

В диссертационный совет 23.2.027.01,  
созданный на базе федерального  
государственного бюджетного образовательного  
учреждения высшего образования  
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА

доктора искусствоведения Русиновой Елены Анатольевны  
на диссертацию Грибова Сергея Сергеевича  
на тему «Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе»,  
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения  
по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства

Диссертация Сергея Сергеевича Грибова «Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе» посвящена исследованию современного танца в его генезисе и актуальной художественной практике, далеко отошедшей от традиционных представлений о танцевальном искусстве. Однако значение данного исследования состоит в том, что искусство танца в нем — не только предмет узкопрофессионального интереса автора, но область актуализации и взаимовлияния многих важных тенденций, выводящих на более высокие общехудожественный и социокультурный уровни теоретического дискурса. В процессе исследования автором анализируются или, по крайней мере, упоминаются важнейшие феномены и этапы развития культуры и общества на протяжении XX века, без представления о которых невозможно постичь суть современного искусства, неотъемлемой и значительной частью которого является танец. Само понятие «танец» в современном контексте множится в терминологических «деривативах» (хореография, пластическое искусство, перформанс и т. п.) — и нуждается в теоретическом осмыслении на современном уровне исследований, что обуславливает актуальность избранной темы. В этом отношении диссертация С. С. Грибова, безусловно, вносит значительный вклад в отечественное искусствознание.

Исследуя современный танец, автор затрагивает, по крайней мере, два взаимосвязанных проблемных центра, вокруг которых ведутся дискуссии и проводятся исследования представителями разных областей гуманитарного знания (искусствоведами, культурологами, философами, киноведами и др.). Эти центры: 1) тело и телесность, ставшие объектами нового взгляда исследователей и предметом анализа в разных методологических подходах (от психоаналитического до феноменологического); 2) цифровизация и виртуализация практически всех видов искусства, ставящие под сомнение человеческий фактор (как креатора, так и актанта художественного произведения) в современном художественном пространстве.

Однако, основное внимание диссертанта занимает динамическая триада «художник — произведение — зритель», исследуемая им в историко-хронологическом и художественно-концептуальном ракурсах взгляда на развитие искусства танца на протяжении XX века. Автор затрагивает существенные сдвиги, произошедшие в понимании каждого из элементов этой триады, уделяя особое внимание изменениям в характере взаимоотношений художника (исполнителя, актанта) и зрителя в плане значительного усиления фактора интерактивности в процессе их коммуникации и расширения пространства их взаимодействия, вплоть до виртуальной реальности.

Безусловно, в отношении заявленной проблематики нельзя объять необъятное (хотя автор и уходит в исторической ретроспективе в глубокую древность, на 75000 лет назад (с. 77), находя в ней «протогенеративные практики» как истоки предмета своего исследования). С. С. Грибов сосредоточивается на главных, с его точки зрения, вехах развития генеративного искусства, которое «направлено на конструирование произведения как самоорганизующейся системы» (с. 4). Представление и анализ этих основных этапов развития генеративного искусства и составляют содержание четырех глав диссертации: автор проводит линию развития генеративного искусства от теоретических основ этого понятия (1 Глава), через протогенеративные арт-

практики в хореографии, где центральное место занимает творчество американской танцовщицы Лои Фуллер (2 Глава), к парадигмальному сдвигу в генеративных арт-практиках, сформировавшему танцевальный медиаперформанс 1960-х (3 Глава), и в итоге — к цифровым адаптациям генеративных арт-практик в хореографии 1970–2010-х годов.

Изложение теоретических основ предмета исследования проведено С. С. Грибовым, несомненно, с большой тщательностью и усердием: апелляция к искусствоведческим трудам и научным положениям таких признанных зарубежных авторитетов, как Жак Деррида, Чарльз Пирс, Мишель Фуко и пр. придает основательность рассуждениям, а подробный обзор художественной практики авангарда начала XX века (как и арт-практики его второй половины) не оставляет сомнения в эрудированности диссертанта. Однако в качестве рекомендации хотим обратить внимание автора диссертационного исследования на труды российских авторов, посвятивших не один десяток страниц проблемам теории искусства постмодернизма и, в частности, вопросам развития танцевальных и перформативных практик. В этой связи особо хочется отметить работы Н. Б. Маньковской и В. В. Бычкова (например, учебное пособие для студентов «Современное искусство как феномен техногенной цивилизации» (Н. Б. Маньковская, В. В. Бычков), монография «Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс» (Н. Б. Маньковская) и др.).

