

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР

ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 793.3

Паступіў у рэдакцыю 21.06.2016

Received 21.06.2016

Д. С. Скачкоў*Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, Мінск, Беларусь***ТАНЕЦ БУТО: АСНОЎНЫЯ ПРЫНЦЫПЫ І ІХ АСЭНСАВАННЕ Ў СУЧАСНЫМ БЕЛАРУСКИМ ПЛАСТЫЧНЫМ ТЭАТРЫ**

Танец Буту – авангардны стиль танца, который возник в Японии в начале 1960-х гг. в творчестве Т. Хиджиката и К. Оно. Танец Буту предложил радикально новые принципы организации хореографического материала и взаимоотношения исполнителя с его собственным телом, новаторские приемы работы с образом и сценическим пространством. Среди основных принципов танца Буту можно выделить акцентуацию на движение тела, а не на точную хореографию, принципы «пустого тела» и телесной археологии, пребывание актера и его тела в пограничном физическом и психическом состоянии, радикальную субъективность исполнителя, обращение к творческим силам подсознания, отказ от традиционных представлений о гармонии и красоте. В Беларуси танец Буту начинает осваиваться в начале 2000-х гг. и органично входит в сценическую практику отечественных хореографических коллективов и пластических театров, в том числе пластического театра «ИнЖест» В. Иноземцева и независимого хореографа И. Ануфриевой. Среди основных аспектов танца Буту, которые выделяют отечественные режиссеры и танцоры, можно назвать осмысленность движения, его спонтанность и импровизационность; понимание движения как средства выявления подсознательных импульсов; тесное взаимодействие движений тела и образов; выявление в хореографии памяти тела; принцип пространственной драматургии; преодоление понимания танца как иллюстрации музыки, эмоций, образа. Танец Буту нарушает каноны и традиции сценического искусства и раскрывает огромный потенциал развития новых театральных и хореографических форм.

Ключевые слова: танец Буту, белорусский пластический театр, современная хореография, телесная выразительность, принципы движения.

D. S. Skachkov*Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus***BUTOH DANCE: BASIC PRINCIPLES AND THEIR REFLECTION IN THE CONTEMPORARY BELARUSIAN PHYSICAL THEATER**

Butoh is an avant-garde dance style that originated in Japan in the early 1960s in the performances by Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno. Butoh offered radically new principles of choreography and relationship between the dancer and his own body, and innovative techniques of working with image and stage space. Among the main principles of Butoh, the following can be distinguished: the accentuation on the movement of the body, not on accurate choreography, the principles of “Empty Body” and body archeology, a borderline physical and mental condition of the actor and his body, the performer’s radical subjectivity, an appeal to the creative powers of the subconscious, and the rejection of traditional concepts of harmony and beauty. Butoh started to be performed in Belarus in the early 2000s and now is a natural part of the stage practice of Belarusian dance groups and physical theatres, e.g.: Vyacheslav Inozemtsev’s InZhest, a physical theatre, and independent choreographer Irina Anufrieva. The main aspects of Butoh that are focused by Belarusian theater directors and dancers are: meaningfulness, spontaneity and improvisation of movement, understanding movement as a means of revealing subconscious impulses, close interaction between bodily movements and images, revelation of bodily memory in choreography, the principle of spatial drama, overcoming the understanding of dance as an illustration of music, emotion, and image. Butoh breaks canons and traditions of dramatic art and reveals a huge potential for the development of new theatrical and choreographic forms.

Keywords: Butoh, Belarusian physical theater, modern choreography, bodily expression, movement principles.

Сучаснае сцэнічнае мастацтва характарызуецца пошукавай накіраванасцю ў спосабах і сродках выяўлення, наяўнасцю наватарскіх тэхнічных, стылявых і кампазіцыйных прыёмаў узаемадзеяння з прасторай і глядачом, складанай сінтэтычнасцю перфарматыўнай практыкі, якая ўключае ў сябе ў тым ліку ўзаемадзеянне і ўзаемапрапранікненне разнастайных пластычных і танцавальных метады і тэхнік.

