

УДК 793.32
ББК 85.320,5
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423

О.В. ГРЫЗУНОВА

ТЕАТРАЛЬНОЕ И НЕТЕАТРАЛЬНОЕ ПОСТАНОВОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ

Ольга Валериевна Грызунова,
Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой,
кафедра балетмейстерского образования,
доцент
Зодчего Росси ул., д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия
кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-9066-952X; SPIN 4784-8608
E-mail: olyaballet@mail.ru

Реферат. В статье предпринят опыт конкретизации сути двух эстетически полярных постановочных подходов — театрального и нетеатрального (перформативного) в контексте развития хореографического искусства. Предполагается, что основанием для разделения данных подходов могут стать особенности интерпретации в них таких фундаментальных понятий, как «актер», «роль», «зритель», «драматургия», «действие», «конфликт», которые в хореографическом спектакле находятся между собой в определенных обусловлен-

ных культурными традициями взаимоотношениях, а в нетеатральной постановке — трансформируются вплоть до своего исчезновения. Подобный опыт разделения театра и нетеатра на основании присутствия в них актера, роли, зрителя и иерархии между ними предложен в театроведении. Однако в хореографических (в том числе балетных) спектаклях содержание роли тесно спаяно с музыкой и зачастую определяется заданным в музыке эмоциональным фоном и музыкальной драматургией. В случае кардинального отхода от композиторского замысла, обращения к иной отправной точке для сочинения нарушается специфика хореографического (балетного) спектакля. Заимствования из нетеатральных направлений искусства проявляются в конструировании смыслов при работе с самодостаточным телесным движением, а также в опоре на междисциплинарность. Внутри отдельно взятой линии хореографического искусства существует целый спектр идей, по-разному трактующих понятия «театральность», «нетеатральность», «драматургия», «перформативность». На каком основании их классифицировать, чтобы свести

к непротиворечивой системе, — вопрос сложный. Попытка наметить основания для будущей классификации предпринята в этой статье. Актуальность данной темы обусловлена недостаточной проработанностью понятийной базы в профильной литературе по хореографическому искусству.

Ключевые слова: театр, нетеатр, антитеатр, хореографическое искусство, балет, перформанс, драматургия, движение, теория и история искусства.

Для цитирования: Грызунова О.В. Театральное и нетеатральное постановочное мышление в современной хореографической практике // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 4. С. 416–423. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423.

Согласно аксиоме, художественно-эстетическое обогащение проявляется через осознание устойчивых закономерностей развития между явлениями прошлого и нынешнего дня. Определение же общих тенденций и закономерностей в любом процессе невозможно без обозначенной понятийной базы (хореографический театр, балетный театр, танцевальный перформанс и т. п.), выработка которой, в частности в балетном театре и в мире современной хореографии, происходит очень медленно. В этом одна из причин, почему в хореографическом искусстве современный театрально-постановочный процесс с трудом поддается теоретическому осмыслению: слишком велик спектр явлений и диапазон критических мнений по поводу происходящего, а понятийное поле сформироваться не успевает. Отсутствие единства в хореографическом сообществе по принятию тех или иных дефиниций порождает и проблему разработки критериев оценивания художественных явлений, особенно тех, что инспирированы сегодняшним днем и современными философскими концепциями. Однако отсутствие единых критериев не снимает с исследователей задач по видовой классификации постановок и по их жанрово-стилевому анализу.

В статье предпринята попытка конкретизировать концептуальную разницу между хореографическим (в том числе балетным) театром и нетеатральными (перформативными) видами искусства. При этом предполагается, что хореография в традиционном смысле этого слова в них не обязательно может являться ведущим выразительным средством.

Для этого рассмотрен общий ход развития хореографического искусства с позиции трансформации отношения постановщиков к фундаментальному понятию драматургии и к изменениям в восприятии феномена телесного движения.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

