

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО СОВЕТА 23.2.027.01,

созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» Министерства культуры РФ,

по диссертации на соискание ученой степени кандидата наук

аттестационное дело № _____

решение диссертационного совета от 6 апреля 2022 № 12

О присуждении **Гордеевой Татьяне Валентиновне**, гражданке Российской Федерации, ученой степени кандидата искусствоведения.

Диссертация «Художественная коммуникация в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков» по специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства принята к защите 31 января 2022 года (протокол заседания № 5) диссертационным советом 23.2.027.01, созданным на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» Министерства культуры РФ по адресу: 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси д. 2, приказ Минобрнауки РФ о создании диссертационного совета № 1079/нк от 25 октября 2021 года.

Соискатель Гордеева Татьяна Валентиновна, «16» декабря 1972 года рождения.

В 2012 году соискатель окончила федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

Работает старшим преподавателем кафедры балетмейстерского образования в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» Министерства культуры РФ.

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

Министерства культуры РФ.

Научный руководитель — доктор искусствоведения, доцент Меньшиков Леонид Александрович, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой» профессор кафедры философии, истории и теории искусства.

Официальные оппоненты:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, доцент, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова», профессор кафедры истории музыки;

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»

дали положительные отзывы на диссертацию.

Ведущая организация федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств» (город Санкт-Петербург) в своем положительном отзыве, подписанном Пахомовой Наталией Владимировной, кандидатом искусствоведения, профессором, ректором, указала, что «представленная диссертация является весомым вкладом в изучение феномена современного танца и его особой формы — танцевального перформанса. Впервые здесь проанализированы способы сценического существования и пути формирования коммуникативных каналов и механизмов взаимодействий “танцевальных” художников и зрителей. Но кроме того, работа Т.В. Гордеевой может рассматриваться как достаточно подробная история развития отечественного искусства современного танца».

Соискатель имеет 10 опубликованных работ, в том числе по теме дис-

сертации опубликовано 10 работ, из них в рецензируемых научных изданиях опубликовано 5 работ.

Работы Гордеевой Татьяны Валентиновны, общим объемом 4,5 п.л., посвящены выявлению особенностей художественной коммуникации отечественных и зарубежных деятелей современного танца конца XX — начала XXI веков, сформировавшихся в рамках рецептивной парадигмы. В диссертации отсутствуют достоверные сведения об опубликованных соискателем ученой степени работах. Все опубликованные работы написаны автором единолично и самостоятельно.

Наиболее значительные работы из рецензируемых научных изданий:

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. (0,5 а.л.).

2. Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 87–97. (0,5 а.л.).

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. (0,5 а.л.).

4. Гордеева Т. В. Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 3 (56). С. 60–74. (0,5 а.л.).

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. (0,5 а.л.).

На диссертацию и автореферат поступили отзывы:

1) *ведущей организации* федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств» (город Санкт-Петербург), отзыв

положительный, содержит замечание: «В третьей главе недостаточное внимание уделено анализу историко-художественного контекста, отсутствует разговор об общем положении отечественного танцевального искусства на момент, когда в него приходит танцевальный перформанс. Кроме того, в рассматриваемых постановках запись спектакля зачастую превалирует над анализом, который позволил бы спроецировать происходящее на зрителя и осуществить попытку рассмотрения художественного произведения с точки зрения коммуникации — взаимного обмена энергиями» и вопросы: «1. Как проходила апробация материалов исследования в театрах? Выступала ли сама Т. В. Гордеева в качестве консультанта на репетициях и проводила ли тренинги? 2. В третьей главе работы оговаривается, что анализ “не позволяет констатировать перформативный характер коммуникации, то есть трансформацию зрительского восприятия”. Как автор видит способы/критерии анализа этого восприятия? 3. В той же третьей главе описывается несколько постановок, где использован словесный текст. Каким образом наличие в танцевальном перформансе вербального текста влияет на самореферентность жеста? Есть ли какие-то различия в восприятии зрителем танцевального перформанса, в котором говорит только тело, и представления, в котором есть слово? 4. Намеренно ли для третьей главы в качестве образцового проекта отобран спектакль “Кафе Идиот” Александра Пепеляева, который, как отмечает сама Т. В. Гордеева, не соответствует критериям самореферентности?»;

