

На правах рукописи

ГОРДЕЕВА Татьяна Валентиновна

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ
В РОССИЙСКОМ ТАНЦЕВАЛЬНОМ ПЕРФОРМАНСЕ
рубежа XX–XXI веков**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2022

Диссертация выполнена на кафедре балетмейстерского образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Научный руководитель: *Меньшиков Леонид Александрович*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Официальные оппоненты:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории музыки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»;

Матвиенко Кристина Николаевна, кандидат искусствоведения, художественный руководитель магистерской программы «Социальный театр» кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский институт театрального искусства — ГИТИС».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Защита состоится 6 апреля 2022 года в 15 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovvet/dis0002text.pdf>.

Автореферат разослан ____ февраля 2022 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Галина Александровна Безуглая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Язык современного танца определён телесным поворотом, произошедшим в середине XX века. Новый взгляд на связь танцовщика и зрителя обращает к выявлению специфики сценического присутствия исполнителя, способной привести к изменению зрительского восприятия. Рамки телесности (тела, рассматриваемого не как объект специальной подготовки, а как медиум, передающий социальные и культурные контексты) оказываются актуальными для практик танцевального перформанса, где тело — средство коммуникации. Танцовщик может обладать физическим совершенством и техническим мастерством в соответствии с исторически изменяющимися эстетическими требованиями, его тело отличается от тела зрителя, оставаясь в своём совершенстве недостижимым для него. Оно может служить умелым и послушным инструментом для создания эмоционального эффекта или образа и донести смысл нарративной идеи. Движения могут служить элементами семантической структуры в решениях хореографов (или режиссёров) в театре танца, физическом театре или драматической постановке. Но тело исполнителя может просто быть, присутствовать, не удивляя техническими возможностями, не слишком отличаясь от тела зрителя, и при этом иметь качество, которое завораживает наблюдающего, заставляет его потеряться во времени. Подобное переживание становится возможным в режиме восприятия искусства, фокус которого переключён с предмета восприятия на процесс. Ценным становится опыт воспринимающего, а не значение, которым наделяется работа. Форма, максимально приближенная к подобной модели в области танцевального искусства, соответствует танцевальному перформансу.

Актуальность темы исследования. Современный танец — род танцевального искусства, который, несмотря на своё недавнее появление в западной культуре (конец XIX — начало XX века), оказался востребованным в социокультурном пространстве. Его художественные практики поражают разнообразием — от сосредоточенности на личном высказывании до растворения в коллективном творчестве, от утверждения новых границ до разрушения устоявшихся, от взаимодействия с различными жанрами искусства до сотрудничества с науками, от участия в жизни общества до негативной реакции на процессы, в ней происходящие. В череде течений современного танца непреложным остаётся одно — тело, роль которого в зрительно-исполнительской коммуникации может быть разной.

Настоящее исследование обращено к полю художественного опыта, акцент внутри которого смещён от произведения к публике, от созерцания трансцендентного к зрительскому соучастию. Подобный сдвиг характерен для смены эстетической парадигмы в середине XX века, приведшей

к утверждению перформанса (от англ. performance art) как жанра¹, который регламентировал возникновение нового поля художественной коммуникации. Актуальность интереса к смещению эстетической парадигмы вызвана активным участием в нём практиков современного танца, и, в том числе, представителей российского его сегмента.

В фокусе исследования — область современного танца, пересекающаяся с искусством перформанса в таких аспектах как само-референтность исполнителя (который не является персонажем или образом) и наличие художественно-коммуникативного потенциала к трансформации исполнителя и зрителя, которая в перформансе как жанре-диалоге носит острый и провокативный характер.

Одним из ключевых понятий исследования является термин «художественная коммуникация», который определяется как «функционирование искусства в обществе, в процессе которого оно выступает как специфическая эстетическая деятельность и средство общения»². Восприятие произведения обусловлено законами общения, которые предполагают коммуникацию с обратной связью. Синоним «восприятия» — «рецепция», термин, который обозначает «особенности реагирования человека или группы людей на кого-то или что-то; синонимы — ответ, реакция, отношение»³. Понятие рецепции — ключевое для объяснения творческого восприятия, в котором «для понимания художественного смысла необходимо... установить его протяжённость между двумя началами — художественным произведением и воспринимающим его субъектом (реципиентом), отказавшись от мысли о жёсткой и однозначной сращенности художественного смысла и произведения»⁴. В новой эстетической парадигме появилось пространство для новых категорий, в числе которых — присутствие, рассматриваемое как неуловимый опыт телесного переживания настоящего участниками исполнительско-зрительской коммуникации.

Необходимо восполнение пробела в изучении художественной коммуникации в танцевальном перформансе в России. Малоизученной остаётся сфера пересечения танца и перформанса. Недостаточно в сравнении с театральным дискурсом исследовано присутствие в танце.

Степень разработанности темы исследования. Современный танец всё чаще оказывается предметом изучения в российском академиче-

¹ См. об этом *Антонян М. А.* Особенности рецепции перформанса: На материале работ Марины Абрамович: Дис. ... канд. культурол. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 239 с.

² Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. С. 295.

³ *Антонян М. А.* Особенности рецепции перформанса. С. 5.

⁴ *Борев Ю. Б.* Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. С. 159.

ском дискурсе. Одним из значительных исследований на сегодня остаётся диссертация *Н. В. Курюмовой*⁵, в которой автор выявила формы телесности в современном танце, опираясь на философские концепции XX века.

Процессы развития отечественного современного танца рубежа XX–XXI веков представлены в монографиях *В. Ю. Никитина*⁶ и *Е. В. Васениной*⁷, в которых проанализировано мнение хореографов о месте художественной коммуникации в их практиках.

В связи с тем, что тема пересечения танца и перформанса остаётся малоизученной, интерес представляют работы: *Ю. В. Кривцовой*⁸, в которой анализ танцевального перформанса произведён на основе сравнения опыта восприятия у реципиента и автора, несколько магистерских исследований студентов Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой: *К. С. Беленковой*⁹, цель которого состояла в систематизации знаково-символической деятельности исполнителя, *А. Ю. Торкай*¹⁰, где прослеживалась эволюция современного танца как концептуального направления в искусстве XX — начала XXI веков, *Ю. А. Авраменко*¹¹, в практической части которого осуществлена регистрация зрительского восприятия.

Проблематика художественной коммуникации в визуальном и исполнительском искусствах XX века освещена в работах по истории музыки *А. Н. Якупова*¹², *И. А. Корсаковой*¹³, *Э. В. Махровой*, по истории изобразительного искусства — *Л. И. Кабановой*¹⁴, *Л. А. Меньшикова*, *Г. В. Петров-*

⁵ *Курюмова Н. В.* Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Дис. ... канд. культурол. / Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 176 с.

⁶ *Никитин В. Ю.* Мастерство хореографа в современном танце. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.

⁷ *Васенина Е. В.* Российский современный танец. Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. 268 с.

⁸ *Кривцова Ю. В.* Перформанс в пространстве современной культуры: Дис. ... канд. искусств. / ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2006. 192 с.

⁹ *Беленкова К. С.* Влияние знаково-символической деятельности на зрителя в перформансе: Семиотический анализ: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2013. 81 с.