Сярод актуальных стыляў танца, якія асабліва паўплывалі на светаўспрыманне, пластычную выразнасць і вобразнасць еўрапейскага і беларускага тэатральнага і харэаграфічнага мастацтва, варта адзначыць 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 “Daikudakan” (Даіракудакан), кіраўнік Акадзэ Маро, “Sankai Juku” (Санкай Джуку), кіраўнік Ушы Амагацу і асобнымі сола-танцорамі (такімі, як Ко Мурабушы).

У 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 ярка і паслядоўна танец Бута атрымлівае рэалізацыю ў творчай дзейнасці пластычнага тэатра “ІнЖэст” пад кіраўніцтвам В. Іназемцава і ў перформансах незалежнага харэографа І. Ануфрыевай, вучаніцы В. Іназемцава і шведскай «SU-EN Butoh Company», якая працуе ў Стакгольме і неаднаразова прывозіла свае сцэнічныя працы на мінскі фестываль пластычных і эксперыментальных тэатраў “ПлаСтформа”.

Бібліяграфія, якая датычыцца даследавання пластычных і філасофскіх аспектаў танца Бута, у расійскіх і беларускіх выданнях прадстаўлена даволі сціпла. Адзінай друкаванай шырокадаступнай крыніцай на гэтую тэму з’яўляецца невялікі раздзел, прысвечаны танцу Бута, у кнізе В. Нікіціна “Энцыклапедыя цела: псіхалогія, псіхатэрапія, педагогіка, тэатр, танец, спорт, менеджмент” [1], дзе танец Бута разглядаецца як сродак тэрапеўтычнага пражывання вобразаў падсвядомага ў практыцы танцавальна-рухавай тэрапіі. На гэтым агульным малаінфармацыйным фоне даволі змястоўна выглядаюць інтэрнэт-артыкулы А. Васенінай [2], В. Ключаровай [3], Н. Калеснікавай [4], перакладныя артыкулы С. Кэйсукэ [5] і К. Тошыхару [6].

Манаграфіі замежных даследчыкаў, якія звярталіся да аналізу феномена танца Бута, вызначаюцца апісальным, суб’ектыўным характарам і не змяшчаюць тэарэтычных абагульненняў, што абумоўлена індывідуалізаванай прыродай танца Бута, якому не ўласціва строга вызначаная пластычная тэхніка. Так, даследаванне С. Орган-Фралея “Танец у цемры. Бута, Дзэн і Японія” [7] мае эсэістычны характар і засяроджана на ўражаннях аўтара ад сустрэч, сумеснай творчай дзейнасці і прагляду сцэнічных прадстаўленняў славетных бута-танцоўшчыкаў, такіх як Кадзуо Она, Нацу Накаяма, Сабуро Тэшыгавара, Ёко Ашыкава, Мін Танака, Шодо Аканэ і Бута груп – “Ryokan” (Райакан) і “Sankai Juku”. Праз эсэістычны расповед пра асобныя канкрэтныя праявы танца Бута аўтар фарміруе меркаванне пра феномен Бута як псіхафізічны механізм, з дапамогай якога акцёр-танцоўшчык максімальна паглыбляецца ў “цемру” самога сябе, у сусвет сваіх падсвядомых неадступных, навязлівых вобразаў і не імітуе, не пераймае іх пластычна, а праяўляе і візуалізуе іх цялесна, цалкам змяняючыся ўнутрана.

