

УДК 7.038.6

СТРАТЕГИИ ГЕНЕРАТИВНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ. ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРАКТИКАХ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Грибов С. С.^{1, 2}

¹ Алтайский государственный институт культуры, ул. Юрина, д. 277, г. Барнаул, 656055, Алтайский край, Россия.

² Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, г. Барнаул, 656049, Алтайский край, Россия.

В статье проводится анализ художественных практик постмодернизма с позиции теории генеративного искусства. Генеративное искусство, трактуемое как порождающаяся структура с высокой степенью автопоэзиса, выступает в роли посредника между научными исследованиями и художественной культурой. Генеративные структуры в понимании естественных и гуманитарных наук приводят к осмыслению тела как художественного средства. Современный танец, проблематизирующий практики тела в повседневности, становится медиумом философии постструктурализма, который выражает идеи генеративного искусства. Теория генеративного искусства позволяет рассмотреть современный танец в рамках междисциплинарных исследований, превращающихся в совместный дискурс хореографов и цифровых художников.

Ключевые слова: генеративное искусство, современный танец, автопоэзис, постструктурализм, художественная критика, Каннингем, ситуационизм, психогеография, дрейф, художественное исследование.

STRATEGIES OF GENERATIVE ART IN CONTEMPORARY DANCE. CONCEPTUALIZATION EXPERIENCE IN ARTISTIC PRACTICES OF POSTMODERNISM

Gribov S. S.^{1, 2}

¹ The Altai state Institute of Culture, 277 Yurina St., Barnaul, 656055, Altai Territory, Russia.

² Altai State University, 61 Lenin Ave., Barnaul, 656049, Altai Territory, Russia.

The article analyzes artistic practices of postmodernism from the perspective of the theory of generative art. The generative art interpreted as a generated structure with a high degree of autopoiesis acts as a mediator between scientific

discourse and artistic culture. Generative structures in the understanding of the natural sciences and the humanities lead to the understanding of the body as an artistic media. Contemporary dance, problematizing the everyday practice of the body, becomes the medium of the philosophy of poststructuralism, which expresses the ideas of generative art. The theory of generative art allows us to consider contemporary dance as part of interdisciplinary research, turning into a joint discourse of choreographers and digital artists.

Keywords: generative art, contemporary dance, autopoiesis, presence, poststructuralism, art criticism, Cunningham, situationism, psychogeography, drift, artistic research.

Художественная критика капитализма

В 1950–1960-е годы произошли значительные перемены, связанные с переосмыслением исполнительских концепций и техник в художественных практиках. Новые философские концепции, проблематизирующие истощение традиционных ценностей довоенного мира, также выступили реакцией на социальное отчуждение послевоенного времени, неопределенность и тревожные чувства, вызванные холодной войной. Несмотря на активный технологический прогресс, западная культура не находила стабильности в массовом производстве и окружении людей товарами и услугами. Фордистская капиталистическая концепция, возникшая в начале XX века, претерпевала кризис в середине столетия, что приводило к переосмыслению общественных отношений.

Подобная ситуация в обществе назревала еще в 20-е годы XX века. Однако тогда концепция фордизма как идейная основа общественных отношений сгладила революционный настрой. Французский архитектор, пионер архитектурного модернизма и функционализма, Ле Корбюзье в своей книге «К новой архитектуре» в начале 1920-х годов утверждал, что единственным способом уберечь общество от революционных настроений является создание комфортных условий проживания людей. Будучи убежденным урбанистом, Ле Корбюзье предлагал развивать города с высокой концентрацией населения, по аналогии с системой массового производства, предложенной Генри Фордом. «По мнению Корбюзье, дом — это просто “машина для жилья”, и поэтому дома должны проектироваться и производиться на тех же принципах, что и автомобиль Форда» [1, с. 18]. Ключевыми принципами фордизма были тиражное производство, допускающее исполнение товаров малоквалифицированными рабочими в максимально короткий срок. Для выполнения однообразных телесных операций было не обязательно применять сложные интеллектуальные алгоритмы. Культура фордизма дарила комфорт, стирая индивидуальность.

Вместе с культурой фордизма расцвел такой вид художественной деятельности, как дизайн. Дизайн как инструментальный фордизма являет собой противоречивую практику. В дизайн-практике цель — создание иллюзорного пространства объекта. В этом смысле дизайн предлагает не «продукт, созданный и воспринимаемый прежде всего как смысловое образование и уже потом как функциональный объект» [2, с. 23], он используется не как инициатор органичной коммуникации «другого» с вещью, а как инструмент поверхностного означивания. Фордистская концепция нацелена на организацию закрытого пространства жизнедеятельности, где архитектура, памятники, предметы повседневного быта становятся рекламой бытия, плакатом. Борис Гройс замечал по этому поводу: «Дизайн последовательно понимался как манифестация власти вездесущего рынка, меновой стоимости, товарного фетишизма, общества спектакля — как создание соблазнительной поверхности, за которой сами вещи не просто становятся незримыми, но исчезают вовсе. Но уже само это описание показывает, что дизайн — это не просто машина по декорированию вещей — скорее это машина по производству подзрения по отношению к вещам» [3, с. 9].