¹⁰ *Торкай А. Ю.* Современный танец в контексте концептуального искусства: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2013. 84 с.

¹¹ *Авраменко Ю. А.* Трансформация зрительского восприятия в условиях современного перформанса: Антиципация и её деконструкция: Дис. ... магист. / Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой. СПб., 2015. 105 с.

¹² *Якупов А. Н.* Музыкальная коммуникация: (история, теория, практика управления): Автореф. дис. ... докт. искусств. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1995. 48 с.

¹³ *Корсакова И. А.* Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: Дис. ... докт. культурол. / МГУКИ. М., 2014. 359 с.

¹⁴ *Кабанова Л. И.* Коммуникативная стратегия в изобразительном искусстве русского

ской¹⁵, М. В. Тарасовой¹⁶, по истории театра — А. Р. Габдуллиной¹⁷, О. С. Копаловой¹⁸, А. Д. Коркия, Ю. А. Свенцицкой, Н. В. Григорьянц. Вопросы перформансной коммуникации поднимались в исследованиях А. Д. Коркия¹⁹, О. В. Лукьянова²⁰, М. А. Антонян²¹. Разработке проблемы коммуникативной значимости танца посвящено диссертационное исследование М. Н. Жиленко²², но акцент в методологическом подходе работы сделан на семиотике, а не на феноменологии. Танец как феномен культуры исследован в работах Л. Т. Дьяконовой²³, Н. В. Баландиной²⁴, Н. Ю. Степановой²⁵, Л. П. Мориной²⁶, Н. В. Атитановой²⁷, Н. В. Курюмовой и др., но в них не затрагивалась проблематика художественной коммуникации.

авангарда (на основе анализа творчества В. В. Кандинского): Философские подходы и методы исследования: Автореф. дис. ... филос. н. / СПбГУ. СПб., 2004. 26 с.

¹⁵ Петровская Г. В. Произведения изобразительного искусства в процессе художественной коммуникации: Автореф. дис. ... канд. искусств. / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. 27 с.

¹⁶ Тарасова М. В. Коммуникация зрителя и произведения изобразительного искусства в художественной культуре: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / КГУ. Красноярск, 2004. 23 с.

¹⁷ Габдуллина А. Р. Отражение семиотических кодов театральной коммуникации в авторской ремарке: На примере американской драматургии первой половины XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. н. / Башк. гос. ун-т. Уфа, 2010. 23 с.

¹⁸ Копалова О. С. Особенности культурной коммуникации в театре // Социология в российской провинции: Тенденции, перспективы развития: В 2 ч. Екатеринбург: УрГУ, 2002. С. 122–127.

¹⁹ Коркия Э. Д. Перформансная коммуникация в контексте социальных процессов эпохи постмодерна: Дис. ... канд. соц. н. М., 2005. 148 с.

²⁰ Лукьянов О. В. Проблема становления идентичности в эпоху социальных изменений. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. 212 с.

²¹ Антонян М. А. Особенности рецепции перформанса: На материале работ Марины Абрамович: Дис. ... канд. культурол. / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 239 с.

²² Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: Автореф. дис. ... канд. культурол. / Гос. академия славянской культуры. М., 2000. 22 с.

²³ Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2011. № 3. С. 155–158.

²⁴ Баландина Н. В. Феномен танца как объект философской рефлексии: Ключевые проблемы и основные вопросы // Вопросы духовной культуры — Культурология. 2010. С. 28–30.

²⁵ Степанова Н. Ю. Феноменология танца: Движение в структуре временности: Дис. ... канд. филос. н. / Дальн. гос. гум. ун-т. Комсомольск-на-Амуре, 2010. 217 с.

²⁶ Морина Л. П. Мифология и феноменология танца: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Санкт-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2003. 20 с.

²⁷ Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла: Автореф. дис. ... канд. филос. н. / Морд. гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. Саранск, 2002. 18 с.

Для понимания истоков возникновения сдвига в эстетической парадигме важными оказались философские концепции *М. Мерло-Понти*²⁸, *М. Хайдеггера*²⁹, *Р. Барта*³⁰, *Б. Гройса*³¹, *Д. Агамбена*³², затрагивающие вопросы рецепции искусства теории *Ж. Дерриды*³³, *Ж. Делёза*³⁴, *М. Фуко*³⁵, *Х. Г. Гадамера*, *Ж.-Ф. Лиотара*, *Х. У. Гумбрехта*³⁶, *Ж. Рансьера*³⁷, *Х. Жилия*³⁸, *Д. Батлер*³⁹, идеи о сбое означающего и означаемого, о телесном повороте *Ж.-Л. Нанси*⁴⁰ и *А. Бадью*⁴¹.

Тема присутствия рассматривается в театральные исследованиях *А. Арто*⁴², *Е. Гротовского*⁴³, *Х.-Т. Лемана*⁴⁴, *Э. Фишер-Лихте*⁴⁵, *К. Пауэра*⁴⁶, *В. И. Максимова*⁴⁷, *П. Пави*⁴⁸, *Х.-Т. Геббельса*⁴⁹. Проблематика пер-

²⁸ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.

²⁹ Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem, 1997. 452 с.; Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

³⁰ Барт Р. S/Z. Академический проект, 2009. 384 с.; Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М.: Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 1987. 512 с.

³¹ Гройс Б. Комментарий к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 332 с.; Гройс Б. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс. 2013. 340 с.

³² Агамбен Д. Нагота. М.: Грюндриссе, 2014. 204 с.

³³ Деррида Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2000. 495 с.; Деррида Ж. Поля философии. М.: Академический проект, 2012. 376 с.

³⁴ Делёз Ж. Логика смысла; Фуко М. *Theatrum philosophicum*. М.: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 480 с.; Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.

³⁵ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 406 с.

³⁶ Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. М.: НЛО, 2006. 184 с.

³⁷ Лиотар Ж.-Ф. *Anima minima* // Рансьер Ж. Эстетическое бессознательное. СПб.; М.: Machina, 2004. С. 83–101.

³⁸ Gil J. *Metamorphoses of the Body*. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 1998. 335 p.

³⁹ Батлер Д. Психика власти. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2002. 168 с.

⁴⁰ Нанси Ж.-Л. *Corpus*. М.: Ad Marginem, 1999. 255 с.

⁴¹ Бадью А. Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2014. 156 с.

⁴² Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.

⁴³ Гротовский Е. К Бедному театру. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. 298 с.

⁴⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.

⁴⁵ Fischer-Lichte E. *The transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. L.: Routledge, 2008. 232 p.; Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play, Канон+, 2015. 376 с.

⁴⁶ Power C. *Presence In Play: A Critique of Theories of Presence in the Theatre: Dis. ... Ph. D.*, in *Theatre Studies*. Glasgow: University of Glasgow, 2006. 251 p.

⁴⁷ Максимов В. И. Традиция системы А. Арто в балетном театре XX века // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 31 (1–2). С. 186–200.

