

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

УДК 7.03, 7.01, 7.038.6, 792.8

### РЕКУРСИВНЫЕ СТРУКТУРЫ В ТАНЦЕВАЛЬНОМ МЕДИАПЕРФОРМАНСЕ «ОПАЛОВАЯ ПЕТЛЯ / ИНСТАЛЛЯЦИЯ ОБЛАКА» ТРИШИ БРАУН

*Грибов С. С.*<sup>1</sup>

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

В статье анализируется художественная практика медиаискусства в историческом эпизоде междисциплинарной коллаборации танцевальной художницы Триши Браун, визуальной художницы Фуджико Накаи и инженера Билли Клувера. Опираясь на методологические положения объектно-ориентированной онтологии, анализируется междисциплинарный проект «Опаловая петля / Инсталляция облака» (1980), созданный на пересечении различных направлений: хореографического искусства, энвайронментальной инсталляции и вычислительных технологий. Выявляются художественные и технологические принципы, с помощью которых создавались: хореографический текст, сценографическая среда и технологии, сглаживающие взаимодействие различных дисциплин. В статье затрагивается процесс реконструкции медиаперформанса «Опаловая петля», произведенный в 2015 году.

Теоретическая значимость исследования заключается в освещении малоизученных концепций и принципов медиаискусства. В контекст хореографической теории вводятся понятия картографирования и рекурсии как основополагающие для междисциплинарных арт-практик.

**Ключевые слова:** Эксперименты в искусстве и технологиях, Билли Клувер, танцевальный медиаперформанс, Триша Браун, инсталляция, Фуджико Накай, медиаискусство, рекурсия, картографирование, арт-практика.

### RECURSIVE STRUCTURES IN TRISHA BROWN'S DANCE MEDIA PERFORMANCE OPAL LOOP / CLOUD INSTALLATION

*Gribov S. S.*<sup>1</sup>

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

The article examines the artistic practice of the interdisciplinary collaboration between dance artist Trisha Brown, visual artist Fujiko Nakai, and engineer Billy Kluver. Based on the methodological principles of object-oriented ontology, this article analyzes the interdisciplinary project «Opal Loop / Cloud Installation» (1980),

created at the intersection of choreographic art, environmental installation, and computer technology. The artistic and technological principles used to create the choreographic text, scenographic environment, and technologies that smooth the interaction between different disciplines are identified. The article discusses the process of reconstructing the media performance «Opal Loop», produced in 2015. The theoretical significance of the study lies in highlighting little-studied concepts and principles of media art. The concepts of mapping and recursion are introduced into the context of choreographic theory and practice as fundamental to interdisciplinary collaboration.

Развитие искусства второй половины XX – начала XXI века тесно связано с переосмыслением расширяющейся техноцентричной культуры, инициирующей появление новых, гибридных художественных форм, в которых размывается жанровая определенность и, как следствие, сдвигается акцент с поддержания формально-стилистической чистоты на артикуляцию процессуальных свойств произведения.

Набирающая популярность художественная практика медиаискусства опирается на междисциплинарную парадигму, что закономерно влечет трансформацию эстетических свойств произведения. Сама структура воплощения художественного текста приобретает эстетический статус, что делает гибридные арт-объекты непростыми как для восприятия зрителем, так и для теоретического освещения.

Утрачивая формально-стилистическую точность, нарушая традиционные границы искусства, медиаарт открывает возможность для внедрения новых художественных принципов и творческих стратегий. Однако ввиду многоплановости мультимедийного произведения, зачастую создаваемого на пересечении различных дисциплин, возникает трудность применения традиционного искусствоведческого инструментария для структурного анализа. Подобные произведения искусства все чаще определяются не как вид, жанр или стиль, а как обобщенное направление творческой деятельности – арт-практика. Арт-практика, как обобщающая формулировка, позволяет выйти за пределы жанрово-стилевой классификации и сфокусироваться на онтологических вопросах междисциплинарного искусства. «Арт-практика вносит вклад в обогащение и развитие языка искусства, раскрытие его потенциала как способа познания мира» [1, с. 40].

Особого внимания заслуживают арт-практики, в которых междисциплинарное взаимодействие порождает не только новые жанры, но формирует специфическую эстетику взаимодействия со зрителем, создает новые способы исполнения и восприятия художественного текста. В этом фокусе ярким феноменом искусства и культуры XX–XXI веков является

сообщество Е.А.Т.<sup>1</sup>, в рамках которого были проведены многочисленные художественные и технологические эксперименты. В результате разнообразных творческих экспериментов были созданы проекты и перформансы, стирающие не только жанрово-стилистические дефиниции, но и опровергающие любые попытки однозначного определения функций искусства. В свою очередь, междисциплинарность как парадигма мультимедийных арт-практик, является художественной рефлексией на трансформацию телесности в новой техногенной культуре. «Культурная ситуация эпохи потребления требовала изменения прежней точки зрения на творчество, что привело к интенсивному экспериментированию с медиа» [2, с. 153].

