

УДК 7.038.6

ПЕРФОРМАНСЫ «ДЕВЯТЬ ВЕЧЕРОВ» В ИСТОРИИ
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА. ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННАЯ
ХОРЕОГРАФИЯ «SOLO» ДЕБОРЫ ХЭЙ

*Грибов С. С.*¹

¹ Алтайский государственный университет, пр. Ленина, д. 61, г. Барнаул, 656049,
Алтайский край, Россия.

Современный танец в художественном проекте «Девять вечеров» трансформирует традиционную структуру перформанса в плоскость объектно-ориентированной онтологии. Методология объектно-ориентированной философии в практике современного танца постмодерн позволяет структурно проанализировать отдельные перформансы.

Генеративная антропология искусства в модусе семиотического дискурса Пирса направлена на исследование аттрактивных объектов — порождающих механизмов художественного перформанса. При обращении к генеративному механизму или аттрактивному объекту перформанса появляется возможность моделировать не только теоретический дискурс о его возможных локальных манифестациях, но и практически исследовать действие изнутри.

Ключевые слова: сообщество ЕАТ («Эксперименты в искусстве и технологиях»), Дебора Хэй, Билли Клювер, искусство и технологии, проект «Девять вечеров», объектно-ориентированная онтология, танц-перформанс, танец постмодерн.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 20-312-90022, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

PERFORMANCES “NINE EVENINGS” IN THE HISTORY
OF CONTEMPORARY DANCE. OBJECT-ORIENTED CHOREOGRAPHY
“SOLO” BY DEBORAH HAY

*Gribov S. S.*¹

¹ Altai State University, 61, Lenin Av., Barnaul, 656049, Altai Territory, Russian Federation.

Contemporary dance in the art project “Nine evenings” transforms the traditional structure of the performance into the plane of object-oriented ontology. The methodology of object-oriented philosophy in the postmodern

practice of contemporary dance allows structural analysis of some performances.

Generative anthropology of art in the mode of Peirce's semiotic discourse is focused on the study of attractive objects — the generative mechanisms of artistic performance. When referring to a generative mechanism or an attractive object of a performance, it becomes possible to model not only a theoretical discourse about its possible local manifestations, but also to practically investigate the action from within.

Keywords: EAT ("Experiments in Art and Technology"), Deborah Hay, Billy Kluver, art and technology, "Nine Evenings" project, object-oriented ontology, dance performance, postmodern dance.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 20-312-90022, supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR).

Современный танц-перформанс как художественная категория представляет собой размытую область в искусстве. Причиной тому служит обращение танц-художников к различным практикам спекулятивной эстетики, которые связаны с индивидуальным подходом художника. Предметом данной статьи является исследование творческого подхода Деборы Хэй в контексте сотрудничества с инженерами и технологами. Проблема интерпретации перформанса «Solo» заключается в необходимости совместить язык технологий, основанный на релейных переключателях и радиоканалах, и «партитурный» подход Хэй к движению танцовщика, исполняющийся как возможность соединить нелинейное время — прошлого и настоящего двигательного опыта. В качестве методологической основы используются прагматистская теория и абдуктивная логика, которые служат созданию генеративных механизмов в художественном процессе. Привлечение отдельных концепций — теории медиа М. Маклюэна, объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана, Л. Брайанта, минималистской концепции Р. Морриса, семиотической теории Ч. Пирса, концепции знака Ж. Делеза, инэстетики А. Бадью — позволяет систематизировать инструментарий художественной практики танца постмодерн в рамках фестиваля «Девять вечеров». Хэй в перформансе «Solo» создает горизонтальную плоскость сценических объектов, включая физические вещи, электронику, звук, свет, зрителей, исполнителей, что актуализирует опыт «настоящего» времени. В качестве гипотезы утверждается идея о том, что объектно-ориентированные партитуры, которые создавались художниками и инженерами для определения новой «вещественной» (спекулятивной) эстетики, позволяют исследовать художественный опыт не только в историко-культурном контексте, но и рассмотреть «внутренние» порожда-

ющие механизмы перформансов, недоступные глазу оценочного созерцания. Художники и инженеры «Девяти вечеров», параллельно с осуществлением художественной практики, вели архивацию разработанного материала с целью сохранения аттрактивных механизмов, структур и особенностей перформансов фестиваля. В связи с этим рассматриваются не только наличные качества в рамках конкретного исполнения, но также идеи и предположения, которые не были проявлены во время показа «Девяти вечеров», однако имеющие творческий потенциал. Генеративная партитура, созданная Хэй, позволяет исполнять перформанс в любом пространстве, сохраняя линии коммуникации между объектами.

