

ТАНЕЦ БУТА Ў СУЧАСНЫМ ПЛАСТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ БЕЛАРУСІ

Скачкоў Д. С.

кандыдат мастацтвазнаўства, старшы выкладчык кафедры беларускай і сусветнай мастацкай культуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў
(г. Мінск)

Анотацыя. Стат'я посвяцена авангарднаму японскаму стылю танца – Буту. Автор анализирует основные принципы танца Буту, а также исследует специфику осмысления этих принципов у режиссеров и танцоров современного белорусского пластического театра и современной хореографии. В статье раскрываются возможности включения телесных и философских концепций танца Буту в белорусское сценическое искусство.

Summary. The article is devoted to avant-garde Japanese dance style – Butoh. The author analyzes the basic principles of Butoh dance and investigates the interpretation of these principles among stage directors and dancers of the modern Belarusian physical theater and contemporary dance. The article reveals the possibility of including physical and philosophical concepts of Butoh in the Belarusian theatrical culture.

Сярод актуальных стыляў танца, якія паўплывалі на пластычную выразнасць і вобразнасць еўрапейскага і беларускага тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, вылучаецца спецыфічна ўсходні стыль танца – танец Бута, які ўзнік у Японіі ў пачатку 1960-х гг. і быў перавезены ў Еўропу ў другой палове 1970-х гг. танцавальнымі групамі, у першую чаргу, «Daikirudakan» (Даіракудакан) кіраўнік Акадзжы Маро, «Sankai Juku» (Санкай Джуку) кіраўнік Ушыа Амагацу і асобнымі сола-танцорамі, такімі як Ко Мурабушы.

На Беларусі танец Бута пачынае засвойвацца ў пачатку 2000-х гг. і на сённяшні час арганічна ўваходзіць у сцэнічную практыку айчынных харэаграфічных калектываў і пластычных тэатраў. Найбольш яркая і паслядоўна танец Бута атрымлівае рэалізацыю ў творчай дзейнасці пластычнага тэатра «ІнЖэст» пад кіраўніцтвам Вячаслава Іназемцава (шматлікія перформансы і спектаклі «Ёлка У», «ДК Данс», «Доступ да цела», «Пасля», «Рамонт», «Х-традыцыя») і ў перформансах незалежнага харэографа Ірыны Ануфрыевай вучаніцы В. Іназемцава і шведскай «SU-EN Butoh Company», якая працуе ў Стакгольме і неаднаразава прывозіла свае сцэнічныя працы («Embers» (Яшчэ не згаслае вуголле), «Void» (У пустэце)) на мінскі фестываль пластычных і эксперыментальных тэатраў «ПлаСтформа».

Тэрмін «Бута» – у перакладзе з японскага азначае «танец тапання» або «танец на месцы» і складаецца з двух іерогліфаў: «бу» азначае «танец», «я і тое, што вакол»; «то» – «тупаць», «надыходзіць». Кітайскі іерогліф «буі» азначае «круціцца» і «тэатр». На стыку гэтых сэнсаў і нараджаецца канцэпцыя танца Бута.

Танец Бута – авангардная, шокавая і эксцэнтрычная харэаграфічная форма. Гэта радыкальны танец, першапачаткова названы «Анакоку Бута», хаця пасля ў назве засталася толькі слова «Бута», інтэрпрэтаванае як танец. Сімвалічны ж сэнс быў закладзены ў слове «анакіку», якое літаральна азначае «цёмнае чарноце». Для японскай культуры класічная эстэтычная ўсталёўка, выкліканая гэтым словам, складаецца ў тым, што творчы працэс зараджаецца ў цемры. Цемра звязана з ідэяй пустэчы, з нічым, што з'яўляецца містычнай крыніцай энергіі для чалавека, які займаецца мастацтвам. Цемра і пустэча ў гэтай эстэтыцы ўяўляюць большую цікавасць, чым святло і напоўненасць. Адгэтуль і ідзе другая распаўсюджаная назва

танца Бута – «Танец у Цемры». Гэтая ж назва найбольш ярка адлюстроўвае ўнутраную і вонкавую сутнасць самога Бута.