форманса как художественного явления в русскоязычном дискурсе исследована в работах *Е. Ю. Дёготь*⁵⁰, *Ю. В. Гниренко*⁵¹, *К. Чухров*⁵², в диссертациях *Е. А. Морозовой*⁵³ и *М. В. Катковой*⁵⁴, *М. А. Антонян*, в англоязычной литературе тему рассматривали *Р. Л. Голдберг*⁵⁵, *П. Феллан*⁵⁶, *Р. Шнайдер*⁵⁷, *П. Шиммель*⁵⁸, *Р. Шехнер*⁵⁹, *Д. Шерман*⁶⁰ и др.

Проблематика восприятия, укоренённости его процессов в теле, неделимости восприятия и действия проанализирована в рамках междисциплинарного подхода в естественных и гуманитарных науках в работах *Д. Лакоффа* (когнитивная лингвистика)⁶¹, *А. Ноэ* (энактивизм)⁶², *Д. Фелдмана* (нейролингвистика)⁶³, *Д. Риццолати* (нейрофизиология)⁶⁴, *Ш. Галла-*

⁴⁸ *Пави П.* Игра театрального авангарда // Как всегда — об авангарде. М.: ГИТИС, 1992. С. 227–229.

⁴⁹ *Геббельс Х.* Эстетика отсутствия. Тексты о музыке и театре. Театр и его дневник. Москва, 2015. 272 с.

⁵⁰ *Дёготь Е., Захаров В.* Московский концептуализм. М.: WAM, 2005. 416 с.

⁵¹ *Гниренко Ю. В.* Перформанс как явление современного отечественного искусства [Электронный ресурс] URL: <http://www.gif.ru/texts/txt-gnirengo> (дата обращения: 07.01.2017).

⁵² *Чухров К.* Быть и исполнять. Проект театра в философской этике искусства. СПб.: Изд-во ЕУ в СПб., 2011. 278 с.

⁵³ *Морозова Е. А.* Социально-психологическое исследование художественной провокативности (на примере современного авангардного искусства): Дис. ... канд. псих. н. М.: МГППУ, 2005. 256 с.

⁵⁴ *Каткова М. В.* Искусство действия: Перформанс — художественное явление второй половины XX века: Автореф. дис. ... канд. искусств. / Гос. ин-т искусств. М., 2002. 27 с.

⁵⁵ *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: АдМаргинемПресс, 2014. 320 с.

⁵⁶ *Phelan P.* Unmarked. The Politics of Performance. L.: Routledge, 1993. 207 p.

⁵⁷ *Schneider R.* The Explicit Body in Performance. L.; N. Y.: Routledge, 1997. 250 p.

⁵⁸ *Schimmel P.* Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949–1979. Los Angeles: Thames and Hudson, 1998. 407 p.

⁵⁹ *Schechner R.* Performance Studies: An Introduction. L.: Routledge; 2013. 376 p.

⁶⁰ *Sherman J. F.* A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention. L.: Routledge, 2016. 200 p.

⁶¹ *Lakoff G.* Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought / G. Lakoff, M. Johnson. N. Y.: Basic Books, 1999. 624 p.

⁶² *Noe A.* On the brain-basis of visual consciousness: A sensorimotor account / A. Noe, J. K. O'Regan // Vision and mind. Selected Reading in the Philosophy of Perception / Ed. by A. Noe and E. Thompson. Massachusetts: The MIT Press, 2002. P. 567–599.

⁶³ *Feldman J.* Embodied Meaning in a Neural Theory of Language / J. Feldman and S. Narayanan // Brain and Language. 2004. № 89. P. 385–392.

⁶⁴ *Rizzolatti G., Craighero L.* The Mirror-Neuron System // Annual Review of Neuroscience. 2004. № 27. P. 169–192.

хера (нейрофеноменология)⁶⁵, Д. Д. Гибсона (экологическая теория восприятия)⁶⁶, Б. Кальво-Мерино (нейроэстетика)⁶⁷.

В рамках танцевальных исследований (dance studies) исполнительство в области современного танца исследовали М. Шит-Джонсон⁶⁸, С. Фарлей⁶⁹, А. Купер-Олбрайт⁷⁰, С. Гарднер⁷¹, Й. Парвианен⁷², Л. Рухийнен⁷³, С. Л. Фостер⁷⁴, Е. С. Ворбертон⁷⁵; с точки зрения телесных практик — М. Эдди⁷⁶, Г. Батсон⁷⁷, Д. Дрэгон⁷⁸, Л. Овербай⁷⁹, И. Джино⁸⁰, Т. Шипхорст⁸¹. Вопросы зрительского восприятия исследованы в работах Р. Бер-

⁶⁵ Gallagher S. Multiple Aspects in the Sense of Agency // *New Ideas in Psychology*. 2012. № 30. P. 15–31.

⁶⁶ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. 464 с.

⁶⁷ Calvo-Merino B. Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancers / Calvo-Merino B., Glaser D. E., Grezes R. E., Haggard P. // *Cerebral Cortex*. 2005. Vol. 15. № 8. P. 1243–1249.

⁶⁸ Sheets-Johnstone M. *The Corporeal Turn an Interdisciplinary Reader*. Exterer: Imprint Academic, 2009. 400 p.

⁶⁹ Fraleigh S. N. *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 275 p.

⁷⁰ Cooper A. A. Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 7–18.

⁷¹ Gardner S. Notes on Choreography // *Performance Research*. 2008. Vol. 13. № 1. P. 55–60.

⁷² Parviainen J. *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art: Dis. ... Ph. D.* Tampere: Tampere University, 1998. 202 p.

⁷³ Rouhiainen L. *Living Transformative Lives. Finnish Freelance Dance Artists Brought into Dialogue with Merleau-Ponty's Phenomenology: Dis. ... Ph. D.* Helsinki: Theatre Academy, 2003. 424 p.

⁷⁴ Foster S. L. *Dancing Bodies. Meaning in Dance* // *New Cultural Studies of Dance* / Ed. J. C. Desmond. Durham: Durham University, 1997. P. 235–257.

⁷⁵ Warburton E. C. *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition* // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.

⁷⁶ Eddy M. *A Brief History of Somatic Practices and Dance: Historical Development of the Field of Somatic Education and its Relationship to Dance* // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 1. P. 5–27.

⁷⁷ Batson G. *The Somatic Practice of Intentional Rest in Dance Education* // *Journal of Dance and Somatic Practices*. 2009. Vol. 1. № 2. P. 177–197.

⁷⁸ Dragon D. A. *Toward Embodied Education, 1850s–2007: Historical, Cultural, Theoretical and Methodological Perspectives Impacting Somatic Education in United States Higher Education Dance: Dis. ... Ph. D.* Philadelphia: Temple University, 2008. 603 p.

⁷⁹ Overby L. Y. *The History and Research of Dance Imagery: Implications for Teachers* / L. Y. Overby, J. Dunn // *The IADMS Bulletin for Teachers*. 2011. Vol. 3. № 2. P. 9–11.

⁸⁰ Ginot I. *From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics* // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 1 № 42. P. 12–29.