Обзор трудов и научных положений диссертационного исследования представлен широким диапазоном - от искусствоведческих проблем до формальной и «поэтической» логики, теории систем, семиотики, постструктуралистской философии, антропологии, компьютерных технологий и т. п. Наиболее значимые и интересные положения диссертации связаны с логикой движения мысли автора именно в области искусствоведческого анализа. Так, говоря о ситуации в начале истории современного танца, автор констатирует: «Современный танец начала XX века включал эксперименты с материалами,

технологиями, формируя новые отношения с окружающей средой и пространством» (с. 99). Подробно останавливаясь на значении «научных» экспериментов Лои Фуллер, автор замечает: «Танец Фуллер, через фильтры световых технологий и тканей, проявлял тело за его границами» (с. 99). То есть автор подчеркивает именно момент «расширения тела» танцовщицы и использования ею доступных в то время технологий (в том числе кинематографа) для создания новых условий коммуникации со зрителем, изменения его роли в этом процессе. Стоит заметить, что, описывая творческие эксперименты Лои Фуллер, диссертант упоминает названия ее танцев: «Серпантинный танец», «Танец бабочки», «Танец жемчуга» и т. д., что звучит несколько архаично в контексте научных устремлений танцовщицы, однако напоминает о главном признаке произведения искусства — наличии художественного образа. В дальнейшем тексте диссертации этот важнейший методологический аспект практически полностью исчезает из аналитических рассуждений автора, что ставит под сомнение само понятие «танец» (в значении движения-образа) в контексте более поздних арт-практик (в которых, по всей видимости, художественным образом становится само тело-объект), описываемых в последующих разделах представленной работы.

В параграфе 2.3. «Генеративные стратегии в художественной практике дадаистского танца» акцент делается на значении авангардного искусства начала XX века, проложившего путь к танцевальному перформансу 1960-х. Здесь упоминается значение «фордизма», т. е., по сути, идеи конвейерного производства, во многом предопределившей значение концепта «тела-машины» в художественном пространстве своего времени: «Послушное тело, развивающееся в контексте фордистской культуры, является подобием идеальной машины» (с. 110). «Машинизация» определяется автором как метанарратив в художественной практике танца 1910–1930-х годов. И в этом контексте совершенно справедливо отмечается значение *биомеханики* как художественно-пластического языка тела в театральном-сценическом пространстве

данного периода, при этом описывается практика австрийского танцовщика и педагога Рудольфа фон Лабана, однако отсутствует даже упоминания режиссера Всеволода Мейерхольда (с именем которого ассоциируется само слово «биомеханика»), активно практиковавшего биомеханику в процессе развития техники актерской игры.

В 3 Главе «Медиаперформанс и современный танец в сообществе Е. А. Т.» С. С. Грибов переходит к подробному описанию медиаперформансов 1960-х годов. И сразу возникает вопрос к автору: почему в названии этой главы он не счел нужным дать расшифровку загадочной для непосвященных аббревиатуры Е. А. Т.? Конечно, заинтригованный читатель сам удостоверится, что речь идет об объединении инженеров и художников, созданном в 1960-х под названием «Experiments in Art and Technology» («Эксперименты в искусстве и технологии»), однако при первом упоминании попавшего в оглавление диссертации иноязычного буквосочетания дать его расшифровку и перевод на русский язык было бы нелишним.

Переходя к содержанию данной главы, необходимо отметить тщательность изучения автором большого количества эмпирического и теоретического материала, связанного с темой перформанса 1960-х в постмодернистской парадигме. Подчеркивается важность сотрудничества технологов и «телесно-ориентированных художников» (хореографов) в проведении техно-соматических экспериментов («Джэдсон Черч Театр»). Как замечает автор: «Используя различные методы и стратегии, разрушавшие привычные ожидания зрителя, художники стремились раскрыть сущность искусства, усиливая оптику телесного восприятия» (с. 125–126). Особое внимание уделено автором творчеству выдающегося хореографа и новатора в области современного танца Мерса Каннингема, применявшего принцип алеаторики, цифровое воплощение случайного движения и другие приемы реализации концепции генеративного искусства в контексте конструирования исполнительской телесности. Вообще, как следует из текста данной

главы диссертации, концепция тела (причем как исполнителя, так и зрителя) становится центральной в теории и практике 1960-х.

Параграф 3.2. посвящен центральному событию в творческой деятельности объединения Е. А. Т. — фестивалю «Девять вечеров», ставшему, по словам автора «ключевым в истории развития связей медиатехнологий и танцевального искусства» (с. 141). Этот параграф включает описание разных технологических конструкций, однако менее всего дает представление о танце внутри них: «Технологическая среда исполнения в практике медиа-перформансов “Девяти вечеров” создавала пространство автономии через связь с прошлым опытом — через фиксацию времени в циклах, функциях цифровых медиа» (цитата С. С. Грибова). Танец в описании автора сводится, фактически, к пространственному расположению тела и почти рефлексорным микродвижениям (идея «молекулярного танца»), или вообще заменяется хореографией движущихся тележек с вибромоторами (перформанс «Бандонеон! (Факториал...)» (с. 147). Вывод из описания гласит: «Основную художественную ценность несла генеративная система, преобразовывавшая бытовые движения в художественный жест» (с. 148). Танец переходит в «динамическое взаимодействие зрителя с акустикой на телесном уровне».