Бута як мастацтва сінтэтычнае, нясе на сабе адбітак найбольш яркіх з’яў, якія існавалі падчас яго ўзнікнення. Даследчыкі разыходзяцца ў вылучэнні першакрыніцы танца Бута. Адно называюць вытокамі Бута сюрэалізм і дадаізм. Другія бачаць зараджэнне гэтага танца ў сутыкненні японскага танцавальнага мастацтва з экспрэсіяністычным харэаграфічным мастацтвам Заходняй Еўропы, прадстаўленым М. Вігман [2]. Іншыя звязваюць яго з’яўленне з імем эпатажнага пісьменніка і драматурга Юкія Місімы. Безумоўным з’яўляецца таксама і актыўны ўплыў на Бута традыцыйных класічных формаў тэатральнага мастацтва Японіі такіх як Ногаку, Кабукі і Но, традыцыйных японскіх паэтычных формаў – трохрадکوўяў хоку і класічнай японскай гравюры на дрэве Юкія-э. Нямалы ўплыў на Бута аказалі і сацыяльныя працэсы: галеча і голад як вынік паражэння Японіі ў Другой сусветнай вайне, а таксама наступствы атамных выбухаў у Хірасіме і Нагасакі. Менавіта як спроба асэнсавання гэтых трагічных падзей, аб якіх не магчыма выказацца разважліва, рацыянальна, безымацыйна якімі бы та ні было словамі, узнікае танец Бута – цялесны крык, фізічнае выяўленне болю і адчаю.

Прынцыпова важна адзначыць і тое, што ў танцы «сутыкнуліся дзве культуры: з аднаго боку – традыцыйна японскі падыход да мастацтва і тэатру, з іншага – заходнія формы вольнага танца, тэатр “абсурду”, тэатр “жорсткасці”, хэпенінгі і перформансы» [4]. З гэтага «сутыкнення» і нарадзіўся своеасаблівы спляў танца Бута – не японскі і не еўрапейскі тэатральна-харэаграфічны эксперымент, а феномен агульнасусветнага маштабу. «У спробе вырашыць канфлікт паміж традыцыйным і рэвалюцыйным – паміж класічным танцам, артадаксальнымі нормаў этыкі і авангардам – нарадзіўся не проста танец, а новая філасофія цялеснага быцця» [7, с. 542].

«Няма ніякай філасофіі, палярэдняй Бута. Але існуе філасофія, якая зыходзіць з Бута», – казаў Т. Хіджыката [8]. В. Іназемцаў гэту філасофію руху вызначае так: «Бута, перш за ўсё, мае на мэце ўнутранае абгрунтаванне руху, зыходзячы з таго, што чалавек рухаецца не таму, што трэба рухацца, а таму, што адчувае ўнутраную сувязь з сусветам, падзеямі і гэта актывізуе яго да руху. Справа не ў тым, умее чалавек сядзець на шпагаце ці стаяць на галаве, а ў тым, што яго да гэтага падахвочвае» [5]. Заходняя культура, у адрозненне ад усходняй, заўсёды ўсведамляла сябе як культуру, якой неабходна няспыннае развіццё і рух наперад. Гэта датычыцца ўсёй разнастайнасці формаў чалавечай дзейнасці, уключаючы і тэатральную дзейнасць. Эстэтыка танца на Захадзе такім жа чынам схільна да гэтай заканамернасці: танец вызначаецца як рух чалавечага цела, бесперапынная змена становішча і стану цела ў прасторы. З цягам часу, у гэтым танцы змяняюцца толькі тэхнікі выканання рухаў цела і спосабы перасоўвання. Танец Бута здзейсніў рэвалюцыйны пераварот у такім падыходзе, зрабіўшы адмысловы акцэнт не на рух цела, а на само цела. Цела і яго рэальнае існаванне ў прасторы – вось што сапраўды важна для Бута. Па словах В. Іназемцава: «Бута прадугледжвае іншы падыход да танца ў прынцыпе. Гэта адносіцца і да асноўнага матэрыялу тэатра – цела, і адносіна да сусвету, да драматургіі, да выразных сродкаў. Усё тут накіравана на разняволенне падсвядомых імпульсаў, на актывізацыю здольнасці агаліць спантаннае рэакцыі цела. У выніку ўзнікае шмат нестандартных пластычных вырашэнняў, што істотна адрознівае Бута ад еўрапейскай сістэмы танца і класічнай пантамімы» [4].