⁸¹ Schiphorst T. H. *The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies*

та⁸², С. Бэйнс⁸³, Р. Мартина⁸⁴, А. Лепеки⁸⁵, М. Франко⁸⁶, М. Ризона⁸⁷. Исследованию понятия присутствия в танце посвящена магистерская диссертация К. Рэсл⁸⁸, в которой рассмотрено влияние телесных практик на существенные качества танцовщика, из-за которых он/она оказывается «открытым» перед зрителем и способным «соединиться» с ним. Тем не менее, понимание качества присутствия в процессе оценки результатов сужается до «прикладных» характеристик танцовщиков: увеличения уверенности, музыкальности, понимания того, что он делает.

Малоизученной остаётся область современного сценического танца, наследующая общие черты с искусством перформанса. Особенности танцевального перформанса, обусловленные тем, как организована в нём художественная коммуникация, занимают незначительное пространство в русскоязычном академическом дискурсе. Практики современных танцхудожников недостаточно описаны в отечественном искусствоведении.

Объект исследования: танцевальный перформанс в российском хореографическом искусстве рубежа XX–XXI веков.

Предмет исследования: художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков.

Гипотеза исследования: отечественный танцевальный перформанс включён в контекст западноевропейской культуры, особенности свойственного ему типа художественной коммуникации обусловлены сменой эстетической парадигмы в XX веке и сконцентрированы вокруг специфического режима телесности, а также связанных с ним практик.

Цель исследования: определить особенности художественной коммуникации в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков как новой форме хореографического искусства, вписанной в контекст западных перформативных практик.

from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: Dis. ... Ph. D. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. 349 p.

⁸² *Burt R. Judson Dance — Performative Traces*. L.: Routledge, 2006. 240 p.

⁸³ *Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with New Introduction*. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.

⁸⁴ *Martin R. Toward a Decentered Social Kinesthetic* // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 1. P. 77–80.

⁸⁵ *Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. L.: Routledge, 2006. 160 p.

⁸⁶ *Franco M. Dancing Modernism — Performing Politics*. Indianapolis: Library of Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 1995. 190 p.

⁸⁷ *Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance* // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42. № 2. P. 49–75.

⁸⁸ *Rathle K. Investigating the Effects of Applied Somatic Principles on Perceived Stage Presence*. Dis. ... M. Sc. (Dance Science). L.: Trinity Laban, 2010. 76 p.

Задачи исследования: 1) выявить факторы формирования новой художественно-коммуникативной модели в хореографическом искусстве второй половины XX века; 2) рассмотреть новую модель телесности в танцевальном исполнительстве с точки зрения смены научно-философской парадигмы в культуре XX века; 3) определить черты перформативности в практике танцевального искусства второй половины XX века; 4) исследовать эстетическую обусловленность самореферентного жеста и описать новое качество исполнителя — «кинестетический интеллект»; 5) сформулировать художественно-коммуникативную модель танцевального перформанса — модель «тело-событие» — и выявить её особенности; 6) провести анализ условий возникновения и художественных особенности спектаклей и иных форм российского танцевального перформанса на рубеже XX–XXI веков; 7) сопоставить результаты анализа художественных особенностей спектаклей представителей российского танцевального перформанса с результатами анализа рефлексии художественной практики со стороны самих танцевальных художников.

Научная новизна исследования заключается в том, что: 1) впервые в танцевальных исследованиях (dance studies) проведён анализ художественных практик отечественных хореографов на основе категории телесного мышления; 2) дано определение танцевального перформанса и проанализированы особенности свойственной для него художественной коммуникации; 3) впервые предметное исследование художественных практик присутствия осуществлено в рамках интердисциплинарного подхода; 4) введены в научный оборот интервью с отечественными танцевальными художниками, которые могут послужить источником для дальнейшего анализа художественной практики хореографов; 5) выявлены особенности категории телесного мышления, которые позволили сформировать взгляд на танцевальный перформанс как на форму хореографического искусства; 6) на материале анализа российских танцевальных перформансов выработана методология анализа перформативных практик.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что впервые в танцевальных исследованиях рассмотрена категория присутствия в рамках художественной коммуникации как характеристика исполнителя танцевального перформанса с позиции интеграции перформативных, танцевальных и театральных исследований, соматических дисциплин.

Практическая значимость работы. Сделанные выводы о ценности техник телесной осознанности как эффективного средства в работе над качеством присутствия исполнителя могут быть использованы в рамках танцевальных практик. Результаты исследования могут служить базой для привлечения специалистов по соматическому обучению в программы

высшего образования в области танца и театра. Категории тела и телесности могут послужить для разработки методологии анализа танцевальных перформансов, в которых зачастую отсутствуют привычные для оценки танцевальных форм художественные средства. Материалы исследования могут быть использованы в курсах высших учебных заведений по подготовке хореографов, танцевальных исполнителей разных профилей, могут являться материалом для лекций по истории и теории хореографического искусства, истории культуры; могут быть полезны хореографам, режиссёрам, специализирующимся в области современного танца.

Материалом исследования послужили спектакли (просмотренные как вживую, так и в записи) и интервью с теми танцевальными художниками, чье творчество началось в 90-х годах XX века, философские тексты XX–XXI веков, сформировавшие базу для новой эстетической парадигмы, труды театральных и танцевальных исследователей, чей интерес сконцентрирован на участии тела в художественной коммуникации, материалы по теме агентности, афиши, программы спектаклей и фестивалей российского современного танца 90-х годов XX века из личного архива автора.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования определяются спецификой научной проблемы, целью и задачами. Исследование особенностей художественной коммуникации в танцевальном перформансе потребовало интердисциплинарного подхода в рамках танцевальных исследований, в основе которого соединяются искусствоведческий и антропологический дискурсы. Для выявления особенностей художественной коммуникации использовались принципы постструктуралистской философии. Методы сравнения, дедукции и обобщения использовались для выявления особенностей художественной коммуникации в сценических искусствах XX века. Метод аналогии позволил построить коммуникационную модель танцевального перформанса. Историко-типологически осмыслено телесное мышление в танцевальном перформансе. Для исследования особенностей художественной коммуникации применено неформализованное интервью с танцхудожниками. Метод критериального анализа использован для отбора спектаклей современного танца, соответствующих принципу перформативности, и определения группы интервьюируемых авторов. При помощи феноменологической редукции выявлены особенности художественной коммуникации в выбранных работах. Парадигмальной моделью для реализации исследования послужило использование интердисциплинарного подхода в анализе хореографической практики искусствоведам С. Мелроуз и хореографом Р. Батчер⁸⁹.

⁸⁹ *Butcher R., Melrose S. Choreography, Collisions, and Collaborations. Enfield: Middlesex University Press, 2005. 225 p.*

Положения, выносимые на защиту:

1) в области современного танца освоение новых практик тела, способных поддержать отличающиеся от классической модели восприятия прекрасного способы исполнительско-зрительской коммуникации, является релевантным процессу смены эстетической парадигмы в середине XX века, возникновению нового пространства художественного опыта, сфокусированного на теле.