Практики авангардного искусства начала XX века развивали критический дискурс против фордистской культуры массового потребления. Модернизм предлагал в этом аспекте практику антидизайна. Антидизайн нарочито выставляет наготу вещи, лишенную утопической иллюзорности. «Модернистский дизайн стремится к “апокалипсису сегодня” — к апокалипсису, который снимет с вещей их покровы, очистит их от декора и даст нам увидеть их такими, каковы они есть на самом деле» [3, с. 8]. Таким образом, можно проследить, как культура и искусство первой половины XX века развивались в двух направлениях. С одной стороны, это фордизм и его парадигма массового тиражирования и потребления. Значительный вклад в развитие фордизма внесли Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, Альберт Кан. С другой стороны, это художественные практики авангарда, выступающие критикой конвейерного производства и потребления. Среди художников этого направления можно выделить: Марселя Дюшана, Тристана Тцару, Ханса Арпа, Андре Бретона и др. В этом критическом по отношению к массовой культуре направлении авангардное искусство закладывало идеи, которые найдут развитие в постмодернистском искусстве 1950–1960-х годов.

Идеологическое противостояние буржуазной и социалистической культуры 1920-х годов, «Великая депрессия» 1930-х, обострение межнациональных конфликтов и Вторая мировая война привели к тотальному переустройству мировой культуры. В 1950-е годы восстановление пострадавших от войны городов и строительство новых все еще происходило в логике фордизма. Эти годы можно определить как последний пик в развитии фордист-

ской культуры. Фордистская логика распределения социокультурного пространства стала мощным инструментом в послевоенное время. «Города были столь же функциональны, как и конвейер любого предприятия. Каждый градостроительный элемент имел свое собственное место в плане, подобно тому, как каждый элемент в машине имеет свою собственную форму <...> Все стало более стандартизированным и организованным, каждый элемент был взаимозаменяемым» [1, с. 140].

Однако торжество фордизма было недолгим. Уже к концу 1950-х — началу 1960-х вновь активизировались критические идеи. Поколение, выросшее в послевоенное время, развивало критику массовой стандартизации и типизации жизни. Хотя победы над капитализмом не произошло, новая критика породила ряд концепций, которые повлияли на искусство второй половины XX века. Французские социологи Эв Кьяпелло и Люк Болтански предложили выделить два основных направления критики капитализма: художественную и социальную критики. Обе они порождены четырьмя основными источниками возмущения: неподлинность бытия, угнетение свободы, социальное неравенство, поощрение эгоизма [4, с. 90]. Социальная критика имела истоки в марксизме и социализме, а художественная критика — в практиках авангарда конца XIX — начала XX века.

Тотальный спектакль постмодернизма

В ответ на угнетение человеческого бытия «тотальным спектаклем» фордизма, художественная критика культивировала свободу художника, «его несогласие подчинять эстетику этике, отказ от любых форм несвободы в пространстве и времени, более того — в самых крайних вариантах — неподчинение любому виду труда. Художественная критика развивает дискурс бинарных оппозиций между устойчивостью и подвижностью» [4, с. 92]. Как следствие, можно проследить вступление художественной практики в новую парадигму — постмодернистскую. В ответ на «тотальный спектакль» фордизма, постмодернистская культура развивает идею «тотального искусства». Искусство постмодернизма стремится обнажить «спектакль», выходит за привычные рамки, включает художественные практики в различные сферы жизнедеятельности: «Пересекая границы, искусство оказалось способным подчинить своим игровым и вполне художественным стратегиям политику и общество, средства массовой информации и терроризм, экономику и банковскую сферу, антропологию и философию, религию и образование» [5, с. 99]. В искусстве постмодернизма появляются направления, которые в какой-то степени выступают провокативной практикой вовлечения людей (зрителей) в процесс исполнения художественного произведения. Художественная практика при этом лишена плановости, определенности: «Шоковое

воздействие на тело и психику должно натолкнуть <...> на открытие истины. После погружения в хаос и случайность, оно должно перестроиться и найти новый порядок в мире» [6, с. 72].