Проекты Е.А.Т. можно рассматривать в различных контекстах культуры второй половины XX века: в процессе создания художественных проектов были задействованы представители творческих и технологических направлений. В манифесте Е.А.Т. создателями – Билли Клювером и Робертом Раушенбергом – утверждается, что в этом сообществе нет приоритетного художественного или технического направления, главной целью является «поддержание конструктивного климата для признания новых технологий и искусства посредством цивилизованного сотрудничества между сообществами, развивающимися в изоляции друг от друга» [3, р. 74]. Проекты Е.А.Т. применяли различные стратегии междисциплинарной коллаборации, направленные на артикуляцию проблемы интеграции технологий в жизнедеятельность индивидуума. Эта тема стала онтологическим лейтмотивом в деятельности сообщества. Клювер и Раушенберг отмечают еще одну из задач сообщества: «Устранить отрыв личности от технологических изменений; расширять и обогащать технологии, чтобы дать индивидууму разнообразие, удовольствие и возможности для исследования и участия в современной жизни» [3, р. 74]. Деятельность Е.А.Т. отразилась на дальнейшем развитии многих сфер деятельности второй половины XX века, а также стала фундаментом в образовании новых жанров искусства.

Анализируя проекты Е.А.Т. в контексте хореографического искусства, можно обнаружить распространенный для данного сообщества подход к созданию и исполнению художественного текста, который основан на объединении художественных произведений и проектов в тематические циклы. Данный подход связан с понятием рекурсивности<sup>2</sup>. Рекурсивный способ обработки информации стал ориентиром не только в кругах инженеров и

---

1 Е.А.Т. (Experiments in Art and Technology) – «Эксперименты в искусстве и технологиях». Междисциплинарное сообщество, созданное в 1966 году как платформа для экспериментов между творческими и техническими специалистами.

2 Рекурсия (лат. *recursio* – «круговорот, возвращение»). В геометрии определяется как принцип масштабирования объектов внутрь себя, путем повторения структурных элементов самоподобным образом.

программистов, но и в рамках хореографической арт-практики второй половины XX века.

Использование хореографами концепций из математики, теории систем и пр. было связано с растущим интересом к структурной импровизации, который поддерживался ярко выраженной артикуляцией проблематики взаимоотношений тела и технологий в постиндустриальной культуре. В рамках данного направления возник новый вектор развития медиаарта – танцевальный медиаперформанс. В теоретическом и практическом поле танцевального медиаперформанса находятся произведения и проекты, раскрывающие онтологические вопросы эволюции тела в постиндустриальной культуре. Один из таких проектов – перформанс «Opal Loop / Cloud Installation» (1980) («Опаловая петля / Инсталляция облака»), созданный в коллаборации хореографа Триши Браун, художницы по костюмам Джудит Ши, художницы по свету Беверли Эммонс, визуальной художницы Фджико Накаи и инженера Билли Клювера.

Творческие эксперименты Триши Браун были направлены на проблематизацию широкого круга онтологических вопросов, связанных с интерпретацией телесности в постмодернистской культуре. В меньшей степени танцевальную художницу интересовала внешняя выразительность и миметичность движения: «...Тема семиотики знаковости телесных движений Триши Браун трансформируется в тему онтологии телесного движения в танце и перформансе» [4, с. 35]. Перформансы Браун направлены на исследование самой структуры человеческого движения в контексте отдельной танцевальной фразы или целого хореографического текста. В работах Браун нет подчеркнутой завершенности танцевальных движений и жестов, но есть композиционная точность, определенная продуманной хореографической структурой.

Хореографические структуры и партитуры, созданные Браун, представляют собой эпизоды исследования онтологических вопросов, раскрываемых художницей в рамках междисциплинарных арт-практик. Проект «Опаловая петля» был частью рекурсивного процесса исследования нестабильных молекулярных структур. Каждая партитура из этой серии является не только художественным высказыванием, но и новым циклом онтологического осмысления определенных теоретических положений.

Танец постмодерн, представителем которого была Браун, стал благоприятной почвой для интеграции новых технологий в художественную практику. Представители этого направления применяли всевозможные способы артикуляции феномена человеческого тела в техногенной культуре: для художественных проектов разрабатывались консоли и датчики фиксации биологических сигналов, которые позволяли интерпретировать (через аудиовизуальные каналы) импульсы головного мозга, активность мышц. Общей идеей инженеров Е.А.Т. и постмодернистских хореографов было

создание новых форм взаимодействия ключевых фигур художественного процесса: автора, исполнителя, зрителя.

Мультимедийные арт-практики современного танца второй половины XX века стали самостоятельным, многоуровневым явлением медиаискусства. Применение технологических агентов в процессах создания, архивации, интерпретации хореографического текста продолжает оставаться актуальным и в современном танце XXI века. В то же время нарастающий интерес к теме мультимедийного инструментария сопровождается неясностью фиксации данного явления в теории искусства: это набор аудиовизуальных эффектов для привлечения внимания зрителя, или же это новая методология творчества? Данная проблема была косвенно освещена в работах И. В. Минаевой, Е. Фурухата [5; 6]. Отдельные аспекты применения медиа в хореографии были рассмотрены в трудах М. А. Бобровской, О. В. Грызуновой [7; 8].

В проекте «Опаловая петля / Инсталляция облака» задействованы различные медиаагенты, организованные общей структурой. В научной литературе данная работа упоминается достаточно фрагментарно, зачастую как эпизод из исторической хронологии творчества отдельного художника. В статьях А. И. Семькиной, Ж. Ж. Канат, Е. Вейзанс, С. Розенберг затрагиваются эстетические аспекты отдельных выразительных средств медиаперформанса [9; 10; 11].