Искусство 1960-х: от театральности к перформативности

Художественные проекты 1960-х годов предлагают не только обилие идей и форм искусства, но и порождают проблемы пересечения стилей и жанров, художественных и повседневных практик, реального и виртуального пространства, которые не поддаются объяснению в традиционных терминах. Искусствоведческий дискурс 1960-х, испытывающий влияние модернизма, далеко не всегда был готов на инструментальном уровне выразить объективное содержание работ. Художественная практика 1960-х объединяется в границах парадигмы концептуального искусства. Универсализация в концептуальном модусе раскрывает поле искусства как матрицу идей, что позволяет нанести художественный объект на карту манифестирующих концепций, например, можно наблюдать связь художественной практики постмодернизма с философскими идеями постструктурализма и феноменологии.

Однако некоторые формы художественной практики не поддавались маркировке в концептуальном дискурсе. Проект 1966 года «Девять вечеров: театр и инженерия» не был отнесен художественной критикой к ярким культурным событиям, хотя имел не только значительный успех у зрителей, но и представил новый взгляд на междисциплинарные практики. Особенного внимания заслуживает данное событие ввиду участия в нем танц-художников театра Джадсон Чёрч, которые создали телесную составляющую художественного события. Современный телесно-ориентированный танец Джадсона и объектно-ориентированный технологический подход инженеров в одном проекте представили необычную структуру художественного события.

Проблемной областью в рассмотрении практик гибридного искусства является время. Привычное для классического искусства различие художественного и нехудожественного времени не позволяет органично совместить технологии и художественную практику. Для этого необходимо по-новому смотреть на художественную и техническую сторону объекта.

Внедрение математического времени в художественный контекст воспри-

нималось настороженно и в практиках постмодернизма имело ироничный характер. Приход инженеров для профессионального решения технических аспектов художественной практики значил вызов не только для искусства, но и для технической сферы. Это не учитывалось арт-критикой 1960-х (многие жаловались на затяжные паузы между перформансами), традиционный подход к событийности и зрелищности не учитывал влияние технической части на длительность перформанса.

Проект представлялся в новом формате художественного исследования, вся программа «Девяти вечеров» разворачивалась как серия научных опытов, проходящих впервые, фактически без репетиций. Художники и инженеры исследовали границы искусства в художественном, телесном и техническом аспектах. Для рассмотрения техно-художественных перформансов «Девяти вечеров» необходимо обратить внимание не только на область концептуальных значений, но и на логику построения произведения, его объекты и порождающие механизмы. «1960-е годы в искусстве — время развития новых медиа и артикуляции их логики внутри искусства и посредством искусства <...> Произведение искусства теперь понимается как рекурсивная система, как эхо» [1, р. 39].

Событийное искусство в перформативных практиках 1960-х манифестировало идею тотального перформанса. Критерий «театральности», свойственный модернистскому искусству, потерял актуальность — «репрезентация» трактуется художниками по-новому. Устойчивый фразеологизм, отсылающий к миметическому искусству, — «Вся жизнь — театр» — в 60-е годы XX века меняется на «Вся жизнь — перформанс». «Перформанс — многогранное понятие. Театр — лишь одна точка в континууме, протянувшемся от ритуалов у животных (в том числе людей) к перформативным действиям в повседневной жизни человека (приветствия, социальные и профессиональные роли), а от них — к играм, спорту, театру, танцам, церемониям, обрядам и всему многообразию различных видов перформанса» [2, с. 10]. Перформанс, согласно теории Р. Шехнера, является практикой исполнения опыта настоящего через объединение прошлого и будущего. В данном ракурсе художественная практика не может быть раскрыта в контексте концептуальной парадигмы. Актуализация идеи присутствия в искусстве выступает критикой традиционной практики репрезентации значения: «Значение не должно отменять или уничтожать эффекты присутствия и — неотмененное — физическое присутствие вещей (текста, голоса, холста с красками, спортивной игры) в конечном счете также не должно подавлять аспект значения <...> Конфликт/колебание между эффектами присутствия и значения наделяет предмет эстетического переживания свойством провокативной неустойчивости и неуспокоенности» [3, с. 111]. Перформативность разрешает проблему

времени в контексте технологизации художественной практики. Технология создает пространство автономии через связь с прошлым опытом, через фиксацию времени в циклах, функциях цифровых медиа, а перформанс актуализирует настоящее через телесное присутствие. В объяснении гибридного искусства — как практики объединения прошлого и будущего в настоящем — генеративная антропология искусства предлагает методологию поэтической логики: «Поэтическая логика — это порождающее искусство связи прошлого и будущего времени. В логической терминологии нам необходима структура связи, не дедуктивная или индуктивная, а абдуктивная: единственная, способная выполнить нелинейность после интерпретации» [4, р. 65].

Тело-объект в танце постмодерн

Постмодернистский танец 1960-х, фундирующийся не на технических и эстетических особенностях жанра, но на концептуальном ядре художественной практики, становится способом исследования движения на уровне порождающей системы. Внимание постмодернистских танц-художников, представителей сообщества театра Джадсон, направлено на порождающие механизмы, которые в теории аутопоэтических систем трактуются как аттракторы.

