельный курс партнеринга, разделив его на фрагменты: введение в партнеринг, контактную импровизацию, мамбо, соматические практики, капоэйру и дуэтно-классический танец. Результатом стало расширение взгляда студентов и их навыков, касающихся контактного танца, проявленное в их отзывах о курсе. А именно, кроме наработки технических телесных навыков, сформировались понимание, как можно вступать в партнёрские отношения с или без физического контакта, кинестетическое восприятие не-тактильного взаимодействия, убеждённость в разнообразии вариантов партнёрства и др. Однако, очевидно, что дисциплины имеют не только разную глубину фокуса, но и отличную друг от друга конечную цель, поэтому не могут быть применены механически, а должны адаптироваться под направление партнеринга в современном танце (это может осуществляться и самим обучающимся) и учитывать современный взгляд на целостность (соматичность) тела и разума, обладающих кинестетическим интеллектом⁴⁸⁴, а не использовать систему «тело-машина, работающий-машинист»⁴⁸⁵. Применяя теорию *множественного интеллекта* к методике преподавания партнеринга, полезно отметить также, что для формирования необходимого качества контактного взаимодействия у танцовщиков эффективным оказывается применение физических «расширений» тела⁴⁸⁶ (воздушных шаров, одежды, жгутов для йоги,

взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце. С. 48.

⁴⁸³ Теория раскрывает взгляд на вариативность мышления субъектов с уклоном на визуальное, логическое, кинестетическое и другое восприятие и мышление [Гарднер Г. Структура разума. Теория множественного интеллекта. Москва: Вильямс, 2007. 501 с.].

⁴⁸⁴ Гордеева Т. В. Виртуозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 56.

⁴⁸⁵ Мейерхольд В. Принципы биомеханики / Запись М. М. Коренева, публикация В. Щербакова // Театральная жизнь. 1990. № 2. С. 24–25. Отношение к телу как к инструменту соответствует эстетической парадигме танцевальной культуры XIX века [Догорова Н. А. «Мышление и танец»: Языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии // Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография. Чебоксары: Среда, 2024. С. 178].

⁴⁸⁶ Под «расширениями» автор понимает физические предметы, способные частично

фитболов и др.). Разбор текстов, видеоматериалов, включение в процесс обучения визуальных схем, помимо формирования устойчивых ощущений и образов, способны включать дополнительные уровни интеллекта⁴⁸⁷.

3.3. Физические аспекты техники партнеринга

Томас Кальтенбруннер, говоря об основных характеристиках тела в пространстве и времени, выделил три понятия: *вес*, *гравитация* и *импульс*⁴⁸⁸. В рамках танцевальной практики понятие *веса* относят⁴⁸⁹ к воздействию на опору — тело опирается на пол, голова и туловище опирается на таз и нижние конечности в положении стоя, танцовщик опирается на тело партнёра в танце и так далее. О *гравитации* говорят⁴⁹⁰ в процессе перехода из статики в динамику под действием силы тяжести — например, при расслаблении мышц тело падает вертикально вниз, а при наклоне — в направлении смещения центра тяжести за опору. *Импульс* возникает при применении мышечного усилия внутри тела или снаружи⁴⁹¹.

В техническом классе партнеринга необходимыми являются: 1) работа с весом; 2) процесс формирования точки контакта и её развитие; 3) баланс и контрбаланс; 4) зацепы; 5) ведение и следование; 6) изучение динамических особенностей контакта.

К основным принципам партнеринга можно отнести: 1) преимущество динамики перед статикой; 2) важность всего процесса исполнения элементов,

принимать на себя функцию тех или иных частей тела или органов (кожи, суставов, костей) и позволяющие визуализировать процессы, происходящие с телом и вниманием.

⁴⁸⁷ Интересно, что уже П. Ф. Лесгафт обращал внимание на интеллектуальность движения, то есть необходимость комплексного подхода в физическом воспитании и развитии, а не механического повторения элементов [Сироткина И. Е. Биомеханика: Между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. Т. 32. № 1. С. 51], а в хореографии отношение к телу, как целому, возникало вместе со становлением педагогической системы танца в XVII–XVIII веках [Догорова Н. А. «Мышление и танец»: Языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии. С. 171].

⁴⁸⁸ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 46.

⁴⁸⁹ Ravn S. Sensing weight in movement. P. 22.

⁴⁹⁰ Kaltenbrunner T. Contact improvisation. P. 49.

⁴⁹¹ Ibidem.

а не только кульминации поддержек; 3) понимание прилагаемого усилия при заходе и сходе с поддержки; 4) поддержка должна случиться⁴⁹²; 5) поддержка направлена от земли; 6) инициация поддержки осуществляется преимущественно поднимаемым партнёром; 7) для осуществления поддержки необходимо создать «приглашение»; 8) форму поддержки определяет верхний партнёр; 9) в контакте партнёры обладают общим телом, но разделённым разумом.

Приведённые ниже характеристики партнеринга раскрывают его визуальную составляющую, соотносящуюся с эстетикой разбираемой дисциплины. Выявление описанных ниже принципов помогает, как упоминалось в главе 2, выявлению качественных характеристик контактного взаимодействия при формальном и художественном анализе произведения.

Работа с весом. Вес партнёру может передаваться вертикально, диагонально или горизонтально. В статике при вертикальной передаче веса телесной конструкции отсутствует энергия к перемещению. Сила воздействия направлена в пол по прямой через костно-мышечную систему партнёра, создающего опору. Ввиду этого для устойчивости и уменьшения нагрузки на точку касания с полом опоры совпадают или находятся чуть шире проекции точек приложения сил. Иными словами, на двух ногах, стоя ровно или в наклоне в положении flat back (плоская спина), стопы выстроены под тазобедренными суставами или чуть шире, на четырёх точках опоры животом вниз; кисти и бугристости большеберцовых костей (опора на колени исключается) находятся под плечевыми и тазобедренными суставами, в аналогичном положении животом вверх — стопы переходят под коленные суставы, в положении «собака мордой вниз» нижние конечности образуют прямой или острый угол с животом, а верхние являются продолжением позвоночника. Также выстраиваются взаимоотношения с конечностями лёжа на спине, на боку, на лопатках. Соответственно, при заходе на устойчивое тело и желании сохранить опору в покое

⁴⁹² Образность фразы направлена на формирование конкретного мислеобраза, побуждающего исполнителей к выстраиванию такой коммуникации, когда поддержка исполняется в соответствии с физическими силами, а не волевым усилием партнёров.

партнёр должен передавать вес вертикально вниз, при этом принимающий вес партнёр компенсирует возникающие диагональные и давящие силы упругим сопротивлением.

При заходе на динамическую конструкцию опора обоих партнёров становится активной максимально быстро и доводится до вертикали по принципу обратного маятника. В динамике поддержек чаще встречается вариант, когда при касании партнёров вес передаётся вдоль горизонтальной плоскости, затем переходит в вертикальную передачу через диагональ и возвращается в исходное положение, продолжая инерцию «взлетающего» партнёра, перенаправляя её вертикально или по спирали вниз вдоль своего тела или делая реверсивное движение по принципу обратного маятника на спуске. Описанный процесс раскрывает первое правило: *«преимущество динамики перед статикой»*.

В отсутствии специфических художественных задач при исполнении поддержек (как при заходе, так и при спуске с них) используется инерция тела верхнего партнёра и избегается ситуация, когда опора инициирует подъём или спуск только за счёт силы мышц⁴⁹³. *Понимание прилагаемого усилия при заходе и спуске с поддержки* является принципиальным навыком партнеринга в рамках работы с весом, динамическими и коммуникативными принципами. Аналогично шагу, перенос веса с опоры на опору и отрыв рабочей ноги возможны в определённый момент времени, когда веса на опорной ноге, противовеса в теле и силы мышц достаточно, чтобы движение случилось. Если опорная нога будет расслабленной, или рабочая попытается оторваться от пола, пока на ней лежит большая часть веса, то, без дополнительных вводных, таких как зацеп свободной рукой за внешнюю опору или подготовительное приседание и отталкивание рабочей ноги в сторону опорной, телесная конструкция рухнет. В партнеринге важен баланс мышечной активности как базы, так и флаера⁴⁹⁴. Избыточное напряжение, старание помочь партнёру или выполнить поддержку до того, как партнёр готов к ней, приводит к травмированию.

⁴⁹³ Vetter R. E. Effects of partnering class. P. 37.

⁴⁹⁴ В контактной импровизации поддерживающего партнёра называют базой или

Сильный партнёр без труда поднимет лёгкую партнёршу, даже если она не подготовилась к движению. Но такая привычка подведёт его с более тяжёлой парой. В противовес этому — хорошо сгруппировавшийся верхний партнёр может избежать падения с неготовой опоры, но своей динамикой даст импульс к падению базового партнёра.

«Поддержка должна случиться». Эта абстрактная фраза создаёт на практике понятный мыслеобраз⁴⁹⁵. Поддержка может происходить на инерции, за счёт силы или с использованием анатомических структур тела. Иллюстрирует это свойство пример с приседанием на стул. Человек садится по касательной — стул продолжает двигаться в направлении приложения силы. Присев вертикально, человек может подняться выше над стулом, если будет толкаться от него руками. Наконец, третий вариант — человек уже сидит на стуле, здесь он может спокойно оторвать ноги от пола, поскольку в них уже нет веса, также как если кто-то начнёт наклонять стул в сторону спины сидящего, его ноги сами собой оторвутся от пола — случится поддержка. Вышеописанный механизм применяется для определения момента, когда партнёры встраиваются в подъём, характера подъёма и действия, необходимого для выполнения того или иного элемента. В партнеринге чаще используются несиловые динамические инерционные поддержки. Подъём без использования инерции возможен, но носит характер специфической задачи, например, как элемент разминки или силовой подготовки, или как часть художественной задачи.

Важным является навык *дозированной передачи веса*. Очевидно, что шкала выстраивается от момента касания (0% веса) до момента отрыва стоп от пола в поддержке (100%). При заходе на поддержку загрузка веса должна происходить последовательно от минимума к максимуму и обратно на спуске. В системе образов обычно говорят о трёх состояниях: *вес на уровне кожи*,

опорой, а заходящего на воздушную поддержку — флаером (от англ. flying — лететь).

⁴⁹⁵ Подход к формулированию принципов партнеринга через мыслеобразы соотносится с принципом контактной импровизации «позволить танцу случиться» [Никитин В. Ю. Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера. С. 297].

мышц и костей — соответственно, это касание, упор и потенциальная возможность полностью перенести вес на опору. Каждый раз, проходя все три фазы, танцовщики, с одной стороны, оставляют возможность базе подготовиться к принятию веса, с другой стороны, оставляют возможность держать во внимании и оценивать готовность партнёра к поддержке и вовремя от неё отказываться или трансформировать, избегая потенциальной травмы. Динамические поддержки с прыжками будут рассмотрены ниже.

Для обозначения работы с весом в горизонтальной и диагональной плоскостях чаще применяют термин «*тяги-толкай*»⁴⁹⁶. Первое действие ещё называют «оттяжкой», или «pull», в нём тела, находящиеся в контакте, условно выстраиваются по принципу перевёрнутого усечённого конуса с меньшим основанием на полу, или усечённой сверху и снизу сферы. Второе — «push» — напоминает принцип карточного домика и формирует конус с основанием на полу, иногда сужающийся в средней части, или букву Х. Положения партнёров могут быть симметричными друг другу или существенно отличаться.

В обоих случаях конфигурация зависит от расположения точки (точек) контакта и центров тяжести. При оттяжке контакт осуществляется через *зацеп* партнёров друг за друга. Базовой формой является оттяжка с ровным корпусом или в положении «сидя на стуле» лицом друг к другу и захватом одноимёнными или двумя руками. Локализация веса в начальной форме лежит в тазовой области. При таком положении задействованы мышцы-стабилизаторы, группа мышц-разгибателей спины, ног и мышцы кистей. Неверным считается излишнее перенапряжение плечевого пояса, рук, передней поверхности бёдер и поясницы — это показатель того, что партнёры не доверяют свой вес или не принимают (не уравнивают) вес партнёра. Во втором случае контакт может осуществляться от туловища к туловищу в области пояса (Х-форма), в области плеч, ключиц, лопаток, грудины, головы (форма конуса также актуальна для упора стопами в стопы, стоя на лопатках), через периферию — через руки (как

⁴⁹⁶ «Push-pull» (перев. с англ. «тяги-толкай») чаще произносится как транскрипция слова-источника («пуш-пулл»).

усечённый конус, такая форма легче для стабилизации, так как при выстраивании конуса, где руки являются продолжением позвоночника, включаются дополнительные мышцы передней поверхности тела), или от периферии (руки, ноги) к туловищу.

Баланс и контрбаланс. В работе с весом важно не только его распределение относительно опоры, но и поиск баланса и контрбаланса. Баланс описывает систему, в которой один партнёр располагается на опоре второго. Он также важен в динамике захода и схода с поддержки, процессе достижения кульминационной точки поддержки. Исследование баланса легче проводить со статичной опорой. Для осознания собственного центра тяжести, распределения веса в теле, активации мышц, стабилизирующих туловище, методически верно начинать исследование сольно, лёжа на полу, попеременно отрывая периферию и менять положение, или искать баланс на одной, двух, трёх или четырёх опорах. После освоения навыков баланса можно переходить к аналогичным упражнениям с партнёром, постепенно усложняя их динамическими задачами. Контрбаланс применим к «push-pull» и характеризует поиск равновесия сил в системе, когда усилия обоих партнёров равны по величине, но направлены в противоположном друг другу направлении.

Баланс и контрбаланс позволяют обозначить ещё один принцип контактного взаимодействия — его *процессуальную составляющую*. Сами глаголы «тяни» и «толкай» подразумевают процесс даже в условиях внешней статичности системы. Здесь проявляется *преимущество динамики перед статикой* — партнёры в любой из ролей не выключаются из процесса, а на уровне внимания, телесного ответа, переорганизации собственной мышечной активности подстраиваются под воздействие внешних сил, организуя ответ, направленный в противоположном воздействию направлении.

Наконец, ещё одним из вариантов работы с весом являются *импульсы*, ситуации, при которых вес передаётся или забирается, но лишь для того, чтобы изменить положение или форму партнёра. В таких случаях может не происхо-

дить поддержка, но возникают коммуникация и взаимоотношения с партнёром, выстраивается система «вопрос-ответ». В зависимости от способа коммуникации и задачи приложенный импульс может продлеваться, перенаправляться, трансформироваться, гаситься, игнорироваться и так далее. Такая передача веса не ограничена строгим регламентом.

Точка контакта. По отношению ко всей системе партнеринга *точка контакта* всегда направлена в большей степени вверх. Даже при опускании партнёра с поддержки, уходе пары в партер, статичном положении в контакте сто́ит выстраивать такое ощущение тела, когда точка, касающаяся пола через всю телесную конструкцию кратчайшим путём, выталкивает партнёра через точку касания вверх. Для смены уровня сила выталкивания увеличивается или уменьшается, но не меняет направление. В противном случае возникает импульс, направляющий партнёров в сторону партера с ускорением.

Способом удерживаться за партнёра или на партнёре являются зацепы. В зависимости от способа передачи веса это могут быть зацепы за естественные сгибы конечностей и тела при горизонтальной опоре (подмышечные впадины, локтевые и коленные сгибы, запястья и стопы, промежность, живот, паховая область, область диафрагмы при сгибе вперёд, сгиб бедра, пространство между нижними рёбрами и гребнем подвздошной кости при боковом изгибе). В случае оттяжек — могут использоваться кисти (могут взяться практически за любую часть тела, например, кисть за кисть или за крыло подвздошной кости партнёра), естественные сгибы суставов (чаще зацепляются за узкие отделы тела или другие сгибы, например, локтевые сгибы партнёров), или сжатие части или тела партнёра между отделами своего тела (например, тело партнёра зацепляется между ног второго, или же нога зацепляется между животом и бедром при сгибе).

Ведение и следование. Большим разделом техники является *ведение* и *следование* или слушание партнёрами друг друга. Под этим понимается внимание танцовщика к физическим импульсам в контакте и умение их интерпретировать. Ведение можно рассматривать как частный случай работы с весом,

где танцовщик использует инерцию падения или мышечное усилие, чтобы направить другого в пространстве или изменить его форму, при этом ответ выстраивается в том направлении, куда приложена сила. При ведении важна логика возникновения общего направления движения и причинно-следственные связи в контакте. В партнеринге активность всех участников процесса, умение воспринимать и, одновременно, создавать импульсы или находить их в собственном теле и движении равнозначны. В системе современного танца тело рассматривается как полицентрическая система, таким образом импульс может исходить от любой точки изолированно или связано с остальным телом. Импульс, приложенный к определённой точке, создаёт стимул для изменения её положения в пространстве. В перемещении важно следить за расположением центра тяжести (обычно это тазовая область) над опорами, при этом опоры должны быть мобильными, упругими и быстро реагировать на изменение положения всей системы. Танцовщики *«приглашают»* друг друга к движению, перемещая вес относительно опоры от партнёра или в сторону партнёра, меняя уровень высоты собственного тела и его плоскость. Подобные приглашения случаются и на поддержках, позволяя избегать силовых насильственных подъёмов или ситуаций, когда опора не готова принять на себя вес.

В методике наработки *динамических характеристик* разбирается характер смены точки, точек и плоскостей контакта. Возможны варианты, аналогичные взаимодействию с партнёром: *шаг* — переход от одной точки на теле к любой другой, через потерю контакта, *качение* — последовательная смена точки контакта на обоих телах, *скольжение* — точка контакта одного партнёра постоянна, но непрерывно движется по телу другого. В первом варианте важно отметить, что контакт случается по правилу «кожа-мышцы-кости», для смены необходимо сначала предложить новую точку контакта, передать в неё вес и лишь затем освободить первую, либо в момент «шага» обоим партнёрам приходится возвращаться на собственную вертикальную ось.

В динамике действуют следующие варианты *коммуникации*: опора предлагает форму, флаер интерпретирует возможности и использует их; опора при-

глашает (начинает вести, легко тянуть, создавая направление предполагаемой поддержки), действия флаера аналогичны первому варианту; флаер, передавая вес опоре, формирует поддержку, направляя поддерживающего партнёра и трансформируя его тело своим; один партнёр двигается, другой, считывая и продлевая, пересекая или встраиваясь в его траекторию, заходит на поддержку или становится опорой. На практике тот факт, что *форму поддержки задаёт танцовщик, её исполняющий*, позволяет, с одной стороны, упростить понимание того, что флаер всегда внимателен и мышечно-активен, с другой — убирает возможную привычку базы (чаще этим отличаются танцовщики-мужчины) исполнять подъём за счёт силы, а не инерции. Кроме совпадения траектории, необходимо соблюдать единый ритм партнёров в контакте. Рассинхрон усложняет поддержку, увеличивая усилие и вероятность травм, или полностью препятствует контакту.

Поддержки для уменьшения усилия выполняются по дуге или по спирали. Дуга работает как маятник или как метроном, так что центр тяжести флаера направляется строго в сторону предполагаемой опоры, за неё, или вертикально вверх, чтобы дать возможность поддерживающему партнёру встроиться под этот центр. Спираль описывается телом флаера вокруг оси опоры и/или в самом теле верхнего партнёра. Правила работы с весом сохраняются с той разницей, что возникает дополнительная инерция. Если же встреча с весом в поддержке происходит по прямой, то возникает необходимость погасить или перенаправить инерцию. Это делается за счёт продления направления движения и постепенной остановки через увеличение сопротивления или за счёт упругого сгибания суставов (как в *plié* при опускании на пол после прыжка или смягчении локтей при приземлении на руки). Динамические характеристики партнеринга напрямую связаны с весом, поэтому логично рассматривать их параллельно.

Образное описание формулы «*в контакте партнёры обладают общим телом, но разделённым разумом*» создаёт понимание общей ответственности

в партнёрстве за стабильность всей системы. На уровне решений это реализуется в переключении ведения, следования, предложения, формы коммуникации, характера контакта и так далее. На уровне работы с весом — это постоянный поиск баланса и контрбаланса и реагирование на изменения, зависящие от обоих. При возвращении к примеру с переносом веса с ноги на ногу, становится понятным, что он может случаться и за счёт шага, и прыжком, в быстром или медленном темпе, рывком или поступательно, но тело всегда организовано таким образом, что оно не падает и не рассыпается.

Исходя из изложенного выстраивается методическая рамка дисциплины «партнеринг». На протяжении всего курса необходимо придерживаться физиологического подхода к движению в выстраивании телесной конструкции с учётом актуальных техник танца. С первых дней следует обращать внимание на этическую сторону контакта, формирование групповой ответственности и равномерное распределение её между партнёрами, на активную работу с вниманием. Эффективным является поиск и применение смежных дисциплин, раскрывающих или дополняющих навыки контактного взаимодействия. Порядок изучения элементов и принципов, балансирование между фиксированной и импровизационной формами может варьироваться в зависимости от целей и задач курса и его длительности. При этом в процессе освоения материала происходит постепенный переход от дидактической модели преподавания к демократической за счёт включения в урок самостоятельной практики обучающихся по предложению, поиску и разбору технического материала.

Предложенная структура наиболее полно охватывает процессы формирования необходимого для эффективного партнеринга спектра навыков, демонстрирует гибкость применения основных принципов, позволяет наметить отправную точку в рамках широкого поля образовательных проектов и стимулировать интерес учащихся к развитию собственных паттернов и дисциплины в целом, а также адаптироваться в условиях высоких требований к исполнителям в сфере современного танца. Определение и оценка результативности предложенной методики ещё далеки от завершения, но открытость системы

позволяет привлечь танцевальное сообщество к применению, дальнейшему формированию и трансформированию её в соответствии с изменяющимися потребностями художественных процессов.

Данная концепция методики формирования навыков контактного взаимодействия освещает только базовую часть техники партнеринга. Однако ключевые моменты поиска процессуальности в фиксированной форме с подкреплением мысленными образами не только отражают холистический подход к телу, но и открывают поле для расширения техники за счёт соматических, движенческих и хореографических дисциплин. Описанные правила, включённые в методику, могут менять положение в структуре урока в зависимости от целей, уровня физической и ментальной подготовки танцовщиков, их возраста и др. Разработка и фиксация последовательности является целью будущих исследований, посвящённых данной теме. Кроме того, предложенные рекомендации формируют ясную эстетическую парадигму, считываемую как практиками танцевального искусства, так и теоретиками и критиками.

3.4. Практическое применение методики партнеринга⁴⁹⁷

В реальности, при недостатке временного ресурса, встраивании партнеринга в план смежных дисциплин, встрече со студентами разного возраста и уровня, различием целей институции или курса структура преподавания может меняться. Ниже приведены варианты интерпретации методики, осуществлённые автором в течение последних четырёх лет.

С 2021 года по настоящее время в программе бакалавриата «Искусство современного танца» Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова осуществляется курс партнеринга в современном танце⁴⁹⁸. Длительность курса — два семестра, на практике упражнения

⁴⁹⁷ В параграфе использованы материалы и выводы исследования, проведённого лично автором диссертации и опубликованного в статье: *Сачков И. С.* Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга.

⁴⁹⁸ Искусство современного танца | Санкт-Петербургская государственная консерва-

на партнёрство включаются в структуру смежных дисциплин. «Курс “Партнеринг” занимает важное место в системе межпредметных связей, взаимодействуя с такими дисциплинами, как “Математика движения”, “Методика преподавания современного танца”, “Физическая подготовка: анализ движения”, “Техники современного танца”, “Интердисциплинарные подходы в создании танцевальных форм”, “Лаборатория современного танца”»⁴⁹⁹. Программа подробно рассмотрена в 3-м параграфе 4-й главы в соотнесении с реализацией её в художественном поле.

В рамках on-line курса партнеринга для начинающих, разработанного для образовательного проекта «Dancehelp»⁵⁰⁰, была предложена схема преподавания, в которой основным является фокус на развитие внимания, формирование опорно-двигательного аппарата, базовые принципы работы с весом и избегание страха взаимодействия за счёт игровой манеры подачи материала. Упор делался на формирование связи «касание — ответная реакция», развитие мышечного аппарата через контактные формы игр (чехарда, ручеек, и др.) и постепенный переход от физических упражнений с предметами (кубики для йоги, теннисные мячи) на аналогичные упражнения в паре, где партнёр копировал движение или функцию предмета. Использовались «расширения» тела, характеризующие качества контакта (воздушные шары — упругость и слитность движения, гимнастические палки — визуализация «негативного» пространства и связей на расстоянии, футболки — чувство растягивающихся рычагов тела). Подход позволил сочетать интересную форму подачи материала и снятие чрезмерного внимания к акту контакта.

В период с 2021 по 2024 год в Москве автором со средней периодичностью раз в полгода⁵⁰¹ пять раз проводились танцевальные интенсивы для

тория имени Н. А. Римского-Корсакова [Электронный ресурс]. URL: <https://www.conservatory.ru/dance> (дата обращения: 12.05.2024).

⁴⁹⁹ Долгова Ю. С. Партнеринг. С. 4.

⁵⁰⁰ Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1, 2) [Электронный ресурс].

⁵⁰¹ Исключением стал 2023 год, нарушивший периодичность. Даты интенсивов: апрель 2021, ноябрь 2021, январь 2022, июнь 2022, январь 2024.

взрослых танцовщиков и педагогов среднего и продвинутого уровня «*Партнеринг и контактное взаимодействие*». В рамках интенсива проходили сессии различных педагогов танцевальных дисциплин, отражающих тот или иной фокус взаимодействия. Все пять блоков включали практики соматических дисциплин и работу с техникой партнеринга в рамках современного танца. Вариативная часть включала работу с ведением-следованием в социальных танцах, техникой исполнения акробатических поддержек в контактной импровизации, работу с вниманием в парах и группе с применением теннисных мячей, работу с готовым лексическим материалом. Сам проект, отчасти, явился короткой версией идеи Кайли Ривьеччо.

В период пандемии COVID-19 в условиях локдауна в преподавании применялось сочетание визуализации теоретической информации с замещением партнёра стеной, стулом и фитболом. Опыт применения такого подхода показал, что, с одной стороны, успешно формируется навык работы с ощущением собственного тела (центра тяжести, применения любых поверхностей тела для контакта), с другой, оказывается невозможно выстроить адекватную реактивность, поскольку предмет не обладает гибкостью ответной реакции.

Партнеринг наряду с другими техниками танца охватывает широкий спектр компетенций, ввиду чего направленность обучения может меняться в зависимости от заданных условий. Такая гибкость структуры, с одной стороны, позволяет партнерингу встраиваться в систему параллельных практических дисциплин (технические классы, постановочная и исполнительская деятельность, междисциплинарная практика и др.), с другой, требует осознания общей методики для реальной оценки временных и материальных возможностей каждой конкретной ситуации.