Технологии, применяемые в мультимедийных проектах, становятся неотъемлемой частью художественного текста. Следовательно, возникает необходимость анализа не отдельных частей, а всей системы взаимодействия различных объектов в художественном произведении. В качестве методологической основы анализа танцевального медиаперформанса «Опаловая петля / Инсталляция облака» применены положения объектно-ориентированной онтологии, изложенные в трудах Г. Хармана, Л. Брайанта [12; 13]. Данный подход обоснован необходимостью анализа всех агентов творческого процесса при условии равноправного их значения для художественного произведения. Так, в проекте «Опаловая петля» параллельно осуществлялись партитуры как одушевленных объектов – исполнителей, так и неодушевленных – тумана, света, ткани. В целом, данная работа может быть представлена как карта взаимоотношений различных объектов в рамках одного художественного произведения. Концепт картографирования, в свою очередь, может рассматривать как художественный принцип создания исполнительского пространства и как стратегия для теоретического анализа отдельных объектов и партитур произведения. Картографирование позволяет установить логическую структуру, на которой построен художественный текст. В контексте объектно-ориентированной онтологии «карта определяется как отображение пространственного взаиморасположения, сочетания и взаимосвязи объектов, раскрывающее специфику их взаимодействий» [14, с. 99]. Таким образом, объектно-ориентированная картография

медиаперформанса «Опаловая петля» представляет возможность рассмотреть его в двух ракурсах: как художественное произведение и как технологическую стратегию.

Довольно часто технологии рассматриваются в прикладном фокусе – как инструмент, усиливающий внешнюю выразительность произведения. «Новые технологии в большей степени ориентированы на создание визуальных образов, поэтому применение их в сценографии оправдано с точки зрения универсализации создания спектакля от идеи, эскиза, макета до создания декораций» [7, с. 95]. Однако в данном контексте мультимедийные технологии проявляют лишь функциональную принадлежность к искусству. Данный ракурс не позволяет раскрыть весь потенциал применения медиатехнологий в хореографии. В контексте сообщества Е.А.Т. взаимоотношения искусства и технологий деиерархизированы: одно неразрывно связано с другим. Технологический объект не является вспомогательным компонентом художника, а становится полноценным соавтором произведения.

С точки зрения объектно-ориентированной онтологии сведение объекта к его утилитарной функции является противоречивой операцией, поскольку в результате фиксируются лишь внешние проявления. Подобный способ интерпретации объекта определяется понятием «надрыв». «Теории надрыва, сводящие вещи к их воздействию на нас или друг на друга. Эти теории отказывают им в каком-либо избытке или излишке, помимо подобного воздействия. Однако проблема всех теорий надрыва – их неспособность объяснить изменение» [12, с. 46]. Актуальный фокус изучения технологий в танцевальных арт-практиках связан с осмыслением их роли в процессе трансформации методов и принципов создания хореографии. «Имеет смысл обратить внимание на проблемы применения медиатехнологий при разработке и реализации именно режиссерско-хореографического замысла» [8, с. 27]. В этом контексте медиатехнологии становятся не вспомогательными агентами, но соучастниками процесса создания и воплощения художественного текста. Танцевальный медиаперформанс «Опаловая петля» является примером подобного рода произведений, где электронные приборы действуют наравне с живыми исполнителями и где костюмы не только подчеркивают визуальную выразительность, но также влияют на качество и характер движений исполнителей. Данный проект можно рассматривать в онтологическом контексте развития медиаискусства в целом и как частный случай проявления жанра танцевального медиаперформанса.

В ходе анализа документальных источников и архивных материалов проекта «Опаловая петля / Инсталляция облака» отмечены ключевые аспекты: многоплановость художественной партитуры; тесная связь с технико-технологическим сопровождением исполнения, рекурсивная форма воплощения хореографии.

Рекурсия как художественный принцип рассмотрена в статьях Е. Л. Яковлевой и М. А. Зайченко [15; 16]. В философском контексте данное понятие раскрыто в работе Ю. Хуэя [17]. Принцип рекурсии заключается в «повторении и самовоспроизведении согласно алгоритму собственного разворачивания по аналогии, благодаря чему происходит усложнение системы» [15, с. 65]. Понятие рекурсии позволяет проанализировать художественную стратегию «Опаловой петли» через выявление структурообразующего принципа взаимодействия объектов, а также способствует раскрытию танцевальной партитуры за пределами конкретной репрезентации. Триша Браун представила перформанс «Опаловая петля / Инсталляция облака» дважды: премьерную версию – в 1980 году, и реконструкцию в 2015 году. Между двумя версиями прошли десятилетия, и, как следствие, многие аспекты исполнения претерпели изменения. Однако исходные положения хореографической структуры остались актуальными и в новой версии, с новыми исполнителями.

Художественный принцип рекурсии, проявленный не только в хореографическом, но и в аудиовизуальном контексте, является ключом к раскрытию партитур, созданных для перформанса. Это, в свою очередь, позволяет произвести целостную реконструкцию всего проекта. Так было сделано Браун 2015 году в Нашвилле, уже на сцене традиционного театра. В данном исполнении были развернуты те же самые партитуры, однако их воплощение имело другой характер. Движения исполнителей были более резкими и напряженными, тогда как туман рассеивался более ровно. Тем не менее установка на рекурсивное самовоспроизведение осталась ориентиром для всех партитур, что подтверждает актуальность исходных положений.

