

На правах рукописи

ГРИБОВ Сергей Сергеевич

**ГЕНЕРАТИВНЫЕ АРТ-ПРАКТИКИ
В ТАНЦЕВАЛЬНОМ МЕДИАПЕРФОРМАНСЕ**

Научная специальность: 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург — 2023

Диссертация выполнена на кафедре философии, истории и теории искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Научный руководитель: *Меньшиков Леонид Александрович*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории и теории искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой».

Официальные оппоненты:

Русинова Елена Анатольевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой звукорежиссуры федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК)»;

Игнатов Павел Вячеславович, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры режиссуры мультимедиа негосударственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Гуманитарный университет профсоюзов».

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена».

Защита состоится 5 апреля 2023 года в 15 часов 30 минут на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.027.01, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2, ауд. 502.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой» по адресу: 191023, Санкт-Петербург, улица Зодчего Росси, дом 2 и на сайте Академии по адресу: <https://vaganovaacademy.ru/vaganova/science/dissovet/5/dis0005text.pdf>

Автореферат разослан ____ февраля 2023 года.

Учёный секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения

Галина Александровна Безуглая

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Современный танец, истоки которого заключены в хореографических практиках конца XIX века, стал открытой платформой для формирования междисциплинарных проектов и исследовательских экспериментов. Танцевальный медиаперформанс, набравший актуальность в XX веке, оформился в художественную практику, артикулирующую не только широкий инструментальный спектр хореографии и перформанса, но также и парадигмальный сдвиг в искусстве. Медиаперформанс в контексте хореографических арт-практик служит способом исследования трансформации тела в условиях промышленной революции и художественной гибридации. Тело представляется центром пересечения медиа, генерирующим агентом искусства, наращивающего экстенсимальные конструкты (техносоматические сборки) и эстетические парадигмы. Исполнительские виды искусства — театр, танец, перформанс — позволяют сфокусироваться на процессуальных аспектах взаимоотношений тела и окружающих его объектов в рамках художественного произведения. Традиционная иерархия «художник — произведение — зритель» трансформируется в формат системы, которая организована генеративными принципами. Концепция генеративного искусства, закрепившаяся в научно-художественном дискурсе в середине XX века, стала фундаментом для технологических арт-практик танцевального медиаперформанса. Формат танцевального перформанса открывает процессуальные качества произведения, создает объектно-ориентированную среду, где все медиаагенты эквивалентны друг другу. Инициализация и поддержка процесса в таком художественном произведении определяется генеративной системой, поэтической логикой, формирующей семантический и эстетический контексты.

Актуальность темы исследования. Танцевальный медиаперформанс является особой формой художественной практики в рамках гибридных форм искусства. Помимо наличия художественно-эстетической ценности, он интересен проблематизацией отношений тела и технологий, тела и времени. Технологический бум второй половины XX века, связанный с массовым распространением транспортных средств и бытовой электроники, а также с развитием доступных аудиовизуальных каналов связи, инициировал телесную трансформацию, сделав тело более быстрым и мобильным, хоть и более зависимым от машин.

Художественная форма медиаперформанса стала основой междисциплинарных практик современного танца второй половины XX века. Ключевым аспектом междисциплинарной практики, проблематизирующей отношения тела и технологий в искусстве, является применение новых медиа для моделирования автономных систем, сочетающих телес-

ность и технологичность при исполнении перформанса. Данный аспект рассматривается в фокусе генеративного искусства¹, которое направлено на конструирование произведения как самоорганизующейся системы. *Генеративное искусство — это произведения, художественно-исследовательские практики и творческие проекты, в основе создания, исполнения и восприятия которых лежит порождающий (генеративный) метод. Генеративный метод — это форма организации художественного произведения (принцип, структура, система), автоматически осуществляющая частичный или полный контроль над действиями агентов художественного процесса и событиями, происходящими между ними.*

Перформанс, будучи ключевой исполнительской стратегией танцовщиков новой волны — представителей танца постмодерн 1960-х годов, в том числе сообщества «Театра танца Церкви Джадсона» («Judson Church Dance Theatre»), трактуется как событийное художественное произведение, сотканное из различных виртуальных и реальных жестов, действий художника и зрителя. Как следствие, танцевальный перформанс в контексте генеративных арт-практик актуализирует порождающую танец модель. В этом генеративная концепция пересекается с танцем постмодерн ввиду того, что танцхудожники искали способы теоретически и практически артикулировать «сам материал танца, а не его содержание»².

Помимо этого, теории и практики медиаперформанса направлены на исследование воплощения телесности — способов интерпретации и репрезентации тела в современной, технологической, культуре. Современный танец, проблематизирующий междисциплинарное пространство искусства и технологий, объединяет инструментарий естественных и гуманитарных наук, что позволяет «рекартографировать» систему художественной практики и ввести специфическую жанровую категорию танцевального медиаперформанса в словарь искусствоведения. В этом аспекте концепция генеративного искусства выступает опорой, позволяющей артикулировать танцевальный медиаперформанс в теории искусства, выявить порождающие хореографические принципы.

Таким образом, актуальность исследования определяется необходимостью конкретизировать определение «генеративного искусства» в ху-

¹ Понятие генеративного искусства раскрывается в науке с различных позиций. В данном исследовании под генеративным искусством будет пониматься художественная практика, сфокусированная на развертывании произведения в едином пространственно-временном континууме конструирования, исполнения и интерпретации. Данное определение пересекается с теорией Э. Колабеллы, интерпретировавшей генеративное искусство через категории видения, памяти и воображения.

² Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва: Арт Гид, 2018. С. 16.

дожественных практиках XX века, уточнить данное определение применительно к танцевальному медиаперформансу. Актуальность вызвана необходимостью выявить генеративные принципы и стратегии танцевального медиаперформанса. Художественная практика медиаперформанса, ее специфические принципы создания исполнительской среды в отечественном искусствоведении остаются малоизученными, что требует освещения художественных проектов, связанных с актуализацией концепции танцевального медиаперформанса и процессом его репрезентации в хореографическом искусстве.

Степень разработанности темы исследования. Концепция генеративного искусства сложилась в европейском искусствоведении. Среди наиболее значимых источников выделяются сборники «Международные конференции, выставки и перформансы генеративного искусства» («Generative Art International Conferences, Exhibition, Live-performances», GA³). В рамках данной конференции генеративное искусство рассматривается в различных дисциплинарных фокусах. Генеративное искусство в танцевальном перформансе остается малоизученным и недостаточно систематизированным. Основные концептуализации генеративного искусства в танце посвящены визуализации и архивации движения исполнителя. Помимо этого, в рамках GA рассмотрены стратегии цифровизации и трансляции движений танцовщика в различные медиа.