Хореографический театр на протяжении трехсот лет развивался как зрелище театральное, художественная природа которого предполагает драматизм — раскрытие конфликта через роли, исполняемые актером-танцовщиком перед зрителем. Сформировался особый вид театрально-хореографического искусства — балет. Он выработал свою систему выразительных средств — танец и пантомиму, а также хореографические формы — способ организации танца и пантомимы во времени. Составляющие балетного действия сводил воедино и выстраивал балетмейстер, режиссерская роль которого, как считается, институализировалась раньше (с реформами Ж.-Ж. Новерра), нежели в театре драматическом (куда профессия режиссера пришла в начале XX в. с новыми независимыми от государства театрами [1, с. 272]). В развитии балета прослеживаются определенные этапы. Возникнув как искусство привилегированное, придворное, он питался в том числе и идеями площадного театра и народного танца [2]. В России, доведя до пика развития свои выразительные средства (пример тому — позднее творчество М. Пети́па), в начале XX в. через творчество балетмейстеров-новаторов (М. Фокина, А. Горского, К. Голейзовского, Ф. Лопухова) он стал расширять методы выстраивания театрального действия, обогащать танец и пантомиму, внедрять идеи самодостаточности симфонической хореографии и обращаться к разным вариантам истолкования и понимания природы движения как такового, которые приходили в том числе и из среды любительского искусства.

Последний аспект — фокусировка на меняющихся концепциях восприятия тела и феномена движения — с начала XX в. продолжает оказывать влияние и на изменение композиционных и драматургических принципов в хореографических постановках.

Новое отношение к телу и движению зародилось также в театре, но с течением времени стало демократизироваться и выходить за пределы сценической практики. Изначально оно было связано с индивидуальным обучением собственному пониманию движения, жеста, с поиском их верной внешней формы для выражения эмоционального начала не столько профессиональных танцовщиков, сколько актеров и вокалистов (деятельность Ф. Дельсарты [3, с. 61]). В истории хореографического искусства принято считать, что это вылилось в появление школ ритмического и пластического воспитания, где учеников обучали, исходя из их внутренних ощущений, реагировать на музыку движениями тела. Бур-

ному росту подобных курсов положила начало деятельность Э. Жак-Далькроза [4]. Подобные школы способствовали популяризации новой культуры «свободного» движения, в том числе через исполнительскую деятельность танцовщиц-любительниц (Л. Фуллер, А. Дункан, Р. Сен-Дени, М. Вигман и др.). Как справедливо отмечает И.Е. Сироткина, понятия естественности и свободы в контексте модернистских тенденций начала XX в. нельзя трактовать буквально — на начальном этапе развития «свободного танца» движения и возникающая импровизация были все же подчинены театральным задачам, спаяны с идеей выражения музыки и эмоции [5].

Не без влияния этих поисков с началом XX в. строгие академические рамки балетного спектакля стали расшатываться. Прежде существовали требования и к сценической структуре произведения, и к лексикону мастерски отработанных в соответствии с определенными эстетическими требованиями движений (к хореографической лексике). Теперь же даже балетмейстеры с профессиональной выучкой поддавались харизме и влиянию танцовщиц без образования (вспомним ранний этап творчества М. Фокина и его увлечение танцами А. Дункан), обогащая арсенал выразительных возможностей тела, отступая от привычных канонов.

Альтернативные классическому танцу технологии воспитания и совершенствования тела получили развитие и в среде русского и немецкого авангарда (студия «Гептахор», биомеханика В. Мейерхольда, которая с учетом физиологии обучала контролю над своими физическими действиями; вдохновленные индустриальной повседневностью «танцы машин» Н. Фореггера и О. Шлеммера; практики австрийца Р. фон Лабана и немецких экспрессионистов М. Вигман, К. Йосса). Частично их идеи находили воплощение в театре, частично — в иных пространствах. Но как правило, только театральными целями такие хореографы-художники не ограничивались. Их интересовало большее — физическое и духовное преобразование человечества через внедрение всеобщей культуры осознанного движения.

В течение XX в. эстетика условно свободного движения, т. е. движения оптимального для телесной природы человека и отработанного с этой точки зрения, нашла развитие и утверждение в направлениях танца модерн, вылившегося из него *contemporary dance*, под которое в наши дни попадает множество альтернативных практик работы с телом (авторские техники *contemporary* и телесной осознанности и их многообразный синтез, восточные практики воспитания тела от единоборств до йоги, соматические практики).

Параллельно с расширением средств работы над телом, с формированием разных отношений к нему и к движению возникали и альтернативные спосо-

бы трактовки и организации театрального зрелища. Шло расширение пределов театра, создавались новые представления о нем. Таким стало и понятие индивидуального или коллективного «живого»¹ художественного высказывания (перформанса), где активно испытывались альтернативные театральной сцене пространства, внедрялись и развивались идеи междисциплинарности [6].