2) кинестетический интеллект танцовщиков позволяет экспериментировать с опытом проживания настоящего в процессе художественной коммуникации: «расширять», «останавливать», «терять» время, что оказывается созвучным перформативному опыту художников (выраженному в художественных перформансах) и выражается в одной из форм «присутствия» в театральном дискурсе;

3) отношение к телесности и телу явилось определяющим фактором для формирования понятия танцевального перформанса в рамках культурной среды отечественного современного танца 1990-х годов;

4) существуют историческая преемственность и последовательное развитие в осуществлении практик российского танцевального перформанса в рамках культурной среды рубежа XX–XXI веков в Москве;

5) анализ работ действующих танцевальных художников и изучение их саморефлексии в сфере танцевального перформанса определяет категории тела и телесности как решающие для появления нового понимания художественного факта в аспекте его вариативности и открытости.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность выводов определяется избранными методологическими подходами к аргументации теоретических положений, логикой научного исследования, обширным практическим опытом диссертанта в сфере современного танца — исполнительским, преподавательским, организаторским, исследовательским, привлечением значительного объёма отечественной и зарубежной научной литературы по теме исследования.

Практика использования телесной осознанности в подготовке хореографов, актёров и режиссёров применена в рамках образовательных программ и постановок: спектакль «Дыхание» по пьесе Д. Макмилана (Государственный театр Наций, сезон 2016–2017 года, режиссёр М. Гацалов); магистерская программа «Художественные практики современного танца» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2011–2021 годы); лаборатория «Телесные практики для формирования перформативных» с курсами разной длительности (в июне 2017 и январе 2018 года в Центре танца и перформанса ЦЕХ, в марте 2017 года в Центре имени В. Мейерхольда); в Московской школе кино; в Инновационном театре балета (Калуга).

На основе материалов исследования был прочитан ряд публичных лекций в Москве (Центр танца и перформанса ЦЕХ, КЦ ЗИЛ, Музей современного искусства Гараж, Центр имени В. Мейерхольда, Школа театрального лидера), в Санкт-Петербурге (Студия перформативных искусств Сдвиг, Площадка Резиденция) в Екатеринбурге (Гуманитарный университет), в Нижнем Новгороде (Государственный центр современного искусства «Арсенал»), в Тюмени (Молодежный театральный центр «Космос»). Выводы исследования учтены при составлении программ дисциплин «Анализ художественного произведения», «Композиция современного танца» магистерской программы «Художественные практики современного танца» Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой.

Апробация результатов проводилась в рамках выступлений на конференциях: Международной научной конференции «Теории и практики искусства и дизайна: социокультурные, экономические и политические контексты» (Школа дизайна Высшей школы экономики, 2019 и 2020 годы), XXVIII научных чтениях «История балета. Источниковедческие изыскания» (Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2019 год), Международной конференции «Архитектоника современного искусства» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019 год), I Международной научно-практической конференции «Теоретические и методологические проблемы современного хореографического искусства и образования» (КЦ «Москвич» и Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина, 2014 год), Международной научно-практической конференции «Новые технологии в искусстве» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021 год).

Структура работы. Структура работы подчинена целям и задачам исследования. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения. Содержание работы изложено на 234 страницах, библиографический список включает 211 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении раскрыты актуальность, предмет, объект, цель, задачи и гипотеза исследования, показана научная новизна, представлены положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость.

Основная часть работы делится на три главы. В **первой главе «Факторы формирования новой художественно-коммуникативной модели в танцевальном искусстве второй половины XX века»** рассмотрены предпосылки возникновения рецептивной модели искусства в философском дискурсе второй половины XX века. В *первом параграфе первой главы «Смена научно-философских парадигм в хореографии XX века»* иссле-

довано «наследие» эпохи Просвещения — конфликт знака и означаемого и кризис метафизики в XIX веке — которое привело к пониманию роли исполнителя в хореографии как присутствия. Изложение осуществлено в контексте теорий М. Фуко и Х. У. Гумбрехта. Фуко раскрыл суть «расстройства знаков» через классификацию понятийных конструкций, возникших в XVII веке, которые к концу XVIII привели к самостоятельности чистых форм познания, «вновь и вновь порождая проект формализации конкретного знания и проект утверждения чистых наук»⁹⁰. По учению Гумбрехта, сомнения в прочности субъект-объектной парадигмы в XIX веке связаны с сомнениями в возможности постижения мира человеком. Так разрушалась объективность знания — сколько точек наблюдения, столько и точек зрения, что переместило внимание на субъект, на его телесную чувственность. В неразрешимости проблемы освоения мира через понятие, которое формируется при помощи опыта, и через чувственность, кроется, по мнению Гумбрехта, проблема расстройства знаков. Внимание к субъекту привело к развитию феноменологической теории Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти, в которой пересмотрена классическая идея «себя как субъекта» и мира как объекта наших отражений, а тело поместилось в самый центр проживаемого опыта.

В параграфе исследована проблема формирования системы категорий, касающихся тела человека с точки зрения его познавательных возможностей. Португальский философ Хосе Жиль указал на роль тела в знаковых системах архаических сообществ как места обмена кодами, которая была утрачена с развитием общества. Лишившись символического значения, тело стало пустым знаком, открытым для производства значения. Жан-Люк Нанси считал, что «в теле нет ничего, что требовало бы расшифровки, — кроме того, что шифр тела есть само это тело — незашифрованное, протяжённое»⁹¹. В параграфе также проанализированы теории М. Хайдеггера, Х. Г. Гадамера, Ж. Дерриды, Ж. Делёза, которые описывали сложность наделения бытия значением, раскрывали понятие истинности — несокрытости бытия в его становлении, в ускользающем настоящем, которое невозможно схватить. Теоретический анализ позволил выявить, что с разрушением связи означающего и означаемого, духовного и материального, появились категории, обладающие ценностью для искусства. Одной из них явилось присутствие: эффекты присутствия связаны с колебаниями значения, т. е. есть что-то, что может быть воспринято и обозначено, и то, что ускользает от значения или может быть схвачено

⁹⁰ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сad, 1994. С. 271.

⁹¹ Нанси Ж.-Л. Corpus. М.: Ad Marginem, 1999. С. 73.

в момент ускользания, почти отсутствия. Эффекты присутствия невозможны без коммуникации, без наличия тел.

Парадигмальный сдвиг в телесный дискурс, раскрывший нелинейную структуру тела человека и неразрывную связь ментальных процессов и физических действий, привёл к появлению соматических дисциплин — телесных практик, направленных на преодоление дихотомии ума и тела. Во *втором параграфе первой главы «Новая модель телесности и танцевальное исполнительство во второй половине XX века»* проанализированы основные характеристики соматических методов, которые объединили исследование природы телесной осознанности, работу с восприятием, изучение целостности строения тела и двигательное переобучение. В основе метода Фельденкрайза, техники Александера, «Body-Mind Centering» (ВМС) Бонни Бэнбридж Коэн, практики идеокинезиса и др. — переформирование «привычек» тела, мышечных паттернов, ответственных за поддержание вертикального положения и двигательную активность. Из-за того, что паттерны формируются продолжительное время, с рождения, перестройка нейронных схем, с ними связанных, затруднена и не может осуществляться только при помощи волевых усилий, т. к. волевое усилие закрепит новый паттерн. Телесная осознанность — это: 1) работа с вниманием, которое уделяется телу, и в которое могут быть включены практики мыслеобраза — представление структуры тела и функционирования его различных систем, 2) горизонтальное положение тела, при котором отсутствует усилие для противодействия гравитации, включённое в любую волевою активность, а также 3) касание как партнёра или инструктора, так и пола как зоны пространственных референций. Действенность практики мыслеобразов получила подтверждение в свете теории зеркальных нейронов: мозг реагирует на движение, которое видит человек, так, как будто бы он сам его выполняет. То же происходит с воображаемым движением (или положением тела), если оно соответствует его двигательному «репертуару». Открытие чувства движения — кинестезии — в конце XIX века установило связь тела человека с восприятием и эмпатией.