В исследовании *Ф. Галантера* дано определение генеративного искусства в контексте системной теории. *Э. Колабелла* актуализировала генеративную концепцию с позиции семиотической теории *Ч. Пирса*. Также генеративная концепция была рассмотрена в трудах *М. Боден*, *Э. Эдмондса*, *Р. Эскотта*, *М. Бенса*, *Д. МакКормака*, *С. Содду*.

Из отечественных исследований гибридных форм искусства значимы труды *Д. В. Галкина*. В исследованиях *Р. В. Лукичева* концепция генеративного искусства обоснована как художественная парадигма. Для выявления логики развития генеративного искусства важными представились работы в области кибернетики — *Н. Винера*, *Г. Н. Поварова*, *Г. Паска*, *Я. Рейхардта*, *Д. Бернема*.

Применение мультимедийных технологий в художественной практике рассмотрено в работах *С. Вилсона*, *Т. Дрехера*, *Е. Э. Дробышевой*, *Л. Мановича*, *И. И. Югай*. Вопросам нотации и фиксации хореографического текста в парадигме новых медиа посвящены исследования *И. И. Ирхен* и *С. В. Лавровой*, *С. Кана*, *Дж. Кейла*, *Б. Мюллера*, *Д. В. Фельнера*, *Н. З. Шоу*. Теории и практики медиаперформанса и цифрового искусства рассмотрены в фундаментальном исследовании *С. Диксона*. Генеративным

³ Ежегодная конференция по генеративному искусству проходит с 1998 года в Италии. Материалы, научные статьи публикуются на сайте <http://generativeart.com>.

стратегиям машинного обучения в танцевальном медиаперформансе XXI века посвящены труды *Луки и Луизы Црнкович-Фриис, К. Макдональда*. Генеративное искусство как междисциплинарная парадигма затрагивает не только искусствоведческий дискурс, но также определения и концепции из смежных дисциплин. Семиотические аспекты генеративного искусства опираются на фундаментальные труды *Ч. Пирса, У. Джеймса, Д. Дьюи*. Теории систем, послужившие концептуальным полем генерирующих методов в искусстве, изложены в работах *А. Ю. Лоскутова и А. С. Михайлова, Л. Берталанфи, К. Э. Шеннона, Н. Л. Лумана*. Пересечение генеративной теории и лингвистических исследований отмечено в работах *В. Б. Шкловского, В. Я. Проппа, П. Яуссена, Н. Хомского, С. Е. Бирюкова, Н. А. Фатеевой*.

Истоки генеративной концепции в авангардном искусстве начала XX века выявлены в работах *А. Лаврентьева, А. В. Кацнельсона, С. Ушакина, Т. В. Котович, Б. Лившица, Р. В. Лукичева, Е. А. Бобринской, Н. Н. Пунина, Р. Краусс, А. В. Венковой*. Вопросы медиаисследований (media studies), затрагивающие различные стороны телесной репрезентации, рассмотрены в работах *В. Беньямина, М. Маклюэна, Н. Негропонте, Р. Сеннета*, а также в исследовании *А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина и Ж. Вигареллы*. Археология медиа как способ проявить исторический контекст возникновения и существования медиаагентов, «расширяющих» тело, затронута в исследованиях *З. Цилински, А. Гастева, Э. Хухтамо и Ю. Парикка, О. В. Шлыковой*. Формально-стилевые особенности танцевального медиаперформанса раскрыты *Р. Голдберг, С. Соммер, В. Катрикалой*.

Отправной точкой исследования хореографического искусства в контексте технологически-ориентированных практик определен рубеж XIX–XX веков, связанный с творчеством Л. Фуллер. С различных ракурсов ее художественная практика исследована *А. Гомесом, Л. Хайнеке, Р. К. Гареликом, С. Соммер, М. Б. Ямпольским*.

Хореографическое искусство в футуризме и дадаизме проблематизировано в работах *Н. Превоц, Д. Джонса, С. В. Рубин, Э. Эндрю, В. И. Максимова, И. Е. Сироткиной*. Современный танец как специфическая категория в искусстве XX века исследован в работах *Н. В. Курюмовой, Т. В. Гордеевой, А. Лепеки, С. Бейнс*.

Необходимым аспектом исследования стал анализ парадигмы постмодернистского искусства как концептуального топоса в истории и теории искусства. В данном направлении применялись результаты исследований *Е. Ю. Андреевой, Б. Гройса, Л. А. Меньшикова, Р. Эшельмана*. Философские исследования, концептуализирующие искусство XX века, послужили выявлению общих принципов художественной практики 1960-х. В этом аспекте полезными оказались труды *Ж. Делеза, Ж. Дерриды, Л. Витген-*

штейна, М. Фуко, Ю. Кристевой, А. Бадью, И. П. Ильина, Дж. Батлер, М. Б. Ямпольского, Б. Гройса, К. Чухров, Г. Дебора, В. Тасича, Л. Р. Брайанта, С. Лангер, П. Ли.

Хореографическое искусство второй половины XX века тесно связано с теорией и практикой перформанса. Применение результатов исследований перформанса, произведенных в трудах *Р. Шехнера, П. Феллан, М. А. Антонян, Ю. В. Кривцовой*, позволило выявить специфику танцевального медиаперформанса в реализации генеративных стратегий.

Перформативные аспекты в театральном искусстве XX века рассмотрены в работах *Х. Т. Лемана, Э. Фишер-Лихте, Э. Барбы и Н. Саварезе*. Художественные практики современного танца 1960-х годов актуализированы в исследованиях *С. Бейнс, К. Кинга, К. Бардиот, С. Л. Фостер, А. Лепеки, Ю. О. Новик и С. В. Лавровой*.

Отдельные аспекты генеративных практик в танцевальном медиаперформансе 1960-х затронуты *Т. Дрехером, К. Бардиот и С. Форти, И. Райнер, Д. Катефорис, С. Дюваль и С. Штайнер, Р. Оппенхаймером*.

В качестве архивных источников данных о генеративных медиаперформансах, включающих видео, аудио, фото, чертежи, схемы, партитуры, важными оказались материалы «Фонда искусств, науки и технологий Даниэля Ланглуа», а также цифрового архива «Банк движения».

В результате изучения литературы проявилась малоизученная область современного танца, связанная с концептуальным воплощением медиаперформанса. Помимо этого, специфика танцевального медиаперформанса, определяющаяся парадигмальным взглядом на тело в контексте технологической, постиндустриальной, культуры, не была достаточно артикулирована в рамках исследований гибридных форм искусства. В рамках исследований генеративного искусства теории и практики современного танца XX века остались вне внимания. Генеративные принципы создания хореографии, а также порождающие стратегии организации сценического пространства средствами электронных технологий в танцевальном медиаперформансе, которые стали ключевыми в экспериментах на стыке науки, искусства и технологий, не были изучены прежде.

Объект исследования — танцевальный медиаперформанс в хореографическом искусстве XX–XXI веков.

Предмет исследования — генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе как стратегия функционирования современного танца в пространстве медиаискусства.