Впервые же проект «Опаловая петля» был представлен публике 10 июня 1980 года в Нью-Йорке, в одном из чердачных помещений, адаптированных для проведения творческих мероприятий. Постмодернистские хореографы довольно часто использовали нетрадиционные пространства для презентации своих проектов. Это было частью стратегии, направленной на погружение зрителя, отстраненного от художественного процесса «четвертой стеной». Камерные помещения создавали момент перформативного присутствия зрителей и исполнителей «лицом к лицу». В дополнение к этому Браун с группой соавторов изящно преодолевают коммуникационный барьер между исполнителями и зрителями. В структуру перформанса добавляется объект – туман, который, несмотря на традиционное расположение исполнителей и зрителей, объединил всех участников в общую инсталляцию.

Работа «Опаловая петля» вошла в цикл хореографических исследований Триши Браун, которые она обозначила как «Нестабильные молекулярные структуры». Несмотря на небольшую продолжительность перформанса (около 15 минут), перед зрителями было исполнено две партитуры. Обе партитуры

одновременно разворачивались в сценическом пространстве: одна была исполнена танцорами, вторая была программой машины, генерирующей туман.

Перформанс исполнялся без дополнительного музыкального сопровождения; однако распыление с помощью форсунок воды создавало определенную звукошумовую атмосферу. Художницей облачной инсталляции выступила Фуджико Накая, которая уже имела опыт создания генеративных водяных скульптур в рамках сотрудничества с Е.А.Т. Роль инженера принял на себя Билли Клювер. Джудит Ши – художница по костюмам – также внесла весомый вклад в общую драматургию проекта. Все исполнители были одеты в костюмы с различной структурой, создающей визуальный образ противоположности: облегаящий костюм одного исполнителя контрастировал со свободным, расширяющим тело костюмом другого исполнителя. Таким образом, даже движения, исполняемые в унисон, не выглядели линейными и симметричными. Художница по свету Беверли Эммонс работала над визуальным балансом видимости/невидимости танца: от широкого освещения всей сцены сверху в начале инсталляции до контрового освещения, проявляющего лишь силуэты движений, в завершении. Исполнителями танцевальной партитуры выступили: Ева Карчаг, Лиза Краус, Стивен Петронио, Триша Браун.

Отправной точкой в формировании визуального образа был камень опал, инкрустированный в кольцо Триши Браун. Если посмотреть на оптические свойства, создаваемые опалом, то можно обнаружить, что при перемещении под лучами света он меняет цветовой оттенок. Данный эффект, отмеченный Браун, послужил концепцией для всех художников, участвующих в воплощении перформанса. Похожий эффект производят молекулы воды при попадании на них световых лучей.

Художница по костюмам Джудит Ши также расширяла эту концепцию. «Смена цветов, мерцание, производимое опаловым камнем, Триша связывала с движением. Поэтому я приняла это как мотив для костюмов... У каждого из них разное отражающее качество (креп-атлас, мерцающий спандекс, переливающийся шелк, матовый холст)» [18, р.109]. В результате рекурсивного отражения одной идеи в различных аудиовизуальных модусах, сформировалась целостная система перформативного действия. Камерная лофт-сцена стала безграничным пространством, на стыке реального и виртуального. Имеющая богатый опыт создания туманных инсталляций в открытой среде, Накая и практикующая танец на архитектурных объектах Браун создали инсталляцию, где камерное пространство трансформируется в безграничную среду. «Сотрудничество Браун с визуальными художниками часто привносит в театр иллюзию присутствия на открытом воздухе» [19, р.151]. Следует добавить, что художники не пытались буквально транслировать конкретные проявления камня опала. Туман был лишь



визуальным воплощением нелинейных структур, которые исследовались Браун в хореографическом контексте.

В художественной практике Браун характерным было создание сложных хореографических структур, в которых исполнители скользили по пространству, мгновенно пересекая траектории движения друг друга на грани столкновения. Мгновенные перемещения из одной точки в другую были спланированными, однако динамика этих действий была очень высокой. «Браун называет проект “Опаловая петля / Инсталляция облака” (1980) “нестабильными молекулярными структурами”. Наблюдая за этими текучими танцами, ваш взгляд скользит по почти постоянному потоку» [18, р. 260].

Общая междисциплинарная стратегия предполагала рекурсивное взаимодействие различных объектов в едином потоке движения. Каждый отдельный объект опирался на циклическую структуру: повторяющиеся движения исполнителей, генерирующий туман, цветовой и текстурный контраст костюмов. При том, что все разворачивалось в едином времени и пространстве. В результате наслоения друг на друга различных структур порождались новые визуальные знаки и символы, влияющие на дальнейшее восприятие зрителя. Рекурсивные структуры медиаобъектов генерировали траектории взаимоотношений между собой. «Рекурсивность – это не простое механическое повторение; она характеризуется циклическим возвращением к себе, цель которого – самоопределение» [17, с. 21]. На репетициях различные объекты создавали как устойчивые паттерны перемещения, так и спонтанные формы взаимоотношений. «Подобно случайным операциям Каннингема и Джона Кейджа, мы создавали ситуации, в которых танец и туман могли встречаться, расходиться, общаться – иногда достигая счастливой синхронности – хотя в конечном итоге это зависело от зрителей, объединять ли образы внутри себя» [20, р. 4]. Таким образом, рекурсивная структура программы, циклично генерирующей туман (который последовательно испарялся под воздействием нагретого пола); танцевальная фраза, повторяемая исполнителями в различных ракурсах и различной скорости – все это вместе создавало пространство, в котором стирались границы между искусственным и естественным. Все являлось частью общей медиасреды.