На данный момент акцент на новых моделях восприятия тела и движения, культ перформативности, экспериментальных форм, вовлекающих зрителя, нивелирующих актера как транслятора выстроенной драматургически роли через конфликтное развитие, нашли отражение и в прежде консервативной системе балетного спектакля, усугубив проблему с организацией крупной его формы и драматургией. Этот вопрос встал, в частности, в отечественной постановочной практике давно: «Проблема цельности спектакля, равновесие его компонентов — одна из важнейших в сегодняшнем балете. Но нелегко оказывается постановщикам соединить те “необжитые” еще нашей сценой новые музыкальные формы, что предлагают композиторы, с законами театрального действия. То литературная основа спектакля, к которой все упорнее возвращаются наши хореографы, оказывается “малоконтактной” с симфоническими принципами современной хореографии. То музыкального материала не хватает для раскрытия сюжета. И возникают решения половинчатые, клочковатые, рваные» [7, с. 101]. Эти строки были написаны авторитетным отечественным балетоведом Н.Ю. Черновой на излете 1970-х гг., когда доступ к западным идеям актуального на то время современного танца был ограничен. На наш взгляд, сложилась ситуация, когда вынужденная творческая изоляция отчасти привела балетные формы к саморазрушению. Это отсутствие цельности в спектаклях (иначе говоря — драматургические просчеты), которое подчеркивает Н.Ю. Чернова, вполне предопределено и закономерно: «Любая театральная форма, однажды родившись, в конце концов умирает; любая театральная форма нуждается в переосмыслении, и ее новое толкование непременно будет отмечено веяниями своего времени. В этом смысле в театре все относительно» [8, с. 45].

С 1990-х гг. вынужденная художественная изоляция отечественных балетмейстеров завершилась, к «необжитым» музыкальным формам добавились и «необжитые» нетеатральные. Процесс обновления театральных форм, проникновение в них не-

¹ В среде американского авангарда конца 1950-х гг., где, как считается, зародился перформанс, данный вид творчества назывался *live art* (живое искусство), *direct art* (прямое искусство), что подчеркивало его сиюминутность и направленность на непосредственный контакт с публикой.

театральных элементов, иногда полная замена театрального на нетеатральное, охватил и мир хореографии. Активизировалось расширение танцевальной лексики: новый техницизм соседствовал с чуть ли не абсолютным отсутствием танца в его привычном понимании. Ранее неизвестные художественные открытия казались то откровением, то эпатажем, вводили теоретиков и критиков в замешательство. Происходит это и по сей день.

К нашему времени закрепление в художественной среде иных форм постановочного мышления, выходящего за пределы традиционной театральной драматургии с логичным раскрытием конфликта с помощью базовых принципов драматургии, завершилось. Более того, эти так называемые нетеатральные (перформативные) формы общепризнаны если не узаконенными, то как минимум существующим и западным, и отечественным театроведением, хотя и не преодолены разночтения в терминологии.

ТЕАТР И НЕТЕАТР В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Общеизвестно, что специфика театрально-постановочных выразительных средств зависит от задач, которые ставит перед собой постановщик. Вполне возможно, что современный театр и нетеатр вообще отходят от каких-либо традиционных задач: художественных, идейных и этических. Какие проблемы встают перед ними — это, пожалуй, самый болезненный в нынешний период вопрос как для теоретиков, так и для практиков, который требует детального осмысления. Однако условимся, что определенный спектр задач перед этими явлениями все же стоит. В самом общем случае одну из них можно обозначить следующим образом: и театр и нетеатр воспроизводят действие. Однако театр подражает действию [9, с. 1077], искусственно конструируя его из отведенных театру средств выразительности; нетеатр — стремится стать действием, выйдя за пределы искусственности театра.

Театр как вид искусства в упрощенной модели подразумевает взаимодействие трех составляющих: актера, театральной роли, зрителя [10, с. 178]. Взаимоотношения между актером и ролью выстраиваются в том числе логически с помощью режиссерского замысла и организации действия и драматургии (драматизма или конфликта, его развития и разрешения). Иначе говоря, действием обеспечивается содержательность происходящего на сцене: «Действие — последовательность сценических событий, происходящих главным образом в зависимости от поведения персонажей, одновремен-

но это воплощенная в конкретную форму совокупность трансформационных процессов театральных, протекающих на сцене и характеризующих психологические и моральные изменения персонажей» [11, с. 62]. Зритель не оказывает непосредственного воздействия на драматургическую структуру спектакля. Наличие театральной роли «в приложении» к играющему их человеку и смотрящей и слушающей публике определяют театр как вид искусства [12, с. 226].