Отказ от результативности и манифестация искусства как художественно-исследовательской практики стало основной траекторией современного танца 1960-х. Танц-художники театра Джадсона осуществляли опыты на стыке различных направлений: антропологии, философии, психологии, социологии, техники. Некоторые художники отказывались от заготовленной хореографии, отдавая предпочтение исследованию импровизации. Репетиции в подобных проектах были посвящены разработке порождающих механизмов. «В танце постмодерн всегда остается возможность обнажения формы, лежащей в основе постановки, будь то математическая система использования пространства, времени или тела, или произвольный коллаж, или намеренное избегание структуры при помощи импровизации, или постоянное изменение структуры методом случайного выбора» [5, с. 60].

Новый танец сообщества театра Джадсон выделяет два ключевых аспекта: отказ от субъектно-объектной парадигмы, где взгляду субъекта подчиняется пространство; оживление объектов, постановка их в плоскую онтологию. Объект искусства в таком случае не сводится к предметности: «Сведение предмета искусства до не-предмета стало выражением кибернетизации художественного творчества, его скрещивания сферой культуры. Кибернетизация выражала извечное стремление художника освободить искусство от материала с целью ликвидировать его зависимость от идеологических, политических и экономических влияний» [6, с. 93]. Танц-художники и инженеры «Девяти вечеров» поместили художественные, технологические, реальные,

виртуальные объекты в одну плоскость. «Суть “Девяти вечеров” заключалась в том, что они подвергали сомнению устоявшиеся каноны искусства, в том числе оппозиционную тактику неоавангарда, которая стала общепринятой к 1966 году» [7]. Танц-практика постмодерн формирует пространство объектов, которые связаны между собой сетями (смысловыми, контекстуальными). В идеях минимализма, основанного на экологичности, также звучит тема хореографичности пространства: «Сосредоточенность на материи и гравитации как средствах приводит к формам, которые не были спроецированы заранее. Представления о порядке обязательно случайны. Свободная композиция придает материалу вариативную форму, иницируя отказ от эстетизации формы» [8, р. 46]. Поиск свободной композиции, основанной на аутопоэтическом движении объектов, в хореографических практиках 1960-х занимал важное место.

Среди танц-художников постмодернистов особое место занимает Дебора Хэй. Ключевая хореографическая стратегия, которую развивает Хэй — это создание исполнительских партитур. Партитуры как определенного рода телесные коды вводят в перформативный контекст: «Партитура — важная часть того, как работает Хэй. Это хореография, танец, перформанс, а не просто разновидность медитации или терапевтической практики. Партитура утверждает танец, она задействует намерение исполнителя» [9, р. 159]. Хореография в художественной практике Хэй 1960-х трансформировалась из традиционной исполнительской в инструктивную. Инструкции позволили расширить возможности движения, увести от локальных воплощений. «Инструкции развивают дифференцированность тела — создают множество различных возможностей для физической артикуляции <...> побуждают танцора открыть огромный спектр нервно-мышечных возможностей и исполнить каждый из этих новых импульсов» [10, р. 13]. Инструкции в практике Хэй выступают в форме вопросов-ключей, которые позволяют настроить видение в импровизационных событиях.

Хэй в качестве хореографии устанавливает связь между объектами — условными структурами времени, пространства, звука, движения, возможности получать сигналы от зрителей. Хореография исполняется как следование партитурам, которые пропускают движения через различные фильтры видения, мышления: «По мере того, как образы движения срастаются, они, кажется, наводят на мысль о путешествии по ландшафту. Из-за откровенного, открытого взгляда танцоров и простоты их движений зрители, даже если они остаются на своих местах, приглашаются в это путешествие» [11, р. 13].

Партитура как способ структурирования действия в перформансах 1950–1960-х включена в арсенал художественных стратегий различных форм искусства. В художественной практике партитура представляет собой междис-

циплинарный опыт, где исследуются объекты, взаимодействующие в разных модусах — не только художественного дискурса, но и антропологическом модусе участвующих объектов и их внутренних и внешних связей. «Акт творчества становится не уникальным и одномоментным, но прерывным, развернутым во времени и объединяющим в единое действие “автора”, исполнителя и зрителя» [12, с. 217]. Возможно, случайность и непредсказуемость художественной практики привлекли внимание инженеров и специалистов из технических отраслей.

В середине XX века в электронно-технических областях сложилась технология, которая основывалась на релейных схемах и устройствах. Математик Клод Шенон, участник Bell Labs, иронично называл «искусством переключения» практику взаимодействия с релейными логическими системами — «овладевшие “искусством переключения”, как его называли в Bell Labs, стали членами технологического духовенства» [13, р. 193]. В процессе переплетения релейных логических структур возникали самостоятельные информационные объекты, которые выходили за пределы линейного монтажа и требовали новых программ управления, языков программирования.

Переход инженеров к высокоуровневому управлению информационными потоками отчасти был связан с развитием художественной практики и участием художников в междисциплинарных проектах. Постмодернистские художники, использовавшие философские, психоаналитические, семиотические концепты, были открыты для структур «новых медиа», способствовали расширению границ технологий.