В манифесте Е.А.Т. Клувер ясно отмечает, что искусство и инженерия – это два модуса, способных качественно влиять на развитие друг друга. «Сотрудничество художников и инженеров должно порождать гораздо больше, чем простое добавление технологий к искусству. Возможность создания произведения, не ограниченного предубеждениями художника или инженера, является смыслом существования организации» [21, с. 627]. Художники и инженеры тщательно прорабатывали технологию, которая должна была стать основой всего художественного процесса. В этой технологии все действующие агенты рекурсивно генерировали один процесс – нелинейную трансформацию: молекулы воды переходили в движущиеся облака, охватывающие танцоров;

исполнители асинхронно исполняли партитуру, рассеивая движения в окружающем пространстве.

Несмотря на выверенную техническую подготовку, проведенную Накаей и Клювером, взаимодействие танцевальной партитуры и скульптуры было незакрепленным процессом. Как и постмодернистский танец Браун, скульптура была абстрактна. Накая определяет ее как эфемерную модель природы: «Туман, как и танец, осязаем и конкретен, но он также полностью абстрактен» [18, р. 109]. Абстрактная скульптура была рекурсивным отражением идеи нелинейных молекулярных структур, которые исследовала Браун в хореографии.

Костюмы, по аналогии с прочими объектами перформанса, были созданы в результате длительного исследования концептуального контекста исходной идеи и погружения в феноменологию движения каждого исполнителя. Художница Джудит Ши, прорабатывая костюмы исполнителей, следовала за танцевальной структурой: «После наблюдения за работой на репетициях, форма каждого костюма была ответом на конкретный физический след движения каждого исполнителя» [18, р. 109]. Несмотря на то, что ключевые движения хореографической партитуры были определены, каждый исполнитель вариативно воплощал отдельные танцевальные фразы. Таким образом, различные объекты пространства были соединены общей концептуальной картой, рекурсивно отражая структуру молекулярной трансформации.

Хореография медиаперформанса отражала тенденцию постмодернистского танца, связанную с осмыслением сущности движения. «Авангардный подход, бросающий вызов предубеждениям о природе танца, оставался центральным в проекте Браун на протяжении всей ее карьеры» [22, р. 12]. Культура нового танцевального движения была построена на привлечении в практику различных соматических дисциплин. Это способствовало освобождению от репрезентативных паттернов, позволило фокусировать внимание на таких процессах, как перенос центра тела, изменение траектории движения, игра с гравитацией. «К этим новым композиционным и физическим разработкам были добавлены продвинутые исследования кинетического осознания и техники Александера, которые к тому времени расцвели в телах танцоров» [18, р. 39]. Внутри целостности хореографического текста присутствует множественность его интерпретации в телах исполнителей. В таком подходе исполнение танцевальных движений происходит как процесс взаимодействия хореографической последовательности (визуально упорядоченной) и внутреннего биологического движения (скрытого для внешнего наблюдателя, происходящего внутри тел перформеров).

Браун создает словарь из базовых движений и принципов, который становится основой для исследования темы нелинейных структур. «Начало шестидесятых было временем открытий в области импровизации и формы. Я

вернулась к этой теме в цикле работ *Нестабильные молекулярные структуры*, в том числе в проекте *Opal Loop / Cloud Installation* (1980). Все эти танцы были созданы исполнителями посредством сложного процесса импровизации, повторения и запоминания алеаторического исполнения фраз в соответствии с данными мной инструкциями» [18, р. 291]. Таким образом, тема нелинейных структур отразилась как в содержании перформанса, так и в его форме. Структурообразующие движения были рассеяны в импровизационном потоке танца, что создавало (в тот момент, когда исполнители действовали синхронно) эффект гармоничного совпадения. Танцоры не транслировали какой-либо конкретный образ, не использовали экспрессивные жесты для эмоционального воздействия на зрителя – они свободно переходили от одной фразы к другой, их движения обволакивались парящими облаками.

Драматургия взаимоотношений различных аудиовизуальных агентов перформанса выходила на первый план: движения исполнителей отражали физические свойства тумана, которые в свою очередь были концептуальным воплощением визуальных свойств камня опала. Все в совокупности разворачивалось как рекурсивная структура. «Такой принцип изложения и развертывания мысли не дает законченного знания, а только бесконечно приближает к нему. И в этом обнаруживает себя рекурсивная форма движения» [16, с. 19]. Сама по себе концепция нелинейных структур предполагает не частный случай, а множество воплощений. Следовательно, каждый объект перформанса – это одна из возможных структур. Накая, автор инсталляции облака, отмечает: «Триша занималась нестабильными молекулярными структурами как темой. <...> Это был ее предмет, который по аналогии действительно предполагал постоянно меняющиеся формы облаков» [20, р. 3].