Прыярытэт цела ў танцы Бута стварае адметную мадэль узаемадзеяння акцёра і вобраза, фізічнага развіцця вобраза ў цэле. У адрозненні ад драматычнага тэатра або тэатра пантамімы, дзе вобраз першапачаткова дакладна вызначаны і ўсталяваны цялесныя формы яго ўвасаблення, у танцы Бута вобраз ёсць толькі падстава, зыходны імпульс для пачатку руху і выражэння. Пераадолеўшы спакой і пачаўшы рух, цела пачынае нараджаць усе новыя і новыя вобразы, якія выцякаюць з самога руху. Вобразы цела, якія выяўляюцца фізічна, не асэнсоўваюцца і не ўсведамляюцца акцёрам, а з'яўляюцца тварэннем кінетычнай змены цялеснасці. У танцы Бута, працэс развіцця вобраза ёсць непасрэдна сам працэс руху. Да першапачатковай выявы ў працэсе руху дадаюцца матывы іншых выяваў і матывы іх фізічнай рэалізацыі, а з руху вырастае новы вобраз, надзелены фізіялагічнай спецыфікай. Выява нараджае рух, рух нараджае выяву і гэтак да бясконцасці.

Танцор Бута рухаецца ў адпаведнасці са сваёй унутранай мэтай, выконвае тое, што яму дыктуецца знутры, адказвае на патрабаванні свайго цела. Цела яго не падкантрольнае свядомасці і не паддаецца валявому ўздзеянню і кіраванню самім танцорам. Так, у аснову Бута закладваецца прынцып «Пустога Цела» («hokotai» ці «zerowalk»), цела бязвольнага, але гатовага ўпусціць у сябе цэлы сусвет, а затым даць яму магчымасць бесперашкодна выявіцца, матэрыялізавацца. Калі чалавек рухаецца, трэба зразумець, што ім рухае, адкуль ён пачынае рухацца. Для таго каб наблізіцца да сапраўднага руху трэба зыходзіць з таго, што цела наогул не здольнае рухацца, неабходна прыйсці да нуля, мінімізавацца, пазбавіцца ад усіх страховак, прынад і штампаў. Цела танцора прыпадабняецца жбану, які трэба спустошыць, вызваліць ад усяго асабістага, каб напоўніць яго чымсьці чужым, іншародным.

Прынцып «Пустога Цела» сугучны ўсходняму імкненню да абязлічання, што зусім не азначае зліццё з шэрай масай і знішчэнне індывідуальнасці. Абязлічыцца – значыць цалкам зліцца з навакольным светам, «з прыродай, з ветрам, з дрэвамі, вадой, здабыць гармонію яднання з усім існым, з тым, адкуль мы прыйшлі і куды сыдзем. Ідэал для Бута – перастаць быць чалавекам, калі танцуеш» [3]. Такі «нечалавечы» танец пазбаўляецца ад якіх-небудзь упрыгожанняў, а прыгажосць цела перастае мець хоць якое-небудзь значэнне. «У Бута, заснаваным на вонкавым выразе ўнутраных перажыванняў, вельмі важна максімальна разняволіць свядомасць для імпульсаў цела, не ацэньваць сваі дзеянні з пункту гледжання прыгажосці і наогул эстэтыкі», – сцвярджае В. Іназемцаў [2].

Бута з'яўляецца гэтак жа вынікам ідэі, якая складаецца ў тым, што кожны танец утрымлівае ў сабе сапраўднае і поўнае адлюстраванне цялеснай памяці і ўспамінаў, у сувязі з чым вылучаецца аспект «археалогіі цела» – гэта значыць «адкопванне» таго, што пахавана глыбока ў цэле: яго эмоцыі, нерэалізаваныя рухі. «Маё цела, памяць змяшчае інфармацыю аб тым, з чым я працую. У сваіх перформансах я раблю сумленную спробу даць гэтаму загучаць», – кажа І. Ануфрыева [9]. Бута дазваляе чалавеку пражываць яго ўласныя, натуральна ўзнікаючыя эмоцыі: гнеў, дэпрэсію, гора, страх, радасць. Праз фізічныя спантанныя рэакцыі (спазмы, некантралюемыя паторгванні, трэмар, скажэнні твару і цела, падзенні на падлогу, тупанне нагамі – усялякую «дэканструкцыю руху») Бута дазваляе выяўляць тыя ўтоеныя эмоцыі, якія недапушчальна паказваць у нармаваных сацыяльных умовах. Бута таксама дае магчымасць эстэтычным і духоўным пачуццям выйсці на паверхню, дапамагае ім выбрацца з забытых, прыгнечаных пластоў усведамлення, і гэта з'яўляецца катарсісам, вопытам ачышчэння душы, як у танцора, так і ў гледача.