Востребованность соматического подхода, преодолевающего дуализм ментального и физического, у танцовщиков в середине XX века соответствовала их художественным принципам, нацеленным на преодоление закрепившихся на уровне институций рамок нового танца (танца модерн) начала XX века. Так, участники Judson Church Theater сопротивлялись универсалистскому опыту восприятия искусства, принятого предшественниками. В соответствии с идеями Р. Берта, выразить эмоцию возможно лишь в ситуации разделяемого всеми мнения или опыта относительно этой эмоции: движения, выражающие скорбь, считаются всеми

как выражающие скорбь, лишая зрителя личного переживания. Более того, чтобы донести эмоцию, необходимо создать метафорическую конструкцию, метафора создаёт опыт удвоения реальности и соотносится с опытом восприятия искусства как существующего отдельно от зрителя, требующего от него смыслополагающей активности. Для участников Judson Church Theater ценностью обладал другой способ — метонимический: физическое действие, такое, как хождение на верёвках на отвесных стенах, направляло опыт зрительского восприятия в сторону телесного присутствия зрителей. Танцовщиков Judson Church Theater интересовало повседневное тело, уличное движение, максимально приближённое к телу зрителя, чтобы он мог «подключиться» к телам исполнителей напрямую, эмпатически, а не симпатически. Этот эффект усиливался использованием внесценических пространств для представлений, импровизационного подхода, безоценочным отношением к выбору движения (нет иерархии «высокого» и «низкого»). Необходимость формирования новых качеств повседневного тела, лишённого привычной технической виртуозности, могла быть восполнена практикой соматических дисциплин.

Распространившиеся в профессиональном и любительском сообществах соматические практики повлияли на новый режим исполнительства в области современного танца. Соматический подход можно описать с точки зрения развития саморегуляции тела, баланса напряжения — динамической организации всех структурных компонентов тела и их непрерывающегося взаимодействия. Мозг разделён на зоны, связанные с различными частями тела; развитие чуткости частей тела способствует перестроению этих зон в мозге. Для решения двигательных задач появился большой спектр вариантов выбора. Таким образом, в параграфе проведён анализ нового качества исполнителя в современном танце, в основе которого лежит принцип саморегуляции и предпочтения повседневного тела виртуозному, «кинестетический интеллект».

Во второй главе «Перформативность в практике танцевального искусства второй половины XX века» исследована форма танца, соответствующая рецептивной модели искусства — танцевальный перформанс, рассмотрены особенности этой формы в рамках художественной коммуникации — зрительно-исполнительского взаимодействия.

Для этого в *первом параграфе второй главы «“Присутствие” как условие танцевального перформанса»* проанализированы концепции присутствия в театральной теории: режимов присутствия как «вымысла», «ауры» и «буквального» К. Пауэра; взаимоотношения феноменального тела актёра и тела-знака в истории театра в концепции Э. Фишер-Лихте. Идея присутствия, характерная для рецептивной модели искусства, соот-

несена с «буквальным» режимом у К. Пауэра и с жанром хэппенинга и художественного перформанса у Х.-Т. Лемана; в основе её лежит нарушение порядка повседневности и преодоление автоматизма зрительского восприятия. Самореферентность жеста исполнителя, который не играет роль, а остаётся самим собой — характерная особенность перформанса. Э. Фишер-Лихте связала самореферентность жеста с перформативностью — в лингвистической теории бинарная оппозиция «констативов» и «перформативов», разрушаясь, сформировала эстетику перформативности, в которой пары субъект/объект, означаемое/означающее потеряли полярность и чёткое определение. Фишер-Лихте предложила перенести эту оппозицию на физические действия: во время перформанса совмещается исключительное событие и восприятие обыденного — именно двойственность художественного и реального в эстетике перформативности определила новые границы эстетического опыта. Формой, которая соответствует модели восприятия искусства, где процесс восприятия важнее предмета, т. к. содержит черты перформативности и самореферентность исполнительского жеста, является танцевальный перформанс.

Лиминальная фаза перформанса сродни ритуальным практикам, она приводит не только к провокации участников, но и меняет их восприятие реальности. На вопрос «что может являться экстраординарным событием повседневного опыта зрителя танцевального перформанса, в котором обычные тела, действия, движения, вещи, звуки и запахи предстают видоизмененными?» — ответом, полученным в ходе исследования, служит кинестетический интеллект. Способность мыслить телом рассматривается с этой точки зрения во втором параграфе второй главы «Кинестетический интеллект как новое качество исполнителя» и продолжает анализ, начатый в параграфе 1.2, где рассматривался новый тип сценического присутствия танцовщиков Judson Church Theater. Их художественные принципы включали в себя отрицание универсальности экспрессионистского танца, зрелищности, демонстрации виртуозности, перевоплощений, стиля, героизма и антигероизма, аффектации и т. д.

Вследствие этого наибольшей ценностью для них обладали именно импровизационный подход как практика непрерывного производства выбора и метод случайности, заимствованный хореографом М. Каннингемом у композитора Д. Кейджа — многие участники сообщества ранее танцевали в компании Каннингема или занимались в его «мастерской». Импровизация — это, по М. Шитс-Джонстон, есть «развёртывание» потока движений в «безостановочно двигающемся настоящем»⁹². Исполнитель стано-

⁹² *Sheets-Johnstone M.* The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. Exeter: Imprint Academic, 2009. P. 33.

вится мыслящим движением: находиться в потоке — значит не успевать анализировать выбор следующего движения, решения принимает тело. Фокус на нейро-скелетно-мышечную восприимчивость послужил созданию С. Пакстоном контактной импровизации. В практике контактной импровизации большое внимание уделялось развитию доверия к телесным ощущениям и обострённым рефлексам, вследствие чего тело воспринималось как имеющее собственный интеллект.

Принципы художественной коммуникации в теории Judson Church Theatre созвучны настроениям культурной среды Манхеттена середины XX века, в особенности практикам скульпторов-минималистов, которые радикально пересмотрели существующие эстетические ценности: «Нет — трансцендентности, духовным ценностям, героическому масштабу, мучительным решениям, историзирующему нарративу, ценному артефакту, интеллектуальной структуре, интересному визуальному опыту»⁹³. Влияние идей Мерло-Понти проявилось в феноменологическом подходе в художественной коммуникации «арт-работа — зритель» (перевод его книги «Феноменология восприятия» появился на английском языке в 1962 году).