В постмодернистскую эпоху искусство более не рассматривается как «набор знаковых структур, которые можно определять и интерпретировать»⁵⁰², «важными становятся чувственные и технические формальные ас-

⁵⁰² Vroonhof J. Touching upon Dance P. 26.

пекты, <...> определяющие не трансцендентный, а материальный смысл»⁵⁰³. С этой позиции очевидным образом проявляется необходимость комплексного изучения танцевального искусства, включающего его эстетические, концептуальные и формальные характеристики. Партнеринг в структуре хореографического образования, как и в системе современного танца не до конца определён. Проведённое исследование позволило выявить и сформулировать особенности методики его преподавания в рамках интегративного подхода с формированием навыков присутствия в системах как с авторитарной, так и с демократической структурой коммуникации между актёрами. Система обучения партнерингу направлена на взаимодействие с фиксированным, устоявшимся телесным материалом и на поиск новых форм и процессов. Предложенные физические характеристики контактного взаимодействия в меньшей степени обращают внимание на этическую сторону. Тем не менее взаимодействие с партнёром стремится к созданию ситуации сотрудничества и совместного равноправного существования. Партнеринг связан с ощущением веса собственного тела и тела партнёра, а также с развитием навыков работы со статическими и динамическими процессами, связанными с выстраиванием сложной созависимой системы, где баланс сохраняется за счет уравнивания прилагаемых усилий участников взаимодействия. Важно стремление сохранять внимание к собственному движению, не ограничивающему волю партнёра, но и не определяющему её как директивную и авторитарную.

⁵⁰³ *Vroonhof J. Touching upon Dance* P. 26.

ГЛАВА 4. СЦЕНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ ПАРТНЕРИНГА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В пространстве современного танца отсутствуют фиксированные смысловые конструкты, как, к примеру, *pas de deux* или танцевальный монолог, имеющиеся в драматургии классического балета. В партнеринге, как и других техниках современного танца, значение в большей степени уделяется принципам движений и организации тела танцовщика в пространстве, а не означающему. Также отсутствуют театры и труппы партнеринга. Однако, партнеринг может выступать в качестве ведущего технического элемента при создании художественных образов в спектаклях. Для конкретизации границ явления принимается, что партнеринг — это контактное взаимодействие, включающее активное внимание к партнёру или партнёрам и выстроенное на комплексе физических и этических принципов⁵⁰⁴. Основными принципами обозначены работа с весом, инерцией и гравитацией в движении, ведение и следование, доверие и эмпатия. При этом в ситуации партнёрства система не может существовать в неизменном виде при редуцировании одного из акторов.

Ниже рассмотрены примеры, иллюстрирующие вариативность применения техники контактного взаимодействия в рамках художественного процесса современного танца без взгляда на ретроспективу его развития, количественные и качественные показатели распространённости в работах хореографов.

4.1. Партнеринг в композиционных решениях современного танца

Система современного танца связана, во-первых, с нивелированием значимости «чётких грамматических — лексических, синтаксических — структур»⁵⁰⁵, во-вторых, с поиском авторского подхода к решению художественных задач⁵⁰⁶. Однако, ни сценические, ни экспериментальные формы авангардной

⁵⁰⁴ Подробнее о них см. в главах 2 и 3 настоящей диссертации.

⁵⁰⁵ Миланич А. Ю. Импровизация как способ создания современного танцевального спектакля. С. 102.

⁵⁰⁶ Васенина Е. В. Современный танец на московской сцене 1990–2000-х: Поиск идентичности, желание перформативности // Художественная культура. 2019. № 2 (28).

хореографии не отрицают формирование специфического «языка пластических кодов»⁵⁰⁷. Вопрос поиска хореографами идентичности пластического решения привлекает активное внимание исследователей искусства⁵⁰⁸, радеющих за ясность «зарождения творческого импульса»⁵⁰⁹. Неоднородность художественного поля оставляет возможность пользоваться жёстко сформированными композиционно-смысловыми дефинициями, такими как *pas de deux* в классическом танце, но не является правилом. Помимо этого, развитие композиционных решений способствует повышению внимания и интереса как аудитории, так и танцовщиков⁵¹⁰. Приведённые примеры являются в большей степени иллюстрацией вариативности, нежели выявлением закономерностей использования партнеринга в работе хореографов.

Реализация идеи «тела-реакция» в художественном стиле Ольги Лабовкиной. Примером включения партнеринга в словарь индивидуального стилистического решения может служить работа Ольги Лабовкиной «Не будите спящую собаку» (2021). Спектакль поставлен для Театра танца «Дорога из города»⁵¹¹ по мотивам пьесы Джона Пристли «Опасный поворот». Лабовкина относится к когорте хореографов, находящихся на границе авторитарного и демократического режимов создания спектакля⁵¹². Она формирует танцевальный материал в сотрудничестве с исполнителями, предлагая им специфические физические задачи и вычлняя подходящие лексические решения⁵¹³.

С. 179.

⁵⁰⁷ Подробно объединение в танцевальном языке телесной, художественной и творческой составляющих раскрыла Н. А. Догорова [Догорова Н. А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: Становление и трансформации. Дис. ... д-ра иск.: В 2 т. Т. 1. М., 2023. С. 165].

⁵⁰⁸ Никитин В. Ю. Проблемы организации детского любительского хореографического творчества. С. 180.

⁵⁰⁹ Там же. С. 189.

⁵¹⁰ Butterworth J. Dance studies: The basics. P. 55.

⁵¹¹ Самодетельный коллектив Театр танца «Дорога из города» создан и функционирует под руководством Айрата и Лилии Багаутдиновых в Казани с 1995 года.

⁵¹² Описание дидактико-демократической модели Д. Баттерворт приведено в главе 3 настоящей диссертации.

⁵¹³ Польская С. Наедине с хореографом [Электронный ресурс]. URL: http://dozado.ru/context_yanagorbacheva/?ysclid=1w8anmwbqs239615961 (дата обращения: 10.05.2024).

В спектакле участвуют шестеро: трое парней и три девушки. Действие разворачивается в чёрном кабинете сцены, с активным включением в танец декораций: обеденного стола и стульев. Начало спектакля помещает зрителя в сюрреалистическую картину, где мебель движется самостоятельно, собираясь в левой части планшета сцены, а танцовщики из застывших поз приходят в пары. Движение исполнителей, изначально находящихся в неантропоморфных позах, повторяющих и дополняющих формы мебели, подчинено алогично выстроенному звуковому сопровождению — электронному треску с нелинейным темпоритмом. Движение танцовщиков реверсивно и синхронно возникновению звуков, танцовщики из объектов пространства постепенно переходят к человекообразной пластике и, в конце концов, заключают в объятия танцовщиц. Следом идёт процесс бесконтактного диалога, перетекающий в классический вариант контактного взаимодействия, где партнёр ведёт, поддерживает, переносит, продлевает динамическую траекторию партнёрши на воздушных подпорках. Пары транслируют романтическое эмоциональное состояние. Сцена характеризуется чётким композиционным решением, где танцовщики последовательно сменяют в действующем дуэте/трио других танцовщиков, как бы замещая или вытесняя их. Посредством копирования позы предыдущего участника взаимодействия стирается принадлежность отношений к конкретному персонажу, и ситуация расширяется до иллюстрации архетипичности процессов между людьми. Лексически язык лишён пантомимы и однозначно читаемых образно-смысловых конструкторов.

Артисты рассаживаются за столом друг напротив друга. Под звуки голосов и вздохов происходит жестовый диалог-спор с развитием в односложные поддержки, работу с весом и импульсами, оттяжки, перенаправление танцовщиками друг друга. Движения отрывистые, выстроены на следовании за звуковым материалом, импульсах и правиле «тело-реакция»⁵¹⁴. Пространство постоянно изменяется, стол и стулья наклоняются, усложняя взаимодействие до-

⁵¹⁴ Подробнее об этом в параграфе 4 главы 1 настоящей диссертации.

полнительным вниманием к гравитации. Отношения развиваются с выходом танцовщиков из-за стола и продолжением партнеринга, организованного фиксацией внимания и физики на одном из стульев. Стул служит «расширением» тел исполнителей. Через него происходит передача импульсов, он становится опорой, продолжением телесной конструкции или её частью, ограничивает движение одного партнёра, пока другой взаимодействует с его телом. Действие последовательно переходит в трио парней и трио девушек с непосредственным телесным контактом, затем в иллюстративный партнеринг, в котором танцовщики помимо развитых лексических решений подключают яркую эмоциональную составляющую. Лексика находит эмоционально-образное воплощение, но вновь не несёт конкретного однозначного содержания.

В следующей части снова происходят переход за стол и диалог-крик или спор. Танцовщики передают друг другу короткие телесные импульсы и интерпретируют их в механизированных изолированных движениях. Напряжение в телах танцовщиков добавляет сцене эмоциональный накал.

Интересен с позиции работы с вниманием следующий фрагмент. Хотя его и нельзя в привычном смысле отнести к партнерингу, однако он раскрывает один из важных принципов взаимодействия — реагирование на живую ситуацию в пространстве. Юноша движется сольно, сопровождаемый звуками, извлекаемыми танцовщиками в режиме реального времени из постукивания стульями, их перемещения и т. д. Визуально сложно определить, кто является ведущим в данном процессе, но вся группа находится в активном внимании к пространству и действию.

В конце спектакля действие возвращается к развитой дуэтной форме, сменяемой общим групповым взаимодействием через оттяжки и ведение/следование. Артисты будто объединяются в процессе перед тем, как разрушить равновесие в финальной сцене. Пока группа танцовщиков несёт одну из исполнительниц, стоящую на столе, другая освобождает им путь, переставляя стулья по сцене с места на место. В финале на фоне разбрасываемых артистами стульев героиня взмывает и висит над столом, шагая по воздуху в пустоту.

В лексических решениях Лабовкиной гармонично соединяются контактные практики, специфические задачи на взаимодействие и бесконтактная работа. Такая форма обогащает ткань спектакля, поддерживая внимание зрителей к происходящему и наполняя действие образными конструктами, которые не раскрывают тему буквально, но способствуют интеллектуальному подключению зрителя и его авторской интерпретации происходящего. Стилистически спектакль объединяет несколько подходов к движению, но придерживается развития структурного подхода к созданию лексики на пересечении потоковой хореографии, дискретного тела и контактных практик. Несмотря на использование интеллектуального ресурса танцовщиков, превалирует авторский подход к композиции, поскольку драматургия, ритм и метр, а также специфические задачи для танцовщиков остаются за хореографом.

Импровизация как способ создания контактных форм. Бельгийский хореограф Карин Понтъес⁵¹⁵ при создании спектаклей также использует принцип поиска лексического решения исходя из телесных предложений танцовщиков⁵¹⁶. Она отмечала, что после выстраивания рамки для телесных задач долго наблюдает за импровизацией танцовщиков, вычленив и перерабатывая интересные и вписывающиеся в её видение концепции движения⁵¹⁷. На территории России она осуществила постановки спектаклей «Мирлифлор» («Mirliflore», 2010) и «Все пути ведут на север» (2016) для театра танца «Балет Москва»⁵¹⁸. Не давая готовых решений, за счёт одинаковости первоначальной точки и различия опыта исполнителей-соавторов, Понтъес нашла специфические авторские проявления танцовщиков и идеи, обрамляя их в своё видение⁵¹⁹.

⁵¹⁵ Хореограф, основатель танцевальной компании «Дама Пик» (Dame de Pic/Cie Karine Ponties, 1996 год). Её имя связано с Россией через проект «Интраданс», в рамках которого она, совместно с компанией «Диалог Данс» (Кострома), создала спектакль «Мирлифлор».

⁵¹⁶ Театральная компания ЗМ [Электронный ресурс] URL: <https://www.goldenmask.ru/spect.php?id=656> (дата обращения: 10.05.2024).

⁵¹⁷ Там же.

⁵¹⁸ Спектакль описан в статье «Все пути ведут на север» А. Ю. Миланича и Н. В. Курюмовой: Миланич А. Ю. Импровизация как способ создания... С. 102–107.

⁵¹⁹ Там же. С. 106.

В спектакле «Мирлифлор», что в переводе с латыни означает «аромат тысячи цветов», участвовали Евгений Кулагин, Татьяна Караванова, Иван Естегнеев, Мария Качалкова. Спектакль начинается со статичной мизансцены — четверо располагаются за столом, с одной его стороны, лицом к зрителям. Между персонажами происходит абстрактный такесический диалог: обмен касаниями, жестами, знаками внимания. Следующее за этим действие, развёрнутое в соло, квартете с перемещением стола и разнополых дуэтах, продолжает тему коммуникативных принципов (такесики и кинесики), служащих основой для создания танцевальных движений. Такая форма хореографической лексики создаёт впечатление абстрактного разговора, поскольку подсознательно считывается как нечто означающее. К примеру, персонаж Татьяны Каравановой в какой-то момент начинает перекачиваться по полу, обнимая себя за плечи, будто чужими руками, затем приподнимает себя за волосы, сбрасывает, падает и вновь поднимается, слегка касаясь бёдер и подтягивая подол платья наверх. В коротком дуэте Евгения Кулагина и Марии Качалковой параллельно происходит удержание тел в оттяжке и перестроение партнёром позы партнёрши через касание разными частями его собственного тела. Приглашая ее за руку, он делает ей подсечки стопами под колени, затем, после падения партнёрши, поднимает её, поддевая головой под голеностоп и т. д. После уже танцовщица выстраивает тело танцовщика, используя его, то как кресло, то в качестве качелей и др.

Дальнейшая ткань спектакля продолжает раскрываться, отражая смысл названия. «Каждый из четырёх персонажей передаёт зрителю тысячи эмоций»⁵²⁰, при этом сложно выделить один ведущий образ, приём, композиционное решение, как и в целом разделить действие на отдельные части. Танцовщики работают solo, в дуэтах, трио, квартетах, всячески взаимодействуют в разных вариациях со столом. Темпоритм спектакля ровный, хотя монотонность прерывается композиционными перестроениями, чередованием музы-

⁵²⁰ Даниленко З. Интраданс // Балет. 2010. № 5 (164). С. 37.

кального сопровождения и периодов тишины, сменой скорости действия, его качества и паузами в движении танцовщиков. В контактах игнорируются пол и особенности комплекции танцовщиков, выстраивается свободный характер взаимоотношений, где не важно, кто из партнёров окажется опорой, а кто будет поднят. Происходящее гармонично, и, хотя «предсказать исход <...> заранее невозможно, но следить за процессом необычайно интересно»⁵²¹.

Работа Понтъес и «Диалог Данс», пожалуй, наиболее ярко иллюстрирует то, как партнеринг может встраиваться в авторский язык, принимая на себя функцию не конкретного выделенного смыслового элемента или привлекающего внимание трюка, но становится частью речи, интонацией или знаком препинания членящего поток повествования, дополняя общее значение.

Партнеринг в рассмотренных работах является неотъемлемой частью хореографического текста и композиционных решений. Формальное решение спектаклей включает фрагменты с телесным взаимодействием или без него, но, очевидно, что отсутствие контактного танца в композиции описанных спектаклей изменило бы и структурную, и смысловую составляющие.

4.2. Партнеринг как воплощение хореографической концепции

Концепция, в широком смысле, это замысел, поиск темы, «формулировка, умственный образ, общая мысль, понятие»⁵²². В узком смысле это интеллектуальная рамка произведения, выдвигающая на первый план в большей степени идею, чем её формальную реализацию⁵²³. Современный танец в большинстве своём концептуален⁵²⁴, однако выбор представленных работ опирается на принцип отказа от нарративных структур в пользу поиска специфических задач для реализации осуществляемой темы. При этом телесная конструкция и способ существования её в произведении стремится к нивелирова-

⁵²¹ Даниленко З. Интраданс. С. 37.

⁵²² Концепт // Философский словарь. С. 262.

⁵²³ Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: Живопись вместо философии // Социум и власть. 2020. № 1 (81). С. 105.

⁵²⁴ Там же.

нию фокуса на создание смысловых конструкторов в сознании авторов и танцовщиков, но не исключает такую интерпретацию со стороны зрителя.

От идеи к реализации. Одним из примеров таких работ может служить спектакль Ксении Михеевой⁵²⁵ «Механика перерождения»⁵²⁶, премьерный показ которого прошёл в январе 2024 года на Новой сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге. Спектакль создан в сотрудничестве с танцдраматургом Екатериной Ганюшиной, художником Германом Строгановым и художником по свету Эмилем Авраменко. В спектакле участвовали четверо танцовщиков: Ксения Михеева, Анастасия Вядро, Александр Перцев и Ярослав Дидин. Если Дидин является постоянным участником «Проекта Ксении Михеевой»⁵²⁷, то Перцев и Вядро присоединились к нему в этом спектакле⁵²⁸. Спектакль выстроен как трёхчастная дуэтная форма, где Михеева является основным связующим звеном, а её партнёры меняются от части к части.

Первая часть начинается с обособленного движения двух исполнителей (Ксении Михеевой и Ярослава Дидина) с лицами, закрытыми зеркальными масками. В обсуждении спектакля со зрителями Ксения Михеева отметила, что она практически слепа в маске и ориентируется на проприоцептивную и тактильную чувствительность⁵²⁹. Сцена разворачивается в структуре, в которой танцовщики двигаются по отдельности, переходят в короткий контактный дуэт, статичный в отношении пространства сцены, затем двигаются в синхронном танце и снова возвращаются в телесный контакт, на этот раз наполненный разнообразными приёмами взаимодействия, ни один из которых не выходит

⁵²⁵ Танцовщица, хореограф, основатель танцевальной труппы «Проект Ксении Михеевой», существующей с 2016 года в Санкт-Петербурге.

⁵²⁶ Механика перерождения. Танцевальный спектакль Ксении Михеевой [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LWlhSICvMgY> (дата обращения: 01.05.2024).

⁵²⁷ Сообщество «Проект Ксении Михеевой / Ksenia Mickheeva Project», Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. URL: <https://vk.com/mickheevaproject?ysclid=lwbbwpr7126812782> (дата обращения: 10.05.2024).

⁵²⁸ Тут и ниже информация о спектакле взята из беседы артистов со зрителями после показа спектакля на Новой сцене Александринского театра в январе 2024 года. (Механика перерождения. Танцевальный спектакль Ксении Михеевой [Электронный ресурс]).

⁵²⁹ Там же.

в качестве ведущего принципа. Завершается сцена некоторым «прозрением», в котором персонаж Ксении снимает маску, демонстрируя кукольную фиксированную гримасу. Танцовщики двигаются отрывисто, хотя и не совершают выраженных фиксаций в позах. В лексическом решении дуэта нет специфического телесного мотива. Первая часть его практически лишена воздушных поддержек и выстроена в большей степени на позировках, вторая задействует более широкий спектр движений с активным весом, равноценными поддержками, в которых оба партнёра могут служить опорой для силовых элементов. В финале добавляется образная составляющая — пластика танцовщиков через касание и направление масок друг к другу выражает процесс познания себя через тело другого.

Вторая сцена спектакля решена через образ сиамских близнецов, срастающихся то телами, то конечностями. Дуэт драматургически разделяется выключением света и появлением в поле зрения аудитории персонажа-имаго — девушки на каблуках с головой, окутанной маской из сплетённых верёвок. Первая часть дуэта Ксении Михеевой и Александра Перцева разворачивается на вертикальной оси в контакте спина к спине и ощупывании друг друга свободными руками. Танцовщики постоянно давят друг на друга спинами, используя базовый приём передачи веса. Вторая часть имеет ясную чувственную составляющую, характеризующую архетипические взаимоотношения между полами. Она происходит лицом друг к другу с контактом туловищами и развивается от неспешного бытового танца в паре через касания лица и тела, рассматривание друг друга, наращивание чувственного эротизированного взаимодействия со сменой плоскостей танца, подъёмами партнёрши и катании по полу в объятиях, до полного расслабления танцовщицы, когда партнёр, в итоге, остаётся с кукольным безвольным телом в руках. В третьей части партнёрша стоит левой стопой на правой стопе партнёра. Они пробуют перемещаться, принимать вес друг друга, отрываться от пола, но сохранять контакт стопами. Постепенно танцовщики переключаются на зацепы руками за противоположные руки друг друга и переплетения их в различных вариациях. При

этом контакт ног прекращается. Последняя часть построена на принципах непрерывного контакта конечностей (танцовщики держатся двумя руками, перехватывают руку за щиколотку партнёра или остаются в контакте одной рукой) и плотного соединения и разъединения тел с поиском вариантов передачи веса, движений и поддержек. Случающиеся элементы наполнены ощущением тяжести, не стремятся к эстетике красивых линий или точности формы. Финалом дуэта становится расцепление партнёров, Михеева продолжает двигаться, а Перцев неподвижно лежит на сцене. Партнеринг здесь следует принципу ограничения соблюдения телесного правила и трансформации его в процессе накопления опыта, хоть нарратив и присутствует лишь в чувственной части, в целом дуэт создаёт ясную образную историю взаимоотношений мужчины и женщины. В рамках послепремьерного after talk⁵³⁰ Перцев отметил, что он впервые находился в ситуации плотного и длительного контакта в рамках спектакля в отличие от регулярной сольной артистической практики⁵³¹. Таким образом, в его случае посредством спектакля происходил и технический рост как исполнителя с расширением телесного инструментария и навыков.

Последняя сцена спектакля исполнена двумя танцовщицами, которые в своей пластике вновь, как и в начале работы, ушли от антропоморфности, на этот раз в инсектную пластику. Пластика использована отрывистая, с выделением суставных движений, ползанием и переворачиванием на спину. Впечатление усиливается за счёт туфель на тонком каблуке, одинаковых масок (в этой части Ксения Михеева надела аналогичную Анастасии Вядро маску) и обтягивающих трико. Танцовщицы работали сольно, как муравьи или пчёлы, занятые своим делом, затем двигались синхронно в стилистике, отдалённо напоминавшей пластику Боба Фосса⁵³² или бродвейского джаза. В финале слу-

⁵³⁰ Буквально «разговор после» (перевод с английского). Распространённая в современном искусстве практика, при которой после презентации перформанса зрители могут публично задать вопросы автору или исполнителям.

⁵³¹ Механика перерождения. Танцевальный спектакль Ксении Михеевой [Электронный ресурс].

⁵³² Роберт Луи Фосс (Robert Louis Fosse, 1927–1987) — американский хореограф, танцовщик, режиссёр кино, известный по фильмам «Милая Чарити» («Sweet Charity»),

чился контактный дуэт с касаниями и опорой руками на партнёра, пролезанием друг под другом, отдельными подъёмами одной танцовщицей другой, после чего обе взмывали под потолок, подвешенные на лонжах⁵³³.

Описывая концепцию спектакля, Михеева обратила внимание на познание мира через взаимодействие с окружающим⁵³⁴. Собираясь из материи и проходя путь становления в контакте с обществом, человек вновь возвращается к природе, возносясь в космос⁵³⁵. Таким образом партнеринг явился концептуальной рамкой раскрытия темы, при этом были задействованы как его физическая, так и образная составляющие.

От паттернов дуэтного танца к концепции спектакля. Другой пример парного взаимодействия как концептуальной рамки — дуэтный спектакль «Bi(E)Solar» (наиболее близкий перевод — «Двойная звезда/Быть солнцем») Виктории Арчая⁵³⁶ и Ивана Сачкова⁵³⁷. Спектакль создан в рамках творческой резиденции арт-площадки «Станция» (Кострома) в 2020 году под кураторством Нины Гастевой и Михаила Иванова⁵³⁸ совместно с композитором Андреем Петрушенковым⁵³⁹. Премьерный показ проходил на Международном фести-

1969), «Кабаре» («Cabaret», 1972) и др.

⁵³³ Лонжа (от франц. longe — верёвка) — цирковое приспособление, при помощи которого страхуют артистов цирка, фигуристов при изучении и исполнении прыжков.

⁵³⁴ Механика перерождения. Танцевальный спектакль Ксении Михеевой [Электронный ресурс].

⁵³⁵ Там же.

⁵³⁶ Хореограф, танцовщица, сотрудничает с драматическими и балетными театрами, ведёт независимую постановочную деятельность, основатель танцевального проекта Libertatem [Большой театр. Виктория Арчая [Электронный ресурс]. URL: <https://bolshoi.ru/persons/viktoria-archaya?ysclid=lwcdelkb9n223134884> (дата обращения: 18.04.2024)].

⁵³⁷ Хореограф, танцовщик, с 2021 года — преподаватель программы бакалавриата Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. С 2019 года исследует и концептуализирует тему партнеринга в современном танце.

⁵³⁸ Основатели и участники театра «Игуан данс», созданного в 1995 году в Санкт-Петербурге и охватившего эстетический пласт от «Айседоры до перформанса» [Козомина А. Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 34].

⁵³⁹ Проект резиденции создан в 2009 году и с 2017 года функционировал при поддержке Фонда Михаила Прохорова. Резиденция предоставляла «возможность проводить творческую лабораторию, работу над созданием и выпуском спектакля» с привлечением кураторов из числа ведущих деятелей современного танца [Резиденция. Станция арт-площадка [Электронный ресурс]. URL: <https://stantsia.com/residence> (дата обращения: 10.05.2024)].

вале дуэтов современного танца «Диверсия» (Кострома, 2020)⁵⁴⁰. Это спектакль-размышление «на тему паттернов, связанных с маскулинностью и феминностью» и о «поиске равновесия между людьми»⁵⁴¹. В данном случае система взаимодействия мужчины и женщины в танце и привычки, сопровождающие такой танец⁵⁴², послужили отправной точкой для поиска движенческого материала и драматургической составляющей произведения. Спектакль начинается с минималистичной, с дежурным освещением, сцены отражения партнёром положений и поз партнёрши. Одежда — короткий блестящий пеньюар на лямках и чёрные трусы у юноши и серебристый костюм-скафандр у девушки, в процессе спектакля плавно сменяется, оставляя юношу одетым, а девушку — в аналогичном белье. Отражение плавно переходит в действие, где партнёр, меняя ракурсы, невзначай задевает стопами лежащую в ногах партнёршу. Касания инициируют перекачивание расслабленного тела девушки и сопровождаются характерным шелестом металлизированной ткани одежды. Вскоре партнёр принимает позы и исполняет отдельные элементы из танго, фокстрота и др., продолжая передавать импульсы в тело партнёрши. Постепенно девушка начинает продлевать пришедший импульс и накатываться на тело партнёра, придавливая его к полу. Следующий за этим контактный дуэт с переваливанием девушки по телесной конструкции партнёра в медленно выстроенных воздушных поддержках продолжает тему классического распределения ролей в паре. Вся первая картина спектакля, отделённая от последующей как музыкально (происходит в тишине), так и с помощью сценического света (исполняется на дежурном свете), развивает архетипическую ситуацию ведения и следования, характерную для социальных парных танцев, где мужчина пред-

⁵⁴⁰ Диверсия. Международный фестиваль дуэтов современного танца [Электронный ресурс]. URL: <https://stantsia.com/festivals/diversia-2> (дата обращения: 10.05.2024).

