

УДК 7.038.6

ТАНЕЦ ЛОИ ФУЛЛЕР КАК ПРОТОТИП ГЕНЕРАТИВНЫХ АРТ-ПРАКТИК В ХОРЕОГРАФИИ

*Грибов С. С.*¹

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

В статье проводится анализ художественной практики Лои Фуллер с точки зрения синтеза науки, техники и искусства. В историческом контексте исследования применены идеи З. Цилински (археология медиа), способствующие пониманию технической среды в танцевальных работах Фуллер. В статье выдвигается положение о том, что соединение естественно-научного и художественного подходов в личной практике художницы способствовало зарождению новой идентичности танца как формы искусства, проблематизирующего тело в феноменологическом ключе. Художественная практика Фуллер рассматривается как отличающаяся от работ других представителей актуальных в то время танцевальных практик.

Ключевые слова: танец модерн, свободное движение, Лои Фуллер, искусство и технологии, генеративный танец, археология медиа.

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

LOIE FULLER'S DANCE AS AN ANTICIPATION OF GENERATIVE ART PRACTICES OF CHOREOGRAPHY

*Gribov S. S.*¹

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

The article analyzes the artistic practice of Loie Fuller from the point of view of the synthesis of science, technology and art. In the historical context of the study, the ideas of Z. Cilinski (media archeology) are applied, which contributes to the understanding of the technical environment in Fuller's dances. The article puts forward the thesis about the combination of natural science and artistic approaches in Fuller's personal practice, which contributed to the emergence of a new dance identity as an art form problematizing the body in a phenomenological way. Fuller's dance is seen in opposition to well-known modernist practices. In addition, the artistic practice of Fuller is seen as different

from the well-known representatives of modern dance.

Keywords: modern dance, Loie Fuller, art and technology, generative dance, media archeology.

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).

Художественная практика первой волны авангарда рубежа XIX–XX веков создала предпосылки для осмысления искусства 1960-х годов. Помимо этого, первый авангард повлиял на зарождение и развитие таких направлений, как визуальные исследования (visual studies) и исследования медиа (media studies). Вальтер Беньямин, изучая технологические расширения искусства, заметил, что новые средства репродукции «достигли уровня, находясь на котором они не только начали превращать в свой объект всю совокупность имеющихся произведений искусства и серьезнейшим образом изменять их воздействие на публику, но и заняли самостоятельное место среди видов художественной деятельности» [1, с. 17]. Согласно Беньямину, технологическое искусство не только разрушает сакральную маску творческого акта, но также меняет суть художественной практики и художественного мышления. Действительно, индустриальная эпоха трансформирует художественное мышление в образ новой экономики, которая по-новому распределила время и энергию художника, затрачиваемые на изготовление произведения.

Один из ключевых аспектов в истории авангарда конца XIX – начала XX века связан с переоценкой эстетических функций искусства и актуализацией научно-исследовательской парадигмы. В том числе и исполнительские формы искусства стали применять новые междисциплинарные стратегии. «Новый танец позиционировал себя как подчеркнуто неизобразительный и асен-тиментальный. Для описания его танцовщикам пришлось сменить старинный язык чувств, аффектов и страстей на почти естественно-научную терминологию. Теперь они говорили о вибрациях, пространстве, динамизме, силе, энергии» [2, с. 64]. В этом контексте эксперименты Л. Фуллер — на пересечении хореографического искусства и научных исследований оптики и света — являются предпосылкой к развитию танцевального медиа-перформанса в XX веке. Хотя творчество Фуллер нельзя определить в полной мере сфокусированным в рамках научного искусства («science-art») в том виде, в котором оно было реализовано в 1960-х, тем не менее наличие собственной научной лаборатории, консультации с учеными-исследователями и применение научного языка в художественной практике позволяют артикулировать и определять искусство хореографа в концептуальном поле «научного искусства». Помимо этого,

танцевальную художницу Фуллер можно в полной мере назвать научно-ориентированной личностью ввиду того, что она за исследования оптики и света стала членом Французского астрономического общества.

Исследователь медиа-археологии З. Цилински отмечает, что связи «между такими автономными сферами познания и деятельности, как искусство, наука и технология, во всей их сложности и многообразии, при аналитическом рассмотрении сводятся к различным историческим видам и формам взаимодействия искусства и медиа» [3, с. 13]. Взаимоотношения между искусством и медиа зависят в том числе от научных концепций и технологических разработок своего времени. В искусствоведении не существует единого определения феномена научного искусства и границ его проявления в художественной практике. В широком смысле «science-art» определяется как гибрид искусства, науки и технологий. «Прежде всего, “странность” объектов art&science заключается в их “гибридности”. Но под этим понимается не социальный контекст их существования (Б. Латур), а то, что их существование и восприятие связано с новыми смыслами привычных категорий “искусственного” и “естественного”» [4, с. 115].