2) *официального оппонента* доктора искусствоведения, профессора кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова *Кисеевой Елены Васильевны*, отзыв положительный, содержит вопросы: «1. В диссертации и автореферате неоднократно отмечается понимание перформанса как жанра и жанра-диалога. Между тем в современной гуманитарной науке накопилось немало исследований о специфике проявления перформанса в разных видах искусства и наметились несколько противоречивых позиций, связанных с его пониманием как вида искусства, жанра и новой формы спектакля. Объясните свою точку зрения. Какие факторы,

связанные с функционированием перформанса в современном хореографическом искусстве, дают основание для его жанровой принадлежности? И что подразумевает определение “жанр-диалог”? 2. В третьей главе диссертации, анализируя отдельные постановки российских хореографов, Вы акцентируете внимание на технических, формальных параметрах и практически ничего не говорите о содержании и заложенных смыслах. Каковы концепции рассмотренных сочинений? Для чего авторы вводят тот или иной способ представления тела? Каким образом осуществляется воздействие на зрителей и формирование смыслового поля сочинения? 3. В диссертации упоминаются манифесты и новаторские постановки американских хореографов Джадсон театра, а также проводятся параллели между их художественными принципами и творческими установками отдельных российских авторов. В итоге складывается впечатление повторяемости идей, возникших в 1960-х годах и затем воплотившихся в постановках 1990–2010-х. Можно ли говорить о концептуальной самостоятельности рассматриваемых в третьей главе диссертации работ? В чём она заключается? Являются ли они художественно значимыми явлениями, или относятся к творческим экспериментам? Аргументируйте позицию. 4. В диссертации справедливо приведены отсылки к работам, посвященным изучению концептуального искусства. Действительно, концептуализм нашёл яркое воплощение в хореографии постмодерна, о чём свидетельствуют, например, постановки 1960-х годов М. Каннингема, Т. Браун, М. Монк и многих других хореографов. Учитывая отказ от техники академического танца, смещение акцента с выразительности и экспрессии в сторону понимания телесного “бытия” и представления тела таким, как оно есть, можно ли говорить о концептуализме в российском танцевальном перформансе? Есть ли у него специфичные, отличные от европейского и американского танца, особенности?»;

3) *официального оппонента* кандидата искусствоведения, художественного руководителя магистерской программы «Социальный театр» кафедры продюсерства и менеджмента исполнительских искусств Российского

института театрального искусства — ГИТИС Матвиенко Кристины Николаевны, отзыв положительный, содержит вопрос: «Уникальный “статус” автора, являющегося одновременно исследователем, практиком, куратором и наблюдателем за современным процессом, дает возможность задать вопрос — почему в фокус интереса попали только опыты художников старшего поколения, но не тех, кто сегодня исповедует параметры художественной коммуникации в своих работах. Думается, это вопрос будущих книг и статей»;

4) кандидата филологических наук, научного редактора научного отдела Музея современного искусства «Гараж» *Болотян Ильмиры Михайловны*, отзыв положительный, замечаний нет;

5) кандидатов искусствоведения, старших научных сотрудников лаборатории историко-культурных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации *Дунаевой Александры Олеговны и Золотухина Валерия Владимировича*, отзыв положительный, содержит вопросы: «Можно ли, во-первых, говорить об импорте этих практик, или работа русских художников изначально шла в отрыве от западного танцевального дискурса? Второй вопрос: насколько занятия соматическими практиками самой Татьяны имели влияние на ее исследовательскую оптику? Имеет ли место, допустим, embodied research для формулировки коммуникационной ситуации “тела-события”? Сейчас из текста автореферата создается впечатление, что автор в основном опиралась на культурологические, искусствоведческие, а также качественные антропологические методы исследования, в то время как телесные практики служили проверке теоретических предположений в педагогической работе. Последний вопрос связан с описанием в автореферате содержания третьей главы диссертации... Как явствует из автореферата, большое значение в главе придается институциональному функционированию танц-перформанса в 1990-е годы. Как инфраструктура танц-перформанса в этот период повлияла на формирование коммуникативной модели, которая описывается?»;