В рамках критики капитализма, в 1957 году основано новое художественно-политическое движение «Ситуационистский интернационал», базирующееся на идеях освободительного преобразования общественного сознания от «машины производства и потребления». Французский философ, художник и один из активных участников направления Ги Дебор предложил концепцию «общества спектакля», методологической основой которой выступила теория дрейфа. Ги Дебор трактовал концепцию «тотального спектакля» одновременно как результат и процесс существующего способа производства: «Он не является каким бы то ни было дополнением к реальному миру, — это краеугольный камень нереальности реального общества. Форма и содержание спектакля служат полным оправданием условий и целей существующей системы. Но спектакль помимо этого является еще и постоянным наличием этого оправдания, ибо он заполняет собой основную часть времени, проживаемого вне рамок производства» [7, с. 9]. Важно заметить, что Ги Дебор проблематизировал процесс порождения обществом ограничений, репрезентацию комфорта, а не сам комфорт. Философская концепция ситуационистов декодировала городское пространство, стала «практикой психогеографии, методом наблюдения за случайными и закономерными процессами, происходящими в окружающей человека среде» [8, с. 11]. Психогеография также возможна как практика генерации правил трансляции тела в пространстве повседневных действий. Специфичность ситуационистской психогеографии заключается в том, что художники предлагали преодолеть рутину повседневности не иллюзорными образами, что характерно для канонических форм искусства, а путем погружения вглубь повседневности, генерируя правила преобразования тела в процессе исполнения практики дрейфа, по ходу движения вперед. «Дрейф — один из ситуационистских методов — можно определить как технику быстрого прохождения через несколько различных сред. Понятие дрейфа неразрывно связано с осознанием явлений психогеографического характера и с разработкой созидательно-игрового поведения, всецело чуждого традиционным представлениям о путешествии и прогулке» [8, с. 20]. Ситуационисты определяли искусство как генерирующую (порождающую) новые значения практику, результатом которой является переоценка внешних расширений человека [9], рефрейминг окружающей тело повседневности.

Концепция «генеративного искусства» в художественной практике

Теория дрейфа, концептуализированная на идеях «общества спектакля», представляет собой пример порождающего (генеративного) искусства. Поня-

тие генеративного искусства зародилось в 1960-е годы в рамках кибернетики и теории авангарда. Часто генеративное искусство определяют в контексте компьютерных технологий, на что есть ряд оснований. Однако такая трактовка высвечивает лишь инструментальный контекст генеративной художественной практики. Появление вычислительных машин массового использования стало одновременно объектом художественной критики и новым инструментом искусства. Ги Дебор, теоретизируя художественные опыты с техникой, замечает, что «технология репрезентации также была фактором открытия искусства для внешнего мира. Камера, “машина изображения”, лежит в основе футуристической эстетики и желания футуристов освободить художника от институциональных ограничений» [10]. Камера, в понимании Дебора, есть внешнее расширение искусства, которое становится браузером между внешним миром и бродячим глазом фотографа. Дебор также указывал на двойственность проникновения медиатехнологий в художественную культуру. «Мы можем вообразить два различных применения кинематографа: во-первых, его использование как формы пропаганды в пре-ситуационистский переходный период, во-вторых, использование по прямому назначению в качестве составного элемента созданной ситуации» [11, с. 42]. Ги Дебор определял применение автоматизированных медиатехнологий в искусстве как «пассивную замену единой художественной деятельности... Кино даёт беспрецедентные возможности силам реакции, пользующимся пассивностью спектакля» [11, с. 41]. Медиатехнологии применяются в искусстве как средство монтажа, как возможность порождать художественное произведение из фрагментов повседневности. С. Эйзенштейн как исследователь психологии искусства проводил аналогию киноискусства с неоимпрессионистской живописной практикой письма отдельными точками: «Воздействуя монтажным набором кусочков подлинной жизни, ткется ковер пуантилистской картины» [12, с. 14]. В таком случае художественная практика становится генеративным методом самопорождения объектов искусства. Результатом порождения может стать не только оптический объект, визуальный образ, но и любая другая структура, основанная на коммуникации человека и окружающих его знаков. Таким образом, сущность генеративного искусства есть порождающая практика, воплощающаяся в различных направлениях и формах искусства. Применение эвм и других технических медиумов не ограничивает рамки воплощения генеративных моделей в искусстве.

Генеративное искусство не является манифестацией отказа или согласия, но должно рассматриваться как структурообразующий принцип художественной коммуникации. «В генеративном искусстве эта порождающая “структура” определяет новый тип коммуникации, имеющий отношение к театру <...> Новшеством здесь является превращение действующих лиц в “агентов” и пре-

вращение сцены в знак, что само по себе становится диалогической средой. Генеративное искусство увеличивает “образ” до такой степени, что его уже нельзя считать интерфейсом. Это диалогический партнер в развивающемся и открытом исполнении» [10].