Если углубиться в формообразование движений хореографической партитуры, то можно обнаружить намерение Браун установить связь между различными понятиями и категориями через осознание физических и психологических качеств отдельных танцевальных фраз. Браун применяет в цикле работ «Нестабильные молекулярные структуры» словарь движений, который она описывает, как «о словах, начинающихся с буквы 'С': суксесивный, сплошной, сатиновый, сенсуальный. <...> Я сравниваю композиционную форму с текучим хаосом микроскопического движения» [18, р. 106]. Порядок физических движений заключался в том, что танцоры, подключаясь по одному, с небольшой задержкой, исполняли единый хореографический текст, состоящий из фиксированных фраз. Далее, по ходу развития сценического действия их исполнение все больше приобретало хаотичный характер, при том что последовательность танцевальных жестов и движений оставалась фиксированной. Случайность задавалась различными темпо-ритмическими свойствами, которые исполнители могли определять самостоятельно. Другие агенты перформанса также влияли на качество исполнения движений: костюмы имели различную форму (угловатые штаны у

одного исполнителя, обтягивающие у другого и т. д.), что создавало контраст в исполнении одного и того же движения; облака влияли на видимость движений, скрывая и показывая отдельные части тела (половина тела исполнителя могла быть скрыта в тумане). В результате набора различных визуальных объектов пространство наполнялось непредсказуемыми пересечениями и согласованными сочетаниями.

Творческий метод Браун в работе над исполнительским пространством заключается в глубоком исследовании специфических особенностей окружающих объектов, которые гармонично вплеталось в танцевальные партитуры. Сценография, свет, звук – все это становилось частью хореографии, и это отмечается во многих ее работах. Андре Лепеки, анализируя творчество Браун, отмечает, что «выбор хореографа создавать пространство, но не помечать территорию, имеет микрополитические смыслы» [23, с. 117]. Браун осознанно отказалась от музыкального сопровождения в перформансе. Шум от распыляющих форсунок, звучание от перемещений исполнителей погружало зрителя в атмосферу инсталляции, делая технологии осязаемыми. Таким образом, артефакт от технологии генерирования тумана (шум) – то, что традиционно в постановках прикрывается музыкой, – стал основным аудиоканалом инсталляции.

Накая и Клювер создали генеративную электронную систему, которая с помощью запрограммированных форсунок, вентиляторов и насосов позволила реализовать движущуюся скульптуру из воды, автоматически трансформирующуюся на протяжении всего перформанса. Помимо создания системы распыления, Клювер столкнулся с проблемой необходимости мгновенного осушения пола, потому как для исполнителей было немыслимо танцевать на мокром покрытии. Впрочем, проблема была решена постоянным подогревом пола, что заставило влагу достаточно быстро испаряться, не создавая сложностей для исполнителей. «Фуджико Накая создала постоянно меняющийся ландшафт из водяного тумана, который целенаправленно перемещается, по очереди окутывая или отступая от танцоров» [18, р. 106].

В начале инсталляции облако тумана появляется, медленно расширяется, трансформируется в различные формы и рассеивается. В дальнейших эпизодах туман концентрируется впереди сцены, окутывая исполнителей. К середине инсталляции динамика движений замедляется, в этот момент облако тумана перемещается вперед, оставляя видимыми лишь силуэты танцоров. Переместившись к авансцене, облако останавливается на некоторое время и возвращается обратно, вновь фокусируя внимание на исполнителях, продолжающих существовать в потоке танцевального движения.

Инсталляция тумана является не только эстетическим объектом, но также становится средой, генерирующей знаки и символы. «Недавнее возвращение

медиаисследователей к пространственному и средовому значению медиа<sup>3</sup> – буквально «среды» – предлагает эвристический способ переосмысления материальной основы произведений искусства, создающих медиа, таких как туманная скульптура Накаи, в терминах этимологического родства среды и средства коммуникации» [6, р. 207].

Исполнители, в свою очередь, находились в непрерывной коммуникации с прочими объектами медиаперформанса. Это способствовало преодолению традиционной репрезентации в сценическом пространстве. «То, что проекты Браун, включая Опаловую петлю, могут быть размещены в традиционных театрах, не означает, что они комфортно сидят в своих рамках, подобно обычным изображениям, центрированным в живописной картине. Вместо этого Браун играет с краем сцены, находя бесчисленные способы подорвать ее как рамку» [18, р. 42]. Конкретное пространство рассматривается хореографом не как набор ограничений, а как карта возможностей для взаимодействия объектов перформанса. Следуя общей концептуальной карте, объекты медиаперформанса раскрывали феноменологию нелинейных структур. Картографирование выступает способом переосмысления взаимоотношений между объектами. «Картирование<sup>4</sup> при этом становится методом, моделирующим и задающим координаты новому качеству осмысления феноменов внутреннего и внешнего мира» [5, с. 105].

Движения исполнителей, наслаивающиеся друга на друга и мерцающие в потоке тумана, порождали визуальные знаки. Появление и исчезновение отдельных жестов становилось микрособытиями в драматургическом развитии сценического действия. «Туманные клубы Фуджико Накаи, искусно освещенные Беверли Эммонс вокруг танцоров инсталляции “Опаловая петля / Облако”, визуально фрагментировали тела и создавали драму появлений и исчезновений» [24, р. 146].

Таким образом, танцевальный медиаперформанс «Опаловая петля» может быть представлен как модель междисциплинарного взаимодействия специалистов из различных сфер деятельности в контексте создания художественного произведения. Спецификой данного опыта является равноправное сосуществование всех действующих агентов (объектов), которые объединены общей концептуальной картой. Мотивом всего действия выступил принцип рекурсии, поступательно развивавший общую драматургию перформанса. «Для рекурсии как особой мирообразующей тенденции характерны самовоспроизведение и бесконечные изменения самой себя благодаря повторению/возврату и движению вглубь себя [15, с. 68]. В свою очередь, картографирование пространства перформанса, определение объектов

---

<sup>3</sup> «Медиа» является широким понятием (англ. media, от лат. medium 'посредник'), включающим как инструменты для передачи информации, так и само пространство, создаваемое этими инструментами.