Отличие танцевальной практики Фуллер от работ ее современников заключается в том, что она применяла световые технологии, «волшебные фонари», светящиеся краски и эффекты с материалами как возможность создания поэтической логики. В концепции генеративного искусства Э. Колабеллы [5] поэтическая логика является системой искусства, в которой произведение рассматривается в трех модусах: видения, памяти и воображения, что в свою очередь отражает семиотическую классификацию знаков, предложенную Ч. Пирсом, где знак существует в иконическом, индексальном и символическом модусе [6]. Художественные стратегии Фуллер включали классификации и подборки танцевальных жестов соответственно определенному цвету, текстуре и материалам. Теоретические основания творчества Фуллер заключались в исследованиях оптики, света и человеческого восприятия: «Цвет — это рассеянный свет. Лучи света, расщепленные вибрациями, преломляются от одного объекта к другому, и это расщепление, запечатленное на сетчатке, всегда химически является результатом изменений в материи и в лучах света» [7, р. 65]. Таким образом, можно предположить, что художественная практика Фуллер включала генеративные принципы в виде логических конструкций, метафор, а также картографирования сценического пространства.

Искусство авангарда, пересекаясь с новыми научными концепциями, проблематизирует тело в контексте технологий. Тело человека в индустриальную эпоху становится городским, машинизированным. Комфорт и скорость — главные социально-экономические ориентиры конца XIX века. «В XIX веке скорость стала выглядеть совсем по-другому благодаря техническому прогрессу средств передвижения, который обеспечил движущемуся телу удобство. <...> Чем удобнее

становилось телу, тем больше оно отдалялось от общества, путешествуя в тишине и одиночестве» [8, с. 413]. Кроме того, уже в середине XIX века было достигнуто новое понимание человеческого мозга, его анатомических особенностей и связей с окружающей, социокультурной средой. В 1864 году И. М. Сеченов опубликовал свой труд «Рефлексы головного мозга», в котором приведены результаты исследования психологии мышления и особенностей работы мозга. Сеченов так описывал зрительную структуру: «На дне глаза, со стороны, противоположной зрачку, лежит в форме сплошной перепонки окончание зрительного нерва. На этой перепонке, как на фотографической пластинке, рисуются изображения предметов, лежащих перед глазом; и присутствие этих изображений абсолютно необходимо для того, чтобы возможно было зрительное ощущение» [9, с. 32]. В этом описании фотография упоминается в качестве объективного способа сохранения памяти. Фотография становится до определенной степени эквивалентной, по функциям восприятия, человеческому глазу. Однако фотография применяет лишь один канал — визуальный, тогда как зрение человека работает совместно с остальными органами чувств.

Современный танец как направление искусства, зародившееся в конце XIX века, выступает художественной практикой, расширяющей привычное поле зрительского восприятия. «Если мозг напоминает фотографическую пластинку, то усиление зафиксированных в нем колебаний похоже на процесс проявления скрытого изображения. Танец легко вписывается в такую перспективу именно как некая практика реверберации, обнаружения скрытых волн, переходящих из невидимого состояния напряжения в некую обнаружимую глазами колебательную разрядку» [10, с. 281].

Документальная память, свойственная фотографии, с одной стороны, подчеркивает ключевое отличие технологий от живой материи, исключая телесность (присутствие), с другой стороны, представляет собой пугающую точность прошлого, симуляцию движения. В данном случае происходит утрата привычного обращения с материалом как средством получения результата. Беньямин назвал эту утрату потерей ауры, которая несла живое присутствие художника и его телесный контакт с материалом. Теперь, когда есть различные средства технического производства, меняется мышление художника и его взаимоотношения с материалом.

Технические устройства принимают на себя часть функций, традиционно исполняемых телом, что приводит к идее нового материализма в искусстве, приданию автономности вещам и перераспределению нагрузки — с мышечного труда на интеллектуальную деятельность. Таким образом, активная пропаганда машинизации художественной деятельности в авангарде начала XX века является закономерной, учитывая масштабы распространения индустриальных и технологических идей.