В хореографическом (в том числе балетном) театре содержание спектакля (сочетание событий) и, следовательно, роли извлекается из музыки через сочинение постановщиком хореографического языка. Безусловно, будучи синкретичным искусством, в хореографической постановке необходимо режиссерски связать и сценографию, визуальное решение спектакля с музыкальной концепцией, но за возникновение смыслов и ассоциаций главным образом ответственна хореографическая драматургия.

Что же считать содержанием музыки в случае ее воплощения на театральной балетной сцене? Музыкальная партитура задает и раскрывает образно-эмоциональную сферу, т. е. спектр чувств и противоречий, через которые предстоит пройти танцовщикам при воплощении своей роли. Даже если предполагается создание спектакля без фабулы на основе сугубо «инструментальной» хореографии, именно музыкальная основа создает меняющийся эмоциональный фон посредством специфических средств выразительности, которые могут экстраполироваться и на хореографический текст.

Таким образом, музыкой определены границы интерпретаций, т. е. она задает своего рода правила игры и логику режиссуры для балетмейстера-постановщика. Если в музыке заложено сюжетное начало (либретто, как в случае со многими балетными партитурами), то границы эти становятся еще более строгими [13].

Резюмируя, можно определить специфику хореографического (балетного) театра следующим образом: это воплощение посредством хореографической роли образно-эмоционального содержания музыки исходя из заданной композитором драматургии (т. е. логики развития). Хореографическая роль в хореографическом спектакле выстраивается на «внешнем» уровне — уровне лексики (движений), и на «внутреннем» — уровне эмоционального содержания, которое закладывается в поставленное движение и раскрывается исполнителем. Из этого определения понятно, почему подавляющее большинство современных постановщиков, занимаясь с балетными партитурами, создают работы, которые не могут претендовать на статус балетных спектаклей, хотя и включены в репертуар ведущих музыкальных театров страны. Во многих подобных

работах не ставится задача раскрыть образно-эмоциональный мир музыки средствами хореографической драматургии. Нет того, что определяет суть любого спектакля (драматического, балетного или оперного) — нет последовательного раскрытия и разрешения противоречий [14, с. 10]. Тем самым такие постановщики (кто-то из них воспитан в западных традициях танца постмодерн) выходят за пределы хореографического (балетного театра), осознанно или неосознанно нарушая его принципы, интегрируя в него смыслы, независимые от музыки, внося импровизацию, перформативность.

Нетеатр (перформанс) существует вне триады «актер — роль — зритель». Драматургия как принцип логичного, последовательного структурирования действия для раскрытия конфликта между персонажами-ролями перестает быть ключевым и формообразующим, поскольку нивелируются и актер, и роль, и зритель, и само понятие действия. Уходит исполнительское, техническое мастерство актера как неотъемлемая составляющая театра. Отрицаются традиционные театральные основы как таковые. Характерный тому пример — провозглашение культа неискусства (антиискусства) в эстетических манифестах художников 1960-х гг. («Нет-манифест» И. Райнер², манифесты флюксуса [16]). Ключевое для нетеатра — не подражание действительности, а попытка (главным образом спонтанная) быть этой действительностью на основании высказываний личностного плана по отношению к этой действительности и провоцирования на них в том числе и публики. Потому публика превращается в активного участника-создателя художественного процесса, который не всегда может преследовать эстетические и художественные задачи.

И все же нетеатр не всегда лишен структурообразующих принципов и художественной цели (многое он может заимствовать из театра), но выявить при этом общие для всех видов нетеатральных постановок³ принципы, пожалуй, невозможно [17, с. 37]. В каждой профессиональной постановке автор или коллектив авторов выбирают идею или сами для себя определяют специфику и отправную

точку для постановочного процесса, возможно, правила его организации и регламентации.

Нетеатр, как и театр, управляет эмоциями публики, однако не посредством выстраивания драматизма (действия) в его традиционном понимании, а призывая концентрироваться на собственных ощущениях «в моменте», на рефлексии. Тем самым он предлагает участникам пространство «открытых смыслов» для собственной интерпретации реальности.