Генеративное искусство в эпоху постфордизма

Генеративное искусство, получившее практические и теоретические основы в начале 1960-х годов, стало отражением переустройства общественной жизни. Переход от массовости к индивидуальности, от конвейерно-технологического производства к интеллектуальному труду трансформировало фордистскую систему общественного устройства в постфордистскую. В 1960-е годы ввиду объединения социального и художественного дискурсов обострилась критика капитализма. «Такого рода критика развивалась главным образом в узких кругах политического и художественного авангарда 1950–1960-х годов (вспомним здесь, например, группы «Социализм или варварство» или «Ситуационистский интернационал»)» [4, с. 303]. Главным стремлением социально-художественной критики фордизма было освобождение креативности, свобода самовыражения человека. «Формы выражения этой критики будут часто заимствоваться из лексикона праздника и игры, из “освобождения слова” и сюрреализма. Иногда критика интерпретируется как “вторжение молодости”, как выражение желания жить, выразить себя, быть свободным, как выражение духовных потребностей» [4, с. 303]. Капиталистическая система мироустройства стала более гибкой за счет оптимизации, универсализации и автоматизации производства. Применение автоматизированных технологий повысило значимость интеллектуальной собственности. В этом аспекте генеративное искусство следует новой логике мироустройства. Модернистский лозунг «форма следует за функцией» (Луи Салливан), который утверждает, что форма должна отражать функциональное применение, теряет актуальность. Новая функциональность в промышленном дизайне направлена в сторону эмоционального удовлетворения, что относит дизайн-практику в область искусства. Сближение искусства с междисциплинарными практиками становится актуальной стратегией в парадигме постмодернизма. Постмодернистская концепция «континуума» трактует художественную деятельность как бесконечное движение-порождение. Генеративная модель становится идейным направлением в проектах авангардных художников.

Генеративное искусство первоначально определялось в научном дискурсе эмерджентных, автономных систем, в том числе в химии, биологии, кибернетике. Использование понятия «искусственный ДНК» определило порождающий подход к искусству, ориентированному на построении системы, способной генерировать непредсказуемые события, все с узнаваемым характером [13, с. 25].

Теория тела в XX веке

Ключевым предметом социальной и художественной критики в XX веке стало тело человека. В философском, социологическом, художественном дискурсах произошли изменения. Человеческое тело испытало ряд стремительных преобразований, которые по глубине и масштабу прежде не имели аналогов. Основной целью философских, художественных, социальных концепций XX века было стремление «выявить материальное тело: тело органическое, из плоти и крови, тело как действующий субъект и инструмент социальных практик, тело субъективное, <...> материальную оболочку осознанных действий и неосознанных стремлений» [14, с. 7].

История тела XX века берет начало в психоанализе, в частности, в утверждении З. Фрейда о том, что тело является медиумом бессознательного. Исследования связи внутреннего и внешнего в повседневных практиках тела, основанные Фрейдом, получили продолжение в концепции Дидье Анзё «Я-кожа». «Я-кожа — рабочий инструмент, позволяющий по-новому осмыслить и организовать психоаналитическую практику. Я-кожа — не только граница, но и контейнер содержащихся в Я переживаний, выполняющий ряд функций, обеспечивающих этому Я целостность» [15, с. 12]. Тело стало центральным актором, поскольку рассматривается как интенция к любой деятельности человека. Постмодернистский дискурс телесности, стремительно развивавшийся во второй половине XX века, опирался на идеи Э. Гуссерля, который рассматривал тело в феноменологическом ключе. Тело, согласно Гуссерлю, — «первоначальная колыбель» любого значения. «Итак, тезису мира — мир “случаен” — противостоит тезис моего чистого Я, жизни моего Я, которая является “необходимой”, абсолютно несомненной. <...> Но не может быть и такого переживания, даваемого с живой телесностью, какого могло бы и не быть, — это сущностный закон, какой определяет и эту необходимость, и эту случайность» [16, с. 141]. Тело перестало быть инструментом, подчиняющимся разуму. Дихотомия тела и духа размылась, потому как тело конституируется в новом качестве — как воплощение опыта, как процесс восприятия и коммуникации, как «бесконечное движение». М. Мерло-Понти определял мышление как интенцию тела: «Так рассмотрим же его в деле, то есть в организации нашего тела как объекта. <...> Мы увидим, что собственное тело ускользает — в той же науке — от режима, который ему хотят навязать. И поскольку генезис объективного тела — это всего лишь момент в конституировании объекта, покидая объективный мир, тело увлекает за собой интенциональные нити, которые связывают его с его окружением, и в итоге являет нам как воспринимающего субъекта, так и воспринимаемый мир» [17, с. 106]. Утверждение тела в феноменологическом значении является откликом на социальную и художественную критику культурного, по-

литического застоя в середине XX века. Тело занимает центральное место в общественных движениях 1960-х годов против «социальных иерархий», в художественных практиках, исследующих публичное пространство. Философская мысль развивается в новом направлении постструктурализма.