Футуристические идеи и новый материализм художественной практики начала XX века формируют новый подход ко всем видам искусства. Художники используют материал как концептуальную и физическую основу произведения искусства, наделяя объекты новыми качествами. «Технологические и природные материалы при таком подходе трактуются как акторы, “витальность, траектории и силы” которых несводимы к локальным манифестациям, смыслам, интенциям или символическим значениям, которыми наделяет их человек» [11, с. 47]. Кроме того, материал осмысливается художниками как источник открытия новой чувствительности тела. Филиппо Маринетти исследовал тактильное восприятие через доски, которые представляли собой набор материалов, собранных и классифицированных в соответствии с образным представлением ощущения. «Уверенное, абстрактное, холодное прикосновение — наждачная бумага. <...> Захватывающее, теплое, ностальгическое — бархат, шерсть» [12, р. 267]. Согласно идеям Маринетти, технологии имеют важное значение для обновления телесного восприятия. Помимо тактильных досок, столов, комнат, Маринетти манифестировал идею театра, где зритель будет контактировать с тактильными лентами, движущимися в определенном ритме. «Эти тактильные ленты также могут быть встроены в маленькие катушки с музыкальным и световым сопровождением» [10, с. 268]. Технологии используются художниками для организации генеративной среды.

Современный танец начала XX века включает различные эксперименты с материалами, технологиями, формируя новые отношения с окружающей средой и пространством. Актриса и танцовщица Лои Фуллер, одна из ключевых фигур, трансформировавших новую волну танца, активно резонировала тему технологического прогресса в искусстве движения. Известны ее эксперименты со светом, тканями и другими материалами, которые применялись для генерирования визуального образа тела, демонстрировали его присутствие за пределами кожи. На первый взгляд может показаться, что танец Фуллер был инициирован исключительно желанием создать определенные иллюзии средствами техники. Однако иллюзорность танца Фуллер была связана не только с очарованием световыми технологиями и аттракционами, но имела достаточную мотивацию в области художественного исследования. «Если здесь и присутствует иллюзия, то она следует физическим процессам, и именно они требуют внимания художника. Вопросы, которые ставит танец американки, близки к исследованиям того времени о природе движения и наблюдения за ним» [13, с. 352]. Танец Фуллер, через фильтры световых технологий и тканей, проясняет тело за его реальными границами.

Одна из работ Фуллер — «Серпантинный танец», созданная в 1891 году, построена на движениях и взмахам бамбуковых палок в руках танцовщицы, при этом палки задрапированы полотном. Ткань развевается и перекрывает

тело, которое остается малоподвижным относительно сценического пространства. Постепенно в тканевом вихре зритель перестает замечать тело исполнительницы. Колебания шелковой ткани и световое сопровождение создают эффект кинематографического перемещения исполнительницы в пространстве, из-за чего тело трансформируется в гибрид из ткани, света и движения. В этом ракурсе реальное тело танцовщицы транслирует визуальный образ, собранный из объектов и материалов, проявляя телесность через технологии.

Однако несмотря на усложняющуюся концептуальную идеологию современного танца, его техника движения не всегда виртуозна. Например, «Серпантинный танец» лишен трюков: он включает вращения за счет быстрых переступаний, раскачивание и кругообразные движения руками. В этом аспекте раскрывается идея расширения тела непосредственно через актуальные на то время технологии. «Разрушение непреодолимой преграды между сценическим и обыденным приводит к формированию новой пластической идеологии бытового пространства и формированию новой сценической среды» [14, с. 67]. Сама Фуллер считала свой танец научно-ориентированной практикой художественного исследования. Движение световых лучей, их преломление на поверхности материалов, волны и вибрации — вот что интересовало Фуллер: «Вопрос об освещении, об отражении, о лучах света, падающих на предметы, настолько существенен, что я не могу понять, почему ему придается так мало значения» [7, р. 64]. Относительно светового оформления танца она была основательна и логична: «В своих мемуарах Фуллер описывает изобретение серпантинного танца так, как если бы речь шла о некотором научном открытии» [10, с. 278]. Фуллер поместила свою работу из художественного в научный дискурс. Каждое движение она выверяла согласно физическим параметрам: «Длина и размер шелковой юбки заставляли меня повторять одно и то же движение несколько раз, чтобы придать этому движению характерность. <...> Я исследовала каждое из своих характерных движений, их было двенадцать» [7, р. 281]. Для исполнения каждого из двенадцати танцев Фуллер намеревалась использовать особое освещение, при котором каждому танцу соответствовал определенный цвет. С точки зрения сценического контекста было важно по-новому создать коммуникацию со зрителем, который к тому времени уже был вовлечен в визуально-экранную культуру кинематографа.