Применительно к хореографическому искусству нетеатр широко себя проявляет в области contemporary dance и танцевальных перформансов. Зачастую в этих видах хореографического искусства движение освобождается от нарративных и эмоциональных подтекстов, сохраняет самоценность, соединяясь с пространственными, визуальными, речевыми и прочими структурами. Отсутствие единых структурных и композиционных основ в нетеатре, его стремление к ризомности и к снятию оппозиции между элитарным и массовым [18], с одной стороны, открывает пути к самовыражению, с другой стороны, приводит к невозможности определить степень художественной значимости явления [19], к риску представить спекуляцию, являющуюся не более чем средством арт-терапии для участников действия. Притом упреки в арт-терапии могут быть и безосновательны, если в качестве основной цели арт-зрелища декларируется возвращение «к себе», «пробуждение индивидуальности». Подобного рода нетеатральные опыты питаются постмодернистскими идеями о равнозначности целого и части, смысла и его отсутствия. К ним, на наш взгляд, можно отнести подавляющее большинство предлагаемых современностью арт-практик и квазитеатральных постановок, которые усиливают тенденции распада художественных границ [20].

Таким образом, в хореографическом искусстве основанием для разделения театральных и нетеатральных постановок может служить наличие в них трех составляющих (актера, театральной роли, зрителя) и действия, которое извлекается в том числе из музыки и раскрывается посредством хореографической драматургии.

Трансформация драматургического мышления в хореографическом искусстве и, в частности, в балетном театре была обусловлена не только сменой эстетических тенденций и художественных стилей. Она происходила в том числе под влиянием меняющегося отношения к телу и движению. Временами хореографы-авангардисты начала XX в. в своих поисках заимствовали из балетного театра принцип эмоциональной связи движения с музыкой, композиционное мышление, идею образности хореографии. Но чаще они искали иные формы организации пластического зрелища, предлагали принципы работы с движением за пределами традиционных

² «Нет — зрелищу, нет — виртуозности, нет — преображению, магии и иллюзиям, нет — очарованию и недоступности образа звезды, нет — антигероическому, нет — мусорной образности, нет — вовлеченности исполнителя и зрителя, нет — стилю, нет — китчу, нет — соблазнению зрителя хитростями исполнителя, нет — эксцентричности, нет — движению исполнителя или передвижению предметов» [цит. по: 15, с. 87].

³ Нынешние создатели современных художественных практик используют разнообразные обозначения для своей деятельности: перформанс, спектакль, арт-практика, акция, флеш-моб, site-specific, work-in-progress, event и др. (существенное место в них может занимать танец и движение). В данной статье все эти понятия сведены к одному — нетеатру на основании отсутствия в нем драматургических основ в их традиционном театроведческом понимании.

содержательных и эстетических задач, приносили в работу с движением нетеатральные задачи, когда содержательность происходящего на сцене обеспечивается не выстроенным действием и разрешением противоречий, а выражением личной рефлексии на основании субъективного видения реальности. Последняя особенность сближала творчество многих хореографов и танцевальных художников с решением задач по восстановлению психоэмоционального и физического здоровья, которые обычно возлагаются на сферу арт-терапии. Нынешние постановщики также предпочитают уходить от прежде практически значимых сюжетно-композиционных основ драматургии к поиску новых смыслов телесных движений, новых путей синтезирования движений в нечто цельное, но вне связи с театральными задачами.

Театр и нетеатр требуют одинаково серьезно-го подхода, основательной базы, заключающейся в знании традиции и в понимании связи и разницы между этими двумя явлениями. Их неосмысленное интегрирование под эгидой инновационности, на наш взгляд, приводит к взаимному «стиранию» (хотя в первую очередь большему риску исчезновения подвергается театр и театральное мышление).