<sup>4</sup> Картирование является синонимом понятия «картографирование».

и траекторий их развертывания, позволяет выявить устойчивые процессы в нелинейном действии.

Можно сделать вывод о том, что представленный творческий эксперимент в версии 1980 года стал важным историческим моментом в развитии медиаискусства. Художественные методы и принципы Браун стали основой концептуального и технического развития современного танца следующего поколения хореографов. «Наследие контактного танца, соматических методов и релиз-техник – в том виде, в каком они воплотились в переменчивом стиле Триши Браун, – берется на вооружение многочисленными танцорами и хореографами...» [25, с. 84]. Фуджико Накая продолжила исследования в жанре инсталляции тумана, расширяя поле междисциплинарного взаимодействия, а технологии Клювера, разработанные для «Опаловой петли», были интегрированы в сценические эксперименты медиахудожников следующего поколения.

Понятие рекурсии имеет ключевое значение для понимания и интерпретации арт-практик медиаискусства. Будучи не просто заимствованной абстракцией из математики, рекурсия становится инструментом для конструирования хореографии, а также выступает стратегией взаимодействия различных объектов танцевального медиаперформанса. Рекурсивные структуры танцевального медиаперформанса «Опаловая петля» могут выступать прототипом для интеграции медиатехнологий в контекст хореографического искусства.

Дальнейшее теоретическое осмысление данного феномена может быть связано с раскрытием хореографического принципа рекурсии в других экспериментах Браун, связанных со структурной импровизацией. Также этот принцип может быть рассмотрен в качестве концептуальной стратегия картографирования объектов в междисциплинарных художественных коллаборациях. В свою очередь, применение объектно-ориентированной методологии для анализа танцевальных медиаперформансов позволит моделировать сложные взаимодействия между хореографическим текстом и медиа, способствуя выявлению рекурсивных структур и закономерностей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Югай И. И. К проблеме культурно-исторической оценки медианаследия Александра Ширяева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2025. № 4. С. 28–44.
2. Меньшиков Л. А. Искусство как антиискусство: Теория и практика флюксус-движения в акционизме 1960–1970-х годов. СПб.: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2019. 500 с.
3. Jahn M. Byproduct: on the excess of embedded art practices. Toronto: YYZBOOKS, 2010. 192 p.

4. Новик Ю. О., Лаверова С. В. Пространство движения Триши Браун // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 6. С. 28–44.
5. Минаева И. В. Картирование как метод репрезентации в работах Ойвинда Фальстрёма // Артикульт. 2014. № 4 (16). С. 104–117.
6. Furuhashi Y. The Fog Medium: Visualizing and Engineering the Atmosphere // Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium / Ed. by C. Buckley et al. Amsterdam University Press, 2019. P. 187–214.
7. Бобровская М. А., Галкин Д. В., Самеева В. С. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. 2013. № 7. С. 93–105.
8. Грызунова О. В. Анализ стратегий применения медиатехнологии в хореографии методом систематического обзора литературы // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 20–32.
9. Семькина А. И. Современный танец как средство познания разных видов искусства для детей // Актуальные проблемы и современные тренды науки, культуры, искусства в творческом образовании: сб. ст. / под ред. С. М. Низамутдиновой. М.: Учебный центр «Перспектива». 2021. С. 440–445.
10. Канат Ж. Ж., Вейзанс Е. Тишина в пространстве современной хореографии // Arts Academy. 2024. № 2 (10). С. 5–17.
11. Rosenberg S. Trisha Brown: Choreography as Visual Art // October. 2012. Vol. 140. P. 18–44.
12. Харман Г. Объектно-ориентированная онтология: новая «теория всего»: М.: Ад Маргинем Пресс, 2021. 272 с.
13. Брайант Л. Р. Демократия объектов. Пермь: Гиле Пресс, 2019. 320 с.
14. Хандогин Р. В. Онтологическое картографирование в объектно-ориентированной парадигме // Социально-гуманитарные знания. 2023. № 3. С. 98–100.
15. Яковлева Е. Л., Зайченко М. А. Рекурсия и искусство // МНИЖ. 2013. № 4-2 (11). С. 65–68.
16. Зайченко М. А. К проблеме присутствия рекурсивного принципа в гуманитарных науках // КНЖ. 2014. № 1 (6). С. 16–20.
17. Хуэй Ю. Рекурсивность и контингентность. М.: VAC Press, 2020. 400 с.
18. Aeschlimann R., Teicher H., Berger M. Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Cambridge, London: Mit Press, 2002. 288 p.
19. Goldberg M. Trisha Brown: All of the Person's Person Arriving. // The Drama Review: TDR. 1986. Vol. 30, No. 1. P. 149–70.
20. Trisha Brown dance company a retrospective in three parts / OZ Arts Nashville. May 2015, 19 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.ozartsnashville.org/wp-content/uploads/2015/05/TBDC-House-Program.pdf> (дата обращения: 17.10.2025).
21. Goodyear A. C. Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology // Science in Context. 2004. Vol 17. No. 4. P. 611–635.