Для Бута характэрна і цалкам адмысловае стаўленне да навакольнай прасторы. Танцор Бута як быццам «прыслухоўваецца» да яго, імкнецца адчуць атмасферу, насычаную нябачнымі токамі і шматлікімі імпульсамі. Усходняя «уклучанасць» чалавека ў навакольны свет, супрацьпастаўленая заходняму прынцыпу трансфармацыі асяроддзя пад неабходнасці чалавека, уводзіць прастору ў танец Бута, як аднаго з асноўных герояў прадстаўлення. Гэта канцэпцыя была асэнсавана В. Іназемцавым у прынцыпе прасторавай драматургіі, які стаў адным з асноўных метадаў пабудовы спектакля тэатра «ІнЖэст» і самым упадабаным прыёмам арганізацыі тэатральнай дзеі. Паводле гэтага прынцыпу дзеянне спектакля нараджаецца пад уплывам асаблівасцей навакольнай прасторы, яе архітэктуры і архітэктонікі. Неардынарнасць сцэнічнай прасторы, яе планы патэнцыял, магчымасць арганічнага кантакту з ёю, вызначаюць усю вонкавую і змястоўную структуру спектакля.

Свабода вонкавага выражэння, якая дазваляе выкарыстаць любыя пластычныя тэхнікі і прыёмы ад класічнага танца да танца мадэрн, і поўная свабода ўнутранага выражэння індывідуальнай вобразнасці, даюць Бута бязмежныя магчымасці для імправізацыі. Адна з асноўных ідэй танца Бута сцвярджае, што: «харэаграфія не павінна ператварацца ў сістэму, у раз і назаўжды ўсталяваны набор камбінацый і па» [6]. Танцоры ствараюць свой індывідуальны танец ніяк не фіксаваны, кожны раз новы. «Танец гэты ні на што не накіраваны. Ён нараджаецца і памірае разам з вечна бягучым часам. Будучыня не цікавіць стваральніка танца Бута. Чалавек жыве толькі імгненнямі сучаснасці, якія бесперапынна нараджаюцца і паміраюць», – сцвярджае В. Ключарова [3].

Імпровізацыя, вольны выраз пачуццяў і эмоцый праз уласнае цела, у якім вібрыруе кожны нерв і танцуе кожная цягліца, як гэта ні парадаксальна, магчыма толькі ў добра падрыхтаваным целе, што робіць танец Бута тэхнічна складаным танцам, танцам унутранай і вонкавай напругі, патрабавальным як да фізічнай, так і псіхалагічнай падрыхтоўкі выканаўцы. Кантраляваная напруга, якая даводзіць чалавека да грані магчымасцей яго цела з'яўляецца адным з метадаў, пры дапамозе якога акцёры будуць сваю сцэнічную працу. Цела, даведзенае да мяжы магчымасцей (напругі, расслаблення, расцяжэння, сціску), у любых памежных сваіх праявах, па-першае, выяўляе неверагодныя магчымасці цялеснай выразнасці, а па-другое, дае непасрэдны доступ да зачыненых у звычайным, штодзённым існаванні зон псіхікі, адчыняючы неверагодныя гарызонты духоўнай выразнасці. Вонкава дзеянні акцёраў выглядаюць як выпадковае, бессэнсоўнае поўзанне, скачкі, падзенні і кульбіты, ці наадварот нерухомае ляжанне на сцэне, але ўсё гэта – «нейкі транс, адключэнне ад прытомнасці, для таго каб ісці самім і весці гледача да непазналага, для таго каб абудзіць у гледача эмацыянальны водгук і выбух» [1, с. 26].

Бута – танец, які ламае і парушае каноны і традыцыі, танец які выкарыстоўвае адмысловы псіхафізічны стан цела выканаўцы для стварэння неардынарнай, выключнай сцэнічнай рэальнасці. Бута – свабодны танец, які большай часткай мае справу з несупынной усеагульнай трансфармацыяй, што раскрывае велізарны патэнцыял развіцця новых форм і сэнсаў, якія жыццёва неабходны, у тым ліку і для стварэння актуальнага беларускага тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва.