Гипотеза исследования состоит в том, что танцевальный медиаперформанс как стратегия генеративного искусства является практикой, в которой проявился критический дискурс «тела — технологий», основополагающий для гибридных форм хореографического искусства.

Цели исследования предполагают выявление и описание генеративных арт-практик, их структур и принципов действия в танцевальном медиаперформансе. Цели исследования обуславливают следующие **задачи исследования**: 1) выявить ключевые определения генеративного искусства в художественной теории и практике; 2) определить структурно-функциональные аспекты поэтической логики генеративного искусства; 3) определить этапы развития танцевального медиаперформанса с момента зарождения современного танца (конец XIX века) до междисциплинарных экспериментов в искусстве и технологиях начала XXI века; 4) выявить предпосылки формирования танцевального медиаперформанса в искусстве 1960-х; 5) выявить генеративные стратегии в танцевальном медиаперформансе 1960-х; 6) обосновать феномен творческой коллаборации художников и технологов фестиваля «Девять вечеров» как ключевую парадигмальную модель междисциплинарного сотворчества в танцевальном медиаперформансе XX века; 7) выявить особенности генеративных арт-практик в танцевальном медиаперформансе начала XXI века; 8) выявить и описать генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального медиаперформанса; 9) типологизировать генеративные системы анализа и создания хореографии.

Научная новизна исследования заключается в обращении к малоизученной области искусствоведческих исследований — концепции генеративного искусства, а также в попытке выявить и проанализировать генеративные методы в художественных практиках танцевального медиаперформанса. Автором работы впервые: 1) проведен комплексный анализ генеративной концепции как парадигмального направления в художественных практиках XX века; 2) концепция генеративного искусства рассмотрена в контексте танцевального медиаперформанса; 3) художественная практика современного танца описана как междисциплинарная платформа, основанная на генерирующих принципах и актуализирующая форму медиаперформанса на стыке научного, художественного и технологического дискурсов; 4) танцевальные медиаперформансы определены в фокусе генеративных стратегий; 5) выявлены генеративные принципы танцевальных медиаперформансов фестиваля «Девять вечеров»; 6) классифицированы опыты взаимодействия хореографического искусства с цифровой парадигмой XXI века; 7) определены признаки парадигмального сдвига, характеризующего развитие танцевального медиаперформанса от индивидуальной практики до междисциплинарного сотрудничества художников и технологов.

Помимо уточнения определения генеративного искусства, которое эпизодически фигурирует в искусствоведении, данное понятие впервые введено в оборот в рамках исследований современного танца и хореогра-

фии. Генеративные арт-практики в исследованиях танцевального искусства стали основанием для конкретизации актуальной области хореографии — танцевального медиаперформанса. Взаимодополняющие категории «генеративное искусство» и «танцевальный медиаперформанс» впервые раскрыты в рамках отечественной теории искусства.

Теоретическая значимость работы обусловлена тем, что разработанные на материалах хореографического искусства XX века и генеративной концепции теоретические основы танцевального медиаперформанса способствуют комплексному пониманию процессов, происходящих в гибридных формах искусства, включающих новые медиа и технологии в художественный дискурс. Исследование расширяет поле для развития теории генеративного искусства, обосновывает современный танец как телесно-ориентированную стратегию интеграции технологических агентов в художественный процесс.

Практическая значимость работы определяется введением в отечественный искусствоведческий дискурс широкого круга малоизвестных медиаперформансов, критических заметок, значимых для становления и развития танцевального искусства, а также других гибридных форм художественной практики. Материалы диссертации могут быть применены в рамках академической практики в качестве основы для проведения курсов по дисциплинам: «Мультимедийные технологии в хореографии», «История и теория медиаперформанса», «История хореографического искусства», «Сценическое оформление танца». Выводы, полученные в результате исследования, могут стать концептуальным фундаментом для практического освоения танцевального медиаперформанса в научно-творческих лабораториях и художественных исследованиях.

Материал исследования составили генеративные арт-практики танцевального медиаперформанса, актуализировавшие проблему телесной репрезентации в контексте электронных и машинных технологий. Рамки исследования определены ключевыми аспектами генеративной концепции, являются продолжением актуальных исследований медиаперформанса. В диссертации анализируются проекты и перформансы постмодернистских хореографов и художников: С. Пэкстона «Music for Word Words» («Музыка для словесных слов», 1963), «Physical Things» («Физические вещи», 1966); А. Хэйя «Colorado Plateau» («Плато Колорадо», 1964), «Leadville» («Ледвилл», 1965), «Grass Field» («Травяное поле», 1966); Д. Хэй «Solo» («Соло», 1966); Д. Тюдора «Bandoneon! (A Combine...)» («Бандонеон! (Факториал...)»), 1966); Р. Раушенберга «Open Score» («Открытый счет», 1966), «Linoleum» («Линолеум», 1966); Д. Кейджа «Variations VII» («Вариации VII», 1966); И. Райнер «At My Body's House» («В доме моего тела», 1963), «Carriage Discreteness» («Дискретность пере-

носки», 1966); Л. Чайлдс «Street Dance» («Уличный танец», 1964), «Vehicle» («Транспортное средство», 1966); Р. Уитмена «Two Holes of Water — 3» («Две ямы с водой — 3»); Э. Фальстрема «Kisses Sweeter than Wine» («Поцелуи слаще вина», 1966); М. Каннингема «Root of an Unfocus» («Происхождение расфокуса», 1964); А. К. Кинга «RAdeoA.C.tiv(ID)ty» («РАдеоА.К.ти(ВИД)ность», продолжающийся проект, 1976–1978).

Для выявления логики развития медиаперформанса в историческом контексте рассматривались художественные проекты Л. Фуллер — «Serpentine» («Серпантинный танец», 1891), «Salome» («Саломея», 1907), а также художественные практики С. Тойбер-Арп — представительницы свободного танца в дадаистских арт-практиках.

Для описания парадигмальных аспектов танцевального медиаперформанса XXI века были проанализированы отдельные перформансы и научно-исследовательские проекты «Motion bank» («Банк движения»), включающие работы «Using the Sky» («Используя небо», 2013), «Seven Duets» («Семь дуэтов», 2013), «Two» («Два», 2013), «Synchronous Objects» («Синхронные объекты», 2009). В этом отношении рассмотрены проекты, апробирующие системы машинного обучения для генерирования хореографических партитур и последовательностей движений: «Chor-rnn» («Хорн», 2016), «Discrete Figures» («Дискретные фигуры», 2019), «BodyFail, “The Body as the Limit of Coding”» («Крах тела “Тело как предел кодирования”», 2017).

Исследование опирается на теоретические источники и материалы, посвященные проблематике генеративного искусства, вопросам медиаперформанса, в том числе впервые введенные в отечественный искусствоведческий обиход. Для описания технологической архитектуры перформансов использовались документальные источники: видеозаписи, партитуры, авторские схемы и записи⁴, фиксирующие как технические аспекты творчества, так и художественный контекст отдельных проектов. Помимо этого, рассматривались критические статьи, беседы и интервью с авторами перформансов.