6) кандидата культурологии, доцента кафедры хореографического искусства и художественной культуры Гуманитарного университета г. Екатеринбурга *Курюмовой Наталии Валерьевны*, отзыв положительный, замечаний нет;

7) кандидата искусствоведения *Осминкина Романа Сергеевича*, отзыв положительный, замечаний нет;

8) кандидата психологических наук, ведущего научного сотрудника Института естествознания и техники имени С. И. Вавилова Российской академии наук *Сироткиной Ирины Евгеньевны*, отзыв положительный, содержит вопрос: «Думается, здесь требуется прояснить, на первый взгляд, противоречивое сочетание слов “будничное” и “виртуозное”, которые автор относит не только к исполнению, но и к зрительскому восприятию перформанса»;

9) кандидата культурологии, доцента кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета *Шматовой Галины Андреевны*, отзыв положительный, содержит замечания: «Также в отдельных моментах хотелось бы видеть более четкую артикуляцию того, в какой системе отношений друг с другом находятся для Татьяны Гордеевой понятия танец, перформанс и театр (танцевальный спектакль)... Сильной и одновременно проблематичной (вызывающей трудности) оказывается позиция работы, когда внутри текста происходит переключение с исследования дискурса о теле к анализу дискурса (или недискурса) тела в танцевальных практиках (некоторая “мерцательность” выражена и в названиях отдельных параграфов)».

Выбор официальных оппонентов и ведущей организации обосновывается принадлежащими им научными работами, посвященными близким разрабатываемым в диссертации проблемам.

Диссертационный совет отмечает, что на основании выполненных соискателем исследований:

введено понятие танцевального перформанса, предложены его характеристики и методы искусствоведческого анализа;

раскрыты особенности художественной коммуникации в хореографическом искусстве и танцевальном перформансе;

осуществлены анализ и систематизация широкого корпуса материалов, демонстрирующих особенности художественной коммуникации в танцевальном перформансе;

предложена художественно-коммуникативная модель танцевального перформанса — модель «тело-событие», которая проанализирована на материале танцевальных перформансов отечественных авторов;

введены в научный оборот устные свидетельства отечественных танцевальных художников, авторов проанализированных перформансов;

выработана искусствоведческая методология анализа перформативных практик;

выявлено понятие кинестетического интеллекта, которое расширяет рамки искусствоведческого анализа танцевальных перформансов.

Теоретическая значимость исследования обоснована тем, что: построена теоретическая модель художественной коммуникации в танцевальном перформансе; **проведено** предметное исследование концепции художественного присутствия в танцевальном перформансе; **выявлен** аксиологический аспект танцевального перформанса как формы хореографического искусства; **искусствоведческая методология расширена** за счет интеграции перформативных, танцевальных и театральных исследований, соматических дисциплин подходом к изучению художественной коммуникации в рамках танцевального перформанса; **сформирована** модель анализа понятия «художественного присутствия»; **разработаны** положения, которые могут являться основой для изучения художественной коммуникации и зрительского восприятия в дискурсе танцевальных исследований.

Значение полученных соискателем результатов исследования для практики подтверждается тем, что: **представлена** методология для искусствоведческого анализа танцевальных перформансов; **подтверждена** ценность техник телесной осознанности в рамках художественных практик тан-

ца и театра как эффективного средства в работе над качеством присутствия исполнителя; **выявлена** в качестве методологического принципа искусствоведческого анализа категория кинестетического интеллекта; **разработаны** материалы и получены выводы об освоении новых практик тела, являющиеся важным фактором в построении теории зрительско-исполнительской коммуникации и понятия кинестетического интеллекта, которые могут быть применены в преподавании искусствоведческих дисциплин.

Оценка достоверности результатов исследования выявила:

теория построена на известных, проверяемых данных, представленных в широком круге западной исследовательской литературы (использованы 79 трудов на английском языке) и исчерпывающем перечне отечественных работ (132 источника), на привлечении большого комплекса хореологических исследований по вопросам изучаемой проблемы; **концепция сформулирована** при помощи интердисциплинарного инструмента художественно-коммуникативной модели танцевального перформанса «тело-событие», которая является адекватной изучаемому предмету — художественной коммуникации в танцевальном перформансе; модель **применена** для анализа танцевальных перформансов отечественных хореографов.