1. Вавілава, Н. Анатомія ІнЖэста / Н. Вавілава // Мастацтва. – 2006. – № 7. – С. 26–27.

2. Завадская, И. В театральных буднях – праздник будто / И. Завадская // Советская Белоруссия [Электронны рэсурс]. – 2002. – № 137. – Рэжым доступу : <http://tv.sb.by/kultura/article/v-teatralnykh-budnyakh-prazdnik->

buto.html?AJAX_MONTH=2&AJAX_YEAR=2016. – Дата доступа : 29.11.2015.

3. Ключарева, О. О некоторых сторонах Японской “Новой Волны”, которая, в сущности, не так нова / О. Ключарева // Окно в Японию [Электронны рэсурс]. – 2003. – Рэжым доступу : <http://ru-jp.org/klyuchareva01.htm>. – Дата доступу : 25.09.2016.

4. Коломенская, И. Танцевальный дуэт Востока и Запада / И. Коломенская // БДГ [Электронны рэсурс]. – 1999. – № 6. – Рэжым доступу : http://bdg.press.net.by/1999/1999_04_02.569/japan.shtml. – Дата доступу : 05.02.2015.

5. Матяс, И. Проводы зимы на «Елке У» / И. Матяс // БДГ [Электронны рэсурс]. – 2001 – № 5. – Рэжым доступу : http://www.belgazeta.by/ru/2001_02_05/obschestvo/2001. – Дата доступу : 15.09.2016.

6. Мелкумова, Я. Душевная техника Мин Танака / Я. Мелкумова // PRO ART Культурная журналистика [Электронны рэсурс]. – 2005. – Рэжым доступу : <http://proarte.spb.su/ru/programm/art-jurnal/reviews?id=385>. – Дата доступу : 09.10.2016.

7. Никитин, В. Н. Энциклопедия тела : психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент / В. Н. Никитин. – М. : Алетея, 2000. – 624 с.

8. Тошихару, К. Танец Бутто как метод психосоматического исследования / К. Тошихару [Электронны рэсурс]. – 2003. – Рэжым доступу : <http://girshon.ru/article/tanets-buto-kak-metod-psihosomaticheskogo-issledovaniya-toshiharu-kasai> – Дата доступу : 04.10.2016.

9. Улановская, С. Вначале было тело / С. Улановская // ArtAktivist [Электронны рэсурс]. – 2015. – Рэжым доступу : <http://artaktivist.org/theatre/vnachale-bylo-telo>. – Дата доступу : 07.09.2016.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ: ИДЕНТИФИКАЦИЯ И ФОРМЫ ПРЕЗЕНТАЦИИ В ОБЩЕСТВЕ

Смирнова И. А.

*кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусства эстрады
Белорусского государственного университета культуры и искусств (г. Минск)*

***Аннотация.** Статья посвящена важной, но малоизученной в белорусском искусствоведении проблеме – идентификации музыкального искусства эстрады. Анализируя проблему, автор приходит к выводу, что музыкальное искусство эстрады имеет свою специфику, типологическую определенность и формы презентации в обществе.*

***Summary.** The article is devoted to the important but undeveloped problem in Belarusian art history – pop music identification and forms presentation. As a result of studying and analyzing available information, the author identifies the specificity, typological determinacy and forms of presentation pop music in art and culture.*

Многие исследователи, занимающиеся изучением вопросов искусства эстрады (С. Клитин, Е. Рыбакова, Ю. Саульский, Е. Уварова), отмечают, что созданию фундаментальной теории искусства эстрады мешает «отсутствие сложившейся терминологии». Как отмечает Е. Рыбакова, «до сих пор в современной науке не обосновано разделение понятий “эстрадное искусство” и “музыкальное искусство эстрады”, остается открытым вопрос научной терминологии и понятий» [1, с. 3]. Тем не менее, «музыка, обладающая секретом массовости, специфической простотой, часто лапидарностью структуры, требует от исследователя не меньшей, если не большей, тонкости, нежели сложные произведения классики» [2, с. 7]. В этом контексте представляется актуальным обоснование идентификации музыкального искусства эстрады.