⁵⁴¹ Гордеева А. Апология дуализма. Из интервью с Иваном Сачковым и Викторией Арчая // S7. Журнал для пассажиров. 2020. № 10. С. 66.

⁵⁴² Такая форма идентичности является результатом аккумуляирования «индивидуальных переживаний, психических и ментальных процессов», включённых в телесность [Торопова А. А. Философия телесности. С. 182].

лагает направление, а женщина подчиняется. Однако ситуация трансформируется в сюрреалистическом визуальном ряду (юноша будто бродит по звёздному полю) и технике партнеринга.

Пара распадается и со сменой световой картинки переходит в бег обоих танцовщиков вокруг общего смещающегося по планшету воображаемого центра сцены, с закручиванием тела вокруг собственной оси и с периодическим сближением и удалением их друг от друга. Освещение в виде тёплого светового пятна поддерживает образы двух небесных тел, подверженных действию гравитационных сил. Партнёры стремятся встретиться и зайти на поддержки, но часто промахиваются и разлетаются снова. В конце концов случается взлёт девушки на плечо танцовщика, и это, вопреки ожиданиям, завершает картину.

Следующие три сцены используют в большей степени работу с вниманием, общим ритмом и бесконтактным партнерингом в виде передачи импульсов на расстоянии. Редкие поддержки исполняются в равной степени обоими партнёрами. Похожие принципы встречались в спектакле Ольги Лабовкиной «Не будите спящую собаку», но в данном случае девушка голосом и юноша движениями реагируют друг на друга, стирая роли ведущего и следующего.

Пара возвращается к контакту, снова трансформируя базовый принцип оттяжки в зацепы пальцами за кожу различных частей тела. К этому моменту танцовщики одеты в одинаковые блестящие майки и трусы.

Завершает спектакль лексически развитый дуэт, создающий иллюзии движения в невесомости. На этот раз партнёрша в большей степени поддерживает партнёра, переодевшегося в блестящий костюм-скафандр. Финальная точка отражает начало спектакля, но уже юноша лежит в ногах стоящей девушки. Тема отношений в интерпретации хореографического произведения является весомой для понимания контекста работы. Как отметила Д. Баттерворт, учёт стереотипов позволяет проследить историческую ретроспективу танца, принадлежность к танцевальному жанру, выстроить драматургическую

рамку работы, учесть социальный аспект танца и т. д.⁵⁴³. Хотя спектакль блуждает от эстетики минимализма через физический театр к развитой лексической форме, на его примере, как и на примере спектакля Ксении Михеевой «Механика перерождения», можно говорить и о концептуальной рамке, создающей направление реализации идеи, и о поиске авторской идентичности.

Контактный минимализм в танцевальном перформансе. Минимализм⁵⁴⁴ как концептуальная основа лексического и композиционного решений прослеживается в творчестве Андрея Короленко. Минимализм в танце часто работает с настаиванием на определённой временной структуре (часто растянутой), с уходом от линейной драматургии, с медитативностью и многочисленным повторением одного приёма или движения⁵⁴⁵. Танцевальный перформанс «Хрупкое», созданный при содействии Международного фестиваля современной хореографии «Context. Diana Vishneva»⁵⁴⁶ и презентованный в Москве в рамках фестиваля 2022 года, хотя и не выстроен на технике контактного партнеринга, но обращается к идее взаимосвязей между людьми⁵⁴⁷. Перформанс практически лишён танцевальной лексики и активного движения. Вместо этого исполнители — Анастасия Кайгородцева, Андрей Короленко, Александра Рудик, Иван Сачков — использовали бытовую пластику и жесты, визуальную коммуникацию между собой и зрителем и редкие пластические решения для наблюдения за тем, «как в движении выстраиваются связи между

⁵⁴³ Butterworth J. Dance studies: The basics. P. 156–161.

⁵⁴⁴ Эту тему раскрывают О. М. Минина, Е. С. Транькова и Ю. Ю. Падян: Минина О. М. Развитие концепции минимализма в творчестве современных хореографов / О. М. Минина, Е. С. Транькова, Ю. Ю. Падян // Балет [Электронный ресурс]. URL: <https://balletmagazine.ru/ru/post/razvitie-koncepcii-minimalizma-v-tvorchestve-sovremennykh-horeografov> (дата обращения: 10.05.2024).

⁵⁴⁵ Кисеева Е. В. Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 3 (28). С. 65.

⁵⁴⁶ Основанный в 2013 году фестиваль направлен на выявление и поддержку новых имён в современной хореографии России. Программа Фонда и Фестиваля подробно представлена на сайте организации: Context. Diana Vishneva [Электронный ресурс]. URL: <https://dianavishneva.com/context> (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁴⁷ Хрупкое | ГЭС-2 [Электронный ресурс]. URL: <https://v-a-c.org/ges2/fragile?ysclid=1wclz0bwtz92778474> (дата обращения: 14.05.2024).

четырьмя танцовщиками, как возникает их общее тело»⁵⁴⁸. На протяжении перформанса участники несколько раз собирались в центре площадки, так и не решившись коснуться друг друга. В первый раз они проходили мимо друг друга, во второй лишь намекали на интерес к партнёрам, еле заметно потянувшись рукой то к одному, то к другому, в третий касались одежды, и лишь в финале они «то образуют коллективное тело, то рассыпаются, показывая и уязвимость к стихии, и способность противостоять ей»⁵⁴⁹. Как раз этот процесс решён посредством приёма работы с инерцией и весом партнёра. Движущиеся в постоянном состоянии падения и выравнивания на опоре танцовщики цеплялись за одежду друг друга, переходя в ситуацию работы с весом в оттяжке и динамике, и использовали инерцию падения собственного тела или динамику тела партнёра для инициирования нового перемещения.

На протяжении репетиционного процесса и семи показов работы участниками устанавливалось правило, что при ощущении интенции возможно коснуться партнёра или включиться в любую другую форму телесного контакта, однако, этого так и не случилось⁵⁵⁰.

Стимулом к созданию танцевального материала с использованием контактного взаимодействия может служить идея спектакля. Пример вышеописанных работ Михеевой, Арчая и Сачкова иллюстрирует художественный потенциал партнеринга для реализации задумки автора. При этом не происходит прямой трансляции содержания, а выделяются ключевые элементы, соединение которых оставляет пространство вариантов интерпретации у зрителей. Партнеринг в такой ситуации может строиться как на технической составляющей, так и задействовать бытовую или специфическую пластику, характерную для других направлений танца, а также опираться на архетипические ситуации

⁵⁴⁸ Хрупкое | ГЭС-2 [Электронный ресурс].

⁵⁴⁹ Мороз А. Программа танцевальных перформансов Context.10: Простые ответы на сложные вопросы // Театр To Go (2022) [Электронный ресурс]. URL: <https://teatrto.ru/2022/10/16/programma-performansov-context-10/?ysclid=lwclt4mnbs755120042> (дата обращения: 14.05.2024).

⁵⁵⁰ Автор опирается на опыт участия в постановочном процессе и презентации перформанса на площадках Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска.

человеческих взаимоотношений. Партнеринг в работах Ксении Михеевой, Андрея Короленко, Виктории Арчая и Ивана Сачкова направлен на реализацию идеи посредством простых движенических задач.

4.3. Партнеринг в развитии танцевальной коммуникации⁵⁵¹

Наконец, примером применения партнеринга в современном танце является спектакль Ивана Сачкова «Туман», реализованный со студентами первого курса программы бакалавриата «*Искусство современного танца*» на базе Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова⁵⁵². Премьера спектакля состоялась на учебной площадке Новой сцены Александринского театра в декабре 2021 года. Также работа была показана на сцене Инновационного культурного центра в Калуге в январе 2023 года в рамках всероссийского фестиваля поддержки молодых современных хореографов «Танцсоюз». Спектакль входит в структуру семестровой отчётности студентов, отражая освоенные в течение учебного периода навыки. Несмотря на то, что работа выполнена при участии студентов, она имеет законченную художественную форму, и, как было указано выше, является значимым событием в контексте российского современного танца, вынесенным на крупные сценические площадки и широкую аудиторию. В рамках образовательного процесса выделена дисциплина партнеринга, которую ведёт Иван Сачков. В учебном плане программы существуют самостоятельные курсы соматических дисциплин, классического танца и техник современного танца, а сама структура преподавания выстроена максимально близко к демократической модели, поэтому упор на классах партнеринга сделан на формирование техни-

⁵⁵¹ В параграфе использованы материалы и выводы исследования, проведённого лично автором диссертации и опубликованного в статье: Сачков И. С. Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга.

⁵⁵² Подробная презентация программы осуществлялась на нескольких конференциях, в том числе в рамках международной конференции «Code провинции» в г. Калуга 12–14 марта 2021 года: «Code провинции»: Международная конференция по современному танцу в Калуге. День 2 [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/video-9068269_456247550 (дата обращения: 27.12.2022).

ческих навыков контакта посредством сочетания предложения педагогом и самостоятельного поиска студентами теоретического и практического материала. Работа над спектаклем вписана в график образовательного процесса⁵⁵³.

Учебный процесс выстраивался параллельно с работой над спектаклем и подготовил базу для поиска композиционных и лексических решений через партнеринг. В начале курса были разобраны текстовые источники, касающиеся понятийного аппарата партнеринга, его определения и ключевых технических моментов исполнения. Разбор сопровождался объяснением и демонстрацией педагогом принципов работы на студентах. В середине курса, после овладения рядом приёмов, обучающимся было предложено посмотреть фрагмент видеоурока, разобрать его самостоятельно и создать танцевальную фразу на основе усвоенного материала. При этом обозначено, что в парах существует коллективная ответственность, то есть нет разделения на роли педагога и ученика. Здесь же на основании проработки статьи, касающейся этической и качественной стороны контактного танца⁵⁵⁴ студенты предложили систему практических упражнений по формированию этических навыков. Столкновение с необходимостью использования навыков партнёрства в рамках большой сценической формы подкрепило мотивацию к погружению в дисциплину.

Постановка состоит из пяти частей, в каждой присутствует работа с вниманием к группе и/или пространству, а три выстроены на телесном контакте.

В первой части танцовщики движутся по кругу, прикасаясь друг к другу и отдавая различное количество собственного веса одному или нескольким партнёрам. Движение происходит относительно общего центра группы, со сменой уровней и исполнением фиксированных воздушных и партерных под-

⁵⁵³ Фестиваль «Танцсоюз» 2023. Обсуждение спектакля «Туман», Иван Сачков (Санкт-Петербург) [Электронный ресурс]. URL: https://vk.com/video-9068269_456251785 (дата обращения: 06.02.2023).

⁵⁵⁴ В статье раскрыта связь и неоднозначность понятий «доверие» и «забота». В результате дискуссии студентам была предложена практика исполнения заданной комбинации с закрытыми поочерёдно у одного и второго партнёра глазами, после чего оба партнёра двигались с закрытыми глазами, а ответственность за безопасность легла на остальных студентов, находившихся в зале. *Vidrin I. We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering* [Электронный ресурс].

держек. Перемещение танцующих выстроено на свободной импровизационной форме и подчиняется только общему направлению движения по спирали и структурированным телесным задачам (смена уровней, поиск спиралей в теле, приоритет скольжения различных частей тела по поверхности пола и др.). Танцовщики для исполнения поддержек определялись исходя из случайного расположения их в пространстве на момент постановки спектакля, но учитывалось личное желание и инициатива каждого, а также равномерное распределение элементов между всеми участниками.

Вторая часть включает бег по планшету сцены с хаотичной сменой направления и избеганием столкновений. При этом есть один ведущий, стремящийся держать во внимании всех участников и собственным стремительным движением не дать возможности группе собраться.

Третья — выстроена на фиксированных контактных формах, исполняемых группой из пяти танцовщиков с закрытыми глазами. Задача танцующих усложняется тем, что хореография начинается с раскручивания «ослепших» исполнителей и поиском ими друг друга наощупь. Танцовщики, не участвующие в танце непосредственно, находятся в сценическом пространстве и, при необходимости, страхуют исполнителей.

Последующие части содержат хореографию, в которой от двух до шести артистов встречаются в плотном телесном контакте и исполняют партерные и воздушные поддержки. Спектакль затрагивает все уровни партнеринга, что отражает идею постановки — переход от разрозненного присутствия к единению людей, движущихся с общей целью. Совпадение телесных, пространственных задач и работа с вниманием к группе при определённой степени свободы в лексике подчёркивает индивидуальность исполнителей.

Такая форма творческого процесса, при которой программа создаёт базу для реализации художественного продукта, а выпускаемый по итогу курса спектакль позволяет мотивировать танцовщиков к освоению материала, имеет высокий потенциал, поскольку замыкает причинно-следственные связи у реципиентов. Плюсом является и наличие сценической практики, которая добав-

ляет фокус на презентацию навыков и активное подключение креативной стороны танцовщиков при совместном создании лексического материала.

4.4. Объектно-ориентированный подход в партнеринге⁵⁵⁵

Среди перцептивных процессов, происходящих у зрителя, наибольшим возбуждающим эффектом обладают неочевидные, неявные смысловые формы, а не элементы с чётко проявленным значением⁵⁵⁶. Ассоциативное мышление как часть творческого процесса позволяет провести смысловую линию произведения от стандартных до принципиально новых вариантов картины мира. При этом процессы восприятия осуществляются посредством перцептивной группировки объектов по признакам подобия и соответствия независимо от их принадлежности к живому или неживому миру⁵⁵⁷. В обоих случаях чаще всего объект в художественном произведении представляет собой знак, указывающий не на себя, а на нечто большее. Ввиду этого, одним из эффективных методов воздействия на зрительское внимание может быть взаимная мимикрия субъектно-объектных отношений в танце.

С развитием технологических процессов в XX–XXI веках новые материальные объекты активно внедряются в художественные формы и как элементы сценографии, и как полноценные участники спектаклей. Вариативность таких проникновений простирается от использования реди-мейдов до изобретения уникальных по форме, конструкции и функции вещей⁵⁵⁸.

⁵⁵⁵ В параграфе использованы материалы и выводы исследования, проведённого лично автором диссертации и опубликованного в статье: *Сачков И. С. Объектно-ориентированный подход в партнеринге* // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3 (48). С. 40–51.

⁵⁵⁶ *Рамачандран В. С. Рождение разума. Загадки нашего сознания*. Москва: Олимп-Бизнес, 2006. С. 50–71.

⁵⁵⁷ Примером рассмотрения процессов восприятия хореографического произведения может служить работа: *Карпенко И. А., Артёмова Е. С. Выразительные средства и законы зрительского восприятия хореографического произведения* // Культура и время перемен. 2019. № 2 (25). URL: <http://timekguki.esrae.ru/41-438> (дата обращения: 01.06.2022).

⁵⁵⁸ *Menshikov L. A. Ironic Strategies of Postmodern Art Games*.

Развитие техники вызвало волну процессов, направленных на объективацию человека («танцы машин», «электрик буги»)⁵⁵⁹ и субъективацию предметов (вершиной можно считать танцующих антропоморфных роботов)⁵⁶⁰. В искусстве «интерактивность носит характер витальности, способности системы органично взаимодействовать с окружающей средой»⁵⁶¹.

Параллельно с искусством повсеместное внедрение технологий и замена труда человека машинами привела к так называемому онтологическому повороту в объектно-ориентированной социологии, рассматривающей проблематику действий объектов неживой материи в социальной среде. Это обращает к опыту исследования пересечения процессов, объединённых объектно-ориентированным подходом в современном танце, и социологии, что выявляет его художественный потенциал на примере работ современных хореографов.

Обоснование объектно-ориентированного подхода. Искусство XX века одной из характерных черт, формирующих «особенный облик современного абстрактного искусства»⁵⁶², имеет объектность, внимание к новой материальности и её связи с агентами. Художники обращаются к объективации человека и переводению его в разряд функции⁵⁶³. К примеру, Лео Стайнберг описал работу «Стулья» Роберта Раушенберга (1968), в которой «зритель ощущал себя низведённым до функции переключателя», чьи звуки шагов, кашля и т. д. активировали изображение стульев на электрическом экране.

С другой стороны, теоретики эпохи постструктурализма (в частности, авторы акторно-сетевой теории, объектно-ориентированной онтологии) все-

⁵⁵⁹ «Танцы машин» были распространены в 20-е годы XX века и имитировали работу механизмов. «Электрик буги» объединил совокупность танцевальных стилей и техник, характеризующихся «иллюзией» неестественных для человека механических движений.

⁵⁶⁰ В декабре 2020 года компания Boston Dynamics на своём YouTube-канале разместила видео, где два человекоподобных робота Atlas, робот-собака Spot и робот на колёсах Handle танцуют под хит 1960-х годов.

⁵⁶¹ Грибов С. С. От абдуктивной логики к перформативному искусству: Конструирование художественной коммуникации между перформером и зрителем // Международный журнал исследований культуры. 2020. № 3 (40). С. 73.

⁵⁶² Стайнберг Л. Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века. Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 117.

⁵⁶³ Там же. С. 121.

рьёз озадачены изменяющейся позицией объектов в социуме. Бруно Латур называл *действие* и следующую за ним коммуникацию ведущими определяющими факторами существования объекта, будь то человек или не-человек (non-human)⁵⁶⁴. Именно отношения детерминируют сущностное значение объектов. Наоборот, Грэм Харман закрепил безусловность бытия объектов, повышая их значение для человека, который уже не мыслится в отрыве от них⁵⁶⁵. Альфонсо Лингис определил важность чувственного опыта для субъектно-объектных взаимоотношений⁵⁶⁶. Наконец, сторонники «поворота к материальному» утвердили становление равноправной позиции материальных объектов в социальном мире⁵⁶⁷.

Несмотря на социологическую ориентацию объектно-ориентированного подхода, именно художники проявляют большую «интуицию» в отношении материальности объектов и проявления её в произведениях искусства: «Наука, как и искусство, передаёт понимание явлений и фактов»⁵⁶⁸.

Хотя в поле социологических исследований находятся алгоритмы, а не предметы, посредством анализа проблем социологии техники актуализируются вопросы пространственного «расщепления» личности человека в эпоху гаджетов, мимикрии алгоритмов под мышление и реакции человека, мерцающего доверия общества к людям и предметам, соотношения семиотического и вещественного значения объектов (с одной стороны, релевантно говорить о замене материальности знаковостью и разделении образа и символа искусством и наукой соответственно, с другой, в соответствии с провозглашённым поворотом к материальному, ставится ряд этических вопросов, возникающих при субъективации технологий). Перефразируя вопрос Энгельмейера: если ху-

⁵⁶⁴ Латур Б. Об интеробъективности // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 2. С. 80.

⁵⁶⁵ Головашина О. В. Объективная онтология? Метафизика Г. Хармана // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2018. Т. 34. Вып. 1. С. 16.

⁵⁶⁶ Там же. С. 10.

⁵⁶⁷ Писарев А. Акторно-сетевая теория: Незавершенная сборка / А. Писарев, С. Астахов, С. Гавриленко // Логос. 2017. № 1 (116). С. 7.

⁵⁶⁸ Бурас А. У истоков русского авангарда: Общая теория творчества в трудах П. К. Энгельмейера // Знание. Понимание. Умение. 2015. № 1. С. 337.

дожник и механизм «создают из одного и того же набора цветных кубиков две картины. Затраты материи и энергии у них одинаковы, но эти картины — разные, так как расположение кубиков неодинаковое, потому что оно — результат двух видов деятельности. Но что их делает произведениями искусства и соответственно результатом творческого процесса?»⁵⁶⁹.

Следующим критерием, говорящим в пользу правомерности фокуса внимания на субъектно-объектных отношениях, служит смещение в сторону перформативного в искусстве и, следовательно, новая концепция «опыта по его восприятию»⁵⁷⁰. Так, с позиции перформативного подхода, размывается граница между субъектом и объектом таким образом, что они становятся «лишь <...> различными состояниями воспринимающего и воспринимаемого»⁵⁷¹. А. В. Венкова рассмотрела отношения аудитории и перформера, обращение её к идее передачи телесно-аффективного опыта зрителю и использование данных о теории восприятия, позволяют говорить о возможности объединения этих концепций и применения их к танцевальным агентам на сцене.

Наконец, В. С. Рамачандраном раскрыто явление восприятия неявных образов, что характеризуется им в понятиях максимального смещения (предпочтения выделенному и усиленному признаку, провоцирующему больший интерес, нежели реальное его значение)⁵⁷², группирования (выявления и объединения по принципу подобия и достраивания образа)⁵⁷³ и решения проблем восприятия (когда процесс поиска приносит большее удовлетворение, чем результат узнавания)⁵⁷⁴. То есть в ситуациях активного взаимодействия акторов

⁵⁶⁹ Бурас А. У истоков русского авангарда. С. 338.

⁵⁷⁰ Венкова А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. Санкт-Петербург, 2021. С. 157.

⁵⁷¹ Там же. С. 158.

⁵⁷² К примеру, автор описала, как, посредством усиления «среднеарифметических женских форм» в ущерб анатомической точности, автор бронзовой статуэтки играет с сексуальностью индийской богини Парвати [Венкова А. В. Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. С. 55].

⁵⁷³ При этом автор концептуализировала процесс узнавания образа («Ага-эффект») и его возбуждающее действие на лимбическую систему [Там же. С. 61].

⁵⁷⁴ В длительном процессе происходит накопление большего количества «ага», стимулирующего большую часть мозга [Там же. С. 62].

внутри предполагаемой сценической ситуации потенциально более привлекательными для зрителя являются те, в которых участники (субъекты или объекты) находятся друг с другом в отличающихся от ожидаемых субъектно-субъектных или субъектно-объектных взаимоотношениях.

Партнеринг с позиции объектно-ориентированной онтологии. Современный танец как часть художественного процесса фокусируется на телесно-аффективном опыте как танцовщиков, так и зрителей. В этом смысле утверждение, что «создание внешней среды как продолжения внутреннего опыта и телесных потребностей»⁵⁷⁵, приводящее к возвращению опыта к создателю, позволяет рассматривать любые формы партнёрских отношений в танце как проявление накопленного и отражение актуального социального знания.

Учитывая факт, что для ситуации партнёрства необходимо «наличие двух и более объектов, находящихся в акте направленной коммуникации», выраженной в «совершении коммуникативных усилий с целью координации, синхронизации, гармонизации с импульсами»⁵⁷⁶, допустимым является утверждение, что при осознанном решении участников художественного процесса партнерингом может являться не только взаимодействие с одушевлёнными, но и с неодушевлёнными актёрами. Хореография является широким понятием: «Движения существуют не только на сцене в исполнении танцоров»⁵⁷⁷.

Физические характеристики материальных объектов живой и неживой природы сильно различаются, однако общие принципы биомеханики не исключают вариантов выстраивания адекватного телесного ответа танцовщиков или же встраивания в темпо-ритмическую структуру движений объектной системы. Упомянутая концепция «материального поворота», оформляющегося в конце XX века, наделяет активной позицией вещи, не просто «расширяющие

⁵⁷⁵ Венкова А. В. Феномен иммерсивности. С. 35.

⁵⁷⁶ Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия. С. 49.

⁵⁷⁷ Когда роботы танцуют балет [Электронный ресурс]. URL: <https://newsrobotics.ru/kogda-roboty-tancuyut-balet/> (дата обращения: 22.05.2022).

тело человека вовне», но и действующие самостоятельно⁵⁷⁸. Стоит учитывать, что при взаимодействии с предметами можно просчитать направление и «место окончательной остановки, <зная> коэффициент инерции, силы тяжести и трения»⁵⁷⁹, но при контакте с живыми организмами «гораздо важнее будет реакция <...> в целом»⁵⁸⁰.

Объектно-ориентированный партнеринг и аудитория. Специфическая, подчас бóльшая, чем у тела человека, пластичность и подвижность неживых агентов, или ситуация их взаимодействия, могут вызывать состояние возбудимости зрителя (Эрика Фишер-Лихте назвала это «заражением»⁵⁸¹), такой эффект провоцирует и движущееся тело танцовщика. При этом чистое движение само по себе включает «интуицию тела» и телесное восприятие аудитории вне заложенных извне идей⁵⁸².

Необходимость создания ситуации партнёрства требует активного внимания к происходящему, расширения себя в пространстве, то есть существования в качестве тела-как-территории.

Наконец, помимо физического взаимодействия, имеющего место при встрече субъектов с объектами, существует этический аспект контакта. В данном случае этика, ранее отрицаемая в отношении объектов, возникает в двух случаях: со стороны танцовщика, организующего собственную безопасность через максимальное внимание к «партнёру», и в случае контакта с роботизированной техникой или машинами с искусственным интеллектом⁵⁸³. Тут

⁵⁷⁸ Круткин В. Л. «Материальный поворот» в социальных исследованиях и «неосязаемое культурное наследие» // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. 2017. Т. 1. Вып. 2. С. 141.

⁵⁷⁹ Майерс Т. Анатомические поезда. Москва: Эксмо, 2022. С. 13.

⁵⁸⁰ Там же.

⁵⁸¹ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Play&Play; Канон-плюс, 2015. С. 148.

⁵⁸² Венкова А. В. Феномен иммерсивности. С. 162.

⁵⁸³ К вопросу этики в танце в отношении контактного взаимодействия обращались Илья Выдрин и Эми Ла Виерс, пришедшие к выводу, что понятие доверия невозможно передать механизму [*La Viers A. Can a Robot Do a Trust Fall? Absurdity as a Component of Human Intelligence and Embodiment // Proceedings of the 11th International Conference on Computational Creativity. Coimbra: Association for Computation Creativity, 2020. P. 402–405*]. Социологические проблемы новой этики искусственного интеллекта освещены, к примеру, на

можно говорить о том, что доверие любому механизму раскрывает, с одной стороны, высокую виртуозность танцовщиков, распределяющих внимание и мышечную активность или реакцию таким образом, чтобы отвечать на действия агентов с тем же качеством и скоростью, как и в ситуации с человеком. С другой стороны, возникает социальный контекст, когда доверие не/техногенному объекту проявляет проблему технопозитивизма. Предмет в сценическом пространстве хоть и предсказуем, но всё же не способен выстроить своё движение таким образом, чтобы отреагировать на неожиданное действие человека. Однако, ситуация доверия на сцене сама по себе способна подключать зрителя эмоционально и телесно.

Наконец, с третьей стороны, существует философский подтекст контакта с не-человеком. К примеру, как создать ситуацию, когда робот может доверять человеку, выполняя падение, но при этом быть готовым к тому, что поддержки может не случиться⁵⁸⁴. Абсурдность ситуации состоит в том, что мозг падающего находится одновременно в двух состояниях — доверия, что его поймут, и готовности передумать, если что-то пойдёт не так. Однако выстраивание такого алгоритма пока представляет сложность в робототехнике.