Идеи постструктуралистов легли в основу художественных практик 1960-х годов. Ж. Деррида определил основные положения постструктурализма в следующих тезисах: «Идея децентрации структуры, идея следа, критика многозначного понятия “наличие” и концепции “целостного человека”, а также утверждение принципа “свободной игры мысли” и отрицание самой возможности существования какого-либо первоначала, “первопричины”, или, как его называет ученый, “происхождения” любого феномена, его *origine*» [18, с. 18]. Постструктуралистская критика направлена на деконструкцию центра структуры как единственного основания для толкования текста. В парадигме постструктурализма произошел отказ от навязывания, от власти над текстом в пользу свободной интерпретации смысла в процессе прочтения другим. Таким образом, «центр» не является завершенным свойством структуры, а является лишь фикцией, толкованием в определенном другом смысле. Как следствие, текст при каждом новом прочтении будет генерироваться в новом ключе. Бесконечное порождение смысла является одним из постулатов постструктуралистской философии. Генеративное искусство следует логике постструктуралистов, потому как генеративное художественное произведение реализуется исключительно в процессе исполнения-прочтения. Генеративная структура транслирует художественное произведение в логике коллажа знаков, в логике постмодернизма. Ю. Кристева предлагает следующую спецификацию знака: «Знак образует метонимическую цепочку отклонений, которую следует понимать как последовательное создание метафор. Противопоставленные элементы, будучи всегда взаимоисключающими, вовлекаются в сеть многочисленных и всегда возможных отклонений («неожиданностей» в повествовательных структурах), а это порождает иллюзию открытой, не поддающейся завершению структуры с произвольной концовкой» [19, с. 421].

Искусство постмодернизма, концептуально полагаясь на философию постструктурализма, предлагает понимать культуру как гипертекст в бесконечном потоке генерирования идей, концепций, трактований. Как следствие появляются новые возможности прочтения ключевых категорий художественной деятельности: автора, зрителя, художественного события. Художественная практика переходит из идейного пространства элитарного и возвышенного в поле повседневного и обыденного. Обыденное тело в повседневных физиологических практиках становится предметом художественной критики «тотального спектакля» капиталистической системы. Вопреки традиционным

принципам, определяющим роль художника в соответствии с наличием у него высокого уровня технического мастерства, в художественной практике постмодернизма продолжается процесс редукции профессиональных критериев художника, начатый в искусстве авангарда. «Депрофессионализация искусства поставила художника в весьма щекотливое положение, так как зачастую она интерпретируется как возврат художников к статусу любителей. Соответственно современный художник начинает восприниматься как профессиональный непрофессионал, а сфера искусства как сфера “арт-конспирации”» [20, с. 38]. Таким образом, художественные практики постмодернистского искусства развиваются совместно с постструктуралистской философской мыслью, дополняя друг друга в дискурсе тела и его повседневных проявлений. Если философский дискурс служит способом декодирования повседневных практик тела в концептуальные структуры, то художественные практики постмодернизма создают коммуникативные структуры генеративного характера, служащие средой исследования телесных феноменов в публичном пространстве. Гумбрехт, немецкий философ-постструктуралист, характеризует моменты «исследовательского возбуждения» в повседневности понятием «присутствия». «Присутствие <...> не может стать частью какой-либо постоянной ситуации, никогда не бывает чем-то таким, за что мы были бы в состоянии, так сказать, уцепиться. Присутствие <...> есть рождение, самоотменяющееся и самовосстанавливающееся становление» [21, с. 66]. Присутствие как критерий постмодернистского произведения искусства концентрирует коммуникационные аспекты художественной практики, способствует определению генеративного, событийного контекста.

Современный танец — медиум генеративного искусства

Среди различных форм искусства второй половины XX века ключевой, развивающейся в тесной зависимости от философского и художественного дискурсов телесности, является современный танец. Современный танец (contemporary dance) становится междисциплинарной платформой, объединяющей гуманитарные и естественнонаучные исследования в области феноменологии телесности и культуры. «Танец как вид искусства, непосредственно связанный с телом и укорененный в нем, дает возможность и художественно-пластического осмысления телесных метаморфоз, происходящих с человеком в современной культуре, формирует своего рода невербальный дискурс тела» [22, с. 13]. Современный танец развивался в постмодернистской культуре, поддерживая социальную и художественную критику капитализма. Многие художники 1950–1960-х годов определяли тело как место пересечения личного и публичного пространства, выражаясь средствами импровизационного движения и танца. «Именно на уровне того, что мы понима-

ем под повседневной жизнью, межсубъективными микросхемами, существующими внутри пары или семьи, работы, домашней организации, городских движений и т. д. <...> существует отличие между сферой *общественной* (сфера социальной производительности) и *частной* (все, что за пределами общественной), которое можно проследить. Тело — это стадия, на которой это деление в первую очередь оставляет свой след» [23]. Современный танец стал воплощением теории «дрейфа», попыткой трансформировать пространство и людей через рефлексия телесной повседневности. Освобождение тела проявилось через импровизационные практики, которые нацелены на кинестетическом уровне вовлекать тела зрителей в художественный процесс.

«Искусство в этот период времени рассматривалось как инструмент сопротивления существующему порядку вещей. В контексте обретения искусством потенциальной формы для политической критики и активизма возник театр зрительского участия. <...> Необходимость трансформации пубрики в политически ответственных граждан была обусловлена потребностью в новой коллективности, а также противодействием институционализированной политике театров и галерей» [24, с. 64].