Художественная практика постмодернистских танц-художников оперирует объектами — временными, пространственными, виртуальными. Хореографы, взаимодействуя с объектами, исследовали изменения, происходящие при попадании объекта в новый контекстуальный слой. Постструктуралистская философия отражает язык новых медиа в объектно-ориентированной парадигме. В теории Делеза дана концепция объекта для формулирования целостности структуры: «Если кто-то действительно хочет понять внутреннюю природу медиума, его следует воспринимать как нечто постоянно меняющееся и никогда не фиксируемое» [14, р. 65]. В отличие от естественно-научной художественная практика во многом построена на мыслительных экспериментах, на виртуальных гипотезах, которые не могут быть материализованы. Практика художественного мышления позволила инженерам Bell Labs в проекте «Девять вечеров» по-новому моделировать техно-объекты. Художественное мышление объединяет опыт и видение. Сьюзен Лангер замечает: «Любое мышление начинается с видения; необязательно посредством глаз, но и с помощью некоторых базовых установок чувственного восприятия, особой идиомы взгляда, слышания или прикосновения, обычно

идиомы всех чувств одновременно. Ибо любое мышление концептуально, а концепция начинается с постижения гештальта» [15, с. 237]. Танец в этом аспекте трансформирует художественное пространство из театрального (репрезентативного) в событийное. Событие как идея танц-практики 1960-х основывается на двух категориях — «объект» и «действие». Действия объекта, которые могут исполняться как внутри, так и снаружи, — это хореография. Хореография формируется темпоральностью объектов в пространстве, их пересечениями и взаимной коммуникацией. Воздействие темпоральности создает длительность, которая «определяется не столько последовательностью, сколько сосуществованием <...> такое сосуществование предоставляет возможность создать теорию случайности хронотопической, или пространственно-временной среды, которая может позволить танцевальным исследованиям «отслеживать», как единицы темпоральности циркулируют в рамках определенного перформанса» [16, р. 131].

В концепции Делеза понятие «объект» получает статус событийного. Существование объекта не замкнуто в рамках его идейного или исторического контекста. Локальное существование объекта не тождественно самому объекту: «Знак в пределах объекта-носителя упаковывает другой “объект” и воплощает силу природы или духа (Идею). Наконец, в вызываемом знаком ответе — ответное движение не “похоже” на движение самого знака» [17, с. 38].

Танец постмодерн 1960-х манифестирует идею отказа от эстетизации тела и его репрезентаций. В поисках «живого» движения используются телесные практики повседневности и гротескные формы ритуала. Тело исполнителя проявляется во множественных проекциях, временных и пространственных — артикулирует и тут же размывает смыслы. Танц-художники исследуют границы между телесностью, воспринимаемой снаружи, и телесностью, смотрящей на мир изнутри. В философском ракурсе это языковые игры, согласно теории Л. Витгенштейна: «Как и все объекты созерцания, оно (тело) пребывает в формах всякого познания, во времени и пространстве, благодаря которым существует множественность» [18, с. 185]. Художественный объект в категории множественности не сводится к его локальным значениям, проявлениям. В танце постмодерн можно наблюдать, как художники «вырезают» объект из его историко-культурной ретроспективы и наделяют новой телесностью.

Исследуя импровизационные структуры, Кеннет Кинг, представитель второй волны движения Джадсон Чёрч, развивает идею множественности танц-практики: «Я понимаю, что танец не дискурсивен, но мы ведь обрабатываем то, что воспринимаем при помощи языка. Язык влияет на то, как мы видим, способами, которые мы даже не осознаем. И нередко, когда я делаю движения, мне на ум приходят слова — не потому, что движение их означает, а пото-

му, что движения, сам акт танца становятся способом мышления» [5, с. 222].

В теории медиа М. Маклюэна отмечается тот факт, что эффекты объектов могут предшествовать их причинам, как это произошло с телефоном, который основан на эффектах телеграфа, «а это означает, что эффекты телефона существовали раньше, чем сами телефоны <...> Уже существуют многочисленные интеллектуальные методы, которые включают вычленение объекта из его целостного переплетения с другими вещами и, таким образом, освобождают его от единственной силы» [19, р. 116]. Новая генеративная поэтика современного танца создает художественное пространство, в котором пересекаются различные практики, создаются концепты и идеи в объектно-ориентированной плоскости. «Танец — это способ преодолеть раскол между разумом и телом является наследием западной теории. Танец — это средство восстановления всего существа, может быть, первобытного человеческого опыта. Как, возможно, шаман является объединяющим существом, прежде чем история в различных спецификациях разделит его на поэта, оракула, священника, знахаря, мистика, медиума, мага и т. д.» [20, р. 8]. Консолидирующая функция художественной практики позволяет исследовать технологии в ракурсе антропологии телесности, как это происходит в перформансе «Solo» Хэй, где тележки перемещают исполнителей по площадке, что демонстрирует не столько достижения в области сценических техник, сколько раскрывает отношение человека и времени в историко-культурной ретроспективе. Вклад инженеров, электриков, программистов в проекте «Девять вечеров» заключался в сопровождении перевода художественной практики на язык цифровых консолей.