22. *Burt R.* Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde // *Dance Research Journal*. 2005. Vol. 37. No. 1. P. 11–36.
23. *Лепеки А.* Исчерпывающая танец. Перформанс и политика движения. М.: Арт Гид, 2021. 208 с.
24. *Siegel M. B.* Making Chaos Visible. // *The Hudson Review*. 2003. Vol. 56. No. 1. P. 139–147.
25. *Давье А., Сюке А.* Современный танец в Швейцарии (1960–2010). М.: Новое литературное обозрение, 2021. 264 с.

## REFERENCES

1. *Yugaj I. I.* K probleme kul'turno-istoricheskoy ocenki medianaslediya Aleksandra Shiryaeva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2025. № 4. С. 28–44.
2. *Men'shikov L. A.* Iskustvo kak antiiskustvo: Teoriya i praktika flyuksus-dvizheniya v akcionizme 1960–1970-h godov. SPb.: Akademiya Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj, 2019. 500 s.
3. *Jahn M.* Byproduct: on the excess of embedded art practices. Toronto: YYZBOOKS, 2010. 192 p.
4. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Prostranstvo dvizheniya Trishi Braun // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2019. № 6. С. 28–44.
5. *Minaeva I. V.* Kartirovanie kak metod reprezentacii v rabotah Ojvinda Fal'stryoma // *Artikul't*. 2014. № 4 (16). С. 104–117.
6. *Furuhata Y.* The Fog Medium: Visualizing and Engineering the Atmosphere // *Screen Genealogies: From Optical Device to Environmental Medium* / Ed. by C. Buckley et al. Amsterdam University Press, 2019. P. 187–214.
7. *Bobrovskaya M. A., Galkin D. V., Sameeva V. S.* Novye informacionnye tekhnologii v sovremennoj scenografii // *Gumanitarnaya informatika*. 2013. № 7. С. 93–105.
8. *Gryzunova O. V.* Analiz strategij primeneniya mediatekhnologii v horeografii metodom sistematicheskogo obzora literatury // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2023. № 2 (85). С. 20–32.
9. *Semykina A. I.* Sovremennyy tanec kak sredstvo poznaniya raznyh vidov iskusstva dlya detej // *Aktual'nye problemy i sovremennye trendy nauki, kul'tury, iskusstva v tvorchestvom obrazovanii: sb. st. / pod red. S. M. Nizamutdinovoj*. М.: Uchebnyj centr «Perspektiva». 2021. С. 440–445.
10. *Kanat Zh. Zh., Vejzans E.* Tishina v prostranstve sovremennoj horeografii // *Arts Academy*. 2024. № 2 (10). С. 5–17.
11. *Rosenberg S.* Trisha Brown: Choreography as Visual Art // *October*. 2012. Vol. 140. P. 18–44.
12. *Harman G.* Ob"ektno-orientirovannaya ontologiya: novaya «teoriya vsego»: М.: Ad Marginem Press, 2021. 272 s.
13. *Brajant L. R.* Demokratiya ob"ektov. Perm': Gile Press, 2019. 320 s.
14. *Handogin R. V.* Ontologicheskoe kartografirovanie v ob"ektno-orientirovannoj paradigme // *Social'no-gumanitarnye znaniya*. 2023. № 3. С. 98–100.



15. *Yakovleva E. L., Zajchenko M. A.* Rekursiya i iskusstvo // MNIZh. 2013. № 4-2 (11). S. 65–68.
16. *Zajchenko M. A.* K probleme prisutstviya rekursivnogo principa v gumanitarnykh naukah // KNZh. 2014. № 1 (6). S. 16–20.
17. *Huej Yu.* Rekursivnost' i kontingentnost'. M.: VAC Press, 2020. 400 s.
18. *Aeschlimann R., Teicher H., Berger M.* Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961–2001. Cambridge, London: Mit Press, 2002. 288 p.
19. *Goldberg M.* Trisha Brown: All of the Person's Person Arriving. // The Drama Review: TDR. 1986. Vol. 30, No. 1. P. 149–70.
20. Trisha Brown dance company a retrospective in three parts / OZ Arts Nashville. May 2015, 19 p. [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ozartsnashville.org/wp-content/uploads/2015/05/TBDC-House-Program.pdf> (data obrashcheniya: 17.10.2025).
21. *Goodyear A. C.* Gyorgy Kepes, Billy Klüver, and American Art of the 1960s: Defining Attitudes Toward Science and Technology // Science in Context. 2004. Vol. 17. No. 4. P. 611–635.
22. *Burt R.* Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde // Dance Research Journal. 2005. Vol. 37. No. 1. P. 11–36.
23. *Lepeki A.* Ischerpyvaya tanec. Performans i politika dvizheniya. M.: Art Gid, 2021. 208 s.
24. *Siegel M. B.* Making Chaos Visible. // The Hudson Review. 2003. Vol. 56. No. 1. P. 139–147.
25. *Dav'e A., Syuke A.* Sovremennyy tanec v Shvejarii (1960–2010). M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 264 s.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Грибов С. С. – кандидат искусствоведения; [gritall@yandex.ru](mailto:gritall@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-1352-9301  
SPIN-код: 7711-3437

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Gribov S. S. – Cand. Sci. (Arts); [gritall@yandex.ru](mailto:gritall@yandex.ru)  
ORCID: 0000-0003-1352-9301  
SPIN-код: 7711-3437