Методологические основы исследования определены проблематикой, целью и задачами. Основой исследования является *междисциплинарный подход*, потребовавший обращения к концепциям из области искусс-

⁴ Инженерные схемы, компоненты, описание технического устройства, а также художественного контекста перформансов «Девяти вечеров», аккумулированные фондом Даниеля Ланглуа («Fondation Daniel Langlois»), которые находятся в открытом доступе по адресу: <https://www.fondation-langlois.org/9evenings/e/index.html>. Диаграммы «Девяти вечеров» опубликованы в исследовании Клариссы Бардиот: Bardiot C. The Diagrams of 9 Evenings // 9 Evenings Reconsidered: Art, Theatre, and Engineering, 1966. Cambridge: MIT List Visual Arts Center, 2006. P. 45–54.

воведения, постструктуралистской философии, антропологии, семиотики, что позволило изучить феномен танцевального медиаперформанса в контексте генеративных арт-практик.

Для анализа танцевальных медиаперформансов применялись методологические принципы постструктуралистского и постмодернистского искусствоведения, теории генеративного искусства. Исследование аудиовизуальных и технологических аспектов, примененных в практике хореографического искусства, опирается на принципы археологии медиа.

В качестве модели генеративного искусства для анализа медиаперформансов был применен конструкт «поэтической логики» Э. Колабеллы⁵.

В числе общенаучных и искусствоведческих **методов исследования** были использованы: 1) *историко-генетический* метод, позволивший рассмотреть появление, становление и развитие теории и практики генеративного искусства; 2) *метод онтологизации*, позволивший создать целостную картину феномена генеративного искусства, определяющую принципы и стратегии, в том числе проявленные в танцевальном медиаперформансе; 3) *типологический и компаративный* методы, позволившие выявить специфические и универсальные аспекты генеративного искусства в различных художественных явлениях XX века; 4) *метод формализации*, позволивший интегрировать семиотические подходы в контекст художественной практики танцевального медиаперформанса; 5) *структурно-семиотический* метод, способствовавший определению генеративного искусства в рамках семиотической концепции Ч. Пирса как «поэтической логики» медиаперформанса; 6) *биографический* метод, позволивший сфокусироваться на индивидуальных аспектах и обстоятельствах, повлиявших на художественную практику отдельных художников; 7) *метод моделирования*, позволивший исследовать проблему восприятия художественного произведения через модель генеративного искусства в коммуникативном и репрезентативном аспектах перформативных практик; 8) *аналитический метод*, примененный для определения художественно-эстетического содержания исследуемых перформансов и их коммуникативных особенностей, генеративных стратегий.

Положения, выносимые на защиту:

1. Концепция генеративного искусства является моделью, позволяющей анализировать процессуальные качества танцевального медиаперформанса как автономной художественной системы с точки зрения видения, памяти и воображения как структурных единиц поэтической логики генеративного искусства.

⁵ Colabella E. Poetic Logic // Proceedings of 18th International Conference, Exhibition and Performances on Generative Art and Design (GA 2015) / Ed. by C. Soddu, E. Colabella. Milan, 2015. P. 65–80.

2. Творчество Л. Фуллер выступает как протогенеративная стратегия, отправная точка развития танцевального медиаперформанса, включающая естественнонаучный контекст в художественную практику.

3. Художественная практика дадаистского танца предопределяет постмодернистский танец, актуализирует телесную рефлексивность, машинно-ориентированный дискурс, а также генеративные принципы в танцевальном искусстве.

4. Теоретические и практические разработки новой волны танца 1960-х годов как явления постмодернистского искусства отражают процесс обращения хореографии к стратегиям генеративного искусства.

5. Генеративные стратегии в танцевальном медиаперформансе 1960-х основаны на порождающих принципах, которые проявлены через: интерпретацию биологических ритмов; создание объектно-ориентированных партитур; исчисление действий математическим алгоритмом; картографирование и рекартографирование среды перформанса.

6. Коллаборация художников и инженеров сообщества Е. А. Т. представляется парадигмальной моделью сотрудничества в контексте искусства медиаперформанса XX века, в то время как фестиваль «Девять вечеров», исполненный участниками сообщества, выступает моделью медиаперформативного искусства, функционирующей на различных уровнях: от генеративных систем перформансов — до административного уровня взаимоотношений участников сообщества.

7. Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе начала XXI века ориентированы на интеграцию хореографии в цифровой формат для создания порождающих танцевальных структур, которые основаны на системах искусственного интеллекта и машинного обучения.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность результатов диссертационного исследования определяется значительным объемом рассмотренных произведений генеративного искусства и документации к ним, художественных форм танцевального медиаперформанса, идей и концепций, соответствующих поставленным целям и задачам. Сформулированные в тексте исследования научные положения и выводы основаны на фактических данных, выявленных и описанных в соответствующих разделах диссертации. Проведенный анализ и интерпретация полученных результатов произведены с использованием актуальных методов искусствоведения с применением междисциплинарного подхода, адекватного изучаемому предмету.

Практическое применение генеративных принципов в искусстве медиаперформанса было осуществлено в рамках образовательных программ и публичных творческих показов: спектакль «История тела» (творческая коллаборация преподавателей Алтайского государственного института

культуры, Барнаул, 2018); перформанс «Норы» (VI Международный фестиваль-конкурс балетмейстерских работ современных направлений танца, Барнаул, 2021); лекция-перформанс «Нейромодератор» (VII Международный фестиваль-конкурс балетмейстерских работ современных направлений танца, Барнаул, 2022); преподавание по программе подготовки бакалавров «Педагогика современного танца» в Алтайском государственном институте культуры. Теоретические аспекты диссертации использованы при составлении учебных программ дисциплин «Пластическая культура и актерское мастерство», «Мультимедийные технологии в хореографии», «История хореографического искусства», «Костюм и сценическое оформление танца» подготовки бакалавров по профилям «Танец и современная пластическая культура», «Педагогика современного танца» в Алтайском государственном институте культуры.

Апробация результатов исследования проводилась в докладах и выступлениях автора диссертации на научных конференциях: Международная конференция «Digital-трансформация VS Наследие Вагановой» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2022 год), Международная научно-практическая конференция «Звук, жест, движение в искусстве второй половины XX — XXI веке: музыка, хореография, видеоарт» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021 год), Международные научные конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2020» и «Ломоносов-2021» (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2020, 2021 годы), Международная конференция «Архитектоника современного искусства в дискурсе медиа: пространство, технологии, агенты» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021 год), Международная научная конференция «Язык-Музыка-Жест: информационные перекрестки (LMGIC-2021)» (Санкт-Петербургский государственный университет, 2021 год), Международная научно-практическая конференция «Практика танца в новой цифровой реальности во время пандемии» (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021 год), V Всероссийская научно-практическая конференция «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве» (Кемеровский государственный институт культуры и искусств, 2020 год), VIII междисциплинарная межвузовская конференция студентов, магистрантов, аспирантов «Информационное пространство в аспекте гуманитарных и технических наук» (Алтайский государственный университет, 2019 год), XIX Международная научно-методическая конференция «Теория, история и практика образования в сфере культуры» (Алтайский государственный институт культуры, 2019 год).