Праца гэтага ж аўтара, напісаная сумесна з бута-танцоўшчыкам, прафесарам Т. Накамурай “Тацумі Хіджыката і Кадзуо Она” [8], распавядае аб заснавальніках танца Бута, іх індывідуальных перажываннях і сцэнічных вобразах, што стварылі непараўнальны стыль руху і відазмянілі спосабы працы з целам і яго рэпрэзентацыі. Адзін з раздзелаў дадзенай кнігі “Танцавальны вопыт” з’яўляецца спробай фіксацыі практычных асноў танца Бута. Асноўны акцэнт зроблены на апісанні вобразаў і перадачы непасрэдных адчуванняў, якія прымушаюць цела зрабіць пэўны рух. Сістэма гэта не ўніфікавана, і кожны з танцораў Бута, якія ўзгадваюцца ў кнізе (Натсу Накаяма, Ёшыто Она, Юміко Ёшыюка, Марыта Іта і Міка Такеўчы, Ацушы Такенаўчы), раскрывае свой уласны вопыт стварэння танца.

Тэрмін “Бута” ў перакладзе з японскага азначае “танец тапаня”, 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 [2].

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 “цёмная чарнота” [8, с. 13]. 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. Адсюль і з'яўляецца другая распаўсюджаная назва танца Бута – “Танец у Цемры”. Гэтая ж назва найбольш ярка адлюстроўвае ўнутраную і вонкавую сутнасць самога Бута.

Слова “бута” таксама сугучнае і тэрміну “будо”, які азначае мастацтва “воінскага шляху”. «Мастацтва “будо” належыць да традыцый “дзэнскіх відаў барацьбы” і звязана з метафізікай даасізму, будызму, японскага дзэна і баявым мастацтвам Усходу. Магчыма, менавіта таму такога высокага майстэрства дасягаюць акцёры, фанатычна адданыя мастацтву Бута. Іх шматгадзінныя заняткі, татальнае адмаўленне ад культуры агульнапрынятых сацыяльных каштоўнасцей падобны на трэнінгі і духоўныя практыкі дзэнскіх воінаў» [1, с. 543].

Бута як мастацтва сінтэтычнае нясе адбітак найбольш яркіх з'яў, якія існавалі падчас яго ўзнікнення. Даследчыкі разыходзяцца ў вылучэнні першакрыніцы танца Бута. Адны называюць крыніцамі Бута сюррэалізм і дадаізм. Другія бачаць зараджэнне гэтага танца ў сутыкненні японскага танцавальнага мастацтва з экспрэсіяністычным харэаграфічным мастацтвам Заходняй Еўропы, прадстаўленым Мэры Вігман [9]. Трэція звязваюць яго з'яўленне з імем эпатажнага пісьменніка і драматурга Юкія Місімы. Несумненным з'яўляецца таксама і актыўны ўплыў на Бута традыцыйных класічных формаў тэатральнага мастацтва Японіі, такіх як Ногаку, Кабукі і Но, традыцыйных японскіх паэтычных формаў – трохрадкоўяў хоку і класічнай японскай граўюры на дрэве Юкія-э [7, с. 10]. Вялікі ўплыў на Бута зрабілі і сацыяльныя працэсы: наступствы атамных выбухаў у Хірасіме і Нагасакі, а таксама звязаныя з паражэннем у Другой сусветнай вайне галеча і голад. Прынцыпова важна адзначыць тое, што ў танцы «сутыкнуліся дзве культуры: з аднаго боку – традыцыйна японскі падыход да мастацтва і тэатра, з другога – заходнія формы вольнага танца, тэатр “абсурду”, тэатр “жорсткасці”, хэпенінгі і перформансы» [10]. Менавіта з гэтага “сутыкнення” і нарадзіўся своеасаблівы сплаў 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 нормамаі этыкі і авангардам – нарадзіўся не проста танец, а новая філасофія цылеснага быцця” [1, с. 542].