Ритуализованные практики тела в повседневности

Авангардные хореографы XX века, оперируя повседневным опытом тела, формулировали концепт психофизиологической географии. Наряду с научными исследованиями психоанализа, хореографы разрабатывают различные способы моделирования опыта тела. Появляются новые танцевальные техники, обращающиеся к опыту тела в культуре, разрабатывающие уникальные способы фиксации и записи движений тела в пространстве. Иногда танцевально-хореографические концепции воплощались в ритуализованно-таинственную форму, иногда были выражены формальным языком.

Немецкий хореограф Р. Лабан разработал концепцию записи движений, поместив тело в кинесферу. Повседневные практики тела записывались в символы, последовательность которых создавала географию физики тела в пространстве. Таким образом, графическое описание движений одного танцовщика и последующее исполнение другим было также средством понимания и управления индивидуальной психофизикой, трактуемой в новом качестве. Лабан утверждал, что для любого танцовщика «написание композиции является стимулом и контролирующим средством его способностей, его темперамента» [25, с. 29]. Здесь прослеживается идея развития радикального театрального движения, которая фундируется на ритуальных практиках. Следует заметить, что обращение к ритуалу, как прямое, так и косвенное, представляет собой достаточно распространенное явление в художественных практиках современного танца. Лабан, в частности, воплотил ритуал в форме

движенческих хоров, что, безусловно, перекликается с практикой массовых националистических маршей. В движенческих хорах Лабана большое количество людей двигалось в рамках определенной хореографии.

Иногда художники напрямую обращались к ритуалу как трансцендентной форме, но чаще использовалось ритуализованное поведение как стратегия исполнения художественного произведения. «Отличие ритуализированного поведения от ритуала состоит, прежде всего, в особенностях условий их бытования. Если ритуал воспринимается как ино-бытие и требует “переключения”, остановки (“вдоха”), то ритуализированное поведение органично включено в повседневность и осуществляет свои регуляции латентным образом. Если в ритуале большое значение имеет символическая функция, то ритуализированное поведение не обладает ею выражено. Таким образом, можно утверждать, что при наличии некой структурности, присущей ритуализированным формам, они обладают своеобразным семиозисом, состоящим в сближении знака и значения почти до неразличимости» [26, с. 28]. Ритуализованные художественные практики отсылают к генеративному принципу построения художественного произведения. Устанавливая связь генеративного художественного произведения и ритуала, можно выявить, что ключевым принципом выступает исходная структура, которая задает исполнителю/участнику процесса определенные правила. Однако правила являются не залогом результата, но лишь интенцией к действию. В теоретических трудах антрополога В. Тэрнера используется понятие «лиминальность» как обозначение порогового состояния: «Лиминальные сущности ни здесь, ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные и неопределенные свойства выражаются большим разнообразием символов в многочисленных обществах, ритуализирующих социальные и культурные переходы. Так, лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны» [27, с. 169]. Понятие «лиминальности» в ритуальной практике отсылает к философской категории «присутствия» в искусстве. Генеративное искусство концептуализирует «присутствие» как качественный аспект художественного произведения. Включая во внимание ритуал как структурный принцип, можно выявить, что связь современного танца и генеративного искусства укореняется в различных художественных практиках, направленных на исследование роли и значения тела в культуре повседневности. Таким образом, вводя понятие «генеративного» в область исследований танца и хореографии, можно уточнить границы танцевального искусства, относящегося к современным художественным практикам.

Примером, обосновывающим применение генеративных практик в совре-

менном танце, являются проекты хореографа Мерса Каннингема. Каннингем был одним из пионеров современного танца, разработки генеративных алгоритмов занимают основополагающее место в его художественных исследованиях. В конце 1940-х, в содружестве с музыкантом Джоном Кейджем, Каннингем разрабатывал универсальные танцевальные структуры, которые сочинялись отдельно от музыкальных партитур. В этих интердисциплинарных практиках музыка и танец были обусловлены ритмической структурой, временными отрезками, начальными и конечными точками, в которые музыкальное и хореографическое произведения укладывались независимо друг от друга. Ритмическая структура стала базовым генеративным кодом, инициирующим новый контекст в момент исполнения танца и музыки. Коммуникация, реализующаяся в течение исполнения через ритмический алгоритм, становилась целью художественного произведения. Сиюминутная случайность была ведущей ценностью совместного события музыки и танца.

Практика «метода случайности» занимала центральное место в художественных исследованиях Каннингема. Вдохновленный совместной работой с Кейджем, Каннингем применял принцип алеаторики (выбирал последовательность движенческих фраз в танце с помощью жребия). Причем, начиная с практики бросания костей, хореограф перешел к цифровому воплощению произвольного (рандомного) движения. В междисциплинарном проекте на базе канадского Университета Саймона Фрейзера была создана программа «Life-Forms» («Формы жизни») для использования на компьютере, которая с помощью графических библиотек движений позволяла условно сочинять танец в цифровом формате [28]. Помимо конструирования партитуры тела, мультимедийные технологии в художественных проектах Каннингема применялись для создания дополнительного контекста. Известен опыт применения видео и фильмов во время исполнения. Совместно с исполнением танца происходила трансформация визуального образа, который в реальном времени соотносился с координатами тела в пространстве и выносился в качестве видеопроекции. Это способствовало расширению пространства и давало возможность вовлечь зрителя в практику исполнительского потока. Таким образом, художественные исследования Каннингема можно определить в рамках парадигмы генеративного искусства.