Применение объектно-ориентированного подхода. Рассмотренные ниже ситуации охватывают широкий спектр вариантов взаимоотношений системы субъект-объект. Выбор произведений осуществлён по принципу соответствия целого произведения или его фрагмента тематике контактного взаимодействия, где присутствуют процессы, непосредственно связанные с проблемой материализации или объективации. Все представленные хореографы — действующие участники актуальных художественных процессов.

глобальном уровне в рекомендациях ЮНЕСКО (2021) и отечественного Альянса в сфере искусственного интеллекта (2021). Помимо определения в направлении на безопасность и повышение благополучия человека, в деятельности искусственного интеллекта выстраивается постоянная верификация этичности его действий, напрямую влияющая на степень доверия со стороны человека, что ведет к созданию «формализованных понятий о морали» [Леушина В. В. Этика искусственного интеллекта в стандартах и рекомендациях // Философия и общество. 2022. № 3 (104). С. 124–140].

⁵⁸⁴ Подробнее вопрос рассмотрен в статье: *La Viers A. Can a Robot Do a Trust Fall?*

Акт партнёрства подразумевает наличие двух и более участников, включённых в процесс направленной коммуникации⁵⁸⁵. При этом очевидно, что участниками взаимодействия могут выступать не только люди, но и предметы. Однако, не всякое взаимодействие можно отнести к партнерингу. Для отделения таких практик от более распространённой работы танцовщика с предметом как атрибутом образа или же чем-то, способствующим усилению эффекта виртуозности, можно установить, что партнёрство требует определённой интенции, выстраивания эмоционального и физического ответа на деятельность объекта или наделения его определённым метафорическим значением.

Объект как образ человека. Примером наделения объекта метафорическим смыслом является дуэтный спектакль «Абсолютный ноль» («*Zero degree*», 2005) бельгийского хореографа Сиди Ларби Шеркауи и британского хореографа Акрама Хана⁵⁸⁶.

В пространстве минималистичной серой коробки сцены на протяжении спектакля находятся два танцовщика и два белых манекена. Внешняя антропоморфность объектов подкрепляется постоянным обращением к ним танцовщиков посредством жестов и такесических действий (рукопожатий, объятий, похлопываний по плечу, поглаживаний по голове). Аналогия с человеком возникает и в момент копирования Ханом положения одного из манекенов. При этом танцовщики как бы «расщепляют» пространство, когда Шеркауи начинает совершать манипуляции с манекеном, которые мгновенно провоцируют реакцию в теле второго танцовщика, как если бы действие было направлено непосредственно на него (толчок в спину вызывает падение, подтяжка за руку — движение всего тела в том же направлении и так далее). За этим следует дальнейшее размытие субъектно-объектных отношений, при котором тела танцовщиков и манекены, сохраняя узнаваемую форму, начинают делегировать друг другу позиции живого/неживого, то полностью выключая тела пер-

⁵⁸⁵ Сачков И. С. Этические аспекты взаимодействия. С. 49.

⁵⁸⁶ Eastman | Overview. *Project / Zero degrees* [Электронный ресурс].

вых так, что они держатся только за счёт поддержки кукол, то возвращая людям роль активных участников, меняя положение фигур в пространстве.

Спектакль заканчивается полным овеществлением Хана, Шеркауи уносит его со сцены как куклу, и остаются лишь две статичные фигуры аватаров. «Манекены выступают как альтер-эго [танцовщиков], иногда они угнетатели, иногда — охранники, иногда — мёртвые тела»⁵⁸⁷.

Данный пример обращается к понятию мимесиса и, скорее, направляет к объективации живого, чем наоборот. Такой приём позволяет авторам говорить о двойственной природе их идентичности и дихотомии человеческих отношений. В «Абсолютном нуле» объекты остаются объектами, они бездействуют и лишь транслируют заложенную в них семиотическую роль, практически не имея возможности стать полноценным актором. Однако, сама форма кукол определяет восприятие как однозначное соотнесение их с опытом человеческих отношений, лишая зрителя пространства интерпретаций. В этом направлении интересно предположить, что смещение приёмов от мимесиса к минимализму объектов потенциально может быть более привлекательным в том смысле, что «двусмысленная игра на собственных размерах или расположении по отношению к зрителю»⁵⁸⁸ провоцирует проявление присутствия этих минималистических объектов.

Объект как активный участник действия. Развитие приёма потери человеческой сущности и делегирования механизмам активной позиции происходит в работах французских хореографов Орельена Бори (Aurélien Bory) и Бориса Шармаца (Boris Charmatz).

В спектакле «Без объекта» («*Sans objet*», компания «La Compagnie 111 — Aurélien Bory», 2010)⁵⁸⁹ действие полностью выстроено вокруг взаимоотношений двух танцовщиков и промышленного робота, который не только изначально занимает центральное положение в сценическом пространстве, но

⁵⁸⁷ Eastman | Overview. *Project / Zero degrees* [Электронный ресурс].

⁵⁸⁸ Венкова А. В. Феномен иммерсивности. С. 79.

⁵⁸⁹ Compagnie 111. Aurélien Bory Sans objet [Электронный ресурс].

ещё и активно его перестраивает (собирает и разрывает целлофановый занавес, меняет положение панелей, покрывающих платформу под ним и большую часть сцены, непосредственно перемещает танцовщиков и создаёт для них новые пространственные структуры), имитируя действия рабочих или «вспомогательная» своё истинное назначение. При этом танцовщикам не остаётся ничего, кроме как подстраиваться под новые условия. В середине спектакля происходит сцена, в которой робот, крепко удерживая голову одного из танцовщиков, управляет его движениями, заставляя человека двигаться безвольно, подчиняясь ведению машины. Эмпатическое значение этого дуэта усиливается пониманием экстремальности такого взаимодействия, уязвимости тела человека в сравнении с механизмом, рассчитанным на более грубую масштабную работу. Авторы напрямую задали вопросы гуманизации технологических объектов и технологизации человека. «Что они могут сказать друг другу, человек и промышленный робот, кроме тех задач, которые обычно их занимают?»⁵⁹⁰.

Помимо социологических проблем, затронутых в работе (к примеру, делает ли робота бесполезным его перемещение из рабочей среды в новое пространство, где он не может выполнять свою прямую функцию?), можно говорить об онтологической стороне произведения. Несмотря на то, что сложно понять, кто на самом деле действует, — алгоритм, технический объект или человек, управляющий машиной, — в спектакле видна «неразделимость/запутанность интраактивных “агентностей”»⁵⁹¹. То есть в такой постгуманистической перспективе категории объекта и субъекта заменяются «агентом как действующим началом»⁵⁹².

Спектакль «Дитя» («*Enfant*», 2011)⁵⁹³ Бориса Шармаца почти полностью выстроен на манипуляции инертными телами танцовщиков, девяти взрослых

⁵⁹⁰ Compagnie 111. Aurélien Bory Sans objet [Электронный ресурс].

⁵⁹¹ Подробно явление *интраакции* как потока совместного становления действующих агентов рассмотрела А. В. Венкова в статье: Венкова А. В. Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. № 44. С. 10.

⁵⁹² Там же.

⁵⁹³ Terrain Boris Charmatz. Enfant [Электронный ресурс].

и двадцати шести детей. В первой сцене подъёмный кран, лебёдки от которого посредством закрепления на стенах и конструкциях (подмости в глубине двора бывшего Папского дворца в Авиньоне) начинают притягивать безвольные, расслабленные, будто неживые тела танцовщиков и укладывать их на подъёмный механизм и вибрирующую платформу в центре сцены. Тела не проявляют активности, лишь поддаются динамике, возникающей от подвешивания их в воздухе, скатывания по движущейся под наклоном конвейерной ленте или подбрасывания плоскостью платформы. Подъёмный механизм выступает как единственный активный субъект действия. Он чётко «знает» и выполняет свою «хореографию».

«Оживание» тел сопровождается выносом из глубин пространства детей, сменяющих старшее поколение, выступавшее в роли инертных объектов. Как и в первой сцене, тела юных танцовщиков скорее заполняют пространство своим объёмом, чем участвуют в активных действиях. Их носят, подкидывают, передают друг другу и перекладывают с места на место. Наконец, в последней части, после короткого совместного танца всех участников, уже младшие танцовщики, играя, двигают расслабленные тела взрослых: «Дети представлены как податливый, хрупкий и неуправляемый материал. Переносимые, перекладываемые танцовщиками, детские тела вторгаются в пространство, расширяют его, лепят его. Постепенно отношения взрослых и детей меняются на противоположные, граница между большими и маленькими, профессионалами и любителями, живыми и безжизненными телами стирается, оставляя место для единой массы, стремительным облаком уносящей всё вдаль»⁵⁹⁴.

В данном спектакле, несмотря на смену парадигмы субъектно-объектных отношений, механизмы сохраняют свою объектность. Более важна тут смена роли человека. Кроме преемственности поколений, передачи активной позиции (можно сказать, опыта) молодым, возник вопрос функциональной ценности человеческого действия в рамках технической парадигмы. Практи-

⁵⁹⁴ Terrain Boris Charmatz. *Enfant* [Электронный ресурс].

чески произошло стирание человеческой сущности и формирование *объект-объектной* системы взаимодействия, открывающей путь к проявлению, в конце концов, в высшей степени человеческого в детях⁵⁹⁵.

Шармац как представитель направления «не-танец» не впервые обратился к отказу от выстроенной хореографии в пользу обусловленного внешними причинами движения. Например, в работе «Короткая программа с отжимом» он провоцировал отношения человека с мотором, отделённым от стиральной машины. Установленный на нём деревянный диск служил сценической площадкой для танцовщика. Движение человека вынужденно подстраивается под вращение плоскости, инициируемое программой стирки, заложенной в механизме⁵⁹⁶. Но именно в спектакле «Дитя» этот принцип нашёл применение в значении своего рода партнёрства.

Взаимодействие равнозначных акторов. Интересны два варианта, когда присутствие агента, отличающегося по материальной структуре, не подразумевается, но, однако, можно говорить об объектно-ориентированном подходе.

Так, в спектакле «Гранд-финал» («*Grand finale*», 2017) британского хореографа Хофеша Шехтера (Hofesh Shechter)⁵⁹⁷, редко обращавшегося к партнерингу, есть сцена, в которой танцовщики управляют телами других людей, ведущих себя как неживые, используя исключительно парные взаимодействия. Объектность тут приобретает именно с образом потери жизни.

«Мы начали с идеи мёртвых тел <...> Эти дуэты дали нам шанс иначе взглянуть на “Гранд-финал”, который весь о том, что всё конечно»⁵⁹⁸. Значение смерти тут может быть рассмотрено с позиции концепции руин Георга Зиммеля: «Максимальной способностью к смерти обладают только индивиды. Если индивидуальностью обладает неорганический объект (например, произ-

⁵⁹⁵ Terrain Boris Charmatz. *Enfant* [Электронный ресурс].

⁵⁹⁶ Работа впервые представлена на фестивале танца в Бресте в 1999 году. Terrain Boris Charmatz. *Programme court avec essorage* [Электронный ресурс]. URL: <https://borischarmatz.org/?programme-court-avec-essorage-69> (дата обращения: 10.04.2024).

⁵⁹⁷ Hofesh Shechter Company. *Grand Finale* [Электронный ресурс]. URL: <https://hofesh.co.uk/productions/grand-finale/> (дата обращения: 10.10.2021).

⁵⁹⁸ Ibidem.

ведение искусств), то он тоже в некоторой степени оказывается смертен»⁵⁹⁹. Как материальный объект проявляет свои истинные материальные свойства лишь в момент разрушения, так и смерть субъекта проявляет истинное отношение к нему социума.

Другой пример — это полное исключение человека из системы субъектов и замещение его механизмами. В работе Уильяма Форсайта «Чёрные флаги» («*Black flags*», 2014)⁶⁰⁰, представленной на выставке в Дрездене, два запрограммированных робота осуществляли строго скоординированные движения, «танец флагов». Хотя в данном случае не было полноценного контактного взаимодействия, однако соотношение ритма движений роботов и их пространственные и движенческие взаимоотношения позволяют говорить об определённой форме дуэтного танца.

Применение объектно-ориентированного подхода при создании хореографических произведений является распространённым явлением и может быть рассмотрено с нескольких позиций: 1) актуализации социологических и технологических процессов; 2) работы со зрительским вниманием на основании эффекта узнавания; 3) расширения художественного инструментария и технических приёмов создания произведения; 4) обращения к новому телесному опыту танцовщиков, а следовательно, усилению кинестетической эмпатии со стороны аудитории.

Кроссдисциплинарный подход к созданию хореографического произведения с использованием проблематики философии, социологии, механики и др., соответствует общей тенденции постструктуралистского подхода в искусстве XXI века и обогащает как телесную, так и смысловую и символическую (художественную) составляющие современного танца. С другой сто-

⁵⁹⁹ Невлютов М. Р. Смерть архитектуры Георга Зиммеля // Современная архитектура мира. 2019. № 2. С. 66.

⁶⁰⁰ Gagosian. William Forsythe. Choreographic Objects. October 15 — December 22, 2017. Le Bourget [Электронный ресурс]. URL: <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william-forsythe-choreographic-objects/> (дата обращения: 05.01.2024).

роны, искусство способно привлекать внимание к актуальным социальным вопросам, оставляя пространство для интерпретаций.

Повседневное взаимодействие с техническими объектами практически каждого человека создаёт огромное поле индивидуального опыта у потенциального зрителя. Объект может становиться знаком, выполнять функции, обычно ассоциированные с субъектами, отражать собственную проблематику. При этом физическое взаимодействие человека с предметом на уровне диалога, учитывающего реактивность ответа первого и вариативность движения второго, даёт возможность говорить о партнёрстве в рамках объектно-ориентированного подхода в современном танце.

4.5. Партнеринг как средство коммуникации в инклюзивном танце⁶⁰¹

Тема неконвенционального тела в танце возникла во времена, когда Айседора Дункан противопоставила свободную пластику человеческого тела строгому канону тела классического танца⁶⁰². Процесс продолжился презентацией «тела прозаического, обыденного»⁶⁰³ в работах хореографов танца постмодерн и естественным образом расширился до сценической практики с девиантными телами, в которых «может не доставать каких-то органов или конечностей, могут отсутствовать некоторые мускулы»⁶⁰⁴. Созидательный потенциал взаимодействия с людьми с ограниченными возможностями и художественная ценность такого процесса подтверждается хореографами, работа-

⁶⁰¹ Автору близок подход, при котором «под инклюзией... понимается процесс включения инвалидов в современные танцевальные... практики» с акцентированием на творческой составляющей: *Ижецкая М.* Инклюзивные проекты как средство обновления современного танца // *Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сборник статей / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. С. 72–85.* М. Ижецкая также подробно рассмотрела вопрос обогащения практики современного танца посредством инклюзивных проектов.

⁶⁰² *Сироткина И. Е.* Желание vs биовласть: Танцевальная революция XX века // *Социология власти.* 2017. Т. 29. № 2. С. 99.

⁶⁰³ Там же. С. 101.

⁶⁰⁴ *Борисенко Е.* Тело современного танца // *Театр.* 2015. № 20. С. 138.

ющими в этом направлении⁶⁰⁵. Отмечается, что танец обогащается техниче-ски⁶⁰⁶, «становится буквальным <...> прямым, неокрашенным, настоящим»⁶⁰⁷, провоцируется к «поиску соответствующего языка»⁶⁰⁸. Не касаясь социальной, терапевтической, политической тематики инклюзивного тела, рассмотрим примеры того, как специфическая телесность может послужить материалом для развития партнеринга в современном танце.

Инклюзивный партнеринг как форма не-танца. Французский хореограф Матильда Моннье (Mathilde Monnier), проводившая с «1993 года танцевальное ателье в психиатрической лечебнице Коломбьер в Монпелье»⁶⁰⁹, совместно с медиахудожником Валери Урреа (Valérie Urréa), создала в 1998 году дуэтный видеоспектакль «Bruit blanc» («Белый шум»). В спектакле задействована страдающая синдромом детского аутизма Мари-Франс Канагье (Marie-France Canaguier), непосредственно повлиявшая на процесс создания постановки⁶¹⁰.

Спектакль оказался в контексте направления не-танца, возникшего в 1990-х годах во Франции и характеризующегося освобождением «от традиционного танца в пользу концептуального физического перформанса»⁶¹¹. «Хореографы “non-dance” работают с состоянием покоя. Покой для них чаще всего сопровождается формальными отношениями между исполнителями, минимальным (необходимым) мышечным напряжением в теле»⁶¹². Спектакль Моннье в этом плане скорее похож на документацию людей, оказавшихся в одном помещении, чем на сценический танец. Хотя в касаниях, жестах, возникающих оттяжках и поддержках сложно вычленить привычное танцевальное тело, чи-

⁶⁰⁵ *Ижецкая М.* Инклюзивные проекты как средство обновления. С. 73; *Борисенко Е.* Тело современного танца. С. 141.

⁶⁰⁶ Там же.

⁶⁰⁷ *Ижецкая М.* Инклюзивные проекты как средство обновления. С. 77.

⁶⁰⁸ Там же. С. 80.

⁶⁰⁹ *Борисенко Е.* Тело современного танца. С. 140.

⁶¹⁰ Mathilde Monnier — Chorégraphe. Bruit blanc [Электронный ресурс]. URL: https://www.mathildemonnier.com/en/creations/bruit_blanc (дата обращения: 10.05.2024).

⁶¹¹ *Ижецкая М.* Инклюзивные проекты как средство обновления. С. 77.

⁶¹² «Non-danse» (в пер. с франц. «не-танец») подробно рассмотрен в работе М. Шешуковой: *Шешукова М. С.* «Non-danse» как явление современной хореографии 1990-х годов: Дис. ... маг. Санкт-Петербург, 2015. С. 17.

стота исполнения каждого движения, их точность и полное телесное включение танцовщиков исключают вопрос об осознанности и профессионализме происходящего. Визуальное решение спектакля минималистично: две серые стены и куча сухих веток посередине. Моннье и Канагье идут вдоль серой стены. Брюнетка Канагье держится за плечи танцовщицы, будто следует за проводником, затем останавливается и совершает экспрессивный жестовый монолог руками. Движения девушки здесь, как и на протяжении всего спектакля, изолированные, с резкими и точными паузами, тело напряжено, но не зажато. Моннье поддерживает её импульсы, «направляя, но не прерывая их»⁶¹³. Как и в случае со спектаклем «Мирлифлор», «Белый шум» сложно разделить на отдельные части. Он, как беседа двух людей, содержит паузы, меняет направление, уточняет тему, но не прерывается, пока собеседники не исчезают из поля зрения друг друга. На протяжении спектакля периодически возникают контактные сцены. То Моннье, лёжа на спине и приподнимаясь в полуприседе, удерживает девушку-инвалида на своих ногах, как в колыбели, при этом положение пары не статично, а меняется, она постоянно ловит баланс в изменяющихся характеристиках весов. То танцовщицы выходят в передачу веса спинами и боками на ногах, при этом чувствуется, что Моннье активнее подстраивается под Канагье, которая смело заходит в ситуацию падения в направлении партнёрши. То девушки обмениваются жестами, реагируя на ритмическую составляющую действия, не перебивая, а дополняя движения друг друга. Происходящее «крайне напряженно и, в то же время, очень нежно. <...> Мы [зрители] испытываем <...> соучастие двух тел, которые, несмотря на отсутствие слов, делают их обмен разборчивым и видимым»⁶¹⁴. В поддержках, которые иногда сложны и для подготовленных танцовщиков (например, Моннье располагается вверх ногами на плечах сидящей Канагье), нет невыверен-

⁶¹³ Kerviel S. Le Monde [Электронный ресурс]. URL: https://www.mathildemonnier.com/pages/_article.php?id=09cb4abf6907426b8ae60aba1391f240 (дата доступа: 10.05.2024).

⁶¹⁴ Klein V. Les Inrockuptibles [Электронный ресурс]. URL: https://www.mathildemonnier.com/pages/_article.php?id=a855aa4ee7fe48f3a1ed5d13d33f8dec (дата доступа: 10.05.2024).

ных или неустойчивых движений. Девушка легко выдерживает тело партнёра и продолжает танцевать руками, жестикулируя в собственной манере.

Делясь впечатлениями о работе, Моннье отметила огромный опыт, развитие новых навыков и взгляда на собственное творчество посредством взаимодействия со специфической телесностью и мышлением Канагье⁶¹⁵. И хореограф, и критики отмечают отсутствие нацеленности на терапевтический эффект от спектакля, они отметили его исследовательскую составляющую⁶¹⁶.

Поэзис контраста. Архетипическим можно назвать дуэт из спектакля «The cost of living» («Цена жизни», 2004) физического театра DV8⁶¹⁷. В дуэте участвует «один из лучших актёров»⁶¹⁸ солист труппы Дэвид Туле (David Toole). Танцовщик-инвалид без ног отвечает за «самые пронзительные и выразительные в пластическом отношении эпизоды британского режиссёра и хореографа Ллойда Ньюсона»⁶¹⁹. Простота и очевидность идеи вкупе с отличным исполнением позволили автору работы говорить с широкой аудиторией, как искушённой, так и с обывателями. «Модель “экстремального тела” становится оппозицией модели тела “гламурного” — здорового, молодого, красивого»⁶²⁰.

Дуэт длится всего полторы минуты. Начинается с прибытия танцовщика в балетный класс, где тренируются профессиональные исполнители. Одну из девушек актёр видел ранее на улице. Оказавшиеся рядом, они сразу вступают в контактный танец, используя и перемешивая практически все принципы партнеринга с той разницей, что в силу особенностей телесной конструкции Туле, дуэт практически всегда развивается в плоскости пола, подъёмы осу-

⁶¹⁵ Борисенко Е. Тело современного танца. С. 140.

⁶¹⁶ Mathilde Monnier — Chorégraphe. Bruit blanc [Электронный ресурс]. URL: https://www.mathildemonnier.com/en/creations/bruit_blanc (дата обращения: 10.05.2024).

⁶¹⁷ Британский театр DV8 Physical Theatre (или Dance and Video 8) был образован Ллойдом Ньюсоном (Lloyd Newson) и существовал с 1986 по 2022 год.

⁶¹⁸ Курюмова Н. В. Современный танец: Модели телесности // Петербургский театральный журнал. 2014. № 3 [77] [Электронный ресурс]. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/?ysclid=1wffj76ml5f835993035#link-20> (дата доступа: 12.05.2024).

⁶¹⁹ Там же.

⁶²⁰ Там же.

шествляет девушка, а в оттяжках противовес очевидно меньше, чем в базовых ситуациях⁶²¹. В остальном танец простроен по принципу контрастного сочетания и последовательного развития принципов работы с весом и вниманием. По завершении контакта девушка, сохранявшая улыбку на протяжении всего отрыва, будто переключается на рутинные дела и уходит. Такое решение позволяет в равной степени думать о реальности и фантазийности ситуации и, с одной стороны, оставлять надежду на то, что для общества не тело характеризует человека, с другой, что всё происходило в воображении персонажа и тогда обычная в мире социальная изоляция людей с особенностями проявляется особенно остро⁶²². Тема инклюзии завершает весь спектакль, когда другой танцовщик сажает Туле на поясницу и идёт на четырёх конечностях, пока тело Туле достраивает конструкцию, дополняя ноги опорного танцовщика, или, впервые пробует идти на ногах, которых он никогда не чувствовал⁶²³.

Директивная функция партнеринга. Упрощённым по сравнению с вышеописанными примерами можно назвать обращение к партнерингу танцовщиков проекта «По пути» (2021, Новая сцена Александринского театра, Санкт-Петербург), осуществлённого Фондом «Антон тут рядом»⁶²⁴ и хореографом Алевтиной Грунтовой⁶²⁵. В танцевальном перформансе, ставшем стартовой точкой лаборатории четырёх студентов Фонда, страдающих аутизмом, и четырёх профессиональных танцовщиков проекта 9 a. m. Dance compa-

⁶²¹ Принцип оттяжки и его характеристика рассмотрены в 3-м параграфе 3-й главы.

⁶²² *Ижецкая М.* Инклюзивные проекты как средство обновления. С. 81.

⁶²³ Туле страдал врождённой формой гипоплазии крестца (синдром каудальной регрессии), которая привела к ампутации ног в возрасте восемнадцати месяцев [*Hadoke T. David Toole obituary. Dance* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/28/david-toole-obituary> (дата доступа: 18.05.2024)].

⁶²⁴ Фонд основан в Санкт-Петербурге в 2013 году и «реализует программы, направленные на создание жизненного маршрута для человека с аутизмом в России» [О фонде «Антон тут рядом» [Электронный ресурс]. URL: <https://antontut.ru/about/> (дата доступа: 18.05.2024)].

⁶²⁵ Хореограф и драматург инклюзивной труппы современного танца и перформанса «Антон тут рядом» и артистка труппы МА Dance (танцевальная компания Музыка Этерна, Санкт-Петербург): Алевтина Грунтовская — *musicAeterna* [Электронный ресурс]. URL: <https://musicaeterna.org/ru/participant/alevtina-gruntovskaya/?ysclid=lx2d6bwlcc814591146> (дата доступа: 18.05.2024).

пу⁶²⁶ («Танцевальная компания 9 утра», Санкт-Петербург), участники искали в танце ответ на вопрос «Что такое дом?». «Участники вступают в коммуникацию через танец и заданные партитуры, знакомятся со сценой и движениями своего тела и пробуют импровизационно двигаться вместе в рамках перформанса»⁶²⁷. Работа разворачивается в рамках «чёрного кабинета» сцены с подвешенным белым полотном, где существуют восемь человек в белых комбинезонах с чёрными, как у далматинцев, пятнами. В перформансе партнеринг встречается в двух вариантах. На протяжении всего действия профессиональные танцовщики делают приглашающие жесты или, непосредственно касаясь студентов Фонда, увлекают их в заданном партитурой направлении. Выстраиваемая таким образом коммуникация помогает организовать перемещение участников по сцене и поддержать внимание студентов к происходящему. Хотя в таком взаимодействии есть образ межличностного общения двух социальных групп, он не разрушается одинаковыми костюмами, и скорее осознанно нивелирован хореографом в рамках этической парадигмы общения с инклюзивными людьми. Такое директивное действие соотносится с правилом ведения-следования, используемого в партнеринге. Вторым вариантом является создание минималистичного хореографического фрагмента, выраженного в прокатывании двух групп танцовщиков спиной к спине друг по другу, стоя на ногах парами. Пары кружатся, соединяясь и расходясь, чтобы спустя некоторое время снова встретиться. Передача веса в парах минимальна. Контакт происходит скорее на уровне касания кожей и одеждой. При взгляде на такое подобие вальса, складывается впечатление катающихся или трущихся о дерево медведей, что вписывается в концепцию работы. В перформансе присутствует и ещё один короткий дуэт, где использован приём отражения танцовщиками действий друг друга. Такое взаимодействие длится буквально три

⁶²⁶ Некоммерческий танцевальный проект, организованный Алевтиной Грунтовой в 2018 году в Санкт-Петербурге.