“Няма ніякай філасофіі, папярэдняй Бута. Але існуе філасофія, якая зыходзіць з Бута”, – адзначаў Т. Хіджыката [6]. В. Іназемцаў гэтую 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” [11]. 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 сцэнічную дзейнасць. Эстэтыка танца на Захадзе такім жа чынам схільна да гэтай заканамернасці: танец вызначаецца як рух чалавечага цела, бесперапынная змена становішча ў прасторы і стану цела. З цягам часу ў гэтым танцы змяняюцца толькі тэхнікі выканання рухаў цела і спосабы перасоўвання. Танец Бута здзейсніў рэвалюцыйны пераворот 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 датычыцца і асноўнага матэрыялу тэатра – цела, і адносін да сусвету, да драматургіі, да выразных сродкаў. Усё тут накіравана на разняволенне падсвядомых імпульсаў, на актывізацыю здольнасці агаліць спантанныя рэакцыі цела. У выніку ўзнікае шмат нестандартных пластычных вырашэнняў, што істотна адрознівае Бута ад еўрапейскай сістэмы танца і класічнай пантамімы” [10].

Прыярытэт цела ў пластычным выяўленні танца Бута стварае адметную мадэль узаемадзеяння акцёра і вобраза, фізічнага развіцця вобраза ў целе. У адрозненне ад драматычнага тэатра або тэатра пантамімы, дзе вобраз першапачаткова дакладна вызначаны і ўсталяваны цылесныя 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 усё новыя і новыя вобразы, якія вынікаюць з самога руху. Вобразы, якія выяўляюцца фізічна, не асэнсоўва-

юцца і не ўсведамляюцца акцёрам, а з’яўляюцца тварэннем цялеснай кінетычнай змены. У танцы Бута працэс развіцця вобраза ёсць непасрэдна сам працэс руху. Да першапачатковай выявы ў працэсе руху дадаюцца матывы іншых выяў і матывы іх фізічнай рэалізацыі, а з руху вырастае новы вобраз, надзелены фізіялагічнай спецыфікай. Выява нараджае рух, рух нараджае выяву і гэтак да бясконцаці.

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. Каб наблізіцца да сапраўднага руху, трэба выходзіць 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, ці гэта будзе дух дрэва, сухога ліста, старой жанчыны. Прынцып “пустога цела” сугучны ўсходняму імкненню да абязлічвання, што зусім не азначае зліццё з шэрай масай і знішчэнне індывідуальнасці. Абязлічыцца – значыць цалкам зліцца з навакольным светам, “з прыродай, ветрам, 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 выяўленні ўнутраных перажыванняў, вельмі важна максімальна разняволіць свядомасць для імпульсаў цела, не ацэньваць свае дзеянні з пункта гледжання прыгажосці і наогул эстэтыкі”, – сцвярджае В. Іназемцаў [9].

Бута з’яўляецца таксама вынікам ідэі, якая складаецца ў тым, што кожны танец змяшчае ў сабе сапраўднае і поўнае адлюстраванне цялеснай памяці і ўспамінаў [12], у сувязі з чым вылучаецца аспект “археалогіі цела” – гэта значыць “адкопванне” таго, што пахавана глыбока ў целе: яго эмоцыі, нерэалізаваныя рухі. “Маё цела, памяць змяшчаюць інфармацыю аб тым, з чым я працую. У сваіх перформансах я раблю сумленную спробу даць гэтаму загучаць”, – адзначае І. Ануфрыева [13]. Бута дазваляе чалавеку пражываць яго ўласныя, натуральна ўзнікаючыя эмоцыі: гнеў, дэпрэсію, гора, страх, радасць. Праз фізічныя спантаннае 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 звычайных 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 “ўключанасць” 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 пачуццяў, магчымасць арганічнага кантакту з ёю вызначаюць усю вонкавую і змястоўную структуру спектакля.

Свабода вонкавага выяўлення, якая дазваляе выкарыстаць любыя пластычныя тэхнікі і прыёмы ад класічнага танца да танца мадэрн, і поўная свабода ўнутранага выяўлення 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” [14]. 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, падкрэсліваючы індывідуальны падыход танцора ў стварэнні танца Бута [3]. Менавіта гэта робіць танец Бута той актуальнай формай мастацкага акта, шчырага, праўдзівага існавання акцёра “тут і зараз” (*hic et nunc*), які шукае сучасны тэатр.