Результаты исследования отражены в 6 статьях в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны

быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук, а также в изданиях, индексируемых RSCI.

Структура работы следует поставленным целям и задачам исследования. Диссертация включает основной текст (введение, четыре главы, заключение), словарь терминов, библиографический список. Содержание работы отражено на 253 страницах, библиографический список включает 289 наименований источников.

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении раскрыты актуальность, объект, предмет, цель, задачи и гипотеза исследования, показана научная новизна, представлены положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость.

Основная часть работы делится на четыре главы. В **первой главе «Теоретические основы генеративного искусства»** рассмотрены основополагающие аспекты генеративной теории. В *первом параграфе первой главы «Определения и концепции генеративного искусства»* представлены сложившиеся интерпретации концепции генеративного искусства. Отмечено, что вторая половина XX века была временем предметной теоретизации генеративного искусства. В 1964 году Р. Эскотт опубликовал статью «The Construction of Change» («Конструирование изменений»), в которой предложил синтезировать художественную практику, теорию систем и кибернетику. Художественная практика и исследования Эскотта отражали идеи кибернетической теории Г. Паска, Н. Винера. Телематическое искусство, разработчиком теории которого был Эскотт, преобразовывало функции зрителя из пассивного наблюдения в активное соучастие.

Другая важная точка в истории концептуализации термина «генеративное искусство» связана с выставкой Георга Ниса 1965 года, на которой он представил графику, созданную на компьютере — проекты под общим названием «Generative Computergraphik» («Генеративная компьютерная графика»). В 1969 году Нис защитил диссертацию «Generative Computer Graphics» («Генеративная компьютерная графика») под руководством Макса Бенса — автора манифеста «Projekte generativer Ästhetik» («Проекты генеративной эстетики»). В трактовке Бенса генеративная эстетика эквивалентна генеративной грамматике в лингвистической теории, потому как направлена на формирование структуры, исполняющей эстетическую конструкцию.

В исследованиях 2000-х генеративное искусство концептуализировано в различных теориях — семиотических, художественных, системных. Ф. Галантер артикулировал идею о том, что ключевым критерием генеративного произведения искусства является наличие системы, осуществляющей частичный или полный контроль над исполнением.

Связь компьютерных технологий и генеративной концепции прослеживается в теории и практике Маргарет Боден и Эрнеста Эдмондса. Исследователи выделили одиннадцать направлений, где применяются генеративные принципы: Ele-art (электронное искусство), C-art (компьютерное искусство), D-art (цифровое искусство), CA-art (компьютерное искусство), G-art (генеративное искусство), CG-art (компьютерное генеративное искусство), Evo-art (эволюционное искусство), R-art (роботизированное искусство), I-art (интерактивное искусство), CI-art (компьютерное интерактивное искусство), VR-art (виртуальное искусство).

С иной точкой зрения выступили А. Дорин, Дж. МакКейб, Дж. МакКормак, Г. Монро, М. Уайтлоу. Их концепция рассматривает генеративное произведение как структуру, состоящую из четырех компонентов: сущность, процесс, коммуникация с окружающей средой и интеракция.

Учитывая рассмотренные определения и концепции, под генеративным искусством предложено понимать *произведения, художественно-исследовательские практики, в основе создания, исполнения или восприятия которых лежит порождающий (генеративный) метод — организация художественного произведения (принцип, структура, система), осуществляющая частичный или полный контроль над действиями агентов художественного процесса и событиями, происходящими между ними.*

В результате исследования определений и концепций прослежена связь генеративного искусства с теорией систем, что обосновано во втором параграфе первой главы «Теория систем как концептуальная основа генеративного искусства». Художественная практика второй половины XX века вступила в сотрудничество с исследователями и наукой. Середина XX века — время зарождения ключевых идей и концепций на пересечении математического моделирования биологических организмов и кибернетической теории, которые стали фундаментальными для становления «гибридной» формы художественной практики.

Теория систем как методологическая концепция предлагает осуществлять исследование объектов в контексте их самоорганизации и коммуникации с другими объектами (подсистемами), которые являются автономными структурно-организованными сущностями. Теория систем изучает структуру объекта, его агентов, границы развертывания, внешние и внутренние медиумы, воздействующие на поведение объекта. Теория систем, повлиявшая на генеративную теорию, связана с исследованиями

в области кибернетики. Консолидация кибернетики с искусством расширила художественную практику интерактивным опытом — актуализацией и проблематизацией зрительского опыта в инсталляциях и перформансах.

Важным аспектом, влияющим на формирование программы генеративного искусства, является применение семиотических разработок. В *третьем параграфе первой главы «Поэтическая логика генеративных арт-практик»* исследована связь генеративной концепции с семиотической теорией Ч. Пирса. Разработанная Пирсом концепция абдуктивной логики нацелена на поиск прагматического заключения, поддерживающего непрерывную символизацию.

Э. Колабелла, определяя генеративную концепцию, применила понятие «поэтическая логика» для описания структуры научно-ориентированного искусства (*science art*). Поэтическая логика в художественной практике воплощает концептуальную программу логической процедуры абдукции Ч. Пирса, соединяя модусы памяти, видения и воображения в единый пространственно-временной континуум.

В художественных практиках авангарда абдукция направлена на рассмотрение модусов видения, памяти, воображения, которые в совокупности включают наличные знания об объекте, контекст, в который он помещен, и художественную гипотезу, что формирует представление художественного произведения как в сознании автора, так и в сознании зрителя. Применяя абдуктивную логику, можно конструировать генеративную структуру, которая становится основой художественной коммуникации автора, произведения и реципиента.

Исходя из решения задач, поставленных в первой главе, сделан вывод, что генеративная теория является концепцией современного искусства, в рамках которой художественные формы проблематизируются в контексте процессуальности, существования произведения искусства как самоорганизующейся системы.

Во **второй главе «Протогенеративные арт-практики в хореографии»** рассмотрены произведения искусства, в которых присутствуют качества генеративности. В *первом параграфе «Протогенеративные арт-практики в истории искусства»* исследованы протогенеративные произведения, возникшие в истории искусства.

Генеративные аспекты художественной практики отмечены исследователями на различных этапах становления и развития искусства, начиная с периода первобытности. Особое место в развитии генеративной теории заняла эпоха авангарда. В параграфе рассмотрены концепции искусства, сфокусированные на исследовании универсальных композиционных схем, алгоритмов, которые отражают генеративную концепцию и могут быть определены как прототипы генеративного искусства.