Список источников

1. Пикон-Валлен Б. Рождение режиссера. К вопросу о предрежиссуре // Вопросы театра. 2010. № 1–2. С. 271–273.
2. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность. Москва : Искусство. 1987. 556 с.
3. Лукутина Т.В. Новый танец на рубеже XIX–XX вв.: от теории выразительного жеста к практикам свободного танца // Современный танец: дискурс и практики. 2017. С. 58–72.
4. Уварова Г.А. Ритмика Э. Жак-Далькроза и театральное искусство // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 3. С. 176–201.
5. Сироткина И.Е. Танец как практическая философия: категории «естественное» и «искусственное» в танце // Новые российские гуманитарные исследования. 2009. № 4. С. 8.
6. Современный хореографический дискурс / А.Л. Васильева, Т.В. Букина, Т.В. Гордеева [и др.] ; под ред.
- Ю.О. Новик. Санкт-Петербург : Академия Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2019. 302 с.
7. Чернова Н.Ю. Панорама танца // Театр. 1977. № 6. С. 97–109.
8. Брук П. Пустое пространство. Москва : Прогресс, 1976. 239 с.
9. Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск : Литература, 1998. 1391 с.
10. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Айрис-Пресс, 2004. 405 с.
11. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 480 с.
12. Барбой Ю.М. К теории театра. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. 237 с.
13. Кирпиченкова О.В. Термин «интерпретация» в теории балета и критерий художественной значимости хореографической интерпретации // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 46–53.
14. Барбой Ю.М. О критериях типологизации спектакля // Ярославский педагогический вестник. 2015. Т. 1, № 1. С. 7–15.
15. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. Москва : Artguide Editions, 2018. 311 с.
16. Меньшиков Л.А. Художественные манифесты 1960-х годов: программа флюкса и ее автор // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. № 1. С. 107–116.
17. Мороз О.В. Современное искусство как художественная документация: развлечение или чистая активность? // Обсерватория культуры. 2014. № 6. С. 36–42.
18. Немченко Л. Современные художественные практики: перекодирование публичных пространств // Топографии популярной культуры : сборник статей. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 339–355. URL: <https://pub.wikireading.ru/162687> (дата обращения: 26.11.2020).
19. Барабаш Н.А. Телевидение и театр: игры постмодернизма. Москва : Московский педагогический государственный университет, 2003. 181 с.
20. Сараф М.Я. Ризомизация культурного пространства как показатель кризисности его состояния // Пространство и Время. 2014. № 1 (15). С. 74–77.

Theatrical and Non-Theatrical Thinking in Actual Choreographic Practice

Olga V. Gryzunova

Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi Str.,
St. Petersburg, 191023, Russia
ORCID 0000-0002-9066-952X; SPIN 4784-8608
E-mail: olyaballet@mail.ru

Abstract. *The article attempts to concretize the essence of the two aesthetically polar staging approaches — theatrical and non-theatrical (performative) — in the context of the choreographic art development. The author suggests that the basis for separating these approaches can be some peculiarities in the ways they interpret such fundamental concepts as “actor”, “role”, “spectator”, “drama”, “action”, “conflict”, which, in a choreographic performance, are in certain relationships determined by cultural traditions, and in a non-theatrical production, they are transformed up to their disappearance. A similar experience of separating a theater and a non-theater on the basis of the presence of an actor, a role, a spectator and an hierarchy between them is proposed in theater studies. However, in choreographic (including ballet) performances, the content of the role is closely linked with the music and is often determined by the emotional background and musical dramaturgy. In the case of a radical departure from the composer’s intention, turning to a different starting point for the composition, the specificity of the choreographic (ballet) performance is destroyed. Borrowings from non-theatrical art are showed in the construction of meanings when working with intrinsic body movement, as well as in the reliance on interdisciplinarity. Within a single line of choreographic art, there is a whole spectrum of ideas that interpret the concepts of “theatricality”, “non-theatricality”, “drama”, and “performativity” in different ways. On what basis to classify them in order to reduce them to a consistent system is a difficult question. The article attempts to outline the foundation for future classification. The relevance of this topic is caused by the insufficient elaboration of the conceptual base in the specialized literature on choreographic art.*

Key words: theater, non-theater, anti-theater, choreographic art, ballet, performance, drama, movement, theory and history of art.

Citation: Gryzunova O.V. Theatrical and Non-Theatrical Thinking in Actual Choreographic Practice, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 4, pp. 416–423. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-4-416-423.