Імпровізацыя, вольны выраз пачуццяў і эмоцый праз уласнае цела, у якім вібрыруе кожны нерв і танцуе кожная цягліца, як гэта ні парадасальна, магчымы толькі ў добра падрыхтаваным целе, што робіць танец Бута тэхнічна складаным, танцам унутранага і вонкавага напружання, патрабавальным як да фізічнай, так і псіхалагічнай падрыхтоўкі выканаўцы. Кантралюемае напружанне, якое 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 (напружання, расслаблення, расцяжэння, сціску), у любых памежных сваіх праявах, па-першае, выяўляе неверагодныя магчымасці цялеснай выразнасці, а па-другое – дае непасрэдны доступ да закрытых у звычайным, штодзённым існаванні зон псіхікі, адкрываючы неверагодныя гарызонты для 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 непазнанага, для таго, каб абудзіць у гледача эмацыянальны водгук і выбух” [15, 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 ў значнай ступені 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.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Никитин, В. Н. Энциклопедия тела : психология, психотерапия, педагогика, театр, танец, спорт, менеджмент / В. Н. Никитин. – М. : Алетея, 2000. – 624 с.
2. Васенина, Е. Закатать в Буту, или так сказал Хидзиката / Е. Васенина // ZAART [Электронны рэсурс]. – 2006. – Рэжым доступу : <http://mmj.ru/index.php?id=161&article=633>.
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>.
4. Колесникова, Н. О чем молчат движения / Н. Колесникова // Первый глобальный портал о музыкальной и около культурной жизни городов России [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://www.back-stage.ru/report/teatrtiro/0003>.
5. Кэйсукэ, С. Буту – тело как искусство / С. Кэйсукэ // “ Современный танец” [Электронны рэсурс]. – 1999. – № 11. – Рэжым доступу : <http://www.iatp.md/contemporarydance.html>.
6. Тошихару, К. Танец Буту как метод психосоматического исследования / К. Тошихару [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://girshon.ru/article/tanets-buto-kak-metod-psihsomaticheskogo-issledovaniya-toshiharu-kasai>.
7. Fraleigh, S. Dancing into darkness. Butoh, Zen, and Japan / S. Horton Fraleigh. – University of Pittsburgh Press and Dance Books Ltd., 1999. – 267 p.
8. Fraleigh, S. Hijicata Tatsumi and Ohno Kazuo / S. Fraleigh, T. Nakamura. – Padstow; Cornwall : Book Now Ltd and TJ International Ltd, 2006. – 180 p.
9. Завадская, И. В театральных буднях – праздник буту / 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.
10. 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.
11. 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.
12. Bergmark, J. Butoh – revolt of the flesh in Japan and a surrealist way to move / J. Bergmark // Mannen pagatan [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html>.
13. Улановская, С. Вначале было тело / С. Улановская // ArtAktivist [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://artaktivist.org/theatre/vnachale-bylo-telo>
14. Мелкумова, Я. Душевная техника Мин Танака / Я. Мелкумова // PRO ART Культурная журналистика [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу : <http://proarte.spb.su/ru/programm/art-jurnal/reviews?id=385>.
15. Вавілава, Н. Анатомія Інжэста / Н. Вавілава // Мастацтва. – 2006. – № 7. – С. 26–27.