⁶²⁷ Танцевальная лаборатория — Антон тут рядом [Электронный ресурс]. URL: <https://antontut.ru/project/tancevalnaya-laboratoriya/?ysclid=lx2bh1v4te721615645> (дата доступа: 18.05.2024).

движения, переходит в лёгкое управление танцовщицей своим партнёром и расставание. На протяжении всей работы партнеринг, хотя и используется в значении коммуникации и композиционного приёма, не приводит к созданию специфического лексического решения.

Таким образом, партнеринг и контактное взаимодействие в инклюзивном танце выполняет образную, композиционную, коммуникативную, социальную функции, служит основой для создания специфической танцевальной лексики, имеет исследовательскую и терапевтическую направленность. Партнеринг имеет большой вес в адаптации не только инклюзивных групп, но и в целом повышает уровень эмпатии в танце как при знакомстве участников процесса, так и в коллективах, имеющих большой совместный опыт.

Партнеринг как воплощение невербальной коммуникации формирует образно-смысловую рамку внутри художественного произведения в процессе взаимодействия танцовщиков, а также и у зрителей и свидетелей танцевального спектакля или представления. Он может служить инструментом работы со зрительским вниманием ещё и с позиции удивления аудитории, поскольку по большей части направлен на создание таких конструкций и движений, которые невозможно осуществить в сольном танце или без дополнительных элементов сценографии. В большинстве случаев он является выбором хореографа для обогащения авторского языка и усиления визуальной составляющей произведения, хотя и способен быть самостоятельной лексической и пространственно-семантической единицей. Анализ показал примеры использования партнеринга в качестве формообразующего и метафорического элемента в работах Матильды Моннье и Ллойда Ньюсона, обращённых к теме взаимодействия с инклюзивными группами, а также выполнение им прямой директивной функции в спектакле Алевтины Грунтовой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вопрос концептуализации и фиксации понятийного аппарата техник современного танца чаще всего дистанцирован во времени от их распространения в творчестве хореографов и танцовщиков. Это связано с постоянным уточнением и обновлением движенческой информации, внедрением новых данных, рефлексией на актуальные политические и социальные процессы.

Проведённое исследование впервые в теории российского современного танца обратилось к комплексному анализу явления партнеринга, раскрыв его терминологическую базу, а также соотношение технической и художественной составляющих. Сформулированные автором положения обозначают направление развития теории и практики партнеринга как специфической техники современного танца, унифицируя его характеристики для применения в педагогическом и творческом процессах, способствуя пониманию его структуры и качественных характеристик в критической традиции.

Анализ литературных источников, электронных изданий и эмпирического опыта представителей танцевального сообщества позволил обозначить наличие термина и явления партнеринга в практическом и теоретическом поле современного танца. На основании собранных данных выработан мультидисциплинарный подход к партнерингу, оптимально отражающий характеристики этого явления как части современного искусства, а также учитывающий авторские позиции хореографов, работающих с контактным танцем. Взгляд на партнеринг как на комплексную полиморфную дисциплину отражает его технические особенности, такие как связь контактных и бесконтактных взаимодействий в различных видах танца, неотделимость физических навыков от психической составляющей контакта, композиционного и художественного потенциала, расширяющегося на практически любое количество участников, взаимодействие с активной сценографией, аудиторией, различными медиа.

Исходя из этого, *партнеринг* можно рассматривать одновременно как технику направленного согласованного взаимодействия танцовщиков и как

набор методов контактного взаимодействия, используемый для создания сценической формы современного танца. Принятый при определении подход не исключает применение партнеринга в танцевальных практиках, не подразумевающих присутствие зрителя, таких, как танцевально-двигательная терапия. Отношение к контактному взаимодействию как к терапевтической практике предполагает отдельный исследовательский процесс и обозначает перспективы для дальнейшего исследования явления.

В широком смысле *партнеринг* — это сфера сценического современного танца, характеризующаяся слитностью движений в композиционной структуре, выстраивающейся из двух и более тел, решенная с помощью специфического набора методов контактного взаимодействия в различных системах субъектно-объектных отношений. Кинестезия в партнеринге построена преимущественно на невербальной коммуникации, наиболее близка по своей технической составляющей к контактной импровизации, но использует практически любую информацию о взаимодействии на телесном и психическом уровнях для создания прогнозируемого сценического результата. Художественная форма партнеринга может иметь вид импровизационной структуры или фиксированного набора элементов, при исполнении которых основными критериями являются: соблюдение этических принципов межличностного взаимодействия (доверия, интенции, согласия и эмпатии), активное реактивное внимание к собственному телу и окружающему пространству и общность темпоритмов движения, что позволяет создавать развитую уникальную знаково-коммуникативную композицию.

Термин «партнеринг» является заимствованным и, хотя активно применяется в танцевально-двигательной практике, но имеет несколько коннотаций и синонимов. К первым относят физические принципы работы с партнёром, форму взаимодействия, характеризующуюся взаимным согласием, композиционную структуру, где один и более участников (субъектов или объектов) взаимодействуют посредством телесного или внетелесного контакта. Под вторыми следует понимать партнёрство, контакт, контактное взаимодействие,

взаимодействие с партнёром, метод и способ существования в паре или группе. Слово «партнеринг» имеет три орфоэпические формы, допустимые в русском языке, предпочтительным считается произношение с ударной «а».

Востребованность навыков партнёрства доказана наличием требований, предъявляемых компаниями современного танца при трудоустройстве, хореографами при отборе в художественные проекты, востребованностью образовательных программ по партнерингу и повышающемуся количеству обращений к теме в литературе. Его художественная ценность раскрыта на примерах работ отечественных и зарубежных хореографов, причём спектр интерпретаций контактного взаимодействия имеет шкалу от партнеринга как технического аспекта современного танца до партнеринга как способа выстраивать терапевтические взаимоотношения с участниками образовательного и творческого процессов. Автором обозначена граница явления, согласно которой партнеринг, имея потенциал к процессуальности, в большей степени характеризуется как специфическая техника, стремящаяся, в отличие от контактной импровизации, к результативности.

Исследование сформировало платформу для дальнейшего теоретического изучения дисциплины, информационными источниками которой на данный момент являются в основном технические классы, проводимые практиками этого направления танца, а также становящиеся всё более популярными онлайн и видеокурсы. Однако, знание базовых принципов взаимодействия и выявленная в результате анализа и сравнения контактных танцевальных направлений аналогия позволили определить релевантность привнесения идей из параллельных (театра, кино, цирка) или не смежных с танцем дисциплин (философии, социологии, психологии и т. д.) в практику партнеринга.

В сообществе современного танца отношение к партнерингу как явлению сформировано, но имеются отличительные особенности, зависящие, по видимому, от характера творческой деятельности каждого из представителей и индивидуального взгляда на технику современного танца в целом. Объеди-

няющей мнения интервьюированных представителей танцевального сообщества стала ранее не описанная концепция О. Лабовкиной «тело-реакция». Её основным критерием является готовность проявления непосредственной и мгновенной реакции на информацию. Такая позиция может считаться одним из базовых принципов не только партнеринга, но и современного танца вообще. Концепция сравнивает партнеринг с игрой, в которой участники перед тем, как начать танцевать, определяют правила взаимодействия.

Одним из ключевых положений исследования стало утверждение, что о наличии или отсутствии ситуации партнёрства в танце можно судить в большей степени по этическим и в меньшей — по эстетическим критериям. Рассмотрение его только как движенческой или композиционной структуры нерелевантно и дополняется этической составляющей, определяющей его финальную форму. Это раскрыто через сравнительную характеристику контактных форм танца, таких как дуэтно-классический танец, танго, сальса, контактная импровизация и современный танец, отражающую физические принципы взаимодействия и их визуальную составляющую, и через анализ публикаций, обращенных к вопросам партнёрства в современном танце с позиций риторики, феноменологии и коммуникативной психологии.

Эстетика контакта объединяет: 1) физические принципы распределения и использования веса тела при исполнении партерных и воздушных поддержек, осуществлении коммуникации с партнёром и полом для организации собственного тела танцовщика в пространстве, а также при определении ролей в выполняемых элементах; 2) наличие и распределение точек контакта тел танцовщиков, правил и характера их переключения, а также соответствия их визуально-стилистической форме заданного вида партнёрства; 3) особенности взаимодействия собственного тела танцовщика и общей динамики группы с гравитацией и распределение ввиду этого горизонтальных, вертикальных и диагональных связей, механики исполнения структурных элементов танца; 4) формальную организацию танцовщиков в пространстве; 5) стилистические

особенности выбранных видов контактного танца (направление взгляда, распределение ролей, требования к визуальной и аудиальной составляющим и др.); 6) работу и демонстрацию смысловой нагрузки контакта. Наибольшие отличия современный танец имеет от дуэтно-классического танца и танго, так как эти направления наиболее жёстко заключены в рамки традиционной эстетики. Партнеринг пользуется близкими к сальсе коммуникативными приёмами. Максимально схож он по своей технической составляющей с контактной импровизацией. От последней он отличается интенцией к репетитивности и стремлением к получению прогнозируемого результата.

При этом партнеринг в современном танце может строиться на любой системе танца, но сохраняет актуальные в настоящее время принципы, такие как: принцип минимального напряжения, использование гравитации как партнёра, свобода в распределении ролей, равноправное существование и независимость от отличных от тела медиа, избегание прямых нарративно-смысловых ассоциаций, постирония и др. Одновременно с минимальным напряжением тело танцовщика современного танца находится в состоянии контролируемого расслабления, то есть оно готово в любой момент принять и / или проводить вес тела партнёра, реагировать на изменение обстоятельств и выстроить систему опор для собственной динамики при падении или взаимодействии.

Этика партнёрства является основным определяющим фактором партнеринга. Она обуславливает формирование, применение и объединение технических телесных, коммуникативных и качественных особенностей контактного танца. Среди этических аспектов партнеринга выделяются: 1) направленная коммуникация, определяющаяся интенцией на создание нового совместного опыта и отделяющая партнёрство от простого совместного существования в пространстве; 2) взаимная воля и точка согласия, которая отличает партнеринг от форм управления и насилия и обуславливает возможность ситуации контакта; 3) доверие, которое напрямую связано с качеством и формой партнеринга. Его наличие создаёт условия для развития виртуозности партнеринга

и поступательного движения от взгляда и прикосновения к воздушным под-
держкам и трюкам; 4) забота и ответственность участвуют в создании ситуа-
ции доверия и, как и оно, не доходят до абсолютного значения, то есть разде-
ляются между всеми участниками процесса и включают внимание к субъектам
и объектам партнёрства; 5) эмпатия повышает качество контакта и зависит от
развития танцовщика как личности.

Сформулированы основные принципы контактного взаимодействия
в современном танце на основании физических характеристик партнеринга
и определена методическая структура дисциплины. В техническом плане
партнеринг характеризуется: работой с весом, процессом формирования точки
контакта и её развитием, балансом и контрбалансом, применением зацепов за
партнёра, процессом ведения и следования, динамическими характеристиками
контактного взаимодействия. Определены правила работы с партнёром: пре-
имущество динамики перед статикой; важность всего процесса исполнения
элементов, а не только кульминации поддержек; понимание усилия при испол-
нении поддержек; своевременность поддержки; организация поддержки в на-
правлении от земли; инициация поддержки флаером; принцип «приглаше-
ния»; формирование поддержки верхним партнёром; наличие общего тела
в паре. Формулировка правил, в силу адаптации к системе подачи материала
через мыслеобразы, произведена с задействованием как конкретных инструк-
ций, так и абстрактных изображений. Таким образом, методика обучения парт-
нерингу должна включать в себя развитие физических данных, знакомство
с танцевальными и движенческими техниками, работу с вниманием, психиче-
ские тренинги и комплексное развитие личности. Предложенный методиче-
ский подход основан на сформированном к концу XX века практико-ориенти-
рованном и соматическом видении движенческих и танцевальных дисциплин.

Необходимость комплексного знания о партнеринге обоснована пони-
манием его как специфического движенческого навыка телесного языка и ав-
торского почерка деятелей танца. Партнеринг обладает суггестивным, знако-

вым потенциалом, а также, как одно из условий перформативности танцовщика, формирует пространство для телесной эмпатии зрителя.

В исследовании дан пример применения знаний технической стороны партнеринга в искусствоведении. Исходя из анализа танцевальных спектаклей, выбранных по принципу наличия в них контактного танца, сделан вывод, что партнеринг обладает потенциалом для расширения инструментария хореографа современного танца и применяется при выстраивании драматургически-смысловой линии, повышении виртуозности танца, гармонизации структуры сценического действия, актуализации существования исполнителя. Он рассматривается с позиции обогащения авторской идентичности хореографов с включением его в качестве весомой составляющей создаваемого произведения, позволяющей эффективно работать со зрительским восприятием. Партнеринг проистекает из концепции художественного произведения и воплощает результат поиска решения темы. Коммуникативные функции контактного взаимодействия могут быть использованы в образовательном процессе, создании специфической сценической формы или быть частью социализации инклюзивных групп. Современная теория искусства открывает возможности рассматривать партнеринг с позиции объектно-ориентированной онтологии, при этом происходит актуализация приёмов или всего произведения за счёт помещения в поле робототехники и объективации человеческих агентов.

Несмотря на то, что коммуникация в танце встречается практически в любой форме, где участвует более одного исполнителя, говорить о партнёрстве релевантно только при условии соблюдения физических и этических принципов. Создание ситуации партнёрства — сложный, обусловленный сочетанием большого количества факторов процесс, сказывающийся на качестве художественного продукта, а также формировании авторской идентичности хореографа и танцовщика. Перспективой исследования является внедрение выявленного инструментария в педагогическую и художественную практики, искусствоведческий дискурс, синтез знаний в области партнеринга.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алевтина Грунтовская* — musicAeterna [Электронный ресурс]. — URL: <https://musicaeterna.org/ru/participant/alevtina-gruntovskaya/?ysclid=lx2d6bwlcc814591146> (дата доступа: 18.05.2024).
2. Альтернативные подходы к современному танцу для школьников: Игровые технологии, кроссы, импровизация, командообразование [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K71/> (дата доступа: 18.05.2024).
3. Анна Гуменюк. «Метаться — это нормально!» [Электронный ресурс]. — URL: <https://svoboda-tancevat.ru/2020/01/06/11-анна-гуменюк-метаться-это-нормально> (дата обращения: 10.01.2021).
4. *Антипин, В. В.* О понятии «современный танец» в отечественной хореографической педагогике / В. В. Антипин // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2018. — № 5 (58). — С. 125–134.
5. *Афанасьев, С. Г.* Психоанализ эмпатии и эмпатия психоанализа / С. Г. Афанасьев // Социально-политические науки. — 2016. — № 4. — С. 63–66.
6. *Афанасьева, В. А.* Этика телесно-ориентированной психотерапии / В. А. Афанасьева [Электронный ресурс]. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etika-telesno-orientirovannoy-psihoterapii> (дата обращения: 20.04.2021).
7. *Багадаева, А. Г.* Современные направления в постановках театра танца «Капучино» / А. Г. Багадаева // Традиции и инновации в хореографическом образовании: Материалы Всерос. науч.-практ. конфер. с междунар. участием, посвящённой 45-летию кафедры хореографии, 29–30 мая 2017 года, г. Улан-Удэ / Восточно-Сиб. гос. ин-т культуры; науч. ред. И. С. Цыремпилова. — Улан-Удэ: ВСГИК, 2017. — С. 169–175.
8. *Балецкая, А. Б.* Партнеринг и дуэтные формы. Рабочая программа дисциплины / А. Б. Балецкая, А. М. Шипицин, С. В. Медведева; Тюменский государственный институт культуры. — Рукопись, 2016. — 16 с.

9. *Баркер, Р.* Преподаватель, художник, исследователь: Синергетическая взаимосвязь / Р. Баркер [Электронный ресурс]. — URL: <http://svobodatancevat.ru/2020/12/01/dancer-teacher-researcher/> (дата обращения: 10.01.2021).
10. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
11. *Берн, Э.* Трансакционный анализ и психотерапия / Э. Берн. — М.: Изд-во «Э», 2015. — 300 с.
12. *Блау, П.* Различные точки зрения на социальную структуру и их общий знаменатель / П. Блау // Американская социологическая мысль: Тексты / Под ред. В. И. Добренькова. — М.: Изд-во МГУ, 1994. — С. 8–29.
13. *Блумер, Г.* Общество как символическая интеракция / Г. Блумер // Современная зарубежная социальная психология. — М.: Изд-во МГУ, 1984. — С. 173–179.
14. Большой театр. Виктория Арчая [Электронный ресурс]. — URL: <https://bolshoi.ru/persons/viktoria-archaya?ysclid=lwcdelkb9n223134884> (дата обращения: 18.04.2024).
15. *Борисенко, Е.* Тело современного танца / Е. Борисенко // Театръ. — 2015. — № 20. — С. 136–143.
16. *Борцова, Е. С.* История понятия «коммуникация» в науке, философии, методологии и социальном управлении / Е. С. Борцова // Вестник МГУП имени Ивана Фёдорова. — 2015. — № 2. — С. 447–458.
17. *Босов, А. П.* Дуэтный танец в классическом балете: Техника поддержки от А до Я / А. П. Босов. — Санкт-Петербург: Lap Lambert Academic publishing, 2018. — 115 с.
18. *Брыкин, В. И., Плаксин, П. А.* Основная профессиональная образовательная программа высшего образования. Направление подготовки 51.03.02 Народная художественная культура. Профиль «Руководство хореографическим любительским коллективом (современный танец)». Уровень высшего образования — бакалавриат / В. И. Брыкин; Самарский государственный институт культуры. — Рукопись, 2022. — 149 с.

19. *Бурас, А.* У истоков русского авангарда: Общая теория творчества в трудах П. К. Энгельмейера / А. Бурас // Знание. Понимание. Умение. — 2015. — № 1. — С. 335–343.
20. *Бурцева, Г. В.* Современная концепция танцевальной педагогики в условиях ВУЗа / Г. В. Бурцева // Мир науки, культуры, образования. — 2016. — № 5 (60). — С. 184–186.
21. *Ваганова, А. Я.* Основы классического танца / А. Я. Ваганова. — СПб.: Лань, 2000. — 192 с.
22. *Васенина, Е. В.* Открытый мир контакта / Е. В. Васенина // Линия Modern. — 2007. — Сентябрь. — С. 10–11.
23. *Васенина, Е. В.* Российский современный танец. Диалоги / Е. В. Васенина. — М.: Emergency Exit, 2004. — 296 с.
24. *Васенина, Е. В.* Современный танец на московской сцене 1990–2000-х: Поиск идентичности, желание перформативности / Е. В. Васенина // Художественная культура. — 2019. — № 2 (28). — С. 176–193.
25. *Венкова, А. В.* Теоретическое исследование феномена иммерсивности в объектно-ориентированной онтологии и постгуманизме / А. В. Венкова // Вестник Томского гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. — 2021. — № 44. — С. 5–13.
26. *Венкова, А. В.* Феномен иммерсивности в современной художественной культуре. Дис. ... д-ра культурол. / А. В. Венкова. — Санкт-Петербург, 2021. — 330 с.
27. *Вернигора, О. Н.* Методика преподавания современных направлений в хореографии: Учебно-методическое пособие по направлениям подготовки: 51.03.02 Народная художественная культура, профиль подготовки «Руководство хореографическим любительским коллективом»; 52.03.01 Хореографическое искусство, профиль подготовки «Педагогика бального танца», квалификация выпускника — бакалавр, форма обучения — очная, заочная / О. Н. Вернигора; Алтайский гос. ин-т культуры, каф. хореографии. — Барнаул: АГИК, 2017. — 223 с.

28. *Верхоляк, А. В.* Характеристика профессиональных компетенций по современному танцу у будущих педагогов-хореографов в вузе / А. В. Верхоляк // Наука и школа. — 2016. — № 5. — С. 89–95.
29. Взаимодействие // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 5: Великий князь — Восходящий узел орбиты. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2006. — С. 238–239.
30. *Витвицкая, Л. А.* Взаимодействие субъектов образовательного процесса / Л. А. Витвицкая // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2005. — № 10. — Т. 1. — С. 77–81.
31. *Власова, Д. Р.* Использование разнообразных техник современного танца при создании творческой работы по дисциплине «искусство балетмейстера» / Д. Р. Власова // Студент года 2023: Сб. статей II Междунар. учебно-исследовательского конкурса, Петрозаводск, 06 декабря 2023 года. — Петрозаводск: Новая Наука, 2023. — С. 390–396.
32. *Гарднер, Г.* Структура разума. Теория множественного интеллекта / Г. Гарднер. — Москва: Вильямс, 2007. — 501 с.
33. *Гиршон, А.* Структура спонтанности: Многообразие импровизационного опыта [Электронный ресурс]. — URL: <http://girshon.ru/article/struktura-spontannosti-mnogoobrazie-improvizatsionnogo-opyta/> (дата обращения: 10.06.2020).
34. *Головашина, О. В.* Объективная онтология? Метафизика Г. Хармана / О. В. Головашина // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. — 2018. — Т. 34. — Вып. 1. — С. 4–16.
35. *Голубев, Д. В.* Инновационные методы преподавания «контактной импровизации» как средство создания композиции современных форм танца / Д. В. Голубев // Мир науки, культуры, образования. — 2016. — № 6 (61). — С. 209–211.
36. *Гордеева, А.* Апология дуализма / А. Гордеева // S7. Журнал для пассажиров. — 2020. — № 10. — С. 58–66.

37. *Гордеева, Т. В.* Virtuозная будничность как ключевой аспект коммуникации в танцперформансе / Т. В. Гордеева // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 52–62.
38. *Гордеева, Т. В.* Кинестезия в исполнительской практике современного танца / Т. В. Гордеева // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. — 2015. — № 1 (36). — С. 87–97.
39. *Гордеева, Т. В.* Концепция «втелесности» в современном танце / Т. В. Гордеева // Архитектоника современного искусства: От модерна к постмодерну / Науч. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. — С. 152–159.
40. *Гордеева Т. В.* Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков: Дис. ... канд. искусств. / Т. В. Гордеева. — Санкт-Петербург, 2021. — 234 с.
41. Готовые танцевальные комбинации и этюд в технике партнеринг [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K46/> (дата доступа: 18.05.2024).
42. Грамота.ру — справочно-информационный интернет-портал «Русский язык» | Класс | Азбучные истины | 10. Произношение и написание заимствованных слов [Электронный ресурс]. — URL: http://gramota.ru/class/istiny/istiny_10_zaimst/ (дата обращения: 06.06.2020).
43. *Грибов, С. С.* Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе: Дис. ... канд. искусств. / С. С. Грибов. — Санкт-Петербург, 2023. — 243 с.
44. *Грибов, С. С.* Медиа-перформанс и современный танец в междисциплинарных художественных практиках / С. С. Грибов // Актуальные вопросы теории и практики хореографического искусства: Материалы I Всеросс. науч.-практ. конф., Барнаул, 01–03 апреля 2022 года / Гл. ред. Г. В. Бурцева; Алтайский гос. ин-т культуры. — Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ин-та культуры, 2022. — С. 92–94.
45. *Грибов, С. С.* Танец Лои Фуллер как прототип генеративных арт-

практик в хореографии / С. С. Грибов // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2022. — № 3 (80). — С. 18–33.

46. *Грибов, С. С.* Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса / С. С. Грибов // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 63–75.

47. *Грибов, С. С.* От абдуктивной логики к перформативному искусству: Конструирование художественной коммуникации между перформером и зрителем / С. С. Грибов // Международный журнал исследований культуры. — 2020. — № 3 (40). — С. 67–78.

48. *Гусаковский, А. А.* Понятие «практики движения» в современном танце / А. А. Гусаковский // Художественные практики современного танца. Реальное и виртуальное: Сборник статей / Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2023. — С. 19–32.

49. *Гуссерль, Э.* Картезианские медитации / Э. Гуссерль. — М.: Академический проект, 2010. — 229 с.

50. *Давыдов, В. П.* Базовые принципы и методические подходы к обучению хореографической композиции в процессе подготовки хореографов в ВУЗах культуры и искусства / В. П. Давыдов // Вестник КемГУКИ. — 2018. — № 42. — С. 66–74.

51. *Даниленко, З.* Интраданс / З. Даниленко // Балет. — 2010. — № 5 (164). — С. 36–37.

52. Диверсия. Международный фестиваль дуэтов современного танца [Электронный ресурс]. — URL: <https://stantsia.com/festivals/diversia-2> (дата обращения: 10.05.2024).

53. *Димура, И. Н.* Танцевальная выразительность артистов балета: К вопросу о дефинициях / И. Н. Димура, Д. С. Макарова // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2016. — № 4. — С. 20–30.

54. *Довгель, А.* Телесная эмпатия / А. Довгель [Электронный ресурс]. — URL: <http://kultprosvet.by/telesnaya-empatiya/> (дата обращения: 13.06.2020).

55. *Догорова, Н. А.* Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: Становление и трансформации: Дис. ... д-ра иск.: В 2 т. — Т. 1 / Н. А. Догорова; Моск. гос. ун-т имени М. В. Ломоносова. — М., 2023. — 391 с.
56. *Догорова, Н. А.* «Мышление и танец»: Языковой пластический код в основе становления теории предмета хореографии / Н. А. Догорова // Психолого-педагогические вопросы современного образования. — Чебоксары: Среда, 2024. — С. 168–180.
57. *Догорова, Н. А.* Язык танца как феномен символической действительности / Н. А. Догорова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2015. — Т. 17. — № 1. — С. 255–258.
58. *Долгова, Ю. С.* Партнеринг. Рабочая программа дисциплины / Ю. С. Долгова, А. А. Любашин; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. — Рукопись, 2020. — 12 с.
59. *Долгополова, Л. А.* Партнеринг и дуэтные формы. Программа учебной дисциплины / Л. А. Долгополова; Волгоградский гос. социально-педагогический ун-т. — Рукопись, 2016. — 7 с.
60. *Дядык, Н. Г.* Концептуальное искусство как способ философствования: Живопись вместо философии / Н. Г. Дядык // Социум и власть. — 2020. — № 1 (81). — С. 104–114.
61. *Ермакова, О. А.* Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века (творческие поиски М. Бежара и Д. Ноймайера) / О. А. Ермакова: Дис. ... канд. иск. — Санкт-Петербург, 2003. — 237 с.
62. Значение слова «бэкграунд» [Электронный ресурс]. — URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/бэкграунд> (дата доступа: 10.04.2021).
63. *Золотарева, Л. Р.* Педагогическое искусствоведение в парадигме научного знания / Л. Р. Золотарева // Наука и школа. — 2010. — № 5. — С. 38–41.
64. Игры и тренинги на командообразование в уроке современного танца для детей от 7 до 15 лет [Электронный ресурс]. — URL:

<https://dancehelp.ru/lp/K74/> (дата доступа: 18.05.2024).