Параллельно с увлечением естественно-научными теориями художественное движение того времени тяготело к различным квазинаучным практикам гипноза, спиритизма, подсознания. «Концепции неомагнетизма пересекались со спиритизмом, теософией, неоламаркианским трансформизмом, витализмом А. Бергсона, новыми идеями о радиоактивности и рентгеновском излучении в едином утопическом представлении о достижении состояния, названного Блаватской “космическим разумом”, или, по Жюлю Буа, “сверхсознанием”»

[15, с. 263]. Фуллер даже участвовала в шоу «Quack M. D.», где ей приходилось имитировать сеанс гипноза, достигая определенного эффекта с помощью материалов. В этом шоу танцовщица использовала юбку, которую держала за края — для создания символического образа. Позже этот прием был осмыслен более глубоко, повлияв в том числе на «Серпантинный танец». «Она обнаружила, что может еще больше обогатить танец, манипулируя шелком. Она могла поставить хореографию для шелка, потому что нашла способ математически и систематически контролировать его форму с большой точностью» [16, р. 57]. Несмотря на квазинаучный контекст шоу «Quack M. D.», Фуллер была сфокусирована на создании танца, соответствующего световым и цветовым аспектам представления.

Таким образом, желание Фуллер по-новому воздействовать на зрителя было связано с теорией движения световых волн, которые порождают цветовые колебания, трансформируют тело и сознание зрителя через кожу. Колебания и вибрации ткани в воздухе визуализировали образ тела за его пределами, при том, что Фуллер не прибегала к прямым или косвенным театральным метафорам. «Фуллер изобрела форму искусства, тонко балансирующую между органическим и неорганическим, исполняя на сцене буквальную драму театральной трансформации. В отличие от актеров, играющих театральные роли, или костюмированных танцовщиков, изображающих лебедей, фей или цыган, Фуллер почти никогда не “играла” и не “изображала”» [17, р. 5].

Отказ от традиционных принципов актерского наполнения танца в пользу работы с научными концепциями генерирования волн и цветовых колебаний позволил Фуллер перевести танцевальное искусство в новую парадигму. «Фуллер не следовала ни одному из принципов: она ускользала от простой классификации» [18, р. 91].

Танец Фуллер можно интерпретировать в русле поисков генеративного искусства. Согласно определению Галантера, ключевым аспектом генеративности является система с некоторой степенью автономности [19]. Фуллер тратила довольно много времени на отладку светового потока, «подгоняя» движения и материалы в единую композицию, рисуя чертежи и формулы, создавая тем самым достаточно герметичную систему производства, в котором сюжет не имел значения. Однако, несмотря на нивелирование нарративного слоя, танец Фуллер не воспринимается как набор хаотичных движений благодаря точно выверенной структуре, которая позволяет каждый раз генерировать вибрации тела, служащие созданию волн материалов и светопреломлению лучей света. Данный аспект художественной практики Фуллер перекликается с поисками вариантов соучастия машинных технологий и тела в современном танце. Уже в 1960-х годах дискурс тела и машины приобрел форму художественной практики «без иллюстративного сюжета». Форма и содержание

такого искусства проявляется в рефлексии, возникающей от встречи «органического» и «неорганического». В первой четверти ХХI века улучшенные техники визуализации, виртуальные двойники и культ технологий развивают идеи Фуллер в поле медиаискусства. Наследие Фуллер возрождается в художественной практике постмодернистских хореографов, «как в случае с Джоди Сперлинг» [20, р. 224], которая следует концепциям авангардного танца и реконструирует подход Фуллер.

Эксперименты Фуллер из сценических практик успешно переходили в повседневную жизнь, приносили ей популярность: «Ее костюмы копировались и продавались как уличная одежда в универмагах Bon Marche и Louvre. Женщины покупали юбки и шарфы “Лои”; мужчины носили “галстуки Лои”. Завсегдатаи бара потягивали “коктейли Лои”. Фуллер, сообразительная деловая женщина, даже продавала свои изображения в вестибюлях театров в виде ламп, статуэток и других предметов домашнего обихода» [17, р. 6]. Более того, Фуллер преуспела в самом прогрессивном искусстве начала ХХ века — в кинематографе, работая с братьями Пате, братьями Люмьер и Жоржем Мельесом. Таким образом, Фуллер создала авангардное предприятие с успешной коммерческой структурой. Однако интересы Фуллер лежали куда дальше «очаровывания публики».

Актуальность экспериментов Фуллер обосновывается ее желанием оставаться в современном в то время технологическом «мейнстриме», что требовало тесного сотрудничества с учеными. «Она впитывала технологии как губка, отмечая каждый новый спецэффект и потенциал каждой единицы техники, с которой сталкивалась» [21, р. 6]. Фуллер тесно сотрудничала с физиком Пьером Кюри, астрономом Камилем Фламарионом и была членом Французского астрономического общества. В Париже она руководила лабораторией, включавшей шесть сотрудников, где проводились исследования оптики и света, которые использовались далее в сценической практике. Известно, что некоторые из ее разработок были запатентованы, как, например, светящиеся краски на основе фосфоресцентного пигмента, способные накапливать световую энергию, которую наносили на костюмы исполнительницы. Она разработала костюм на основе палок и крючков, помогающий легко манипулировать тканью, достигая масштабных эффектов в радиусе до трех метров вокруг исполнителя. Также следует заметить, что Фуллер не торопилась демонстрировать свои достижения без должной правовой защиты, оставаясь прагматичной и в юридических вопросах.