References

1. Nikitin V. N., Entsiklopediia tela: psikhologiya, psikhoterapiya, pedagogika, teatr, tanets, sport, menedzhment [Encyclopedia of Body: Psychology, Psychotherapy, Pedagogy, Theatre, Dance, Sports, and Management], Aleteia, Moscow, RU, 2000.
2. Vasenina E., “Roll in Butoh, or Thus Spoke Hijikata”, ZAART, 2006, available at: <http://mmj.ru/index.php?id=161&article=633>, (Accessed 05.04.2016).
3. Kliuchareva O., “On Certain Aspects of the Japanese ‘New Wave’ Which is Per Se Not That New”, Okno v Iaponiiu [Window to Japan], 2003, available at: <http://ru-jp.org/klyuchareva01.htm>, (Accessed 05.04.2016).
4. Kolesnikova N., “What Movements are Silent About”, Pervyi global'nyi portal o muzykal'noi i okolo kul'turnoi zhizni gorodov Rossii [The first global portal on the musical and cultural life of Russian cities], available at: <http://www.back-stage.ru/report/teatr-tipo/0003>, (Accessed 05.04.2016).
5. Keisuke S., “Butoh: Body as Art”, “ Sovremenniy tanets” [“ Modern Dance”], available at: <http://www.iatp.md/contemporarydance.html>, (Accessed 05.04.2016).
6. Toshikharu K., “Butoh Dance as a Method of Psychosomatic Study”, available at: <http://girshon.ru/article/tanets-buto-kak-metod-psihosomaticheskogo-issledovaniya-toshiharu-kasai>, (Accessed 05.04.2016).
7. Fraleigh S., Dancing into Darkness. Butoh, Zen, and Japan, University of Pittsburgh, Pittsburgh, US, 1999.
8. Horton Fraleigh S., Nakamura T., Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, Routledge, New York, US, 2006.
9. Zavadskaya I., “A Feast of Butoh in Theatrical Routine”, Sovetskaya Belorussiya [Soviet Belarus], 2002, no. 137, available at: http://tv.sb.by/kultura/article/v-teatralnykh-budnyakh-prazdnik-buto.html?AJAX_MONTH=2&AJAX_YEAR=2016, (Accessed 05.04.2016).
10. Kolomenskaya I., “A Dancing Duo of the East and West”, BDG, 1999, no. 6, available at: http://bdg.press.net/by/1999/1999_04_02.569/japan.shtml, (Accessed 05.04.2016).
11. Matias I., “Bidding Farewell to Winter at Yolka U”, BDG, 2001, no. 5, available at: http://www.belgazeta.by/ru/2001_02_05/obschestvo/2001, (Accessed 05.04.2016).
12. Bergmark J., “Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move”, Mannen pagatan, available at: <http://www.surrealistgruppen.org/bergmark/butoh.html>, (Accessed 05.04.2016).
13. Ulanovskaya S., “In the Beginning was the Body”, ArtAktivist, available at: <http://artaktivist.org/theatre/vnachale-bylo-telo>, (Accessed 05.04.2016).
14. Melkumova Ia., “Min Tanaka’s Soul Technique”, PRO ART Kul'turnaia zhurnalistika [PRO ART Cultural Journalism], available at: <http://proarte.spb.su/ru/programm/art-jurnal/reviews?id=385>, (Accessed 05.04.2016).
15. Vavilava N., “Anatomy by InZhest”, Mastatstva [Art], 2006, no. 7, pp. 26–27.

Информация об авторе

Скачков Дмитрий Сергеевич – канд. искусствоведения, мл. науч. сотрудник. ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси» (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail : bttpervii@gmail.com.

Information about the author

Skachkov Dmitri Sergeevich, Ph. D. (Art Hist.), Junior Researcher, Belarusian Culture, Language and Literature Research Centre, National Academy of Sciences of Belarus (1 Surganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: bttpervii@gmail.com.

Для цитирования

Скачкоў, Д. С. Танец Бута : асноўныя прынцыпы і іх асэнсаванне ў сучасным беларускім пластычным тэатры / Д. С. Скачкоў // Вес. Нац. акад. навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 2017. – № 2. – С. 76–81.

For citation

Skachkov D. S. Butoh Dance: Basic Principles and Their Reflection in the Contemporary Belarusian Physical Theatre. Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus, humanitarian series, 2017, no. 2, pp. 76–81.