65. *Ижецкая, М.* Инклюзивные проекты как средство обновления современного танца / М. Ижецкая // Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сборник статей / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой; Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. — С. 72–85.

66. Интервью с Нэнси Старк Смит (Пол Робертс) 04.12.2015 [Электронный ресурс]. — URL: <http://girshon.ru/article/intervyu-s-nensi-stark-smit-pol-roberts/> (дата обращения: 10.06.2020).

67. *Ирхин, Ю. В.* Достижения и ограничения бихевиоризма и постбихевиоризма / Ю. В. Ирхин // Социально-гуманитарные знания. — 2009. — № 1. — С. 95–111.

68. Искусство современного танца | Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.conservatory.ru/dance> (дата обращения: 12.05.2024).

69. *Кардашевский, С. М.* Дифференциация значений слов по месту ударения / С. М. Кардашевский // Русский язык в школе. — 1946. — № 1. — С. 19–25.

70. *Карпенко, В. Н.* Методика танцевальной импровизации в системе непрерывного образования (бакалавриат — магистратура) / В. Н. Карпенко, А. И. Чалова // Культурная жизнь Юга России. — 2018. — № 1 (68). — С. 68–72.

71. *Карпенко, И. А.* Выразительные средства и законы зрительского восприятия хореографического произведения / И. А. Карпенко, Е. С. Артёмова // Культура и время перемен. — 2019. — № 2 (25) [Электронный ресурс]. — URL: <http://timekguki.esrae.ru/41-438> (дата обращения: 01.06.2022).

72. *Карпов, Н. В.* Уроки сценического движения / Н. В. Карпов. — М.: Изд-во ГИТИС, 1999. — 184 с.

73. *Кинова, А. И.* Теория, методика и практика современной хореографии: Учебно-методический комплекс по направлению подготовки 52.03.01

(071200) «Хореографическое искусство», профиль «Искусство балетмейстера», квалификация (степень) выпускника бакалавр / А. И. Кинова, А. Н. Бегунов. — Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. — 96 с.

74. *Кисеева, Е. В.* Репетитивная техника как ведущий метод организации материала в музыкально-театральных постановках (на примере танца постмодерн) / Е. В. Кисеева // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2017. — № 3 (28). — С. 65–70.

75. *Клименских, М. В., Ершова, И. А.* Педагогические конфликты в школе / М. В. Клименских. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. — 74 с.

76. Когда роботы танцуют балет [Электронный ресурс]. — URL: <https://newsrobotics.ru/kogda-roboty-tancuyut-balet/> (дата обращения: 22.05.2022).

77. *Козонина, А.* Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России / А. Козонина. — М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 244 с.

78. Концепт // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — М.: Республика, 2001. — С. 262.

79. *Коротаева, Е. В.* Основы педагогики взаимодействий: Теория и практика: Монография / Е. В. Коротаева. — Екатеринбург: Изд-во УрГПУ, 2013. — 203 с.

80. Краткая история контактной импровизации / «Chute» Центр Контактной Импровизации и Перформанса [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.contactimprovisation.ru/library/kratkaya-istoriya-kontaktnoj-improvizaczii/> (дата доступа: 17.04.2024).

81. *Круткин, В. Л.* «Материальный поворот» в социальных исследованиях и «неосвязаемое культурное наследие» / В. Л. Круткин // Вестник Удмуртского университета. Социология. Политология. Международные отношения. — 2017. — Т. 1. — Вып. 2. — С. 141–149.

82. *Курюмова, Н. В.* Современный танец: Модели телесности /

Н. В. Курюмова // Петербургский театральный журнал. — 2014. — № 3 [77] [Электронный ресурс]. — URL: <https://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyy-tanec-modeli-telesnosti/?ysclid=lwfj76ml5f835993035#link-20> (дата доступа: 12.05.2024).

83. Кучеренко, А. Л. Танец как феномен телесности на примере испанского танца фламенко / А. Л. Кучеренко // Гуманитарный вектор. — 2018. — № 3. — С. 168–175.

84. Лаврова, С. В. Внутреннее пространство и пластическая коммуникация в контактной импровизации Стива Пэкстона / С. В. Лаврова, Ю. О. Новик // Philharmonica. International Music Journal. — 2019. — № 5. — С. 78–85.

85. Латур, Б. Об интеробъективности / Б. Латур // Социологическое обозрение. — 2007. — Т. 6. — № 2. — С. 79–96.

86. Леонова, Г. Ю. Процессуальность как эстетический принцип современной художественной практики: Автореф. дис. ... канд. филос. наук / Г. Ю. Леонова; Моск. гос. ин-т культуры. — Москва, 2015. — 22 с.

87. Леонова, Ю. Э. Теоретические основы формирования художественного вкуса в контексте современного хореографического направления «Партнеринг» / Ю. Э. Леонова // Художественное образование в Российской Федерации: Вчера, сегодня, завтра: Материалы XXIII Всерос. научно-практ. конф., Новосибирск, 24 апреля 2020 года. — Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2020. — С. 102–104.

88. Леушина, В. В. Этика искусственного интеллекта в стандартах и рекомендациях / В. В. Леушина, В. Э. Карпов // Философия и общество. — 2022. — № 3 (104). — С. 124–140.

89. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. — Киев: Киевская академия евробизнеса, 1994. — 288 с.

90. Марченко, С. Е. Партнеринг. Рабочая программа дисциплины / С. Е. Марченко; Институт современного искусства [Электронный ресурс]. — URL: https://isi-vuz.ru/sveden/files/B1.0.13_RPD_Partnering.pdf (дата обращения: 20.12.2022).

91. *Маст, Д.* Методические рекомендации для преподавателей современного танца. Анализ, дидактика и методология / Д. Маст. — М.: ТанцХауз Москвич, 2015. — 37 с.
92. *Матвеев, Л. П.* Теория и методика физической культуры (введение в теорию физической культуры; общая теория и методика физического воспитания): Учебник для высш. учеб. заведений физкультурного профиля / Л. П. Матвеев. — Москва: Спорт, 2021. — 520 с.
93. *Майерс, Т.* Анатомические поезда / Т. В. Майерс. — Москва: Эксмо, 2022. — 384 с.
94. *Мейерхольд, В.* Принципы биомеханики / Запись М. М. Коренева, публикация В. Щербакова // Театральная жизнь. — 1990. — № 2. — С. 24–25.
95. *Меловатская, А. Е.* Авторский курс по актёрскому мастерству в хореографии: Вопросы и перспективы развития / А. Е. Меловатская // Проблемы современного образования. — 2020. — № 3. — С. 216–227.
96. *Мельникова, Е. В.* Контактная импровизация: Становление и развитие в России: Дис. ... маг. / Е. В. Мельникова. — Москва, 2015. — 171 с.
97. *Меньшиков, Л. А.* Интермедиаальные практики в теории акционистского искусства / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2019. — № 6 (65). — С. 115–129.
98. *Меньшиков, Л. А.* Перформанс как пародия / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2018. — № 2 (55). — С. 113–129.
99. *Меньшиков Л. А., Сачков И. С.* Понятие партнеринга в западных танцевальных исследованиях / Л. А. Меньшиков, И. С. Сачков // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2024. — № 3 (92). — С. 112–124.
100. *Меньшиков, Л. А.* Постмодерн в искусстве: Исторический и семиотический аспекты / Л. А. Меньшиков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 6 (77). — С. 200–212.
101. *Меньшиков, Л. А.* Терминология отечественного хореоведения в сфере современного танца, или О том, что делать с его современностью /

Л. А. Меньшиков // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 6–15.

102. Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 1) [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1363/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

103. Методика преподавания партнеринга детям и подросткам (часть 2) [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2133/1364/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

104. Методика преподавания современного танца для детей 10–14 лет [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/763/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрированных пользователей.

105. Методика современного танца для детей 10–14 лет [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/763_metodika_sovremennogo_tantsa_dlya_detey_10_14_let/ (дата обращения: 13.06.2020).

106. Механика перерождения. Танцевальный спектакль Ксении Михеевой [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LWIhSICvMgY> (дата обращения: 01.05.2024).

107. Мид, Дж. От жеста к символу / Дж. Мид // Американская социологическая мысль: Тексты / Под ред. В. И. Добренькова. — М.: Изд-во Международного ун-та бизнеса и управления, 1996. — С. 213–221.

108. Миланич, А. Ю. Импровизация как способ создания современного танцевального спектакля (На примере спектакля Карин Понтъес «Все пути ведут на Север» для труппы «Балет Москва») / А. Ю. Миланич, Н. В. Курюмова // Границы танца в современной культуре: Думаем, пишем, обсуждаем: Материалы VIII Межвуз. студ. науч.-практ. конф. (с междунар. участием) факультета современного танца Гуманит. ун-та / Под общ. ред. Н. В. Курюмовой. — Екатеринбург: Гуманит. ун-т, 2018. — С. 102–107.

109. Минина, О. М. Развитие концепции минимализма в творчестве современных хореографов / О. М. Минина, Е. С. Транькова, Ю. Ю. Падян // Балет [Электронный ресурс]. — URL: <https://balletmagazine.ru/ru/post/razvitiie>

konceptcii-minimalizma-v-tvorchestve-sovremennyh-horeografov (дата обращения: 10.05.2024).

110. *Митакович, Л. А.* Учебно-методический комплекс «Практикум по решению профессиональных задач» для направления 540700 Художественное образование по профилю подготовки бакалавров 540711 Хореографическое искусство / Л. А. Митакович. — Уфа: Изд-во БГПУ, 2007. — 76 с.

111. «Мне интересно видеть на сцене личности, а не хорошо выдрессированные тела» [Электронный ресурс]. — URL: <http://labovkinaolga.com/articles/17-olga-labovkina-mne-interesno-videt-na-stsene-lichnosti-a-ne-khorosho-vydressirovannye-tela.html> (дата обращения: 14.04.2021).

112. *Мороз, А.* Программа танцевальных перформансов Context.10: простые ответы на сложные вопросы / А. Мороз // Театр To Go (2022) [Электронный ресурс]. — URL: <https://teatrto.ru/2022/10/16/programma-performansov-context-10/?ysclid=lwclt4mnbs755120042> (дата обращения: 14.05.2024).

113. *Морозов, В. А.* Взаимодействие: Понятие, виды и свойства / В. А. Морозов // Креативная экономика. — 2015. — № 9 (10). — С. 1309–1318.

114. *Невлютов, М. Р.* Смерть архитектуры Георга Зиммеля / М. Р. Невлютов // Современная архитектура мира. — 2019. — № 2. — С. 58–68.

115. *Никитин, В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце: Учебное пособие / В. Ю. Никитин. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. — 520 с.

116. *Никитин, В. Ю.* Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника / В. Ю. Никитин. — М.: Один из лучших, 2004. — 414 с.

117. *Никитин, В. Ю.* Проблемы организации детского любительского хореографического творчества на современном этапе развития досуговой деятельности / В. Ю. Никитин // Вестник Московского государственного института культуры. — 2017. — № 5 (79). — С. 174–185.

118. *Никитин, В. Ю.* Профессия — балетмейстер / В. Ю. Никитин // Культура и образование. — 2013. — № 2–4 (11). — С. 56–68.

119. *Никитин, В. Ю.* Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: Дис. ... д-ра пед. н. / В. Ю. Никитин; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2007. — 605 с.
120. О фонде «Антон тут рядом» [Электронный ресурс]. — URL: <https://antontut.ru/about/> (дата доступа: 18.05.2024).
121. *Ожегов, С. И.* Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов. — М.: Мир и образование; ОНИКС, 2012. — 1375 с.
122. Основная профессиональная образовательная программа, направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность «Педагогика народно-сценического танца» [Электронный ресурс]. — URL: http://balletacademy.ru/wp-content/uploads/2016/03/2_pnst.pdf (дата обращения: 10.06.2020).
123. Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/514-Osnovy_partneringa_v_tantse/ (дата обращения: 13.06.2020).
124. Основы партнеринга в танце [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/514/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.
125. Ответственность // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Пред. науч.-ред. совета Ю. С. Осипов; Отв. ред. С. Л. Кравец. Т. 24: Океанариум — Оясио. М.: Большая Российская энциклопедия, 2014. — С. 633.
126. Ответственность // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. — М.: Республика, 2001. — С. 403.
127. Партнеринг — постановка [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/430-Partnering_postanovka/ (дата обращения: 13.06.2020).
128. Партнеринг [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/catalog/311-Partnering/> (дата обращения: 13.06.2020).
129. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. —

URL: https://dancehelp.ru/catalog/551-Partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/
(дата обращения: 13.06.2020).

130. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/674-Partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/
(дата обращения: 13.06.2020).

131. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/723_partnering_i_kontaktnaya_improvizatsiya/
(дата обращения: 13.06.2020).

132. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/723/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.

133. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/551/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.

134. Партнеринг и контактная импровизация [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/674/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.

135. Партнеринг: Техника исполнения поддержек от основ до продвинутого уровня [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/850/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.

136. *Пегов, В. А.* «Мыслящее тело» в телесно-двигательных и образовательных практиках / В. А. Пегов, Л. П. Грибкова, А. В. Матвеева // Современные проблемы спорта, физического воспитания и адаптивной физической культуры: Материалы VII международной научно-практической конференции, посвящённой 85-летию Донецкого национального университета, 24–25 марта 2022 года. — Т. 2. — Донецк: Донецк. нац. ун-т, 2022. — С. 108–114.

137. *Писарев, А.* Акторно-сетевая теория: Незавершённая сборка / А. Писарев, С. Астахов, С. Гавриленко // Логос. — 2017. — № 1 (116). — С. 1–40.

138. *Польская С.* Наедине с хореографом / С. Польская [Электронный

ресурс]. — URL: http://dozado.ru/context_yanagorbacheva/?ysclid=lw8anmwbqs239615961 (дата обращения: 10.05.2024).

139. Постановка в современном танце для детей от 8 лет: Приёмы создания уникальной лексики, импровизационные задания, готовые танцевальные этюды [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K85/> (дата доступа: 18.05.2024).

140. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2001. — 656 с.

141. Правила движения. Школа/дом современного танца Елизаветы и Татьяны Тарабановых. [Электронный ресурс]. — URL: <https://praviladvigenia.tilda.ws> (дата обращения: 19.05.2024).

142. Притяжение. Российский вестник контактной импровизации [Электронный ресурс]. — URL: <http://contactnews.narod.ru/> (дата обращения: 02.05.2021).

143. Проекты. Ольга Лабовкина [Электронный ресурс]. — URL: <http://labovkinaolga.com/projects.html> (дата обращения: 02.04.2021).

144. Психология внимания / Под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер и В. Я. Романова. — М.: ЧеРо, 2001. — 858 с.

145. Пэкстон, С. Краткая история контактной импровизации // «Chute» Центр Контактной Импровизации и Перформанса / С. Пэкстон [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.contactimprovisation.ru/library/kratkaya-istoriya-kontaktnoj-improvizaczii/> (дата доступа: 17.04.2024).

146. Работа со взрослыми учениками в современной хореографии [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/1334/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистрир. пользователей.

147. Рабочий учебный план по программе бакалавриата «Народная художественная культура. Руководство хореографическим коллективом (современный танец)» [Электронный ресурс]. — URL: http://www.mgik.org/upload/iblock/d54/B-51.03.02-NKHK-Rukovodstvo-lyub.khor.-kol.-_sovr.-tanets_-2019-g.pdf (дата обращения: 11.06.2020).

148. Рабочий учебный план по программе бакалавриата. Направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность Искусство современного танца [Электронный ресурс]. — URL: https://www.conservatory.ru/sveden/files/bak_xoreografiya_ist.plx.xlsx.pdf (дата доступа: 18.05.2024).

149. Рабочий учебный план программы подготовки специалистов среднего звена среднего профессионального образования. 52.02.02. Искусство танца (по видам). Современный танец [Электронный ресурс]. — URL: http://www.tumgik.ru/images/files/2023/KI/UchPLAN/STspo_Uch_plan_2023_plx.pdf (дата обращения: 12.05.2024).

150. Разогрев и техника кроссов в современном танце для детей от 10 лет [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K78/> (дата доступа: 18.05.2024).

151. *Рамачандран, В. С.* Рождение разума. Загадки нашего сознания / В. С. Рамачандран. — Москва: Олимп-Бизнес, 2006. — 224 с.

152. Резиденция. Станция арт-площадка [Электронный ресурс]. — URL: <https://stantsia.com/residence> (дата обращения: 10.05.2024).

153. *Рягузова, Е. В.* Теория и практика профессионального общения. Ч. 1. Психология общения [Учебное пособие по дисциплине] / Е. В. Рягузова. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2017. — 82 с.

154. *Сачков, И. С.* Партнеринг в современном танце: Сущность, определение, место в системе терминов / И. С. Сачков // Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сб. статей / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой; Сост. и науч. ред. Л. А. Меньшиков. — Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. — С. 147–182.

155. *Сачков, И. С.* Концепция партнеринга в теории российского современного танца: Дис. ... маг / И. С. Сачков. — Санкт-Петербург, 2021. — 141 с.

156. *Сачков, И. С.* Объектно-ориентированный подход в партнеринге / И. С. Сачков // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3 (48). — С. 40–51.

157. *Сачков, И. С.* Основы комплексного подхода в методике преподавания партнеринга / И. С. Сачков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2023. — № 2 (85). — С. 94–108.

158. *Сачков, И. С.* Партнеринг в современном, классическом и социальных танцах: Сравнительная характеристика / И. С. Сачков // Балет в музыкальном театре: История и современность. Тезисы Межд. науч. конф., 21–25 ноября 2022 года / Ред.-сост. Н. В. Пилипенко; под ред. И. П. Сусидко, Н. В. Пилипенко; Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2022. — С. 212–214.

159. *Сачков, И. С.* Этика взаимодействия как определяющий момент партнеринга в современном танце / И. С. Сачков // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования: Сборник материалов V Всерос. науч.-практ. конф. с межд. участием, Москва, 25 октября 2021 года. — Москва: Московская государственная академия хореографии, 2022. — С. 74–77.

160. *Сачков, И. С.* Этические аспекты взаимодействия как методическая основа партнеринга в современном танце / И. С. Сачков // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2021. — № 4 (75). — С. 46–58.

161. *Серебренников, Н. Н.* Поддержка в дуэтом танце: [Учеб. для сред. спец. и высш. учеб. завед. искусств и культуры] / Н. Н. Серебренников. — Л.: Искусство: Ленингр. отд-ние, 1985. — 146 с.

162. *Сироткина, И. Е.* «Умное умение»: В каком смысле можно говорить о «телесном знании»? / И. Е. Сироткина // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. — 2020. — № 2. — С. 225–251.

163. *Сироткина, И. Е.* Биомеханика: Между наукой и искусством / И. Е. Сироткина // Вопросы истории естествознания и техники. — 2011. — Т. 32. — № 1. — С. 46–70.

164. *Сироткина, И. Е.* Танец: Опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце /

И. Е. Сироткина. — М.: Бослен; СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2020. — 256 с.

165. *Сироткина, И. Е.* Желание vs биовласть: Танцевальная революция XX века / И. Е. Сироткина // Социология власти. — 2017. — Т. 29. — № 2. — С. 97–115.

166. *Смирнова, О. В.* Философия науки и техники: Учеб. пособие / О. В. Смирнова. — Москва: Флинта, 2014. — 296 с.

167. *Смит, Р.* Кинестезия и метафоры реальности / Р. Смит // Новое литературное обозрение. — 2014. — № 1 (125). — С. 13–29.

168. *Соколов-Каминский, А. А.* Балетная критика: Поиск опоры / А. А. Соколов-Каминский // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 6 (71). — С. 39–44.

169. Сообщество «Проект Ксении Михеевой/Ksenia Mickheeva Project» ВКонтакте — публичная страница, Санкт-Петербург [Электронный ресурс]. — URL: <https://vk.com/mickheevaproject?ysclid=lwbbwpr7l26812782> (дата обращения: 10.05.2024).

170. Спонтанный танец [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/621-Spontannyu_tanets/ (дата обращения: 13.06.2020).

171. *Ставцева, О. И.* Философские основания концепции «Производства присутствия» Х.-У. Гумбрехта / О. И. Ставцева // Вестник СПбГУТД. — 2018. — № 3. — С. 63–67.

172. *Стайнберг, Л.* Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / Л. Стайнберг. — Москва: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. — 424 с.

173. Статьи — Жить Танцуя [Электронный ресурс]. — URL: <http://girshon.ru/uznat-bolshe/stati/> (дата обращения: 02.05.2021).

174. Стилизация: Поиск идей и образов, сочинение лексики. Импровизация в дуэтной работе. Этюд «Куклы-обереги» [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K24/> (дата доступа: 18.05.2024).

175. Стойка на руках и ее разновидности, колесо без рук, бедуинский

прыжок. Методика изучения. Развитие координации. Кульбиты разного уровня сложности [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K57/> (дата доступа: 18.05.2024).

176. *Сушков, Д. В.* Основные виды поддержки дуэтно-классического танца: Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений / Д. В. Сушков. — Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2018. — 200 с.

177. Танцевальная акробатика — от основ до сложных трюков. Подготовка, методика изучения элементов, страховка [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K55/> (дата доступа: 18.05.2024).

178. Танцевальная лаборатория — Антон тут рядом [Электронный ресурс]. — URL: <https://antontut.ru/project/tanchevalnaya-laboratoriya/?ysclid=lx2bh1v4te721615645> (дата доступа: 18.05.2024).

179. Танцевально-акробатические элементы продвинутого уровня [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K59/> (дата доступа: 18.05.2024).

180. Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/630-Tanchevalnye_svyazki_v_tekhnike_partneringa/ (дата обращения: 13.06.2020).

181. Танцевальные связки в технике партнеринга [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/630/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.

182. *Тарасова, О. И.* Перспективы современного художественного образования и педагогика балета / О. И. Тарасова // Образование в современном мире: Сборник научных статей. — Вып. 13 / Под ред. Ю. Г. Голуба. — Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2018. — С. 164–169.

183. Театральная компания ЗМ [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.goldenmask.ru/spect.php?id=656> (дата обращения: 10.05.2024).

184. Техника партнеринга [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/658-Tekhnika_partneringa/ (дата обращения: 13.06.2020).

185. Техника партнеринга [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/658/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.
186. Техника партнеринга для детей 9–11 лет [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/442-Tekhnika_partneringa_dlya_detey_9_11_let/ (дата обращения: 13.06.2020).
187. Техника современного танца: Синтез contemporary и hip-hop для детей от 10 лет. Кроссы в разных уровнях. Создание постановки [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K77/> (дата доступа: 18.05.2024).
188. *Торопова, А. А.* Философия телесности / А. А. Торопова. — М.: Канон +; Реабилитация, 2024. — 256 с.
189. Упражнения и игры для разогрева, развития внимания, навыков импровизации и взаимодействия в танцевальной группе [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lk/lessons/2151/1591/> (дата доступа: 18.05.2024). Режим доступа: для зарегистр. пользователей.
190. Учебный план по программе бакалавриата. Направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность Педагогика современного танца [Электронный ресурс]. — URL: <https://mgutm.ru/wp-content/uploads/doc/edu/up/520301-psvto-1.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).
191. Учебные предметы, курсы, дисциплины (модули). 51.03.02 Народная художественная культура. Руководство хореографическим коллективом (современный танец) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.mgik.org/sveden/files/001347.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).
192. Учебный план, направление подготовки 51.03.02 Народная художественная культура, направленность (профиль) «Руководство хореографическим любительским коллективом», квалификация бакалавр [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.agik22.ru/sveden/files/RXLK_oo_Plan\(3\).pdf](http://www.agik22.ru/sveden/files/RXLK_oo_Plan(3).pdf) (дата обращения: 12.06.2020).
193. Учебный план специальности 52.02.01 Искусство балета [Электронный ресурс]. — URL: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/>

spo/Ucheb_plan_SPO_2016.pdf (дата обращения: 09.06.2020).

194. Учебный план 52.03.01 Искусство хореографа — 2023 // Учебный план основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы бакалавриата [Электронный ресурс]. — URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/bakalavriat/ucheb_plany/UP-bak-2023.pdf (дата обращения: 18.05.2024).

195. Учебный план, направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство, направленность (профиль) «Педагогика бального танца», квалификация бакалавр [Электронный ресурс]. — URL: [http://www.agik22.ru/sveden/files/52.03.01_PBT_2019_ochnoe_Plan\(1\).pdf](http://www.agik22.ru/sveden/files/52.03.01_PBT_2019_ochnoe_Plan(1).pdf) (дата обращения: 12.06.2020).

196. Учебный план 52.04.01 Художественные практики современного танца — 2023 // Учебный план основной профессиональной образовательной программы высшего образования — программы магистратуры [Электронный ресурс]. — URL: https://vaganovaacademy.ru/vaganova/obrazovanie/magistratura/ucheb_plany/UP-mag-2023.pdf (дата доступа: 18.05.2024).

197. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство (уровень бакалавриата): утверждён приказом Министерства образования и науки РФ от 16 ноября 2017 г. № 1121 [Электронный ресурс]. — URL: https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301_B_3_15062021.pdf?ysclid=lc96vxeeW4407630505 (дата обращения: 21.12.2022).

198. Фестиваль «Танцсоюз» 2023. Обсуждение спектакля «Туман», Иван Сачков (Санкт-Петербург) [Электронный ресурс]. — URL: https://vk.com/video-9068269_456251785 (дата обращения: 06.02.2023).

199. *Фишер-Лихте, Э.* Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — Москва: Play&Play; Канон-плюс, 2015. — 376 с.

200. *Фрейд, З.* Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа / З. Фрейд. — СПб.: Алетейя, 1999. — 254 с.

201. *Холодов, Ж. К.* Теория и методика физического воспитания

и спорта: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Ж. К. Холодов, В. С. Кузнецов. — Москва: Академия, 2000. — 480 с.

202. *Хоманс, Дж.* Социальное поведение как обмен / Дж. Хоманс // Современная зарубежная социальная психология. Тексты. — М.: Изд-во МГУ, 1984. — С. 82–91.

203. Хрупкое | ГЭС-2 [Электронный ресурс]. — URL: <https://v-a-c.org/ges2/fragile?ysclid=lwclz0bwtz92778474> (дата обращения: 14.05.2024).

204. *Шарков, Ф. И.* Коммуникология: Основы теории коммуникации: Учебник / Ф. И. Шарков. — М.: Дашков и К, 2010. — 592 с.

205. *Шевченко, Е. П.* Методические рекомендации по дисциплине «Методика преподавания дуэтного танца»: Методические рекомендации для студентов заочного отделения Института искусств / Е. П. Шевченко. — Саратов: Б. и., 2016. — 17 с.

206. *Шелемов, А. Н.* История развития дуэтного танца на профессиональной сцене и формирование учебной дисциплины «дуэтно-классический танец» / А. Н. Шелемов // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — 2015. — Вып. 11. — С. 135–143.