References

1. Picon-Vallin B. On Pre-Direction and the New Creative Function of the Director, *Voprosy teatra* [Prob-

- lems of the Theatre], 2010, no. 1–2, pp. 271–273 (in Russ.).
2. Blok L.D. *Klassicheskii tanets. Istoriya i sovremennost'* [Classical Dance: History and Modernity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, 556 p.
3. Lukutina T.V. New Dance at the Turn of the 19th–20th Centuries: From the Theory of Expressive Gesture to the Practice of Free Dance, *Sovremennyyi tanets: diskurs i praktiki* [Contemporary Dance: Discourse and Practices], 2017, pp. 58–72 (in Russ.).
4. Uvarova G.A. The Eurythmics of E. Jaques-Dalcroze in Theatre Context, *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music], 2014, no. 3, pp. 176–201 (in Russ.).
5. Sirotkina I.E. Dance as a Practical Philosophy: The Categories “Natural” and “Artificial” in Dance, *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniya* [New Russian Humanities Research], 2009, no. 4, p. 8 (in Russ.).
6. Novik Yu.O. (ed.) *Sovremennyyi khoreograficheskii diskurs* [Contemporary Choreographic Discourse]. St. Petersburg, Akademiya Russkogo Baleta im. A.Ya. Vaganovoi Publ., 2019, 302 p.
7. Chernova N.Yu. Panorama of Dance, *Teatr* [Theatre], 1977, no. 6, pp. 97–109 (in Russ.).
8. Brook P. *The Empty Space*. Moscow, Progress Publ., 1976, 239 p. (in Russ.).
9. Aristotle. *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii* [Ethics. Politics. Rhetoric. Poetics. Categories]. Minsk, Literatura Publ., 1998, 1391 p.
10. Bentley E. *The Life of the Drama*. Moscow, Airis-Press Publ., 2004, 405 p. (in Russ.).
11. Pavis P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the theatre]. Moscow, Progress Publ., 1991, 480 p.
12. Barboi Yu.M. *K teorii teatra* [On the Theory of Theater]. St. Petersburg, Sankt-Peterburgskaya Gosudarstvennaya Akademiya Teatral'nogo Iskusstva Publ., 2008, 237 p.
13. Kirpichenkova O.V. The Term of “Interpretation” in Ballet Theory and the Criterion of Artistic Value of Choreographic Interpretation, *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2017, vol. 14, no. 1, pp. 46–53 (in Russ.).
14. Barboi Yu.M. About Criteria of Performance Typologization, *Yaroslavskii pedagogicheskii vestnik* [Yaroslav Pedagogical Bulletin], 2015, vol. 1, no. 1, pp. 7–15 (in Russ.).
15. Banes S. *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Moscow, Artguide Editions Publ., 2018, 311 p. (in Russ.).
16. Menshikov L.A. The Mrt Manifestos in the 1960th Years: The Fluxus Program and its Author, *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 15: Iskusstvovedenie* [Bulletin of Saint-Petersburg University. Series 15: Arts], 2014, no. 1, pp. 107–116 (in Russ.).
17. Moroz O.V. A Contemporary Art as an Art Documentation: Entertainment or Pure Activity? *Observatoriya kul'tury* [Observatory of Culture], 2014, no. 6, pp. 36–42 (in Russ.).

18. Nemchenko L. Contemporary Art Practices: Recoding Public Spaces, *Topografii populyarnoi kul'tury: sbornik statei* [Topographies of Popular Culture: collected articles]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2015, pp. 339–355. Available at: <https://pub.wikireading.ru/162687> (accessed 26.11.2020) (in Russ.).
19. Barabash N.A. *Televidenie i teatr: igry postmodernizma* [Television and Theater: Games of Postmodernism]. Moscow, Moskovskii Pedagogicheskii Gosudarstvennyi Universitet Publ., 2003, 181 p.
20. Saraf M.Ya. Rhizome Formation in Cultural Space as an Indicator of its State of Crisis, *Prostranstvo i Vremya* [Space and Time], 2014, no. 1 (15), pp. 74–77 (in Russ.).

ПОЗДРАВЛЯЕМ

Указом Президента РФ от 11.07.2021 № 413
«О награждении государственными наградами Российской Федерации»
за большие заслуги в научно-педагогической деятельности, подготовке
квалифицированных специалистов и многолетнюю добросовестную работу

присвоено почетное звание
«ЗАСЛУЖЕННЫЙ РАБОТНИК ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»



**АСТАФЬЕВОЙ
Ольге Николаевне,**

профессору кафедры ЮНЕСКО «Государственная служба
и управление социально-экономическими процессами»,
директору научно-образовательного центра «Гражданское общество
и социальные коммуникации» Института государственной службы
и управления Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте Российской Федерации

**Редакция журнала «Обсерватория культуры»
поздравляет О.Н. Астафьеву, члена редакционного совета журнала,
с заслуженной высокой наградой!**