Художественные проекты Лабана и Каннингема представляются наиболее ярким примером реализации концепции «генеративного искусства» в контексте конструирования исполнительской телесности, однако сами хореографы не включали понятие «генеративного» в свой теоретический и практический дискурс. Хореографические хоры Лабана, имеющие политический контекст, символизирующие реакцию на тоталитарный режим, становятся художественной конструкцией телесности. Каннингем выступил радикалом в совре-

менном танце, потому как сосредоточил внимание прежде всего на движении, а не на повествовании или сопровождающей музыке. Повествовательные условные обозначения, такие как кульминация, конфликт, разрешение, причина и следствие, игнорировались, отражая реальность состояния человека через метод случайности. Здесь тоже телесность конструируется через отказ от привычной, линейной композиции. Тело исполнителя определяется как живая материя, как необходимое (физическое) и случайное (событийное) в одном исполнительском потоке.

Принципы генеративного искусства проявляются в художественных практиках современного танца не только на инструментальном уровне, но становятся концептуальной основой, образом действия. Например, спираль, будучи простейшим организующим принципом живой материи, находящейся в динамике, в состоянии генеративного развития, становится не только визуальным образом в различных техниках и направлениях современного танца, но и конкретной технической функцией у таких художников как Лабан и Каннингем. У Лабана концепция спирали связана с силовым потоком, направлением движения, и применяется как метод исполнителя, как технический компонент работы танцовщика. Каннингем также применял спираль как технический метод исполнителя. Для него было важно с помощью «метода случайности» составить алгоритм, порождающий событийность. И событийность становится компонентом, конструирующим тело танцовщика, его присутствие в исполнительском потоке, а аспект композиционно-драматического содержания становится следствием телесной практики исполнителя, который создает композицию на основе сиюминутных задач-аргументов. Идея «континуума живого» в парадигме современного танца реализуется через генеративные практики искусства, которые позволяют поместить художественную культуру в междисциплинарный дискурс естественных и гуманитарных наук.

ЛИТЕРАТУРА

1. Постфордизм: Концепции, институты, практики / год ред. М. С. Ильченко, В. С. Мартыанова. М.: Политическая энциклопедия, 2015. 279 с.
2. Лола Г. Н. Дизайн-код: Культура креатива. СПб.: Элмор, 2011. 140 с.
3. Гройс Б. Публичное пространство: От пустоты к парадоксу. М.: Strelka Press, 2012. 26 с.
4. Болтански Л., Кьяпелло Э. Новый дух капитализма. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 976 с.
5. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.

6. *Меньшиков Л. А.* Дзен и теория тотального искусства: О некоторых совпадениях в эстетике модерна и постмодерна // *Архитектура современного искусства: От модерна к постмодерну*. СПб.: Академия Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2015. С. 64–75.
7. *Дебор Г.* Общество спектакля. М.: Логос, 2000. 183 с.
8. *Дебор Г.* Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.
9. *Маклюэн Г. М.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
10. Carol-Ann Braun / Generative art in the city. URL:<https://www.generativeart.com/on/cic/papers2005/07.Carol-AnnBRAUN.htm> (дата обращения: 08.04.2020).
11. *Дебор Г.* За и против кинематографа. М.: Гилея, 2015. 348 с.
12. *Эйзенштейн С. М.* О строении вещей. СПб.: Алетейя, 2014. 320 с.
13. *Boden M., Edmonds E.* What is generative art? // *Digital Creativity*. 2009. Vol. 20. № 1–2. Р. 21–46.
14. *История тела: В 3 т. Т. 3: Перемена взгляда: XX век / год ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 464 с.*
15. *Анзье Д.* Я-кожа. Ижевск: ERGO, 2011. 302 с.
16. *Гуссерль Э. Г.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
17. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, 1999. 605 с.
18. *Ильин И. П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
19. *Кристева Ю. К.* Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. 656 с.
20. *Гройс Б. Г.* Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 400 с.
21. *Гумбрехт Х. У.* Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
22. *Курюмова Н. В.* Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: автореф. дис. ... канд. культ. Екатеринбург, 2011. 35 с.
23. *Billard J.* Body Politic: 10 Radical Artists Who Use Dance as a Medium. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/the-body-as-art-contemporary-dance-enters-the-museum-55082 (дата обращения: 07.03.2020).
24. *Гордеева Т. В.* «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности // *Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой*. 2016. № 6. С. 59–68.
25. *Laetmli W. E.* The Choreography of Everyday Life: Rudolf Laban and the Making of Modern Movement (2016). Publicly Accessible Penn Dissertations 1823. URL: <http://repository.upenn.edu/edissertations/1823> (дата обращения: 24.04.2019).
26. *Морина Л. П.* Семиотика ритуализированных поведенческих форм культуры: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. СПб. 2008. 42 с.

27. Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Наука, 1983. 277 с.
28. *Cunningham M.* Four Events That Have Led to Large Discoveries. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/four-events-that-have-led-to-large-discoveries/> (дата обращения: 15.04.2020).

REFERENCES

1. Postfordizm: Konceptii, instituty`, praktiki / god red. M. S. Il`chenko, V. S. Mart`yanova. M.: Politicheskaya e`nciklopediya, 2015. 279 s.
2. *Lola G. H.* Dizajn-kod: Kul`tura kreativa. SPb.: E`lmor, 2011. 140 s.
3. *Grojs B.* Publichnoe prostranstvo: Ot pustoty` k paradoksu. M.: Strelka Press, 2012. 26 s.
4. *Boltanski L., K`yapello E`.* Novy`j dux kapitalizma. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 976 s.
5. *Men`shikov L. A.* Strategii razrusheniya granicz v antiiskusstve // Mezhdunarodny`j zhurnal issledovanij kul`tury`. 2015. № 3 (20). S. 92–99.
6. *Men`shikov L. A.* Dzen i teoriya total`nogo iskusstva: O nekotory`x sovpadeniyax v e`stetike moderna i postmoderna // Arxitektonika sovremennogo iskusstva: Ot moderna k postmodernu. SPb.: Akademiya Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. S. 64–75.
7. *Debor G.* Obshhestvo spektaklya. M.: Logos, 2000. 183 s.
8. *Debor G.* Psixogeografiya. M.: Ad Marginem Press, 2017. 112 s.
9. *Maklyue`n G. M.* Ponimanie Media: Vneshnie rasshireniya cheloveka. M.: Zhukovskij: KANON-press-Cz, Kuchkovo pole, 2003. 464 s.
10. Carol-Ann Braun / Generative art in the city. URL: <https://www.generativeart.com/on/cic/papers2005/07.Carol-AnnBRAUN.htm> (data obrashheniya: 08.04.2020).
11. *Debor G.* Za i protiv kinematografa. M.: Gileya, 2015. 348 s.
12. *E`jzenshtejn S. M.* O stroenii veshhej. SPb.: Aletejya, 2014. 320 s.
13. *Boden M., Edmonds E.* What is generative art? // Digital Creativity. 2009. Vol. 20. № 1–2. P. 21–46.
14. Istoriya tela: V 3 t. T. 3: Peremena vzglyada: XX vek / god red. A. Korben, Zh.-Zh. Kurtina, Zh. Vigarello. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 464 s.
15. *Anz`yo D.* Ya-kozha. Izhevsk: ERGO, 2011. 302 s.
16. *Gusserl` E`. G.* Idei k chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii. M.: Akademicheskij Proekt, 2009. 489 s.
17. *Merlo-Ponti M.* Fenomenologiya vospriyatiya. SPb.: Yuventa, 1999. 605 s.
18. Il`in I. P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm. M.: Intrada, 1996. 256 s.
19. *Kristeva Yu. K.* Izbranny`e trudy`: Razrushenie poe`tiki. M.: ROSSPE`N, 2004. 656 s.
20. *Grojs B. G.* Politika poe`tiki. M.: Ad Marginem Press, 2012. 400 s.

21. *Gumbrecht X. U.* Proizvodstvo prisutstviya. Chego ne mozhет peredat` znachenie. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 s.
22. *Kuryumova N. V.* Sovremenny`j tanecz v kul`ture XX veka: Smena modelej telesnosti: avtoref. dis. ... kand. kul`t. Ekaterinburg, 2011. 35 s.
23. *Billard J.* Body Politic: 10 Radical Artists Who Use Dance as a Medium. URL: https://www.artspace.com/magazine/art_101/in_focus/the-body-as-art-contemporary-dance-enters-the-museum-55082 (data obrashheniya: 07.03.2020).
24. *Gordeeva T. V.* «My`shechnoe svyazy`vanie» v istorii sovremennogo tancza: Ot rezhima massovosti k rezhimu kollektivnosti // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2016. № 6. S. 59–68.
25. *Laemmli W. E.* The Choreography of Everyday Life: Rudolf Laban and the Making of Modern Movement (2016). Publicly Accessible Penn Dissertations 1823. URL: <http://repository.upenn.edu/edissertations/1823> (data obrashheniya: 24.04.2019).
26. *Morina L. P.* Semiotika ritualizirovanny`x povedencheskix form kul`tury` : avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk. SPb. 2008. 42 s.
27. *Te`rner V.* Simvol i ritual. M.: Nauka, 1983. 277 s.
28. *Cunningham M.* Four Events That Have Led to Large Discoveries. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/four-events-that-have-led-to-large-discoveries/> (data obrashheniya: 15.04.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грибов С. С. — преподаватель, аспирант; freran92@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gribov S. S. — Lecturer, Postgraduate student; freran92@gmail.com