207. *Шешукова, М. С.* «Non-danse» как явление современной хореографии 1990-х годов: Дис. ... маг. / М. С. Шешукова. — Санкт-Петербург, 2015. — 91 с.

208. *Щедровицкий, Г. П.* Мышление, понимание, рефлексия / Г. П. Щедровицкий. — М.: Наследие ММК, 2005. — 800 с.

209. Эстетика // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. — Т. 35: Шервуд — Яя. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2017. — С. 457.

210. Этика // Большая Российская энциклопедия: В 30 т. / Отв. ред. С. Л. Кравец. — Т. 35: Шервуд — Яя. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2017. — С. 485.

211. 2019-1 Partnering Labiñaki Azpillaga Tuesday 22 & Wednesday 23 — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2019-1->

partnering-labinaki-azpillagatuesday-22-wednesday-23/ (дата обращения: 11.06.2020).

212. 52.03.01 Хореографическое искусство // Информация о сроке действия государственной аккредитации образовательной программы, о языках, на которых осуществляется образование (обучение) в АНО ВО «Гуманитарный университет» [Электронный ресурс]. — URL: <https://gu-ural.ru/uploads/2023/12/Informatsiya-o-sroke-dejstviya-gosudarstvennoj-akkreditatsii-obrazovatelnoj-programmy-o-yazykah-na-kotoryh.pdf> (дата доступа: 18.05.2024).

213. About | Olga Labovkina [Электронный ресурс]. — URL: <http://labovkinaolga.com/en/biography.html> (дата обращения: 15.04.2021).

214. Audition Notice The SETanztheater [Электронный ресурс]. URL: <https://dancingopportunities.com/audition-notice-the-setanztheater/> (дата обращения: 10.06.2020).

215. Autumn Intensive 2018 — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/autumn-intensive-2018/3042/> (дата обращения: 11.06.2020).

216. Bodywork как практика на осознание тела [Электронный ресурс]. — URL: https://dancehelp.ru/catalog/856_bodywork_kak_praktika_na_osoznanie_tela/ (дата обращения: 13.06.2020).

217. Borders by Olga Labovkina [Электронный ресурс]. — URL: <https://vimeo.com/381059822> (дата обращения: 01.02.2021).

218. *Brook, A. Contact improvisation & Body-Mind Centering: A Manual for Teaching & Learning Movement* / A. Brook. — S. l.: SmartBody Books, 2000. — 102 p.

219. *Butterworth, J. Dance studies: the basics* / J. Butterworth. — Abingdon: Routledge, 2012. — 212 p.

220. *Butterworth, J. Teaching choreography in higher education: A process continuum model* / J. Butterworth // *Research in Dance Education*. — 2004. — Vol. 5. — № 1. — P. 45–67.

221. *Cho, D. Sharing, Supporting, Empowering: Why Partnering Feels More*

Poignant Than Ever / D. Cho [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancemagazine.com/ballet-partnering-2648139935.html> (дата обращения: 11.01.2021).

222. Code провинции: Международная конференция по современному танцу в Калуге. День 2 [Электронный ресурс]. — URL: https://vk.com/video-9068269_456247550 (дата обращения: 27.12.2022).

223. Compagnie 111. Aurélien Bory Sans objet [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.cie111.com/en/spectacles/sans-objet/> (дата обращения: 10.05.2024).

224. Contact Quarterly: Dance and Improvisation Journal, Books, Dvds [Электронный ресурс]. — URL: <https://contactquarterly.com/index.php> (дата обращения: 02.05.2021).

225. Contact Quarterly: Unbound [Электронный ресурс]. — URL: <https://contactquarterly.com/cq/unbound/index.php#view=ci-and-its-influence-on-contemporary-dance> (дата обращения: 30.03.2020).

226. Context. Diana Vishneva [Электронный ресурс]. — URL: <https://dianavishneva.com/context> (дата обращения: 14.05.2024).

227. Copenhagen Contemporary Dance School 3-year Diploma Programme — Copenhagen Contemporary Dance School [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.cph-dance.com/3-year-diploma-programme/> (дата обращения: 04.06.2020).

228. Dance technique | P.A.R.T.S. [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.parts.be/dance-technique> (дата обращения: 11.06.2020).

229. Dancehelp.ru [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru> (дата доступа: 20.05.2024).

230. De Dansers is Looking For Dancers/Performers (Professional / Trainee) [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancingopportunities.com/de-dansers-is-looking-for-dancers-performers-professional-trainee/> (дата обращения: 10.06.2020).

231. Depth Movement With Edivaldo Ernesto Barcelona [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancingopportunities.com/depth-movement-with-edivaldo-ernesto-barcelona/> (дата обращения: 10.06.2020).

232. *Diana, J.* Partnering Protocol: Help Students Get Past the Awkwardness and Work Together / J. Diana [Электронный ресурс]. — URL: <https://danceteacher.com/partnering-protocol/> (дата обращения: 20.03.2021).

233. *Dolin, A.* Pas de Deux: The Art of Partnering / A. Dolin. — Mineola: Dover, 2005. — 64 p.

234. Dozado Dance magazine. Афро и техника «Save the body» / Таня Тарабанова в ЦЕХе [Электронный ресурс]. — URL: <http://dozado.ru/событие/tarabanova-сех/?ysclid=lc97ll83dp979186567> (дата обращения: 25.12.2022).

235. *Drake-Boyt, E.* Latin dance / E. Drake-Boyt. — Santa Barbara, Denver, Oxford: Greenwood, 2011. — 163 p.

236. Eastman | Overview. Project / Zero degrees [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.east-man.be/en/14/44/Zero-Degrees> (дата обращения: 12.05.2024).

237. Emma EveleinUrban / Contemporary — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/emma-eveleinurban-contemporary/> (дата обращения: 11.06.2020).

238. Fighting Monkey. About [Электронный ресурс]. — URL: <https://fightingmonkey.net/about/> (дата обращения: 25.12.2022).

239. *Fraleigh, S.* A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology / S. Fraleigh // Dance Research Journal. — 1991. — № 23/1. — P. 11–16.

240. Frequently Asked Questions: Lead and Follow [Электронный ресурс]. — URL: http://www.eijkhout.net/lead_follow/index.html (дата обращения: 10.06.2020).

241. Gagosian. William Forsythe. Choreographic Objects. October 15 — December 22, 2017. Le Bourget [Электронный ресурс]. — URL: <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william-forsythe-choreographic-objects/> (дата обращения: 05.01.2024).

242. *Garafola, L.* Reconfiguring the sexes / L. Garafola // Legacies of Twentieth Century Dance. — Connecticut: Wesleyan University Press, 2005. — P. 179–194.
243. *Gardner, H.* Frames of mind: The theory of multiple intelligences / H. Gardner. — New York: Basic Books, 1983. — 440 p.
244. *Godard, H.* Moving-moved [Электронный ресурс]. — URL: <https://ru.scribd.com/document/442532640/bige-godard-2019-moving-moved-pdf> (дата обращения: 11.02.2021).
245. *Graham, M. F.* Understanding dance / M. F. Graham. — New York: Routledge, 1992. — 346 p.
246. *Gray, R.* How we learn to move: A revolution in the way we coach & practice sports skills / R. Gray. — Tempe: Perception Action Consulting & Education LLC, 2021. — 264 p.
247. *Hadoke T.* David Toole obituary. Dance [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/28/david-toole-obituary> (дата доступа: 18.05.2024).
248. *Hargrove, T.* Reversibility part one / T. Hargrove [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.bettermovement.org/blog/2011/reversibility-or-how-to-avoid-sitting-on-a-whoopie-cushion> (дата обращения: 10.01.2021).
249. *He, J., Ravn, S.* Sharing the Dance — in the Reciprocity of Movement in the Case of Elite Sport Dancers / J. He. — Berlin: Springer Science; Business Media Dordrecht, 2017. — P. 99–116.
250. *Hilton, H.* The Dos and Don'ts of Partnering / H. Hilton [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancespirit.com/dos-donts-partnering-2649872736.html?rebelltitem=5#rebelltitem5> (дата доступа: 11.02.2021).
251. Hofesh Shechter Company. Grand Finale [Электронный ресурс]. — URL: <https://hofesh.co.uk/productions/grand-finale/> (дата обращения: 10.10.2021).
252. International Dance Week Budapest | 6–17 July, 2020 [Электронный ресурс]. — URL: http://www.idwbudapest.com/class_descriptions (дата обращения: 10.06.2020).

253. *Kaltenbrunner, T.* Contact improvisation: Moving — dancing — interaction / T. Kaltenbrunner. — Oxford: Meyer & Meyer Sport, 2004. — 200 p.
254. *Kämpfe, V.* Dance practices as research: Approaches to the Safeguarding and Transmission of the Intangible Cultural Heritage of Dance / V. Kämpfe. — Lüneburg: Springer Cham, 2023. — 155 p.
255. *Keogh, M.* Dancing Deeper Still the Practice of Contact Improvisation / M. Keogh. — S. l.: Intimately Rooted Books, 2018. — 242 p.
256. *Kerviel, S.* Le Monde, 1999 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.mathildemonnier.com/pages/_article.php?id=09CB4ABF6907426B8AE60ABA1391F240 (дата доступа: 10.05.2024).
257. *Kimmel, M.* Intersubjectivity at Close Quarters: How Dancers of Tango Argentino Use Imagery for Interaction and Improvisation / M. Kimmel // Journal of Cognitive Semiotics. — 2013. — Vol. IV. — № 1. — P. 75–123.
258. *Klein, V.* Les Inrockuptibles — 1999 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.mathildemonnier.com/pages/_article.php?id=a855aa4ee7fe48f3a1ed5d13d33f8dec (дата доступа: 10.05.2024).
259. *Koteen, D., Smith, N. S., Paxton, S.* Caught falling: The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas / D. Koteen. — Northampton: Contact Editions, 2008. — 111 p.
260. *La Viers, A.* Can a Robot Do a Trust Fall? Absurdity as a Component of Human Intelligence and Embodiment / A. La Viers, I. Vidrin // Proceedings of the 11th International Conference on Computational Creativity. — Coimbra: Association for Computation Creativity, 2020. — P. 402–405.
261. *Laida Aldaz* | La Faktoria [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.lafaktoria.org/en/training/training/laida-aldaz/> (дата обращения: 11.06.2020).
262. *Latour, B.* On interobjectivity / B. Latour // Mind, Culture, and Activity. — 1996. — Vol. 3. — № 4. — P. 228–245.
263. *Laura Aris* | La Faktoria [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.lafaktoria.org/en/training/training/laura-ariss/> (дата обращения: 11.06.2020).

264. *Manning, M.* On Teaching Contact Improvisation (2009) / M. Manning [Электронный ресурс]. — URL: <https://movetolearn.com/on-teaching-contact-improvisation/> (дата доступа: 30.09.2020).
265. Masterclass Club Guy & Roni with Igor Podsiadly on Monday 12 November — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/masterclass-club-guy-roni-with-igor-podsiadly/3086/> (дата обращения: 11.06.2020).
266. Mathilde Monnier — Chorégraphe. Bruit blanc [Электронный ресурс]. — URL: https://www.mathildemonnier.com/en/creations/bruit_blanc (дата обращения: 10.05.2024).
267. *Mayer, B.* How Two Become One / B. Mayer [Электронный ресурс]. — URL: <https://archives.dance/2012/04/how-two-become-one-by-david-outevsky/> (дата доступа: 20.03.2021).
268. *Mayer, B.* It takes two / B. Mayer [Электронный ресурс]. — URL: <https://archives.dance/2021/03/it-takes-two/> (дата обращения: 30.03.2021).
269. *McMains, J.* Spinning mambo into salsa: Caribbean dance in global commerce / J. McMains. — Oxford: Oxford University Press, 2015. — 506 p.
270. *Menshikov, L. A.* Genre and Style in the Action Art Studies / L. A. Menshikov // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. — 2023. — Vol. 16. — № 4. — P. 648–655.
271. *Menshikov, L. A.* Ironic Strategies of Postmodern Art Games / L. A. Menshikov // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. — 2019. — Vol. 12. — № 7. — P. 1174–1190.
272. *Musmon, M.* World of Dance: Latin & Caribbean Dance / M. Musmon. — New York: Chelsea House, 2010. — 120 p.
273. *Naranjo, M.* The handy E-book of contemporary dance history / M. Naranjo [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.contemporary-dance.org/contemporary-dance-techniques.html> (дата обращения: 01.06.2021).
274. *Neal, P.* Become a Better Partner: Partnering Tips for Men / P. Neal [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancemagazine.com/partner-tips-for-men-2490624680.html/> (дата доступа: 20.03.2021).

275. *Nelson, K.* Why standing? Steve Paxton talks about how the Stand relates to Stage Fright and Entrainment in Contact Improvisation / K. Nelson // *Contact Quarterly Journal*. — 2015. — Winter/Spring. — P. 37–40.

276. *Novack, C. J.* Sharing the dance: Contact improvisation and American culture / C. J. Novack. — Madison: The University of Wisconsin Press, 1990. — 276 p.

277. Nuhacet Guerra Contemporary — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/nuhacet-guerracontemporary/> (дата обращения: 11.06.2020).

278. Partner (verb) definition and synonyms | Macmillan Dictionary [Электронный ресурс]. — URL: https://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/partner_2?q=partnering (дата обращения: 07.06.2020).

279. Partnering | meaning in the Cambridge English Dictionary [Электронный ресурс]. — URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/partnering> (дата обращения: 07.06.2020).

280. Partnering for Newbies [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancespirit.com/dance-partnering-2326068916.html> (дата обращения: 12.02.2021).

281. Partnering. Методика обучения от начального до продвинутого уровня [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancehelp.ru/lp/K45/> (дата доступа: 18.05.2024).

282. Passing Through | dz [Электронный ресурс]. — URL: http://www.davidzambrano.org/?page_id=276 (дата обращения: 25.12.2022).

283. *Paxton S.* The History and Future of Dance Improvisation. A talk given at the Art of Movement Festival in Russia / S. Paxton // *Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal*. — 2001. — Vol. 26. — № 2. — P. 98–102.

284. *Pegorer, A.* It takes two to win: Reflections on the merging of Tango Argentino and Contact Improvisation in Distraction / A. Pegorer [Электронный ресурс]. — URL: <https://contactquarterly.com/cq/rolling-edition/index.php#view=it-takes-two-to-win/> (дата обращения: 10.01.2021).

285. *Pietrobruno, S.* Salsa and its transnational moves / S. Pietrobruno. — Lanham: Lexington Books, 2006. — 219 p.
286. Presentation | École de danse contemporaine de Montréal [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.edcm.ca/en/professional-program/curriculum> (дата обращения: 05.06.2020).
287. Professional Dance Training — Dance in Art [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.danceinart.nl/professional-dance-training-course/> (дата обращения: 05.06.2020).
288. Professional development program in contemporary dance [Электронный ресурс]. — URL: https://24a9547c-bdef-43ce-8211-52059fc78fa4.filesusr.com/ugd/f2557f_ba845f90874c_44949c3a25de41a40258.pdf (дата обращения: 11.06.2020).
289. Progetto 2018/19 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.artichokefdr.com/progetto-2018-19> (дата обращения: 05.06.2020).
290. *Ravn, S.* Sensing weight in movement / S. Ravn // Journal of Dance and Somatic Practices. — 2010. — Vol. 2. — № 1. — P. 21–34.
291. *Rivieccio, K.* Exploration of practices in partnering / K. Rivieccio. — Phoenix: Arizona State University, 2017. — 39 p.
292. *Rothmund, I. V.* Dance Technique — Meanings and Applications / I. V. Rothmund // Nordic Journal of Dance. — 2015. — Vol. 6 (2). — P. 12–23.
293. *Santos, L. C.* Laban movement analysis: A Bayesian computational approach to hierarchical motion analysis and learning: PhD diss. / L. C. Santos. — Coimbra: University of Coimbra, 2014. — 172 p.
294. Shared Levitation Workshop Munich — Contemporary & Partnering [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancingopportunities.com/shared-levitation-workshop-munich-contemporary-partnering/> (дата обращения: 10.06.2020).
295. *Sööt, A.* Contemporary Approaches to Dance Pedagogy — the Challenges of the 21st Century / A. Sööt // Procedia — Social and Behavioral Sciences. — 2014. — № 112. — P. 290–299.
296. Structure — SEAD — Salzburg Experimental Academy of Dance

[Электронный ресурс]. — URL: <https://www.sead.at/index.php/academy/undergraduate/structure> (дата обращения: 10.06.2020).

297. Studio Pro Arte | Workshops und Seminare [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.studioproarte.de/kopie-von-angebot> (дата обращения: 11.06.2020).

298. Summer Intensive David Zambrano / Flying Low & Passing Through 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-396-summer-intensivedavid-zambrano-flying-low-passing-through6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

299. Summer Intensive Luke Jessop / Choreography / Project / Ion / Tribe 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-387-summer-inten-siveluke-jessop-choreography-project-ion-tribe6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

300. Summer Intensive Samuel Minguillon / In / Out 6–10 July 2020 — HJS [Электронный ресурс]. — URL: <https://hjs.amsterdam/dance/2020-391-summer-intensivesamuel-minguillon-in-out6-10-july-2020/> (дата обращения: 11.06.2020).

301. Tanz Bielefeld Is Looking For Male Dancer [Электронный ресурс]. — URL: <https://dancingopportunities.com/audition-notice-tanz-bielefeld/> (дата обращения: 10.06.2020).

302. Teachers Dance Performer — Codarts Rotterdam, University of the Arts [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.codarts.nl/en/dance/teachers/> (дата обращения: 05.06.2020).

303. Terrain Boris Charmatz. *Enfant*. Choreography: Boris Charmatz [Электронный ресурс]. — URL: <https://borischarmatz.org/?enfant-47> (дата обращения: 05.05.2024).

304. Terrain Boris Charmatz. *Programme court avec essorage* [Электронный ресурс]. — URL: <https://borischarmatz.org/?programme-court-avec-essorage-69> (дата обращения: 10.04.2024).

305. *Vetter, R. E.* Effects of partnering class on dancers' muscular strength, flexibility and body composition / E. R. Vetter. — Texas: Denton, 2000. — 221 p.

306. *Vidrin, I.* Embodied ethics: The conditions and norms of communication in partnering / I. Vidrin // *Thinking Touch in Partnering and Contact Improvisation: Pedagogy, Philosophy, Practice* / Ed. M. Sacro-Thomas. — Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2020. — P. 240–259.

307. *Vidrin, I.* Partnering as rhetoric. A World of Muscle, Bone & Organs / I. Vidrin // *Research and Scholarship in Dance*. — Coventry: Coventry University, 2018. — P. 112–130.

308. *Vidrin, I.* We Need to Distinguish «Trust» and «Care» in Partnering / I. Vidrin [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancemagazine.com/dance-partnering-2649630166.html> (дата обращения: 11.02.2021).

309. *Vroonhof, J.* Touching upon Dance. A Meeting between Jean-Luc Nancy and Modern Movement Theory / J. Vroonhof. — Amsterdam: Amsterdam University, 2014. — 75 p.

310. We're recruiting — new Chameleon wanted! — Company Chameleon [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.companychameleon.com/2020/01/were-recruiting-new-chameleon-wanted/> (дата обращения: 04.06.2020).

311. *Wroth, S.* Become a Better Partner: Partnering Tips For Women / S. Wroth [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.dancemagazine.com/partnering-tips-for-women-2490611351.html> (дата доступа: 20.03.2021).

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Активное внимание — обусловленное направленным и волевым усилием действие, нацеленное на восприятие информации.

База — партнёр, выполняющий функцию удерживающей опоры.

Баланс — уравнивание включённых в контактную систему тел, выраженное в равных значениях действующих сил. Сбалансированная система стабильна и статична.

Ведение/следование — форма телесной коммуникации с сообщением намерения к движению посредством активных мышечных усилий или передачи веса и соответствующей чуткой логичной реакцией на такой посыл.

Воздушная поддержка — форма взаимопомощи партнёров, при которой один или несколько из них теряют контакт с поверхностью пола.

Зацеп — способ удержания одного партнёра за тело или на теле другого посредством использования естественных мышечно-суставных усилий.

Инерция — направленное прямолинейное движение тела или его части, возникающее под воздействием внешних сил и требующее приложения энергии или времени для перенаправления или остановки.

Кинестетический интеллект — способ познания реальности посредством тактильно-двигательной чувствительности.

Контактная импровизация — зародившаяся в 1972 году в США практика взаимодействия танцовщиков, направленная на поиск новой формы взаимодействия в паре через импровизацию в соединении с опытом восточных единоборств, танго, танца модерн и других дисциплин.

Концепция — интеллектуальная рамка произведения, выдвигающая на первый план идею, основанную обычно на философской, технической, физической или другой парадигме. В отличие от сюжета концепция не стремится к раскрытию повествовательно-содержательной части, а использует идею как стимул к поиску лексического и композиционного решения.

Оттяжка — взаимоотношение партнёров в телесном контакте, когда их

тела направлены друг от друга, а система уравновешена. В системе терминов современного танца употребляется англоязычная версия pull (тянуть). Чаще приводится диада push-pull (толкай-тяни), где push выражает обратное оттяжке действие, то есть движение тел партнёров к центру контактной системы.

Партнеринг — это сфера сценического современного танца, характеризующаяся слитностью движений в композиционной структуре, выстраивающейся из двух и более тел, решенная с помощью специфического набора методов контактного взаимодействия в различных системах субъектно-объектных отношений. Кинестезия в партнеринге построена преимущественно на невербальной коммуникации, наиболее близка по своей технической составляющей к контактной импровизации, но использует практически любую информацию о взаимодействии на телесном и психическом уровнях для создания прогнозируемого сценического результата. Художественная форма партнеринга может иметь вид импровизационной структуры или фиксированного набора элементов, при исполнении которых основными критериями являются: соблюдение этических принципов межличностного взаимодействия (доверия, интенции, согласия и эмпатии), активное реактивное внимание к собственному телу и окружающему пространству и общность темпоритмов движения, что позволяет создавать развитую знаково-коммуникативную композицию.

Партерная поддержка — форма взаимопомощи партнёров, при которой все участники контактного процесса сохраняют связь с поверхностью пола или земли.

Поддержка — любая техническая помощь в контакте двух и более агентов, направленная на усиление качественных характеристик выполняемого действия: высоты, силы, сложности, нарушения гравитационных сил и др.

Практика движения — как и техника танца направлена на достижение конкретного ожидаемого результата, однако реализация задачи не подразумевает создание специфического повторяющегося пути и определения тем самым телесного языка, а отражает процесс поиска и оптимизации решений в каждый конкретный момент времени.

Присутствие — неуловимый опыт телесного переживания настоящего для всех участников исполнительско-зрительской коммуникации⁶²⁸.

Телесная сигнатура — согласно концепции Рудольфа Лабана, подразумевает формирование в процессе накопления телесного опыта специфической механики тела, направленной на реализацию движенческих задач.

Телесный паттерн — многократно повторяющееся узнаваемое движение или приём. Часто характеризует специфический вокабуляр танцевальной идентичности танцовщика.

Тело-реакция — авторская движенческая концепция, характеризующаяся выстраиванием причинно-следственных связей между воздействием внешнего стимула и формированием непосредственного телесного ответа танцовщика. Концепция является частью авторской идентичности технического и художественного языка Ольги Лабовкиной.

Техника партнеринга — специфическая форма взаимодействия двух и более физических тел (при условии осознанного выбора танцовщика), наиболее близкая по технической составляющей к контактной импровизации, вбирающая в себя практически любую информацию о контакте между танцовщиками на телесном и психологическом уровнях и имеющая как импровизационную, так и репетитивную форму хореографического текста.

Техника танца — комплекс упражнений и приёмов движения, направленный на достижение конкретного, прогнозируемого результата посредством поиска специфического телесного языка.

Точка контакта — место непосредственного соприкосновения тел танцовщиков.

Точка согласия — договорённость следовать условностям заданной системы движения.

Флаер — от англ. *flying* («лететь») — танцовщик, как правило, полностью отрывающийся от поверхности пола и передающий вес на тело партнёра.

⁶²⁸ Гордеева Т. В. Художественная коммуникация... С. 165.

Центр тела — анатомо-физиологическая величина, обозначающая место пересечения всех осевых линий тела и обычно совпадающая с центром равновесия, сенсорно-образная составляющая движения, отражающая направленное и сфокусированное на выбранной части или точке тела внимание.

Центр тяжести — соотносится с биомеханическим термином «*общий центр тяжести*» — точка приложения равнодействующей силы тяжести всех частей тела.

Центр равновесия — условная область тела человека, относительно которой возможно выстроить баланс анатомической конструкции. В системе контактного взаимодействия может смещаться на воображаемую внетелесную область между субъектами процесса.

Чувство веса тела — базовая величина в танце, характеризующаяся активным ощущением воздействия гравитационных сил на тело танцовщика и применением этого знания для изменения качества движения за счёт различной степени сопротивления или усиления этих сил. В контактном танце под передачей веса подразумевают добавление агента, тела партнёра, частично или полностью перенимающего воздействие гравитационных сил на свою телесную конструкцию.

ПРИЛОЖЕНИЕ А. ИНТЕРВЬЮ С ОЛЬГОЙ ЛАБОВКИНОЙ⁶²⁹

ОТ 1 МАРТА 2021 ГОДА

Иван Сачков (И. С.): Ольга, в своих спектаклях ты активно используешь дуэты, трио, квартеты и другие формы контактного танца, преподаёшь партнеринг и этим летом выпустила онлайн курс, где два урока из восьми посвятила этой теме. Расскажи, пожалуйста, как давно ты им занимаешься и каков твой путь к этой теме.

Ольга Лабовкина (О. Л.): В менее осознанном возрасте я танцевала балльные танцы. Можно сказать, что с десяти лет я активно подходила к теме партнеринга, поскольку балльные танцы основаны на взаимодействии в паре. Партнеринг там — это основная структура, в которой ты развиваешься. Потом было много поиска, и уже к таким формам, которые можно непосредственно отнести к современному танцу, я подошла через работу с Дмитрием Куракуловым в группе современной хореографии «ТАД» при Гродненской областной филармонии. В Гродно я проходила обучение в колледже искусств и была артистом балета в группе Дмитрия. В своих работах он использует развитую и виртуозную форму партнеринга, включающую в себя и акробатические элементы, много экспериментирует с формой, любит сложный движенческий язык.