Исследования Фуллер были также связаны с психоаналитическими концепциями, пересекающимися с практикой Ж. -М. Шарко, З. Фрейда. Стефан Малларме, современник Фуллер, интерпретировал технические расширения тела в танце как попытку обращения к бессознательному. «Технические достижения Фуллер тесно связаны с гипнотическим эффектом ее искусства. <...> Фул-

лер, которая занимается электрическими экспериментами — двойник гипнотического исполнителя, производитель нескольких идентичностей» [22, р. 760].

Творческое мышление Фуллер основывалось не только на исследовании света и декораций, которые служили эффектному конструированию формы, но также затрагивало художественную коммуникацию и зрительное восприятие. «Танец Лои Фуллер можно понять как театрализацию того, что Фрейд ранее назвал “двойным сознанием” или “диссоциативной истерией” (разделением сознания). Прочтение работ Фуллер в контексте психоаналитических исследований имеет смысл. Её выступления проблематизировали желанное женское тело, воссоздавая его эстетически, подвергая критике объективирующий взгляд зрителя» [23, р. 12]. Усиливал гипнотический эффект перформансов Фуллер также тот факт, что несмотря на отсутствие буквальная иллюстративности, традиционной для хореографии того времени, её танцы отсылали к поэтическому образу через использование особых визуальных средств. Различные работы Фуллер имеют точные названия: «Танец бабочки», «Танец цветка», «Танец огня», «Танец жемчуга», «Танец стали», «Танец серебра». Прибегала Фуллер также и к использованию классических персонажей.

В 1894–1896 годах Фуллер участвовала в создании «Саломей», где в её традиционной манере свет, ткань и тело производили визуальные образы. В этой работе были световые проекции, слайды «волшебных фонарей», которые визуализировали бурю, волны. В 1907 году Фуллер снова работала над «Саломеей», но уже под музыку Ф. Шмитта. Как отмечали современники, «“Саломея” Лои Фуллер самая неожиданная из всех “Саломей”. <...> Она соединяет способы светового воздействия с музыкой Флорана Шмитта, обнаруживая новые эффекты» [24, р. 228]. В этом аспекте художественная практика Фуллер действительно предстает новым танцем, танцем тела, которое зритель не может воспринимать само по себе. Фуллер транслировала движения тела через аудиовизуальные образы, включавшие игру тканей, света, звука. Синтез тела и технологий в перформансах Фуллер был порожден научно-технологическими новациями. «Интересно отметить, что танец в “эпоху механического воспроизводства” не теряет своей “ауры”, а заново изобретает себя и развивается в совершенно особом направлении» [25, р. 62]. Фуллер была одним из тех художников, кто произвел сдвиг в танцевальной драматургии: от линейной структуры, где главенствующее положение занимали сюжет, декорации и виртуозность исполнения, — к генерирующим практикам искусства, включающим работу с нелинейными структурами, научными концепциями.

В междисциплинарных творческих практиках Фуллер не стремилась сделать тело главенствующим объектом перформанса. Тело в перформансах Фуллер генерировало то, что будет более ясно артикулировано в художественной практике танца постмодерн — чистое движение. Говоря естественно-научным языком, тело выполняло циклическую работу. В таком понимании оно ста-

новились эквивалентным машине. Спустя несколько лет, в 1930-е годы, Алан Тьюринг доказал теорему, в которой компьютер способен создать абстрактно-идеальную модель мозга. Если перевернуть это тождество, то получится образ сознания, являющегося образом компьютера. Эту инверсию имела в виду Фуллер и ее современники, описывающие художественную практику в терминологии гипнотических эффектов. «Ее танец, изобретательный и стимулирующий, избегает повествования. Вместо этого она создает живое движение из форм и светящиеся цвета» [24, р. 35]. Сама Фуллер в большей степени использовала естественно-научные обороты, будучи достаточно образованной в области биологии, физики, химии.