Личный вклад соискателя состоит в сборе, систематизации и обобщении обширной теоретической информации, во введении в научный оборот интервью с представителями московского современного танца, расширяющих информационный ресурс для практиков, теоретиков и образовательной сферы, в разработке определений танцевального перформанса и кинестетического интеллекта, в создании модели художественной коммуникации «тело-событие», в апробации результатов исследования на конференциях, в подготовке публикаций на основе результатов выполненной работы.

В ходе защиты диссертации были высказаны следующие критические замечания: 1) уточните, пожалуйста, понятие танцевальный перформанс, которое у Вас вынесено в названии. У вас огромная литература по поводу перформативности и перформанс арт, но нет специальных материалов, специ-

альных статей, где рассматривалось это понятие. Вы его вводите? Насколько оно используется? 2) в качестве методологического подхода Вы совершенно закономерно указываете, что это междисциплинарный подход. Говорите о стыке искусствоведческого и антропологического подхода. В степени исследованности у Вас очень солидная литература по искусствоведческой проблематике. Можно поподробнее остановиться на тех антропологических подходах, концепциях, которые Вас вдохновили, и на которых Вы базируетесь, потому что это очень широкое понятие — антропологический подход; 3) поясните, пожалуйста, гипотезу: отечественный танцевальный перформанс включен в контекст западноевропейской культуры. Чем обусловлена эта связь? Логично предположить, что отечественный перформанс имеет какую-то связь с отечественной культурой современной. Это преднамеренный выбор, либо Вы не улавливаете такую связь между отечественным перформансом и отечественной культурой; 4) в своем выступлении вы упомянули о появлении чувства движения и в связи с этим эмпатии. Уточните, пожалуйста, этот аспект в работе нашел отражение или нет; 5) возможно, я не очень точно понял Ваше высказывание, что вот эта связь и кинестетическая эмпатия появились в середине XIX века. Вам не кажется, что сами по себе явления существовали всегда. Любой первобытный обряд включал в себя движение, эмпатию, вовлекающее всех и окружающее всех, и учет окружающей обстановки. Может быть, термины появились, названия появились в XIX веке? Сами по себе понятия — одно, а явления существовали всегда. Посмотрите на детей — вовлекаются сразу в какие-то движения. Это же всегда было; 6) Вы говорите о художественной коммуникации. Многие науки и области практической деятельности, которые сегодня занимаются коммуникационными процессами, активно изучают ее в контексте партиципации, т.е. культуры участия. Насколько применительно к танцевальному перформансу корректно говорить о партиципации, и насколько зритель может быть вовлечен до создания произведения и в процессе. Вы все время говорите о зрителе, насколько активен зритель, насколько корректно говорить о его участии до создания и в

процессе представления; 7) в заключение говорите, что появляются новые практики тела и появляются соматические дисциплины. Но, наверное, они не появляются, они существуют изначально. Но если мы говорим про соматические дисциплины как нечто новое, как это соотносится с электронной устностью Маклюэна, используете ли этот термин; 8) каким образом практики новой музыки повлияли на перформанс и на эффект присутствия?

Соискатель Гордеева Т. В. ответила на задаваемые ей в ходе заседания вопросы и привела собственную аргументацию.

На заседании 6 апреля 2022 года диссертационный совет принял решение за решение научной задачи по определению особенностей художественной коммуникации в российском танцевальном перформансе рубежа XX–XXI веков, имеющей значение для развития искусствоведения, присудить Гордеевой Т. В. ученую степень кандидата искусствоведения.

При проведении тайного голосования диссертационный совет в количестве 18 человек, из них 9 докторов наук по научной специальности 5.10.1. Теория и история искусства, участвовавших в заседании, из 21 человека, входящего в состав совета, дополнительно введены на разовую защиту 0 человек, проголосовали: «за» — 18, «против» — 0, «недействительных бюллетеней» — 0.

Председательствующий,

заместитель председателя диссертационного совета



Даврова Светлана Витальевна

Ученый секретарь диссертационного совета

Безуглая Галина Александровна

6 апреля 2022 года