Еще более далеки не только от понятия, но самой *темы* танца описания перформансов Роберта Раушенберга и Джона Кейджа, хотя, безусловно, тело как объект в них, как правило, присутствует. Вообще создается впечатление некоторой искусственности включения данного раздела в текст диссертации, он существует как бы сам по себе, как отдельное исследование и не вполне соотносится с темой диссертации. Фактически автор пытается убедить читателя, что в перформансе «танец начинался с тела зрителя, с его вовлечения, погружения в перформативное действие» (с. 154). Это замечание, как и другие примеры вовлечения тела в арт-действие (типа «расширенного кино», с проекцией на исполнителей и экран их «двойников») вполне укладываются в концепцию «новой телесности» современного перформативного (и не толь-

ко) искусства... Но не слишком ли это слабый аргумент для выявления сущности современного танца?

Можно было бы предположить, что к более основательным по отношению к теме диссертации описаниям и выводам автор придет в параграфе 3.3. Генеративные медиаперформансы танцхудожников фестиваля «Девять вечеров». Однако самый существенный вывод, который делается автором, гласит: «Танцевальная практика постмодерна формировала пространство объектов, которые связаны между собой сетями (смысловыми, контекстуальными)» (с. 166), т. е. танец входит в объектно-ориентированную и технологическую парадигму, актуализирующую телесно-объектный, но фактически нивелирующую субъективно-человеческий фактор: «Хореография формируется темпоральностью объектов в пространстве, их пересечениями и взаимной коммуникацией» (с. 167). В итоге диссертант приводит в качестве концептуального тезиса цитату из работы Алена Бадью «Малое руководство по инэстетике»: «Танец — не искусство, а заключенный в теле знак самой возможности искусства. Танец намекает на способность тела творить, не выделяясь в отдельный вид искусства» (с. 175). Таким образом, современный танец эволюционирует (точнее, инволюционирует) не просто к *телу как к объекту*, а к *телу как к знаку возможности танца*.

В 4 Главе «Опыты цифровой адаптации генеративных арт-практик в хореографии 1970–2010-х» концепт тела получает подкрепление в виде идей фрейдизма, постструктурализма, а также феноменологии Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти, позволившее автору сделать заключение о том, что «современный танец... стал междисциплинарной платформой, объединившей гуманитарные и естественнонаучные исследования в области феноменологии телесности». Данная глава вполне убедительно показывает, что начало XXI века ознаменовалось дальнейшей технологизацией и цифровизацией художественной среды, «ключевым направлением стало развитие интерфейса в художественных практиках новых медиа» (с. 203) и «практика

адаптации хореографического текста в цифровой код» (с. 213). То есть танец фактически становится произведением вычислительной машины, а нейронные сети могут быть основой для создания генеративной драматургии в танцевальном медиаперформансе (с. 220). Эта ситуация отражает общее положение зависимости (пока еще не тотальной) современного человека от разного рода цифровых и компьютерных технологий, что вновь возвращает нас к вопросу о «гуманизации искусства» и этических границах взаимоотношений человека и машины. С. С. Грибов обоснованно констатирует, что это предмет дальнейших междисциплинарных исследований.

Эти тезисы говорят о достаточной степени обоснованности научных положений, выводов и рекомендаций, сформулированных в диссертации С. С. Грибова, их достоверности и новизне. Можно лишь добавить, что проблема цифровизации человеческой жизни стала темой и других видов искусства в XXI веке: в частности, тема «человек и машина» поднимается в таких кинофильмах как «Her» («Она», реж. С. Джонз, 2013) и «Ex machina» (реж. А. Гарленд, 2015), при этом суть авторского высказывания приводит к пониманию губительности и трагичности подчинения человека технологиям.

В виде общего замечания к представленной диссертации можно отметить, что сфера отечественного художественного пространства осталась незатронутой автором, даже в контексте перспектив его развития в направлении современных танцевальных арт-практик.

В целом можно констатировать, что диссертационное исследование Грибова Сергея Сергеевича «Генеративные арт-практики в танцевальном медиаперформансе», представленное на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, открывает перспективное научное направление в искусствоведении, является научно-квалификационной работой, в которой на основании выполненных автором исследований предложено решение научной задачи выявления и классификации генеративных стратегий в современном тан-

це, имеющей значение для развития искусствоведения в сфере исследования технологических расширений современного искусства, и соответствует требованиям, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук по данной научной специальности, в том числе соответствует требованиям пп. 9–14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции, автореферат и опубликованные научные статьи отражают основные положения исследования, а ее автор, Грибов Сергей Сергеевич, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства.

15 марта 2023г.

Русинова Елена Анатольевна

доктор искусствоведения, доцент

заведующий кафедрой звукорежиссуры, профессор

федерального государственного бюджетного образовательного

учреждения высшего образования «Всероссийский государственный

университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК)»

Контактные данные:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК)»

Адрес: 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

Тел.: 8 (499) 181-13-14, web-сайт: <http://www.vgik.info>, e-mail: [mail@vgik.info](mailto:mail@vgik.info)

Личный электронный адрес автора отзыва: [vgik\\_sound@mail.ru](mailto:vgik_sound@mail.ru)



*Ирина Рукинова Е. А.  
заведующую  
кафедрой  
звукорежиссуры  
Ирина Т. М.*