Другим важным аспектом ее художественной практики было разделение танца и хореографии. Хореографией было все, что могло быть зафиксированным, — движения, формулы, переходы света, временные отрезки. С точки зрения восприятия танец Фуллер существовал как автономная сущность, которая могла быть интерпретирована каждым зрителем самостоятельно, поскольку знаки, артикулированные перформансом, не конвенциональны единому линейно-нарративному плану. В перформансах пересекались совершенно противоположные концепции: от имитации природных явлений до кропотливого анализа влияния света и цвета на поведение человека и его движение. «В спокойной атмосфере, в пространстве с зеленым стеклом наши действия отличаются от действий в пространстве с красным или синим стеклом. Обычно мы не обращаем внимания на эту связь действий и их причин. Однако, вещи, которые необходимо соблюдать, когда танцуешь под аккомпанемент света и музыки, должным образом гармонизованы» [14, р. 68].

Танец Фуллер исполнялся одновременно в двух модусах: обыденном и эстетическом. С одной стороны, тело исполняло «другой» танец, который зритель мог и не замечать, это были циклические движения — поднятия, опускания, вращения. С другой стороны, эти простые движения, вписанные в общую хореографию, были генерирующими для складок ткани, которые усиливали вибрации света и цвета, производили эстетический эффект. «Неровности, складки, пещеры — это следы силовых воздействий, следы вибраций, сохраняющиеся на границе. Фуллер, исчезающая в колебаниях тканей, предлагает эстетизированный вариант такой телесной метаморфозы в качестве своего “открытия”, эстетической революции, превращающей диаграмму в основное содержание нового зрелища» [8, с. 305]. Расширяющееся тело исполнителя касается лучами света и вибрациями зрителя, устанавливая коммуникацию. Фуллер была погружена в новую технологическую чувственность, будучи убежденной в особой силе электрического света. Сценическое пространство устраивалось в композиции, где тело и технологии выступали равноправными объектами, обуславливаясь неразрывной связью света — материалов — тела.

Еще одним направлением в деятельности Фуллер была педагогика. В 1908–1909 годах она открыла школу естественного танца, где обучали девочек от четырех до двенадцати лет. Танцы предполагали отказ от танцевальных техник в принципе: «Они носили греческие платья, были босыми и голыми, а танец состоял из естественных движений — бега, прыжков, поворотов, ходьбы и отдыха. Это был свободный стиль танца, и исполнители использовали жесты и движения, естественные для них» [16, р. 64]. Со своими учениками Фуллер проводила много публичных показов, выступая в роли куратора и постановщика. Пространством выступления могло стать любое место на улице. Материалы и ткани по-прежнему занимали важное место в танцевальной практике. «Ветер, тени, солнечный свет, лунный свет стали “специальными эффектами”, их присутствие проявлялось, когда они перемещали или освещали материал. Переноса это на сцену, она создавала атмосферные пейзажи, развешивая занавески вокруг сцены и проецируя на них световые и слайдовые изображения» [16, р. 65]. При всем разнообразии художественной практики Фуллер следует отметить, что она практически не артикулировала в своем творчестве какой-либо метод или технику движения. Этот аспект позволяет провести параллели с практикой современного танца 1960-х. «Храм света», который Фуллер предрекала современному танцу, в той или иной степени проявился в стенах церкви Джадсона (Judson Dance Theater). И хотя танец 1960-х не так крепко связан с оптическими теориями, как творчество Фуллер, там осуществлялись не менее важные исследования вопросов технологий и тела в художественном контексте.

Художественно-исследовательская практика Фуллер является отправной точкой не только зарождения современного танца в теоретическом дискурсе, но также является важной областью медиа-археологии, местом, где роль медиа была осмыслена художником через инструментарий науки. Творчество Фуллер выделяется в хореографическом искусстве потому, что ее опыт взаимодействия с новейшими технологиями того времени в полной мере никто не повторял. Помимо этого, она внесла вклад в развитие танцевальной импровизации: «Она зародила интерес к пластической импровизации, где тело могло свободно двигаться, реагируя только на импульсы спонтанных ощущений» [25, р. 392]. Объективируя тело, приравнивая его к прочим выразительным средствам, Фуллер направляла восприятие зрителя к сотворчеству. Генеративная структура, состоящая из хореографии тела и объектов (фонарей, слайдов, тканей), порождала визуальный ряд абстрактного содержания, что стимулировало внимание зрителя.

Как отмечает Салли Соммер, исследователь художественной практики Фуллер, «ее теории об идиосинкразическом движении, включение неподготовленных исполнителей, научно-ориентированное определение задач тан-

ца, хореографическая структура, допускающая свободу выбора, использование необычного пространства — это идеи, которые будут исследованы снова в другое время и в другом контексте. Любопытно, что эти идеи затмило развитие современного танца в том виде, в каком его практиковали Мэри Вигман, Рут Сен-Дени, Дорис Хамфри и Марта Грэм. Именно хореография и техника этих хореографов заложили основы теории современного танца, а их танцевальные движения сформировали все представления о рамках и методах хореографии» [16, р. 67].