Появление «новых технологий» в искусстве стало объектом художественного исследования для хореографов и танцевальных художников. Во *втором параграфе второй главы «Танец Лоу Фуллер как прототип генеративных арт-практик в хореографии»* творческие проекты художницы рассмотрены как прототип генеративной концепции. Фуллер считала свой танец научно-ориентированной практикой художественного исследования. Стремление Фуллер по-новому воздействовать на зрителя, как считала танцовщица, связано с теорией движения световых волн, которые порождают цветовые вибрации, трансформируют тело и сознание зрителя. Фуллер тратила много времени на отладку светового потока, «подгоняя» движения и материалы в единую композицию, рисуя чертежи и схемы. Помимо этого, она руководила лабораторией, где проводились исследования оптики, которые использовались в сценической практике.

Хореографией для Фуллер было все, что могло быть организовано в пространстве — телесные движения, формулы, перемещения световых лучей. С точки зрения восприятия танец Фуллер существовал как автономная сущность, которая могла быть интерпретирована каждым зрителем самостоятельно, поскольку знаки, артикулированные хореографией, не были определены единым линейно-нарративным планом.

Фуллер придала технологиям перформативный характер, перейдя в новый век медиа — век кинематографа, оптики, механизации. Творчество Фуллер стало отправной точкой танцевального медиаперформанса, где генеративность проявлялась через систему воздействия технологий на формирование хореографии и зрительского восприятия.

В *третьем параграфе второй главы «Генеративные стратегии в художественной практике дадаистского танца»* раскрываются дадаистские истоки генеративных арт-практик современного танца. В художественных проектах С. Тойбер-Арп сочеталась движенческая система Р. Лабана с машинно-ориентированной эстетикой авангарда. Дадаистский «машинизм» выражался через модус междисциплинарности, через поиск поэтической логики.

Художественная практика Тойбер-Арп представляла собой генеративные процедуры, воплощавшие танец в различных медиа. Танцуя под чтение поэмы Х. Баля «Gadji Veri Vimba» («Гаджи Бери Бимба»), художница исполняла распад тела на сегменты — трансформацию тела в мире машин. Специфика генеративной хореографии на дадаистских вечерах заключалась в преодолении традиционной формы танца, передававшего сюжет, а также в применении декораций, материалов и костюмов, ограничивавших и расширявших движения исполнителей. Другим важным аспектом, демонстрирующим генеративность как специфику художественной практики, является ряд «танцевальных» работ Тойбер-Арп, выражен-

ных в картинах и куклах («Вертикально-горизонтальная композиция» (1916), «Свободные вертикально-горизонтальные ритмы» (1919)).

В практике Тойбер-Арп не было доминирующей дисциплины, инструментальных предпочтений. В отличие от дадаистов, провозгласивших культ случайности и спонтанности, Тойбер-Арп следовала логике, создавала единую сущность танца в движениях тела, коллажах и картинах, куклах. Ключевым аспектом была не индивидуализация творчества, но исследование художественных границ, медиа-механизмов, стратегий.

Первая половина XX века может быть определена как время прото-генеративных арт-практик в хореографии, ввиду того что в отдельных творческих проектах были применены художественные принципы, которые позже получили развитие в генеративной теории и практике.

Дальнейшее развитие танцевального медиаперформанса сопровождалось применением генеративных структур в междисциплинарных проектах второй половины XX века. В **третьей главе «Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе 1960-х»** исследованы междисциплинарные художественные проекты, получившие институциональную поддержку. В *первом параграфе третьей главы «Медиаперформанс и современный танец в сообществе Е. А. Т.»* проанализирован проект Е. А. Т. («Эксперименты в искусстве и технологии»), который стал почвой для коллаборации инженеров, технологов и художников. Сотрудничество технологов и телесно-ориентированных художников стало плодотворной практикой, хореографы с большим азартом включились в техно-соматические эксперименты на стыке науки и тела.

М. Каннингем совместно с У. Клювером исследовали способы, которыми танцовщик может повлиять на звук. Клювер, приглашенный в художественный проект для решения технических задач, создал гибридные системы для перформанса «Вариации V». С. Пэкстон экспериментировал с технологиями и материалами с целью создания генеративной танцевальной среды. И. Райнер и Клювер в начале 1960-х изучали связь движения и звука для создания аккомпанемента, основанного на телесном движении. Медиахудожник Р. Уитмен разработал перформанс «Уплотнение», в котором видеоизображение людей проецировалось на них самих, позволяя создать пространство рефлексии тела через медиа.

Тело в художественной практике Е. А. Т. манифестировалось как живая, генеративная среда, способная «оживить» неорганические машины за счет взаимодействия в реальном времени. В этом контексте технологии проявились как телесные расширения. Технологии в танцевальном медиаперформансе осуществлялись как генеративные структуры.

Художественная практика Е. А. Т. знаменовала важную ветвь в развитии гибридных форм искусства — на пересечении цифрового перфор-

манса и современного танца. Эксперименты художников и инженеров 1960-х заметно расширили творческие методы современного искусства, обратившись к телу как целостному объекту, синтезирующему органические и неорганические качества.

Во *втором параграфе третьей главы «Коллаборация технологов и художников в фестивале “Девять вечеров”»* проанализированы перформансы фестиваля, в которых генеративные стратегии позволили организовать пространство исполнения.

В перформансах «Девяти вечеров» художники создали пространство объектов, включающее вещи, электронику, звук, свет, зрителей, исполнителей, что актуализировало опыт «настоящего» времени. Объектно-ориентированные партитуры (созданные в виде схем, правил, установок, композиционных решений), которые использовались художниками и инженерами для определения новой «вещественной» эстетики, проблематизировали художественный опыт не только в историко-культурном контексте, но и затронули «внутренние» порождающие механизмы перформансов.

Публика свободно перемещалась в пространстве, в зависимости от художественно-сценографического решения работ. Хореография зрителей, которые в перформансах «Девяти вечеров» были полноценными участниками, разворачивалась в контакте с объектами — зрители могли взаимодействовать со звуком, светом и другими агентами. В некоторых перформансах зрителям задавали исходное расположение в пространстве. Тем самым подчеркивалась их концептуальная эквивалентность объектам (предметам и реквизиту), используемым в перформансах.

Художники и инженеры «Девяти вечеров» применяли следующие генеративные принципы: использовали биологические ритмы перформеров (электроэнцефалограмму), создавали открытые партитуры-действия для перформеров и зрителей, экспериментировали со средствами связи (телефоны, радиосигналы), применяли математические функции (факториал) для создания генеративных структур исполнения.

Телесное присутствие в контексте технологизации проявлено в танцевальных перформансах. В *третьем параграфе третьей главы «Генеративные медиаперформансы танцхудожников фестиваля “Девять вечеров”»* проанализированы телесно-ориентированные перформансы.