Инженерия в новых хореографических методах¹

В 1965 году Роберт Раушенберг и Билли Клювер основали междисциплинарный проект с десятью постмодернистскими художниками и тридцатью инженерами из Bell Laboratories в Мюррей-Хилл, штат Нью-Джерси. В уникальном на тот момент художественном проекте авангардный театр сочетается с танцем постмодерн и новыми технологиями. Десять артистов из Нью-Йорка, исследующих перформанс, музыку и танец, — Люсинда Чайлдс, Джон Кейдж, Ойвинд Фальстрем, Алекс Хэй, Стив Пакстон, Ивонн Райнер, Дебора Хэй, Роберт Раушенберг, Дэвид Тюдор и Роберт Уитман — создали индивидуальные соло и групповые перформансы, которые получили название «Девять вечеров: театр и инженерия». Художественный проект был реализован

¹ Материалы художественной биографии сообщества ЕАТ и Билли Клювера привлечены из лекции Джули Мартин, проведенной в Институте вычислительных наук Neukom. Лекция доступна по ссылке: <https://www.youtube.com/watch?v=B0coC9CxER4>.

в Оружейной палате 69-го полка в Нью-Йорке.

Проект «Девять вечеров» является одним из ключевых в истории развития отношений медиатехнологий и танцевального искусства ввиду того, что поставил под сомнение «чистоту» сценической среды, отстаиваемую традиционным искусством. Эксперименты в художественных практиках танц-художников и инженеров послужили объединению различных медиа, обновлению идеи целостности произведения искусства. Кларисс Бардиот отмечает, что проект «Девять вечеров» — «один из самых первых экспериментов по применению принципов информатики в контексте живых выступлений — даже несмотря на то, что использованная технология была аналоговой. Это событие стало предвестником сегодняшних “виртуальных театров”» [21].

До того, как инженеры и художники приступили к взаимной коллаборации и подготовке «Девяти вечеров», при участии Билли Ключера уже были реализованы отдельные проекты, которые привели к зарождению взаимного интереса к новой гибридной практике.

Ивонн Райнер и Ключер в начале 1960-х исследовали связь движения и звука. Для создания музыкального аккомпанемента, основанного на телесном движении, инженеры предложили закрепить Fm модуль на поясе и контактный микрофон на шее танцовщицы таким образом, чтобы Райнер исполняла танец под звук своего дыхания.

Мерс Каннингем исследовал способы, которыми танцор может повлиять на звук. Ключер, приглашенный в художественный проект для решения технических задач, создал гибридные системы для перформанса «Variations V». В этом проекте использовались в качестве источников звука синтезатор, магнитофоны, радиоприёмники, управляемые с помощью радиосигнала. За каждым танцовщиком был закреплен определенный источник звучания. Звук запускался в соответствии с индивидуальной топографией исполнителя и изменялся в зависимости от движений танцовщиков на сцене. Также во время перформанса на стену проецировались фильмы видеохудожников Стэна Фандербека и Нам Джун Пайка.

В середине 1960-х музыкальное сообщество Стокгольма, организовывавшее междисциплинарный фестиваль технологии и искусства, обратилось к Ключеру с просьбой расширить программу фестиваля и подключить к проекту телесно-ориентированных художников.

Ключер, имевший опыт создания художественно-цифровых перформансов, внес основополагающий вклад в развитие сообщества ЕАТ. Совместно с Бобом Раушенбергом и другими участниками — инженерами «Bell Labs», композиторами, танцовщиками, театральными артистами — формировалась программа фестиваля «Девять вечеров». Первая встреча случилась в лофте Боба Раушенберга и была важна, поскольку диалог художников и инженеров

происходил не с дисциплинарных трибун — художников с одной стороны, а технологов с другой, — но в формате философского диспута, когда композиторы, хореографы и инженеры делились опытом и намечали общие цели и задачи. В последующие два месяца практических опытов художники и инженеры закрепили окончательные цели и концепции. Всего было намечено десять перформансов, для которых требовалось различное художественно-эстетическое и электронно-технологическое обеспечение. В итоге была создана сложная электронно-генеративная система, включавшая возможность обрабатывать проводные и беспроводные сигналы при помощи различных кодеров, декодеров. Главным критерием стала адаптивность мультимедийной электронной системы к различным художественным проектам.