Следует подчеркнуть своеобразие творческих поисков Фуллер на фоне современных ей танцевальных практик. Танец Фуллер отличен от музыкально-ориентированных движений А. Дункан. Хотя обе танцовщицы выступали некоторое время вместе, они существовали в разных концептуальных мирах, не зависящих друг от друга. Танец Дункан имел тесную связь с музыкой, тогда как Фуллер была убеждена, что музыка должна следовать за танцем: «Музыка, однако, должна указывать на форму гармонии или идею с инстинктивным ощущением, и этот инстинкт должен побуждать танцовщика следовать гармонии без специальной подготовки. Это настоящий танец» [7, р. 69]. Этот аспект еще раз подчеркивает, что медиа-среда в перформансах Фуллер была расширением тела, а не его использованием. С другой стороны, немецкий экспрессивный танец Р. Лабана, М. Вигман, ориентированный на классификацию телесных движений, также сфокусирован на выразительности тела. Ключевое отличие Фуллер от практики свободного и выразительного танца состоит в том, что она использовала технические медиа. При том, что это была коммуникация в реальном времени, зритель вполне осознавал реальность танца Фуллер, но видел его расширение за пределами тела. В то время как движениеские техники свободного и выразительного (экспрессивного) танца сосредоточены на телесной выразительности, танец Фуллер выступает в парадигме генеративного символизма, предлагая поток образов через технологические медиа.

Три константы генеративного произведения, согласно Э. Колабелле, — видение, память, воображение — реализуются в практике Фуллер через осознание медиакультуры своего времени и через выверенное вплетение научной деятельности в художественную практику [26]. В определенном смысле она завершила эпоху «волшебных фонарей», придав технологиям перформативный характер, перейдя при этом в новый век медиа — век кинематографа, оптики, машинизации. Помимо этого, художественная практика Фуллер — это единоличная мультидисциплинарная практика. В большей степени она в одностороннем порядке обращалась к сообществу ученых, стимулируя их к творческой коллаборации, в отличие от последующих поколений современного танца, когда интерес технологов и художников был реализован в рамках междисциплинарного сообщества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 15–65.
2. Сироткина И. Е. Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2021. 238 с.
3. Цилински З. Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2019. 440 с.
4. Комаров С. В. «Странные» объекты art&science // Технологос. 2019. № 4. С. 114–127.
5. Colabella E. Poetic Logic // 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015). Milan, 2015. P. 65–80.
6. Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. 448 с.
7. Fuller L. Fifteen years of a dancer's life: with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. 300 p.
8. Сеннет Р. Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации. М.: Strelka Press, 2016. 504 с.
9. Сеченов И. М. Рефлексы головного мозга. М.: АСТ, 2014. 350 с.
10. Ямпольский М. Б. Демон и лабиринт. Диаграммы. Деформации. Мимесис. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.
11. Ушакин С. «Не взлетевшие самолеты мечты»: О поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма: В 3 т. Т. 1. Системы / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. С. 9–62.
12. Rainey L., Poggi, C., Wittman, L. Futurism: An Anthology. New Haven: Yale University Press, 2009. 624 p.
13. Корбен А., Куртин Ж.-Ж., Вигарелло Ж. История тела: в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3. Перемена взгляда: XX век. 464 с.
14. Васильева Е. В., Гырдымова И. О. Идеология телесного и генеративный дизайн в системе визуальной идентичности XX века // Визуальная коммуникация в социокультурной динамике. Сб. статей конференции. Казань: КФУ, 2016. С. 66–69.
15. Брауэр Ф. Гипнотический модернизм: Творчество Франтишека Купки как магнитное поле // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку. Сб. статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 262–268.
16. Sommer S. R. Post-Modern Dance Issue. Loie Fuller // The Drama Review. 1975. Vol. 19. № 1. P. 53–67.
17. Gomez A. H. Body Stages: The Metamorphosis of Loie Fuller. Milan: Skira, 2014. 144 p.

18. Kant M. Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller, and: Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42. № 1. P. 89–94.
19. Galanter P. What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.01.2022).
20. Garelick R. K. Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2009. 288 p.
21. Heinecke L. Radiant: The Dancer, The Scientist, and a Friendship Forged in Light. N. Y.: Grand Central Publishing, 2021. 336 p.
22. McCarren F. The «Symptomatic Act» circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance // Critical Inquiry. 1995. Vol. 21. № 4. P. 748–774.
23. Kleida D. Cinematographic Motion & Serpentine Dance // Junctions: Graduate Journal of the Humanities. 2017. Vol. 2. № 1. P. 53–64.
24. Jansma L., Mowry C. Jenn E Norton: Slipstream. Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2018. 75 p.
25. Sommer S. R. Loie fuller's art of music and light // Dance Chronicle. 1980. Vol. 4. № 4. P. 389–401.
26. Меньшиков Л. А. Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 169–178.