⁶²⁹ Ольга Лабовкина — танцовщица, хореограф и перформер, работающая в области современного танца, визуального искусства, движенческого театра и перформанса. Окончила магистерскую программу «Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург, 2013), Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств (Санкт-Петербург, психолог, 2003–2009), Гродненский государственный колледж искусств (2002). Работала в группе современной хореографии «ТАД» под руководством Дмитрия Куракулова (при Гродненской областной филармонии, 1999–2002), основатель и художественный руководитель театра танцы Karakuli (2008–2018, Минск, Беларусь); как танцовщица и хореограф реализовала свои проекты в таких резиденциях, как Korzo Art Production Company (Продюсерская компания искусств «Корзо», Гаага, Нидерланды), Vitlycke Center for Performing Arts (Центр исполнительских искусств Витлике, Швеция), Resite & Kunstrepublik — Center for Art and Urbanistics (Центр искусства и урбанистики, Берлин, Германия), Ponos Theatre (Театр Понек, Прага, Чешская Республика), Zurich University of Arts (Цюрихский университет искусств, Цюрих, Швейцария), Tanzcompagnie Giessen Stadttheater (Танцевальная компания городского театра Гиссена, Германия) и театрах России и постсоветского пространства [About | Olga Labovkina [Электронный ресурс]. URL: <http://labovkinaolga.com/en/biography.html> (дата обращения: 15.04.2021)].

Я проработала с ним три года, после чего стала развивать партнеринг самостоятельно через разные проекты, лаборатории, свои собственные постановки (в основном через них). Ну и мне везло с партнёрами (смеётся).

И. С.: Ты говоришь про поддержки, про бальный и современный танец. Как можно определить партнеринг? Любое ли взаимодействие — это партнеринг, и что его характеризует для тебя?

О. Л.: Если это взаимодействие (т. е. Взаимное Действие), то для меня это уже партнеринг. Взаимодействие случается в разных видах танца и разных сферах жизни. Я считаю партнеринг междисциплинарным понятием. То есть я не привязываю партнеринг только к современному танцу. Согласно учению гештальтпсихологии, два тела, помещённые в одно пространство, внутри нашего восприятия объединяются по каким-либо принципам: например, по принципу подобия или принципу «общей судьбы». Нужно ещё постараться, чтобы зритель не воспринимал их как нечто, взаимодействующее между собой. Когда постановщик это осознаёт, он может разрушить ожидаемость их совместного развития или поддержать её. Допустим, мы находимся в одном пространстве, и у меня стоит задача осознанно тебя игнорировать. Это может случиться, но может возникнуть ситуация «не думайте о розовом слоне», и мы точно будем о нём думать! Когда ты находишься в одном пространстве с другим перформером, ты какой-то частью сознания сонастраиваешься на это со-присутствие. Для меня первой чертой и сутью партнеринга является расширенное внимание. А форма является лишь выбором средств реализации идеи.

И. С.: Выделяешь ли ты какие-то физические и внешние «ключи» в партнеринге? Можно ли его визуально отличить от контактной импровизации или танго?

О. Л.: Партнеринг — это не отдельное танцевальное направление. Я бы говорила о партнеринге как о форме организации для выполнения каких-либо задач. Дело тут скорее не во внешнем проявлении, а во внутреннем устройстве этого явления (не в эстетике, а в этике). Одно из базовых условий здесь — обоюдное согласие всех партнёров. Если этого нет — значит, мы имеем дело

с манипуляцией и в некотором смысле с абьюзом. Обоюдное согласие — это не что-то, о чём мы договорились на словах единожды. Обоюдное согласие нужно постоянно подтверждать, давая партнёру артикулированную информацию качеством касания, степенью передачи веса, ритмом, вниманием, направлением и т. д. Оба партнёра должны понимать, что они «вместе», а в процессе взаимодействия они могут найти, «как» и «через что» они вместе, или хотя бы понять, во что они «играют», чтобы отыскивать «правила» их совместности.

Как я уже и говорила ранее, партнеринг — междисциплинарное понятие. Контактная импровизация, направленная на процессуальность в первую очередь, не подразумевает намеренной демонстрации какой-либо виртуозной формы, чаще всего, она не подразумевает и зрителя. В отличие от контактной импровизации, партнеринг может включать в себя поставленный текст, а танцовщики — сделать исследование формы точкой своего интереса.

В современном танце, чаще всего, распространено мнение, что если танцовщики начинают взаимодействовать телесно, то это как будто и есть партнеринг. Для меня партнеринг не ограничивается чисто физическим контактом. Мы можем наблюдать связь через выстраивание общего ритма, посредством которого танцовщики начинают «партнерить» ещё до прикосновения. То же самое и с траекториями. Если наши «тазики»⁶³⁰ двигаются совместно, в голове простраивается сеть возможных вариантов развития событий, мы как будто уже видим и репетируем перенос веса или совместный прыжок. То есть, мы допускаем в своё сознание, что этот вариант при хорошей слаженной работе может случиться. И физически можем пойти или не пойти в эту ситуацию.

Ещё одним важным аспектом партнеринга является практика выстраивания доверия. Ситуация доверия создаётся через повторяющийся удачный опыт. Что я понимаю под удачным опытом? Реализация взаимного интереса в сочетании с взаимной безопасностью. Довольно хрупкий баланс (смеётся). Если мы встаём в пару впервые, то удачный микроопыт складывается посте-

⁶³⁰ Имеется в виду центр тела человека, локализующийся в области тазовой области человека (прим. автора).

пенно из очень простых действий: совместного прикосновения, минимальной передачи веса, своевременного переключения ролей ведущий/ведомый, своевременной и приемлемой реакции на внешнее воздействие и т. д. Ты касаешься меня, мы создаём лёгкое давление в точку касания, и я могу чуть-чуть передать тебе вес. Ты чувствуешь себя комфортно с моим весом, можешь двигаться и предлагать мне развитие ситуации, я слушаю и интерпретирую твои действия, подтверждая, что «слышу» и понимаю тебя, ты бережно и точно возвращаешь мой центр на мою опору, мы совпадаем ритмически. Если такой положительный опыт повторяется, то доверие растёт. У младенцев есть базовое доверие при рождении. Если мама это поддерживает, то у ребёнка формируется доверие к миру. Он полагается на тождественность его ожиданий. Например, насколько часто к нему приходит мать, поддерживает его тело в комфорте, заботится, общается — это и есть повторяющийся положительный опыт. В партнеринге то же самое. Чем чаще положительный опыт партнёров, тем смелее они могут рисковать и играть, а, следовательно, тем к более нетривиальным и смелым решениям они могут прийти. Расширенное внимание, качество касания, ритм, траектории, доверие и распределение ролей. Конечно, можно говорить о физической подготовке, бэкграунде⁶³¹, вкусовых предпочтениях и т. д.: всё это влияет на формирование танцевального языка. Но мне ощущается более важным говорить о создании понимания в танце и выстраивании диалога между партнёрами.

И. С.: Ты коснулась темы веса, а где он локализуется в теле?

О. Л.: Мне кажется, что работа с весом или работа с сопротивлением, создание разного качества взаимодействия, его жёсткости или мягкости — это уже вопрос техники, целей и правил игры. Мне, наверное, интереснее, для чего вообще нужен партнеринг? Для чего ты занимаешься партнерингом?

И. С.: Мне нравится расширение моего тела за счёт тела партнёра.

⁶³¹ Бэкграунд (от англ. «Background» — фон, задний план) — всё, относящееся к жизни, образованию, связям, опыту человека [Значение слова «бэкграунд» [Электронный ресурс]. URL: <https://kartaslov.ru/значение-слова/бэкграунд> (дата доступа: 10.04.2021)].

О. Л.: Насколько я понимаю, это больше про процесс, про практику. Зачем фиксировать тогда танцевальную форму, зачем показывать это зрителям?

В природе есть симбиозы, когда растения и животные помогают друг другу в достижении общей цели. В природе это обусловлено выживанием или улучшением качества жизни. В бизнесе также партнёрские связи строятся на взаимовыгодных условиях и общих целях. В танце мы можем создать через партнеринг некую форму, которая помогает постановщику выразить мысль, которую другим способом он выразить не может. В этом смысле партнеринг может рассматриваться как некая знаково-коммуникативная система. С точки зрения постановщика это расширение инструментария. Возвращаясь к твоему вопросу: какая у нас может быть цель, такая может быть и работа с весом. Хочу ли я сейчас фокусироваться на работе с весом или сфера моего интереса сейчас — тема обмана ожиданий? Мы же танцуем не только как физические существа. Мы задействуем весь свой опыт и воображение, подключается и психоэмоциональная сфера, и логическое мышление. В спектакле «Не будите спящую собаку» по одноимённой пьесе Джона Пристли я использовала тему обмана ожиданий в партнеринге. Один из партнёров в дуэте предлагал ситуацию, увлекал второго партнёра в неё, и затем обманывал его ожидания. Сначала материал искался импровизированно, затем форма частично фиксировалась. Такая игра была обусловлена самой пьесой, где все персонажи оказались кем-то обманутыми. В дуэтах задействованы и вес, и ритм, и пространство, и реакция, но фокус — именно на реакции. Всё зависит от поставленных целей.

И. С.: Насколько важна для тебя фиксированная форма, и насколько часто ты оставляешь свободу танцовщикам и себе в рамках контактной формы в своих постановках?

О. Л.: Также зависит от постановки и от целей, от количества совместных удачных опытов, то есть от доверия артистам, с которыми я работаю. Сначала нужно найти некое «общее пространство», поделиться своим ощущением движения, поработать с телом танцовщика, познакомиться с ним. Обычно это такой предварительный этап к постановке, и часто он проходит в виде классов

или лаборатории. Затем, приступая к постановке, я пытаюсь найти необходимый телесный инструмент, который содержал бы в себе связь с общей концепцией постановки. Если я вижу, что тело «прокачано», осознанно, если оно артикулировано существует в импровизационной форме, то можно оставить и свободу, наметив лишь некоторые структурные позиции. Важно, когда теломысль способно оставаться в рамках осуществления выбора, и это происходит честно. Для меня это красиво и соотносится с понятием современный танец. Когда выбор осуществляется здесь и сейчас. Как каждый раз оставаться честным? На мой субъективный взгляд — это одна из основополагающих артистических техник — каждый раз верить в предлагаемые обстоятельства, в правила игры, верить в саму игру, в которую я сейчас вовлечён. Когда ребёнок играет в песочнице, он безоговорочно верит в замок, который строит. Он видит его в деталях и подробно, может отключиться от внешнего мира и не обращать внимание больше ни на что другое. Это техника... психическая техника — верить в правила игры и причинно-следственные связи, по которым создавалось движение, впоследствии зафиксированное.

И. С.: Почему ты работаешь со сценической формой партнеринга, какой потенциал ты в нём видишь?

О. Л.: Мне интересно, какие формы я могу находить через взаимодействие. Потому что я давно работаю с концепцией «Тело-Реакция». Эта концепция довольно широкая. Возможно, это также идёт из предыдущего опыта, из бального танца, из опыта работы с Дмитрием Куракуловым, который через взаимодействие сочинял достаточно сложные формы, и это всегда было очень образно. Мне интересно находить образность через партнеринг. Это может быть дуэтная форма, но может быть и коллективное существование, коллективное тело, и это также интересно исследовать. Есть некая уникальность в том, как я реагирую на внешнее и, если я действительно доверюсь соматической реакции, непосредственной реакции на внешнее, которая проходит помимо рационального мышления, она вообще первична, то форма того, как это произойдёт, может быть, и будет уникальной. Это и есть «Тело-Реакция».

В этом мой интерес как танцовщика — искать опыт, которого у меня ещё не было. Интересно не наткаться на определённое количество удачных ходов, хотя у всех у нас есть наработки, а исследовать то, что ты пока не можешь рационализировать. Возможно, это уложится после. Тело первично, и оно предлагает. Если мы коснёмся идей Томаса Ханна⁶³², то он говорил, что феноменологическое восприятие, телесное, оно «неудобно» для жизни, но оно истинно. Хочется отпустить тело на первый план, а только потом анализировать и выстраивать смыслы. Так же я работаю и с соло. Но партнеринг интереснее, потому что форма, а, следовательно, и смыслы могут быть разнообразнее, в том числе и с точки зрения образа.

И. С.: Какие отношения ты выстраиваешь с музыкой и пространством? Это ведь тоже про реакцию?

О. Л.: Безусловно. И с музыкой, и с пространством, и со временем, и с другими телами, и с самим произведением, и со зрителем. Во всех этих аспектах мы затрагиваем вопрос композиции, точки сборки. И несмотря на то, что композиция современного танца претерпевает довольно сильные изменения, чтобы наиболее адекватно представлять новые взаимоотношения с реальностью, внутри композиции все элементы тоже «партнерят», и каждый по отдельности не дает тех смыслов, которые находятся от их соотнесения (все мы помним «эффект Кулешова»⁶³³). Невозможно рассматривать композицию вне зрительского (и своего собственного) восприятия. Современный танец, имея тело основным медиумом, особенно апеллирует к кинестетическому зрительскому восприятию и выстраивает свою драматургию с учётом телесного повествовательного ряда. Здесь уместно вспомнить о зеркальных нейронах и кинестетической эмпатии, которая объясняет существование таких понятий, как понимание, предчувствие, сопереживание. Как я «партнерю» со зрителем? Через самодистанцирование от своей работы. Я имею в виду возможность от-

⁶³² Томас Ханна активно развивал концепцию соматического движения и медицины.

⁶³³ Основатель советской школы кино описал эффект появления нового смысла при монтаже от сопоставления двух кадров, поставленных рядом.

страниться, посмотреть на неё как зритель. Благодаря этому я выстраиваю драматургию внимания, создавая телесную картину. Я становлюсь зрителем во время создания работы, а зритель становится автором во время её просмотра. Такая игра. Как говорит хореограф Александр Андрияшкин: система производство-зритель — это череда договорённостей. Мы договариваемся, что сейчас ты зритель, а я постановщик или наоборот. Точно так же, взаимодействуя в танце, мы договариваемся, что сейчас мы поиграем в то или в это.

Про музыку. Я всегда говорю, что с музыкой создаю партнёрские отношения. Что это значит? Музыка может стать для нас отправной точкой для создания танцевального текста. Может быть и наоборот, когда мы развиваем форму и лишь после этого обращаемся к музыке, которая добавляет нам смысловой объём, может поменять контекст происходящего. Неинтересно делать танец всегда второстепенным персонажем, обслуживающим музыку (такие отношения типичны для балетного произведения). Мне интересны смыслы, которые рождаются от соотнесения «неподходящих» на первый взгляд элементов. Эта идея находит подкрепление в трудах Жака Дерриды, Генриха Альтшуллера, и др. Отзывается мне мысль Жоао Фиадейро о том, что креативный процесс — это не результат чьей-то персональной проекции или желания, но результат встречи и события. Если упрощенно, то мы снова приходим к «эффекту Кулешова».

По факту мы живём в ситуации полилога со всем внешним миром. Я ещё хочу вспомнить слова Энни Кади (исследовательница embodiment), она высказалась про расширенное внимание. Будучи в утробе матери, мы чувствовали единение с океаном, с чем-то живым, и это живое нас окружало. И, будучи уже в зрелом возрасте, мы испытываем потребность воссоединения с чем-то внешним. Мы можем испытывать это через тягу к природе или через влюблённость. С давних времён у человека было другое ощущение себя, как части природы и её естественного продолжения. Сейчас мы его утратили, самоизолировались, не зависим от неё настолько сильно. Мы изолируемся даже за счёт скорости жизни, потому что единение требует времени. Ещё эта мысль

была у основателя транзактного анализа в психологии Эрика Бёрна. Он писал, что ощущение автономности — это почти всегда иллюзия, которая является великим бедствием человечества. Мы не можем развиваться вне контекста, вне информационного поля, вне связей с пространством, что нас окружает. Это работает даже на клеточном уровне. Например, клетки зародышей растений меняют своё поведение в зависимости от того, какую информацию получают от соседей. Те клетки, у которых соседи есть только сверху, реагируют включением определённых генов, что меняет их свойства, и они начинают развиваться как корневая система. То есть их формирование происходит под воздействием внешней информации, на которую они «принимают решение» реагировать. Эта информация приводит меня в восторг! Если задуматься, то структура социума, искусство, инфо-системы, экосистемы, тело — всё имеет природу полилога. Мы также вмещаем в себя огромное количество информации, а под воздействием внешней среды можем формироваться тем или иным образом. Наше тело способно это делать.

И. С.: Можешь объяснить, что есть твоя концепция «тело-реакция»?

О. Л.: «Тело-реакция» — это форма танца, осуществляемая как непосредственная реакция на внешнюю информацию. Адресована эта информация нам или нет — иногда определяется только фокусом нашего внимания. Возьмём, к примеру, простейшую импроструктуру из пяти участников. Каждый из участников, вступая с кем-то в телесный диалог, может своим движением выстраивать смысловую параллель движению партнёра (т. е. продолжать/поддерживать мысль собеседника), а может выстраивать смысловой перпендикуляр (т. е. телесно «переключать» направление движения мысли партнёра, создавать альтернативу). Несмотря на то, что внимание участников расширяется на всю группу целиком, для готовности переключения внимания между партнёрами каждый имеет выбор, на кого в данный момент реагировать, хотя информация от «интерпретируемого» партнёра может быть адресована кому-то другому. Активный и осознаваемый фокус внимания — один из главных инструментов в концепции «тело-реакция».

В контексте концепции можно упомянуть о многих восхитительных явлениях природы. Можно вспомнить мурмурацию птиц, например. Мурмурация — природное явление, когда птицы сбиваются в огромные стаи и на лету на большой скорости формируют постоянно меняющиеся фигуры. Суть взаимодействия птиц внутри стаи — постоянно располагаться таким образом, чтобы получать как можно больше информации о соседях по стае и об окружающем пространстве. Ни одна из птиц не должна оказаться в тени другой птицы. Яркий пример потрясающей скорости и остроты тела-реакции с сохранением устойчивости внимания на протяжении долгого времени. По факту мурмурация — это своеобразные боевые учения у стаи, цель которых — защита от хищных птиц. т. к. большое количество постоянно меняющих своё положение тел сбивают хищника с толку и затрудняют отслеживание добычи.

Тело многогранно. Это живая и постоянно интерпретирующая весь объём имеющегося опыта система. Телесный опыт может быть приятным, травматичным, интимным, неясным и т. д. И позволение себе реагировать *непосредственно* [сохранено выделение слова О. Лабовкиной — прим. автора], как есть, анализировать не в процессе танца-реакции, а постфактум, позволение себе проживать как можно более различные реакции, открывает возможность новых способов мыслить через движение, продвигаться в *незнае-мом*. Наощупь. Позволение себе «не знать», но быть наблюдателем — это и есть метод концепции.

И. С.: Партнеринг для тебя — это часть концепции?

О. Л.: Можно и так сказать. Тело-реакция подразумевает диалогичность взаимодействия с миром.

И. С.: А как быть с обратной реакцией? Когда мы воздействуем на пространство, музыку и другое.

О. Л.: Партнеринг — это обоюдное согласие, а тело-реакция — это скорее про мой фокус, от чего я принимаю решение двигаться. Потому что подключение возможно к огромному количеству окружающих нас составляющих. Одно время для меня остро стоял вопрос мотивации движения. Сейчас для

меня мотивация определяется состоянием подключённости к информации и выбором моего фокуса внимания внутри неё. Я не хочу искусственно делать себя автономной. Это мой осознанный выбор.

И. С.: Последний вопрос. Что для тебя идеальный партнёр для партнёринга?

О. Л.: Я выделяю у партнёра те же качества, что и у хорошего танцовщика. Я процитирую свою фразу для одного интервью: «Тело — ваш первый и ваш последний партнёр. Оно прекрасно такое, которое дано. В принципе, как набор опыта всего, что мы пережили, т. е. тело как след. Оно индивидуально, неповторимо и очень красиво в этом смысле. Вопрос, каким ментальным, эмоциональным и физическим опытом мы его напитываем. Если образ тела соотнести с образом трёхлетнего ребёнка, то чем бы вы его напитывали? Для меня самое главное — любовью, безусловной любовью. Часто ли мы ведём диалог с телом, прислушиваемся к его сигналам, потребностям, проводим грань между усилием вместе с ним и насилием над ним? Как мы с ним партнёрствуем? Просили ли вы когда-нибудь прощения перед своим телом? Я уверена, что у каждого есть, за что... но вернемся к танцорам. Меня вдохновляют тела, способные к проявленному, артикулированному нетривиальному высказыванию на основе своего движенческого опыта вне привязки к какому-либо танцевальному направлению. Поэтому чем более разносторонне вы развиваете своё тело, чем более осознанно существуете в этих практиках, тем более глубоким будет телесное высказывание. В Беларуси не так много танцоров, с которыми случается такое взаимодействие. Если случается — я этому рада»⁶³⁴.

Как я уже и говорила ранее, для меня важны в партнёрстве доверие и взаимный интерес. Ситуация доверия делает нас уязвимыми друг для друга. Но быть независимыми не так интересно. Вообще, отвечая на вопрос «что такое

⁶³⁴ «Мне интересно видеть на сцене личности, а не хорошо выдрессированные тела» [Электронный ресурс]. URL: <http://labovkinaolga.com/articles/17-olga-labovkina-mne-interesno-videt-na-stsene-lichnosti-a-ne-khorosho-vydressirovannye-tela.html> (дата обращения: 14.04.2021).

идеальный партнёр», я уже соглашаюсь на идею того, что этот идеал якобы существует. Таким образом, выстраиваю некую иерархичную схему. Наверное, мне более «питательно» представлять совместность как новое путешествие, в котором тебя впечатляют детали, отыскиваются необходимые «ключи», в котором есть план, но и есть возможность отойти от плана, и можно знакомиться снова и снова. Я стараюсь в каждом новом партнёрстве находить живой интерес.

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б. СРАВНИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ФИЗИЧЕСКИХ,
КОММУНИКАТИВНЫХ И ЭСТЕТИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ
ПАРТНЁРСТВА В ДУЭТНО-КЛАССИЧЕСКОМ,
СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ, САЛЬСЕ, ТАНГО
И КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ**

Признаки	Направления танцев				
	Дуэт-но-классический танец	Сальса	Танго	Контактная импровизация	Современный танец
1. Использование веса, гравитации	– помогает выстраиванию и выравниванию на ось; – участвует в коммуникации опосредованно; – концентрируется в «центре тела»; – сознательно избегается в демонстрации на сцене; – передаётся частично или полностью с полным контролем партнёром веса партнёрши	– участвует в коммуникации; – располагается вертикально над стопами; – локализуется в «центре тела»; – передаётся только не полностью	– участвует в коммуникации; – локализуется в области грудины; – располагается в наклоне над вертикальной осью передней ноги в постоянном «падающем состоянии»; – передаётся не полностью	– активно используется для инициирования движения; – локализуется в «центре тяжести» тела и может изменять своё положение относительно опоры; – передаётся в паре частично или полностью, но контролируемо	– участвует в коммуникации; – может рассматриваться как партнёр; – располагается в любой части тела; – передаётся в паре частично или полностью, всегда контролируемо

2. Непрерывность контакта	Возможен разрыв, для захода на поддержку, или в качестве смыслового элемента. Ритмический и визуальный контакт в таком случае сохранён	Да		Возможен разрыв, но чаще непрерывный	Возможен телесно, но никогда не теряет эмоциональной, ритмической, визуальной связи
3. Точки телесного контакта	Руки партнёра с руками (кисти, запястья, подмышки), талией, бёдрами партнёрши; плечо / плечи партнёра с талией или бёдрами партнёрши	Правая рука партнёра с талией партнёрши, левая рука партнёрши с плечом или кистью партнёра, левая рука партнёра с кистью правой руки партнёрши	Верхняя часть туловища спереди на уровне грудины, правая рука партнёра с областью левой лопатки партнёрши, левая рука партнёра с ладонью правой руки партнёрши	Любой частью тела	
4. Сохранение вертикальной оси	Да, с возможностью наклонов партнёрши. Возможен уход в партер, если соответствует смысловой нагрузке дуэта	Да, с небольшими перегибами в корпусе выше талии		Нет	
5. Падения	Нет			Да, как основа техники	
6. Подъёмы с отрывом стоп от пола	Да	Нет		Да	

7. Механика подъёма	Рычаг, с применением активного мышечного усилия рук и ног партнёра и одновременного вскока партнёрши	В архетипических формах подъём не используется		Посредством использования инерции закатывания тела на опору	Может использоваться любая, но чаще практикуется инерционная через закатывание, запрыгивание и проскальзывание тела на опору
8. Композиционная организация	Дуэт; трио; квартет и др.; отдельно выделена форма Pas de deux	Всегда дуэт		Любая	
9. Фиксированность лексических элементов	Да, определены виды поддержек и правила их исполнения. Возможно сочинение новых хореографом	Импровизация в рамках принципов вращения и коммуникации в паре	Импровизация на основе определённых шагов и набора движений ног с соблюдением принципов коммуникации в паре	Импровизация на основе физических принципов, свободы воли и правил коммуникации	Может варьировать от фиксированных элементов до импровизации на основе физических, композиционных, коммуникационных принципов
10. Последовательность коммуникации в паре	Фиксирована — инициируется партнёром			Свободная	Зависит от формы танца
11. Направление внимания в паре	Партнёр всегда следит за центром тела партнёрши. Партнёрша следит за формой своего тела	Друг на друга		На своё тело и его реакцию на взаимодействие с другим, на внутренние импульсы к движению	На своё тело, его реакцию на взаимодействие, на тело партнёра, на внутренние стимулы к движению

12. Направление внимания в пространстве	На зрителя	На соседние пары и пространство для безопасности. На музыкальное сопровождение	На соседние пары и пространство для безопасности и частично на зрителя на соревнованиях. На музыкальное сопровождение	Может не фокусироваться, либо направлено на окружающих людей и пространство для безопасности	360° в физическом пространстве. На звуковое пространство
13. Гендерные роли	Чётко распределены			Отсутствуют	Могут быть распределены или отсутствовать
14. Смена партнёров в танце	Если определена хореографом	Есть в социальных танцах. Не используется во время конкурсов		Свободная, по желанию танцовщиков	Может фиксироваться или оставаться свободной при импровизационной структуре спектакля
15. Роль взгляда	Как художественный элемент. Как средство коммуникации	Как средство коммуникации перед началом танца		Как средство коммуникации у опытных танцовщиков, редко используется у начинающих	Ведущая роль для формирования активного внимания. Средство коммуникации, художественный приём
16. Роль прикосновения	Важно, но не основное. Несёт значение художественного элемента	Высоко информативная как элемент ведения/следования		Применяется как настройка в паре и практически не применяется в танце	Высоко информативная, коммуникативная, семиотическая, композиционная
17. Наличие эстетических требований к паре	Высокие	Высокие на конкурсах, могут отсутствовать в клубных практиках		Отсутствуют	Могут присутствовать или отсутствовать

18. Ориентация на эстетический результат	Да	Нет, больше важно исследование	Может присутствовать в сценической практике, отсутствовать при исследовательских задачах
19. Смысловое наполнение дуэта	Есть и фиксировано	Не работает со смыслами	Может меняться
20. Специфичность музыкального сопровождения	Да	Нет, и часто отсутствует	Нет