Танцхудожники «Джэдсон Черч Театра» осуществляли опыты на стыке антропологии, психологии, социологии, техники, отказывались от заготовленной хореографии, отдавая предпочтение исследованию импровизации. Репетиции 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»⁶.

Перформанс «Физические вещи» С. Пэкстона трансформировал танцевальную идентичность, уравнивая зрителей и исполнителей в единой среде, включая повседневные движения на контрасте со сценическими. Генеративный звук дестабилизировал отношения танца с музыкой. Физические вещи в перформансе Пэкстона — набор объектов, создающих танец в реальном времени. В перформансе выделяется одна из стратегий генеративного искусства — картографирование среды, создание отдельных структурных блоков, которые в свободной последовательности могут формировать события для участников (исполнителей и зрителей).

В проекте «Соло» Д. Хэй применила объектно-ориентированную структуру, наделив независимостью (визуальной, временной) все элементы перформанса — танцовщиков, объекты, освещение, саундтреки. В качестве генеративной структуры она создала хореографическую партитуру, в которой ключевым мотивом была ходьба.

Перформанс И. Райнер «Дискретность переноски» представлял собой попытку исследовать действие двух групп: с одной стороны, это были танцовщики, которые получали инструкции к движению и перемещению объектов, с другой — частично запрограммированные медиа (свет, видео-проекция, звук, кинетические объекты), которые следовали за хореографическими действиями.

Л. Чайлдс в перформансе «Проводник» исследовала структуру вписывания танца в среду. Стратегия Чайлдс была продолжением стратегии Райнер, ввиду схожего отношения к объектам как источникам чистого (нерепрезентативного) движения. Из электронных компонентов и кинетических установок была создана среда, которая служила исследованию взаимодействий тела и объектов. Исполнители — У. Дэвис, А. Хэй и Чайлдс — взаимодействовали с объектами, которые производили звук и свет в зависимости от их движений и перемещений.

Медиатехнологии в рамках фестиваля исполняли фиксированную последовательность действий, закодированных в электронную цепь, что можно интерпретировать через модус памяти, согласно генеративной теории Э. Колабеллы. Исполнители-перформеры «Девяти вечеров» актуализировали телесность в модусах видения и воображения. Видение и воображение можно прочитывать как встречу реального (физического) тела с различными виртуальными двойниками (образами тела). Каждый перформанс был встроен в систему технологий, которые способствовали структурированию сайт-специфичного пространства таким образом, что

⁶ Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. С. 60.

сцена трансформировалась в универсальную объектно-ориентированную среду со-бытия зрителей и исполнителей. «Медиатехнологии позволяли исполнителям действовать, и в то же время координировать их действия. Другими словами, выступления “Девяти вечеров” смоделировали идеальное кибернетическое общество, в котором люди управляли собой так же, как техника и технологи управляли своим окружением»⁷.

В четвертой главе «Опыты цифровой адаптации генеративных арт-практик в хореографии 1970–2010-х» проанализирован следующий этап в развитии генеративных арт-практик в танцевальном медиаперформансе. Переход к парадигме, основанной на сетевых технологиях и автономных компьютерных системах, осуществился в конце XX — начале XXI века. В первом параграфе четвертой главы «Концептуализация постмодернизма в танцевальном медиаперформансе после 1960-х» рассмотрены идеи и концепции, повлиявшие на развитие медиаискусства в рамках современного танца конца XX века.

Феномен постмодернистского искусства связан с социокультурной критикой второй половины XX века. В рамках критики капитализма в 1957 году основано социально-художественное движение «Ситуационистский интернационал», методологической основой которого выступила теория дрейфа. Ситуационисты определяли искусство как генерирующую новые значения практику, результатом которой является переоценка внешних расширений человека, рефрейминг повседневности. Помимо этого, в 1960-е годы имели популярность партитуры, алеаторические модели, стратегии гибридизации (синтез и полиморфизм различных форм, жанров и эстетик в одном произведении).

В рамках всемирной выставки достижений науки и техники, художниками и инженерами Е. А. Т. был реализован знаменательный проект «Павильон Пепси на Экспо '70» (Япония, Осака). В рамках мультимедийного павильона зрители осуществляли генеративный дрейф в сайт-специфичном пространстве с помощью технических медиаагентов.

Мультимедийные генеративные среды, использовавшиеся художниками 1960–1970-х годов, отражали не только достижения науки и техники, но также были реализацией постмодернистских идей, ориентированных на гуманизацию процесса телесной технологизации, чем заложили основу для развития генеративного искусства в конце XX века.

Следующий этап в развитии генеративных стратегий в танцевальном перформансе связан с распространением цифровых компьютерных технологий, а также с развитием сетевых коммуникаций. Во втором параграфе четвертой главы «Генеративные стратегии исполнения и документиро-

⁷ Turner F. The Corporation and the Counterculture: Revisiting the Pepsi Pavilion and the Politics of Cold War Multimedia // The Velvet Light Trap. 2014. № 73. P. 70.

вания танцевального перформанса в проекте «Банк движения»» исследованы «новые интерфейсы» в художественных практиках.

Проект «Банк движения» сфокусирован на создании архива танцевальных партитур, движений, хореографии. Партитура отдельного хореографа представлена в нем как генеративная модель, которая позволяет трактовать документацию как перформанс. «Документация не просто генерирует образы/утверждения, которые описывают автономное исполнение и констатируют, что оно произошло: она воссоздаёт событие как перформанс»⁸. В результате можно заключить, что цифровая документация позволяет воспринимать хореографические партитуры как динамические системы, которые могут проявлять танцевальные паттерны, оставаясь нелинейными, зависящими от конкретного варианта исполнения.

Помимо этого, одной из ключевых стратегий в танцевальном медиаперформансе начала XXI века является практика адаптации хореографического текста в цифровой код. Новые стратегии фиксации и интерпретации танцевального движения, способные автономно генерировать хореографию из больших массивов данных, исследованы в *третьем параграфе четвертой главы «Генеративные системы анализа и интерпретации хореографии в танцевальном медиаперформансе»*.

Во второй половине XX века распространились компьютерные программы, которые могли симулировать хореографию. Программы такого типа, подобно цифровой мультипликации, позволяют создавать отдельные формы и организовывать последовательные движения. В этом направлении перспективным методом генерирования хореографии выступает машинное обучение, которое реализуется путем создания динамической системы самообучения, основанной на детальном анализе движений.

Проект Луки и Луизы Црнкович-Фриис «Chor-rnn»⁹ («Хорн») представляет несколько методов генерирования хореографии с применением машинного обучения. В основе лежит нейронная сеть, которая осуществляет обучение виртуального хореографа. Выявление хореографического алгоритма является многослойной процедурой. «Хореография содержит три основных уровня абстракции: стиль (динамика и психофизическое выражение движений исполнителем), синтаксис (хореографический язык произведения и хореографа) и семантика (общий смысл или тема, связывающая произведение в единый объект). Все три уровня представляют уникальные практические и теоретические задачи для компьютерной хо-

⁸ Auslander P. The Performativity of Performance Documentation // PAJ: A Journal of Performance and Art. 2006. Vol. 28. № 3 (84). P. 5.