Развитие сенсорной чуткости рассмотрено как элемент парадигмального сдвига в дискурсе телесности в XX веке. Художественные практики танцовщиков Judson Church Theater оказались в общем потоке процессов, нацеленных на утверждение тела в категориях культуры, объединенных понятием «втелесности»⁹⁴. Развитие когнитивных наук и междисциплинарных исследований в конце XX — начале XXI века привело новые аргументы, подтверждающие внутрителесную организацию мышления и единство восприятия и действия. В параграфе рассмотрены теории Дж. Гибсона (экологическая теория восприятия), Д. Лакоффа и М. Джонсона (о связи концептов языка с проприоцептивным опытом и свойствами тела), А. Ноэ и Д. К. О'Рейгана (о зависимости восприятия от сенсорно-соматической организации), Д. Фелдмана (нейронная теория языка), энактивизм Е. Н. Князевой (о сознании «как активном и интерактивном, отелесненном и ситуационном», чья «когнитивная активность совершается посредством вдействия (enaction) в окружающую и познаваемую среду, т. е. энактивирования среды»⁹⁵.

⁹³ Искусство с 1900 года / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло. М.: Ad Marginem, 2015. С. 536.

⁹⁴ «Втелесное» — буквальный перевод английского слова *embodiment*. Русское слово «воплощение» потеряло первоначальный смысл «относящийся к телу, к плоти».

⁹⁵ Князева Е. Н. Энактивизм: Концептуальный поворот в эпистемологии // Вопросы философии. 2013. № 10. С. 91.

Соматические дисциплины представили стратегии для развития телесной осознанности и «формирования» кинестетического интеллекта. Соматический подход — не единственная стратегия для «искусства мыслить телом» (оно может быть дано от рождения и «не испорчено» процессами роста и физическими практиками) в условиях показа перед зрителями. Но соматический подход открыл широкие возможности для развития кинестетического интеллекта, так как задействует и тело, и восприятие.

В *третьем параграфе второй главы «"Тело-событие" как художественно-коммуникативная модель танцевального перформанса»* сформулирована модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе. В результате анализа эстетики перформативности сформирована модель, в основе которой находится схема перформансной коммуникации. В этой модели задействованы инициатор коммуникации (автор или исполнитель), реципиент (зритель), которые составляют модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе, где момент событийности соотносится с взаимоотношением тела-медиума исполнителя и его саморегулируемых возможностей взаимодействия со зрителем (кинестетического интеллекта). Анализ событийности базировался на теоретизации медиальности тела исполнителя и зрительской вовлечённости в просмотр танца в диалоге Ж.-Л. Нанси и М. Монье, концепции события Ж. Делёза и А. Бадью, нейро-физиологической концепции агентности и пререфлексивности Ш. Галлахера и определил художественно-коммуникативную модель танцевального перформанса как «тело-событие».

Для формирования перформативной ситуации необходимо пространство коммуникации, выполняющее роль основного средства выражения, именно коммуникации, а не общения. Танцовщики современного танца исследуют и развивают опыт тела в движении, для этого необходимы ощущения веса и объёма, принятие и использование законов силы притяжения. В этом состоит основное отличие от практики балета, где в теле закрепляется противодействие силе гравитации как воплощение романтической идеи бестелесного духа. Общность воздействия силы притяжения задаёт единый «уровень» восприятия у зрителя и исполнителя.

Для проведения аналогии с художественным перформансом интерес представляет не только формат современного танца, в котором танцовщик «исполняет» самого себя (а не роль), но также его телесная практика, в которой достигнут определённый уровень «обыкновенности». Работа над развитием телесной осознанности приводит к усилению чуткости сенсорной обратной связи, что также представляется развитием своего рода артикуляции на уровне микрожеста, укрупнённой повседневностью или виртуозной обыденностью. Отсутствие привычной технической виртуозно-

сти, физического совершенства, владения навыком — тоже своего рода виртуозность: внимание наблюдающего поглощено, стираются временные рамки восприятия, время теряется, его ресурс не очевиден.

Среди особенностей художественной коммуникации в танцевальном перформансе, согласно которой *перформативная коммуникация (тело-событие)* включает *инициатора-исполнителя, тело-средство исполнителя, зрителя-реципиента*, выделены: 1) наличие условия перформативности — дихотомии экстраординарного и будничного; 2) усиление осознанности настоящего у зрителя в условиях представления; 3) достижение естественности при помощи кинестетического интеллекта; единый гравитационный регистр зрителя и исполнителя; 4) самоавтономный режим тела-средства вне рамок всеми поддерживаемого режима; 5) прямое обращение к телу зрителя и возможное изменение восприятия (тело-событие). Понятие «тело-событие» определено как эффект зрительско-исполнительской коммуникации, при котором зритель оказывается свидетелем проявленного механизма саморегуляции движеческого поведения исполнителя, возможного при помощи практик телесной осознанности.

Медиум танцевального перформанса — тело танцовщика. «Я — тело» и «я — танцующее» не совпадают, но имеют «промежуток» (не так в изобразительных, например, арт-практиках, где есть художник, кисть и краски). Вовлечение исполнителя в действие — имманентно, по мнению Ж.-Л. Нанси, создаёт внутренний жест зрителя, подключённого к телу исполнителя на уровне своего тела (кинестетическая эмпатия). Ш. Галахер выделил пререфлексивное восприятие, предполагающее неявную (имплицитную) осознанность собственной позиции, позы и движения⁹⁶, которая определяется от первого лица, имеющего агентность⁹⁷. Пререфлексивный опыт формируется на уровне первичных сенсорно-моторных процессов, которыми оперирует кинестетический интеллект как динамическое саморегулируемое движение тела, участвующее в формировании танца.

В третьей главе «**Перформативные практики в творчестве московских танц-художников рубежа XX–XXI веков**» выстроенная модель перформативной коммуникации рассмотрена на примере российского танцевального перформанса рубежа XX–XXI веков.

В ходе исследования российского танцевального перформанса в *первом параграфе третьей главы «Формирование среды отечественного современного танца в 90-годы XX века»* проанализированы институцио-

⁹⁶ Gallagher S. Phenomenology and Embodied Cognition // Routledge Handbook of Embodied Cognition / Ed. by L. Shapiro. L.: Routledge, 2014. P. 10.

⁹⁷ Gallagher S. Multiple Aspects in the Sense of Agency // New Ideas in Psychology. 2012. № 30. P. 16.

нальные структуры 1990-х в современном танце, а также особенности художественной среды. В фокусе исследования оказались способы организации творческого процесса в московском коллективе «Кинетический театр» Александра Пепеляева, задокументированные автором диссертации как одной из его участниц. Зафиксированы творческие, правовые, финансовые отношения внутри коллектива, особенности взаимодействия внутри сообщества, среди разных коллективов и фестивалей, площадок, описаны схемы финансовой поддержки, маркетинговые стратегии и формировавшиеся в тот период особенности системы образования. С институциональной точки зрения, условия существования современного танца складывались довольно бесперспективно. Тем не менее, энтузиазм и художественная настойчивость первых поколений сообщества современного танца в России оказали значительное воздействие на процессы формирования инфраструктуры и системы образования в области современного танца.