Однако первоначальная договоренность — исполнить проект «Девять вечеров» в Швеции — была изменена. Клувер и его коллеги были вынуждены срочно принимать решение: отменять выступление или организовывать новый фестиваль в Нью-Йорке. Проекты, подготовленные для фестиваля в Стокгольме, вынужденно переехали в Нью-Йорк и были осуществлены в новой программе, исполненной в арсенале 69-го полка. Оружейный склад в течение пяти дней был трансформирован в театральное пространство, включавшее зрительские трибуны, световое и звуковое оснащение, а также ряд технически сложных художественных и электронных композиций. Сборка технического оснащения отбирала большую часть времени в подготовке нью-йоркского проекта. «Место было похоже на эхо-камеру, в нем было шестисекундное эхо, что не позволяло получить связный звук» [22, р. 142]. Репетиции перформансов проходили в перерывах между техническими работами по конструированию пространства.

Несмотря на череду неожиданностей в подготовительных работах, к художественному проекту наблюдался высокий интерес публики, потому как он исполнялся в новом междисциплинарном формате. Толпы людей буквально врывались в художественное пространство оружейного склада, который позволял разместить большое количество зрителей. Свыше десяти тысяч зрителей присутствовали на мероприятиях в течение фестиваля. В день исполнялось не более двух перформансов. При этом зрители не были фиксированно размещены на трибунах, как на традиционных зрелищах. Публика свободно перемещалась в пространстве перформансов, в зависимости от художественно-сценического контекста работ. Хореография зрителей, которые в перформансах «Девяти вечеров» были полноценными участниками, разворачивалась в горизонтальной плоскости объектов — зрители могли взаимодействовать со звуком, светом и другими объектами. В некоторых перформансах зрителям задавали исходное расположение в пространстве, тем самым подчеркивалась их эквивалентность предметам и реквизиту,

используемому в перформансах. Объектно-ориентированная композиция манифестирует идею целостного восприятия художественной практики: «Объект, а не смотрящий, должен оставаться центром или фокусом ситуации, но сама ситуация принадлежит смотрящему <...> Вещи находятся в пространстве сами с собой, а не взгляд обращается в пространстве, окруженный вещами» [23, р. 154].

Объектно-ориентированный танц-перформанс²

Хэй хотела, чтобы в перформансе принимали участие автономные, движущиеся платформы. Для проекта была разработана система радиоуправления платформами, которые перемещались по пространству и могли перевозить исполнителей. В перформансе использовался «оркестр» водителей тележек, которым «дирижировал» Джеймс Тенни, регулировавший хореографическое движение исполнителей и тележек.

Объекты перформанса «Соло» («Solo») подразделяются на четыре класса: «звук», «свет», «движение», «голосовая связь». Все четыре класса имеют связь через систему дистанционного управления. Класс «движение» включает исполнителей и платформы на дистанционном управлении. Концепция хореографического движения в структуре перформанса является определяющим фактором работы. Перемещение объектов, их координаты служат активной информацией для всех систем — звука, света, тележек. Порождающим механизмом становятся «силы объекта», которые Леви Брайант обозначил аттрактором. Движение выступает аттрактивным механизмом перформанса. Единица движения как перформативный акт означает отказ от репрезентативности результата. Перформанс направлен на активацию наличного художественного опыта в бесконечном потоке движений.

В проекте «Соло» Хэй применила объектно-ориентированную структуру, наделив равной независимостью (визуальной, временной) все элементы перформанса — танцовщиков, физические объекты, освещение, саундтреки. В качестве генеративной структуры она создала хореографическую партитуру, в которой ключевым мотивом была обыкновенная ходьба. Исполнители, каждый индивидуально, принимали по очереди то активные, то пассивные позы. Они прогуливались по площадке или перемещались на тележках, оснащенных устройством дистанционного управления. Тележки, как и танцовщики, были самостоятельными объектами, которые могли свободно перемещаться. Они отражали действия тел артистов, которые перемещались

² Архивные материалы, фотографии, видео, художественная критика «Девяти вечеров», представлены фондом «Daniel Langlois Foundation» в исследовании Кларис Бадриот, находятся в открытом доступе по ссылке: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/index.html>.

по заданной инструкции, в то время как тележки управлялись водителями по известной топографии. Пересечение двух логических структур породало новый контекст и форму. В перформансе принимали участие шестнадцать танцовщиков и восемь водителей тележек. Пространство исполнения было отделено от зрителей прозрачной пленкой.

Перформанс начался с того, что водители тележек вышли из-за кулис и сели на складные кресла, которые были установлены рядом с усилителями, коммуницирующими с платформами. На некоторых показах перформанса водителями тележек могли становиться зрители. В данном случае анализируется перформанс, рассмотренный Бадриот в исследовании «Девяти вечеров», в сопровождении фото, видео и технической документации.

Каждая тележка была маркирована заметным для водителей номером. После того как водители размещались, из-за кулис выходил Джеймс Тенни и начинал дирижировать то радиооркестром, то другими объектами, включая танцовщиков. В качестве дирижера он обозревал действия всех объектов на протяжении всего представления. Яркий свет затухал, и на сцене появились три танцовщика, один из которых двигался на тележке. Танцовщики следовали в медленном темпе за тележками. Кто-то из исполнителей задавал траекторию перемещения, создавая композицию в виде геометрической фигуры треугольника. Обойдя всю сцену, исполнители делали паузу и останавливались на несколько секунд.