REFERENCES

1. Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti // Ben'yamin V. Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Izbrannye esse. M.: Medium, 1996. S. 15–65.
2. Sirotkina I. E. Shestoe chuvstvo avangarda: tanec, dvizhenie, kinesteziya v zhizni poetov i hudozhnikov. SPb.: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2021. 238 s.
3. Cilinski Z. Arheologiya media: o «glubokom vremeni» audiovizual'nyh tekhnologij. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 440 s.
4. Komarov S. V. «Strannye» ob"ekty art&science // Tekhnologos. 2019. № 4. S. 114–127.
5. Colabella E. Poetic Logic // 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015). Milan, 2015. P. 65–80.
6. Pirs H. S. Izbrannye filosofskie proizvedeniya. M.: Logos, 2000. 448 s.
7. Fuller L. Fifteen years of a dancer's life: with some account of her distinguished friends. London: H. Jenkins limited, 1913. 300 p.
8. Sennet R. Plot' i kamen': Telo i gorod v zapadnoj civilizacii. M.: Strelka Press, 2016. 504 s.
9. Sechenov I. M. Refleksy golovnog mozga. M.: AST, 2014. 350 s.

10. Yampol'skij M. B. *Demon i labirint. Diagrammy. Deformacii. Mimesis.* SPb.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 335 s.
11. *Ushakin S.* «Ne vzletevshie samolety mechty»: O pokolenii formal'nogo metoda // Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma: V 3 t. T. 1. Sistemy / Pod red. S. A. Ushakina. Ekaterinburg; M.: Kabinetnyj uchenyj, 2016. S. 9–62.
12. *Rainey L., Poggi C., Wittman L.* *Futurism: An Anthology.* New Haven: Yale University Press, 2009. 624 p.
13. *Korben A., Kurtin, Z.-Z., Vigarello, Z.* *Istoriya tela: V 3 t. T. 3. Peremena vzglyada: XX vek.* M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 464 s.
14. *Vasil'eva E. V., Gyrdaymova I. O.* *Ideologiya telesnogo i generativnyj dizajn v sisteme vizual'noj identichnosti XX veka // Vizual'naya kommunikaciya v sociokul'turnoj dinamike. Sb. statej konferencii.* Kazan': KFU, 2016. S. 66–69.
15. *Brauer F.* *Gipnoticheskij modernizm: Tvorchestvo Frantisheka Kupki kak magnitnoe pole // Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoy tradicii k XXI veku. Sb. statej.* M.: Gosudarstvennyj institut iskusstvovznaniya, 2018. S. 262–268.
16. Sommer, S. R. *Post-Modern Dance Issue. Loie Fuller // The Drama Review.* 1975. Vol. 19. № 1. P. 53–67.
17. *Gomez A. H.* *Body Stages: The Metamorphosis of Loie Fuller.* Milan: Skira, 2014. 144 p.
18. *Kant M.* *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loie Fuller, and: Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism // Dance Research Journal.* 2010. Vol. 42. № 1. P. 89–94.
19. *Galanter P.* *What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory. // 6th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2003), Milan [Электронный ресурс]. URL: <http://generativeart.com/on/cic/papersGA2003/a22.pdf> (дата обращения: 23.01.2022).*
20. *Garellick R. K.* *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism.* Princeton: Princeton University Press, 2009. 288 p.
21. *Heinecke L.* *Radiant: The Dancer, The Scientist, and a Friendship Forged in Light.* N. Y.: Grand Central Publishing, 2021. 336 p.
22. *McCarren F.* *The «Symptomatic Act» circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance // Critical Inquiry.* 1995. Vol. 21. № 4. P. 748–774.
23. *Kleida D.* *Cinematographic Motion & Serpentine Dance // Junctions: Graduate Journal of the Humanities.* 2017. Vol. 2. № 1. P. 53–64.
24. *Jansma L., Mowry C.* *Jenn E Norton: Slipstream.* Oshawa: Robert McLaughlin Gallery, 2018. 75 p.
25. *Sommer S. R.* *Loie Fuller's art of music and light // Dance Chronicle.* 1980. Vol. 4. № 4. P. 389–401.
26. *Men'shikov L. A.* *Iskusstvo, sozdayushchee real'nost' // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Y. Vaganovoj.* 2016. № 1 (42). S. 169–178.

СВЕДЕНИЕ ОБ АВТОРЕ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

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