В результате во *втором параграфе третьей главы «Особенности перформативной коммуникации в творчестве ведущих московских танцхудожников»* выявлен ряд авторов, чья художественная практика формировалась с 1990-х годов, и для которых самореферентность жеста являлась условием художественной практики: Александра Конникова и Альберт Альбертс (танцевальная компания «По.В.С.Танцы»), Тарас Бурнашев, Андрей Андрианов и Александр Пепеляев. Отбор авторов производился по критериям наличия имён в анонсах культурных площадок с конца 1990-х до 2010-х годов и применения в художественной практике самореферентного жеста. Ресурсом видеозаписей 1990–2000-х годов послужил личный архив Александра Пепеляева, бывшего директора «Агентства театра танца ЦЕХ» и художественного руководителя «Фестиваля современного танца ЦЕХ» в 2001–2010 годах.

Искусствоведческий анализ танцевальных работ в *третьем параграфе третьей главы «Образцовые проекты отечественного современного танца в 90-годы XX века»*, осуществленный в рамках специфики танцевальных перформансов «По.В.С.Танцев», Бурнашева и Андрианова, выявил возможности трансформации зрительского восприятия, опыта проживания рутинности через «будничное» самореферентное тело, обладающее определённой степенью «виртуозности».

Основой структуры танцевального спектакля «Кровь» компании «По.В.С.Танцы» послужило художественное исследование исторических корней создателей, личные истории перформеров. В качестве художественных средств А. Альбертсом, А. Конниковой, А. Михайловой помимо тел и движений использованы световое оформление, медиа средства, звуковая партитура на основе шумовой музыки и цитат из популярного ре-

пертуара. Соединение практик речевого изложения и импровизационного движения помещало зрителя в пространство памяти перформеров. Создавался эффект «победы» над временем, «трансформации» перформеров в родственников, про которых велась речь.

В работе «Танц-Танц-Танц», несмотря на скудный набор художественных средств — тело, движение и минималистичное звуковое оформление — А. Андрианов полностью захватывал внимание наблюдателя. В его соло-импровизации присутствовала чёткая драматургия — структура, которую можно было бы охарактеризовать как «поиск и потерю формы»: за несколько проб в практике присутствия он проходил стадии обнуления и «попадания» в нечто. В его движениях не было плана, тело «слушало» и «вбирало» информацию извне, складывалось впечатление, что тело само по себе создавало конечную форму-знак.

В структуре проекта Тараса Бурнашева «Красный квадрат» заложен один композиционный приём: четыре перформера выполняли физические действия под инструкции звучащего и записанного ранее голоса. Минималистичный набор выразительных средств направлял зрительское внимание на то, как происходило принятие решений оказавшимися в сложных движущихся ситуациях исполнителями относительно исполнения того или иного жеста. Момент выбора, проявленный в реальном времени, обладал импозитивным свойством как реакция, опережавшая мгновение.

Спектакль «Кафе Идиот» А. Пепеляева нельзя отнести к жанру танцевального перформанса. Внутри его композиционной структуры тело и движение не предназначены для формирования зоны трансформации как исполнителя, так и зрителя, зоны, в которой повседневное встретилось бы с художественным. При невероятном разнообразии режиссёрских решений тело и танец играли второстепенную роль по сравнению со знаками, к которым они отсылали. Формирование ткани действия не базировалось на телесной трансформации, тела действовали как персонажи, движения были знаками их функционирования и взаимодействия. Исполнители были заменяемыми, личная история практик тела танцовщика не была востребована в полной мере.

Танцевальные перформансы «ТанцТанцТанц» А. Андрианова, «Красный квадрат» Т. Бурнашева, «Кровь» танцевальной компании «По.В.С.Танцы» обладают потенциалом для опыта внебудничной действительности в зрительском восприятии, потому что «виртуозность» будничных тел стирает код, в основе которого лежит закон притяжения.

В ходе анализа текстов интервью с московскими танцевальными художниками в *четвёртом параграфе третьей главы «Художественная коммуникация в дискурсе танцевальных художников»*, авторами, чьи рабо-

ты были выбраны для искусствоведческого анализа, сопоставлены коммуникативные характеристики их практик с элементами модели перформативной коммуникации «тело-событие». В результате в высказываниях художников выявлены детали их практик, которые соотносятся с данной моделью. Как показал анализ интервью, важной частью практики является соматический подход, работа с телом и восприятием, что позволило соотнести практику соматического подхода с качеством присутствия в проанализированных работах и указало на перформативные составляющие коммуникации в проанализированных спектаклях современного танца. Проведённый анализ позволил показать, что развитие телесной осознанности является способом, при помощи которого у исполнителя-инициатора открывается доступ к «телу-событию».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении подведены итоги и суммированы выводы исследования. В результате анализа выявлены особенности танцевального перформанса, которые открывают перспективы для искусствоведческого анализа танцевальных спектаклей, сформулировано определение кинестетического интеллекта в дискурсе танцевального перформанса, который в качестве критерия наличия или отсутствия телесного мышления может быть использован в оценке исполнительского мастерства. На основе концепции присутствия создана модель художественной коммуникации «тело — событие», которая создаёт поле практического применения его особенностей в исполнительской деятельности танцовщиков. Введённые в научный оборот интервью с представителями московского современного танца расширили информационный ресурс для практиков, теоретиков и образовательной сферы. В результате проведённого исследования вопрос о связи «виртуозности» будничного тела и практик телесного осознания открыл поле для рассуждений о способах формирования художественной коммуникации в рамках танцевального перформанса.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России

1. Гордеева Т. В. Влияние творчества Пины Бауш на формирование интердисциплинарных практик в современном танце // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 63–75.
2. Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–97.
3. Гордеева Т. В. «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 6 (47). С. 59–69.
4. Гордеева Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74.
5. Гордеева Т. В. Художественная коммуникация в танцевальном перформансе: Трансформация зрительского восприятия в работах Андрея Андрианова и Тараса Бурнашева // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 2. С. 55–62.

Прочие публикации

6. Гордеева Т. В. Соматические практики и их интеграция в процессы профессионального образования в современном танце // Материалы II Международной очной научно-практической конференции «Хореографическое образование: Россия и Европа. Состояние и перспективы». СПб.: Изд-во Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2014. С. 300–308.
7. Гордеева Т. В. Вопросы интеграции соматических дисциплин в процессы профессионального обучения в современном танце // Стратегии модернизации образования в инновационном развитии России: Материалы XX международной конференции «Ребёнок в современном мире. Ценностный мир детства». СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 493–500.
8. Гордеева Т. В. Концепция «втелесности» в современном танце // Архитектоника современного искусства. От модерна к постмодерну: Сб. статей. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2015. С. 152–159.
9. Гордеева Т. В. Принцип интердисциплинарности в практике композиции современного танца // Архитектоника современного искусства. Жанрово-видовые трансформации: Сб. статей. СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2016. С. 92–99.

10. *Гордеева Т. В.* Формирование художественной среды отечественного современного танца: Оптика участника московских событий 1990-х — начала 2000-х годов // *Архитектоника современного искусства. Сто лет под знаком революций: Сб. статей.* СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2018. С. 150–163.

11. *Гордеева Т. В.* Художественное исследование как альтернатива классическому пониманию творческого процесса // *Архитектоника современного искусства. Художник и власть: Сб. статей.* СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019. С. 134–142.