Первая часть перформанса переходила к следующей после запуска музыки Тоши Ичинаяги через динамики Оружейного склада. Трое танцовщиков могли либо остаться на месте, либо разойтись. Они занимали свои места в композиции, и освещение гасло. Два исполнителя — Хэй и Ольга Клювер совершали серию несинхронизированных движений руками и ногами. Этот хореографический отрезок длился около семи минут. На сцене в это время появлялись ещё три исполнителя. По прошествии восьми минут свет снова включали, шестнадцать исполнителей отходили в сторону и останавливались в статическом положении. Свет снова гас. В этот момент некоторые исполнители продолжали исполнять хореографический этюд, начатый до перерыва, а некоторые оставались на месте. Когда Клювер и Хэй завершили серию движений, оставшиеся восемь исполнителей вышли на сцену и зафиксировали свои положения на ней.

Общая партитура предусматривала случайное переключение отдельных хореографических структур: исполнители могли повторять заготовленные последовательности — трио и упражнения в дуэте; они могли передвигаться на тележках: стоя, лежа, по парам; могли просто перемещаться в пространстве по двое или по трое, обнимая друг друга за плечи. Они могли ходить группами в одном направлении, не более пяти исполнителей; они двигались

поодиночке; они могли оставаться в статичном положении — стоя, лежа, на тележках, на полу или опираясь на тележки.

Помимо событийного режима, генеративная структура содержала определенные правила: только тележка могла присоединиться к исполнителям, идущим пешком, для создания трио. Водители тележек были связаны целью создания трио только из трех тележек или двух тележек и одного исполнителя, в зависимости от происходящего. Исполнитель мог в зависимости от обстоятельств вести трио в направлении, совпадающем с ближайшей тележкой, или двигаться в противоположном от тележки направлении. Когда исполнитель выбирал режим повторения последовательных движений из заготовленной комбинации, он становился около пленки перед зрителями и дожидался второго исполнителя, чтобы совместно сделать серию жестов. Перформанс заканчивался, когда выключался свет. Исполнители двигались в сторону аудитории, приветствуя зрителей сквозь пленку. Общая длительность перформанса составляла около двадцати пяти минут.

Перформанс Хэй представляет собой практику танца на уровне объектно-ориентированных партитур. Роль танца не сводится к манифестации отдельной практики. Ален Бадью отмечал: «Танец — не искусство, а заключенный в теле знак самой возможности искусства. Танец намекает на способность тела творить, не выделяясь в отдельный вид искусства» [24, с. 76]. Танец как стратегия исполнительского мышления пересекается с минималистской идеей экосистем: «Произведение должно быть автономным, в том смысле, что оно является самостоятельной единицей для формирования гештальта — основные эстетические качества не содержатся в объекте, но зависят от него и существуют как нефиксированные переменные, которые находят свое конкретное определение в конкретном интерьере, освещении, в ракурсе зрительского восприятия <...> Оперативным остается только один аспект — восприятие гештальта» [25, р. 234].

Эксперименты «Девяти вечеров» представляют собой новый виток в развитии междисциплинарных художественных практик. Каждый перформанс встроен в систему технологий, которые способствовали структурированию необычного сценического пространства таким образом, что гигантская арена военного склада трансформировалась в универсальную объектно-ориентированную среду со-бытия зрителей и исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Pamela M. L. Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s.* London: The MIT Press, 2006. 400 p.
2. *Шехнер Р. Теория перформанса.* М.: V-A-C Press, 2020. 488 с.

3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
4. Colabella E. Poetic Logic // 18th Generative art conference, Venice, 9, 10 and 11 December 2015 / Organized by Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice [Электронный ресурс]. URL: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (дата обращения: 25.01.2021).
5. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2018. 312 с.
6. Меньшиков Л. А. Стратегии разрушения границ в антиискусстве // Международный журнал исследований культуры. 2015. № 3 (20). С. 92–99.
7. 9 Evenings Reconsidered: Art, Theater and Engineering, 1966. Concordia University, Montreal: artpapers, Atlanta, 2008 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.reluctant.ca/archive/html/PUBLICATIONS/publications2.html> (дата обращения: 10.02.2021).
8. Morris R. Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge: The Mit Press, 1994. 332 p.
9. Megan P. A. Somatic anacrusis an experimental poetics of Debora Hay's choreography and practice in the solo At Once / York University. Toronto, Ontario, 2016. 342 p.
10. Hay D. My body, the Buddhist. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 130 p.
11. Foster S. L. Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1988. 336 p.
12. Меньшиков Л. А. Партитуры и инструкции в системе жанров современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 216–226.
13. Gertner J. The Idea Factory: Bell Labs and the Great Age of American Innovation. New York: The Penguin Press, 2012. 422 p.
14. Catricalà V. Media art: towards a new definition of arts in the age of technology. Pistoia: Fondazione Mondo Digitale, Gli Ori, 2015. 181 p.
15. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства. М.: Республика, 2000. 287 с.
16. Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006. 160 p.
17. Делез Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
18. Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. 440 с.
19. Kimbell L. The Object Strikes Back: An Interview with Graham Harman // Design and Culture. 2013. № 5 (1). P. 103–117.
20. King. K. Writing in Motion: Body-Language-Technology. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. 224 p.
21. Bardiot C. 9 Evenings: Theatre and Engineering. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology [Электронный ресурс]. URL: <https://www.fondation->

langlois.org/9evenings/e/introduction.html (дата обращения: 08.01.2021).