⁹ Chor-rnn — интерпретированная версия архитектуры Char-rnn. См. URL: <https://github.com/karpathy/char-rnn> (дата обращения: 08.08.2022).

реографии»¹⁰. Используя большие данные как способ создания генеративной хореографии, проект «Хорн» выделил две стратегии: «Совместная хореография» (collaborative choreography) и «взаимно интерпретируемая хореография» (mutually interpreted choreography)¹¹. В результате работы «Хорн» создается генеративная хореография, которая может быть применена как для подготовки танцевального перформанса, так и в качестве основы исполнения художественного действия.

Генеративная хореография с применением машинного обучения была представлена в проекте «Дискретные фигуры» (Токио, 2019). Перформанс-инсталляция «Дискретные фигуры» задействовал различные способы анализа движений исполнителя и обучения цифрового двойника. Главной целью было изучение танца, его воплощения в различных телах — в специфической технике или манере. Для этого применялись методы формализации и визуализации танцевального движения.

Таким образом, методы искусственного интеллекта способствуют созданию новых генеративных стратегий в хореографии, которые расширяют возможности создания танцевального медиаперформанса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование позволило выявить специфические качества танцевального медиаперформанса как генеративной арт-практики в различных модусах — искусства, науки и техники. Проекция генеративной концепции на художественную практику XX века способствовала выявлению генерирующих принципов развертывания хореографического искусства.

В работе к исследованию медиаперформанса применена концепция поэтической логики, что дало возможность артикулировать генерирующие принципы и системные качества в рассмотренных перформансах.

В исследовании представлены четыре периода развития танцевального медиаперформанса. Первый — танцевально-технологические эксперименты Л. Фуллер в контексте свободного движения. На этом этапе прослежена фрагментарная интенция со стороны танцевального сообщества, интерес к междисциплинарной практике в частных экспериментах Фуллер. Второй этап отразил практику авангардного искусства начала XX века, связан с развитием свободного и экспрессивного танца в сообществе дадаистов, где ключевой идеей стала повсеместная машинизация. Первые два этапа определили период протогенеративных арт-практик.

¹⁰ Crnkovic-Friis Lu. Generative Choreography Using Deep Learning [Электронный ресурс]. URL: <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/1605/1605.06921.pdf> (дата обращения: 08.08.2022).

¹¹ Там же.

Третий этап начался с конца 1940-х — начала 1950-х годов, связан с экспериментами Клювера, Каннинггема, Кейджа, Пэкстона, Райнер и других художников и технологов. В это время набрал популярность генеративный подход, который заключался в создании автономных систем, расширявших тело танцовщика. В рамках фестиваля «Девять вечеров» выделены генеративные стратегии, в которых технологии выступали порождающими системами: генерирование биологических ритмов; создание объектно-ориентированных партитур; исчисление конечной вариативности действий и событий (факториал); конструирование границ (пространственных, временных) посредством технологий; коллажирование случайными объектами; моделирование генеративной аудио-визуальной среды; дрейф в сайт-специфичном пространстве через технические медиаагенты (рации, микрофоны, телефоны); картографирование и рекартографирование среды перформанса.

Современный, четвертый, этап развития медиаперформанса начался в конце XX века, отличался переходом в цифровое пространство. Автоматизированные системы анализа и интерпретации танцевального движения позволили собирать цифровые архивы, создавать на их основе экземпляры генеративной хореографии. Помимо этого, в хореографическом искусстве начала XXI века стали применяться системы машинного обучения для генерирования хореографии. Генеративные стратегии и практики хореографии направлены на актуализацию искусства как процессуальной формы взаимодействия с окружающей средой. Ключевая цель генеративных арт-практик в танцевальном медиаперформансе определяется гуманизацией процесса технологического расширения тела и телесности в искусстве.

Вопросы танцевального медиаперформанса, раскрытые в работе, могут быть продолжены в направлении жанрового уточнения и классификации творческих практик в рамках разнообразия форм современного танца.

Теория поэтической логики может быть продолжена в анализе танцевальных перформансов и выявлении в них порождающих принципов. Помимо этого, поэтическая логика может в дальнейшем стать методологическим основанием для технологических экспериментов в области соединения прикладной информатики и современной хореографии.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Публикации в изданиях, включённых в Перечень рецензируемых научных изданий, утверждённый Минобрнауки России

1. Грибов, С. С. Стратегии генеративного искусства в современном танце. Опыт концептуализации в художественных практиках постмодернизма // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2020. — № 3 (68). — С. 99–115.
2. Грибов, С. С. От абдуктивной логики к перформативному искусству: Конструирование художественной коммуникации между перформером и зрителем // Международный журнал исследований культуры. — 2020. — № 3 (40). — С. 67–78.
3. Грибов, С. С. Перформансы «Девять вечеров» в истории современного танца. Объектно-ориентированная хореография «Solo» Деборы Хэй // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2021. — № 2 (73). — С. 53–69.
4. Грибов, С. С., Герасимова, Н. А., Сингач, Н. П. Танец в междисциплинарном модусе искусства // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2021. — № 2. — С. 123–136.
5. Грибов, С. С. Танец Лои Фуллер как прототип генеративных арт-практик в хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2022. — № 3 (80). — С. 18–33.
6. Грибов, С. С. Генеративные стратегии исполнения и документирования танцевального перформанса // Международный журнал исследований культуры. — 2022. — № 3. — С. 63–75.

Прочие публикации

7. Грибов, С. С. Архитектура генеративного искусства в публичном пространстве города // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве: Сборник статей. — Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ин-та культуры, 2020. — С. 6–13.
8. Грибов, С. С. Концепция генеративного искусства в коммуникационном аспекте художественных практик // Информационное пространство в аспекте гуманитарных и технических наук — 2019. Сборник статей VIII междисциплинарного межвузовского конф. студентов, магистрантов, аспирантов. — Барнаул: Изд-во Алтай. гос. ун-та, 2020. — С. 12–15.
9. Грибов, С. С. Реальное и виртуальное тело в цифровом перформансе // Язык-Музыка-Жест: Информационные перекрестки (LMGIC-2021): Материалы междунар. конф. — СПб.: Скифия-принт, 2021. — С. 94–95.

10. Грибов, С. С. Математизация современного танца в теории генеративного искусства // Художественные практики современного танца. Пространство телесного: Сб. статей. — СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2021. — С. 31–44.

11. Грибов, С. С. Медиаперформанс и современный танец в междисциплинарных художественных практиках // Актуальные вопросы теории и практики хореографического искусства. Материалы I Всероссийской научно-практ. конф. — Барнаул: Изд-во Алтай. ин-та культуры, 2022. — С. 92–94.