22. *Forti S.* Eine Betrachtung von 9 Evenings: Theatre & Engineering / A View of 9 Evenings: Theatre & Engineering, in E.A.T // Experiments in Art and Technology / ed. Sabine Breitwieser. Salzburg: Museum der Moderne; Cologne: Walther König, 2015. P. 134–147.
23. *Fried M.* Art and Objecthood. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 352 p.
24. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2014. 156 с.
25. *Battcock G.* Minimal art: a critical anthology. New York: E. P. Dutton, 1968. 448 p.

REFERENCES

1. *Pamela M. L.* Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s. London: The MIT Press, 2006. 400 p.
2. *Shekhner R.* Teoriya performansa. M.: V-A-C Press, 2020. 488 s.
3. *Gumbrecht K. U.* Proizvodstvo prisutstviya: Chego ne mozhет peredat' znachenie. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2006. 184 s.
4. *Colabella E.* Poetic Logic // 18th Generative art conference, Venice, 9, 10 and 11 December 2015 / Organized by Generative Design Lab, Politecnico di Milano University at Bevilacqua La Masa Foundation, Venice [Elektronnyi resurs]. URL: http://www.generativeart.com/ga2015_WEB/poetic-logic_colabella.pdf (data obrashcheniya: 25.01.2021).
5. *Beins S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanets postmodern. M.: Art Gid, 2018. 312 s.
6. *Men'shikov L. A.* Strategii razrusheniya granits v antiiskusstve // Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury. 2015. № 3 (20). S. 92–99.
7. 9 Evenings Reconsidered: Art, Theater and Engineering, 1966. Concordia University, Montreal: artpapers, Atlanta, 2008 [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.reluctant.ca/archive/html/PUBLICATIONS/publications2.html> (data obrashcheniya: 10.02.2021).
8. *Morris R.* Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris. Cambridge: The Mit Press, 1994. 332 p.
9. *Megan P. A.* Somatic anacrusis an experimental poetics of Debora Hay's choreography and practice in the solo At Once / York University. Toronto, Ontario, 2016. 342 p.
10. *Hay D.* My body, the Buddhist. Middletown: Wesleyan University Press, 2013. 130 p.
11. *Foster S. L.* Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance. Berkeley: University of California Press, 1988. 336 p.
12. *Men'shikov L. A.* Partitury i instruktsii v sisteme zhanrov sovremennogo iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoi. 2015. № 5. S. 216–226.
13. *Gertner J.* The Idea Factory: Bell Labs and the Great Age of American Innovation. New York: The Penguin Press, 2012. 422 p.

14. *Catricalà V.* Media art: towards a new definition of arts in the age of technology. Pistoia: Fondazione Mondo Digitale, Gli Ori, 2015. 181 p.
15. *Langer S.* Filosofiya v novom klyuche: Issledovanie simvoliki razuma, rituala i iskusstva. M.: Respublika, 2000. 287 s.
16. *Lepecki A.* Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge, 2006. 160 p.
17. *Delez Z.* Razlichie i povtorenie. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
18. *Vitgenshtein L.* Izbrannye raboty. M.: Territoriya budushchego, 2005. 440 s.
19. *Kimbell L.* The Object Strikes Back: An Interview with Graham Harman // Design and Culture. 2013. № 5 (1). P. 103–117.
20. *King. K.* Writing in Motion: Body-Language-Technology. Middletown: Wesleyan University Press, 2003. 224 p.
21. *Bardiot C.* 9 Evenings: Theatre and Engineering. The Daniel Langlois Foundation for Art, Science, and Technology. URL: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/introduction.html> (data obrashcheniya: 08.01.2021).
22. *Forti S.* Eine Betrachtung von 9 Evenings: Theatre & Engineering / A View of 9 Evenings: Theatre & Engineering, in E.A.T // Experiments in Art and Technology / Ed. Sabine Breitwieser. Salzburg: Museum der Moderne; Cologne: Walther König, 2015. P. 134–147.
23. *Fried M.* Art and Objecthood. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. 352 p.
24. *Bad'yu A.* Maloe rukovodstvo po inestetike. SPb.: Izd-vo Evropeiskogo un ta, 2014. 156 s.
25. *Battcock G.* Minimal art: a critical anthology. New York: E. P. Dutton, 1968. 448 p.

СВЕДЕНИЕ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Grobov S. S. — Postgraduate Student; freran92@gmail.com