

## **Танец буто как синтез западных и восточных культурных традиций**

**Ольга Павловна Святуха,**

кандидат исторических наук, доцент кафедры  
всеобщей истории, археологии и антропологии  
Школы гуманитарных наук ДВФУ, Владивосток.  
E-mail: vahromey2009@rambler.ru

В статье рассматривается танец буто, возникший в Японии в конце 1950-х гг. на основе синтеза национальных традиций и культурных установок Запада. В быстро развивающейся индустриальной Японии особую остроту приобрели вопросы взаимоотношения личности и общества, возможности проявления индивидуального начала. В их решении страна опиралась на богатый опыт европейской культуры. В то же время после Второй мировой войны на волне активной вестернизации осознавалась и необходимость сохранения этнических культурных традиций. Искусство, в т.ч. хореография, искало пути художественного осмысления новых проблем. Создатели буто — танцовщики Тацуми Хидзиката и Кацуо Оно — на основе западной хореографии модерн разработали новые формы и новую философию танца, в котором стремились воплотить не только этнические особенности восприятия телесности, но и характерное для японской традиции понимание взаимодействия человека с миром. Буто демонстрирует как разрыв с национальными театральными-хореографическими традициями (в понимании значения школы, семантики жеста), так и преемственность (в плане необходимости достижения исполнителем особого медитативного состояния).

В статье анализируется проблема соотношения восточных и западных культурных установок, воплотившихся в новой хореографии, рассматриваются особенности состояния исполнителя танца буто, которое характеризуется как трансовое, и специфические приёмы, позволяющие танцовщику его достигнуть.

**Ключевые слова:** межкультурные взаимодействия, Япония, танец буто.

**Dance butoh as a synthesis of western and eastern cultural traditions.**

**Ol'ga Svyatukha,** Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia.  
E-mail: vahromey2009@rambler.ru.

The article examines the dance butoh which appeared in Japan in the late fifties on the basis of a synthesis of national traditions and cultural attitudes of the West. In fast-growing industrial Japan the questions of interrelationship of the individual and the society, the possibilities of individuality manifestation were on the agenda. In order to solve these problems the country relied on the vast experience of European culture. At the same time, after World War II there was a necessity in

conservation of the ethnic cultural traditions along with dynamic westernization. Art, as well as choreography, searched the ways of artistic understanding of the new problems. The founders of butoh, the dancers Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo, basing on western choreography sought the new forms and the new philosophy of dancing where they tried to embody not only ethnical features of the perception of corporality but also the comprehension of the interaction between an individual and the world, which is significant for the Japanese tradition. Butoh demonstrates both the break with the national theatrical and choreographic traditions (the value of the school, gesture semantics) as well as the succession — the necessity of reaching the meditative condition by a performer.

The article analyses the problem of the relations between eastern and western cultural attitudes which were implemented in the new choreography, the peculiarities of the condition of the butoh performer which is characterized as a trance state, and the specific methods which allow the performer to reach the necessary condition.

**Keywords:** intercultural interactions, Japan, butoh dance.

**И**зучение проблем взаимодействия культур стран Востока и Запада становится одним из самых значительных направлений современных гуманитарных исследований и приобретает особенную актуальность в связи с новым этапом развития взаимоотношений стран АТР. Повышенный интерес вызывает не просто проблема приспособления инокультурных элементов к традиционным этнокультурным установкам, но формирование новых феноменов на основе данного синтеза.

В контексте глобализации и культурной экспансии европейской цивилизации привлекает внимание опыт Японии. Широко распространено представление, что эта страна, с начала своего существования открытая для восприятия инокультурных влияний, всегда была настроена на их адаптацию в утилитарном плане: заимствовала технологии, оставляя без внимания идеологические основы. Однако, анализируя процессы, происходящие при контакте культуры Японии с государствами Запада, М.В. Гришин, чтобы точнее определить новую ситуацию, предлагает заменить термин «адаптация» (симбиоз) на «креолизацию» [3]. Используя для характеристики межкультурных контактов понятие креолизованного текста, исследователь делает акцент не на смешениях, а на наложениях знаковых систем и формировании новых смысловых слоёв.

Одним из проявлений этого процесса стал танец буто, возникший в конце 1950-х гг. на основе синтеза западных идей (экзистенциализма, фрейдизма, эстетики сюрреализма), с одной стороны, и традиционных для Японии философско-религиозных и эстетических установок — с другой. Так, буто рассматривается С. Фрелейг как выражение дзэнского миропонимания [17; 18]. Взаимодействие национального и западного в этом танце является одной из центральных проблем в исследовании данного культурного феномена.

Экзистенциализм, с которым страна знакомится в эпоху Мэйдзи, становится особенно популярным в философской мысли послевоенной Японии, когда она превращается в одно из крупнейших индустриальных государств, а проблемы новых взаимоотношений общества и личности, центральные в экзистенциализме, получают особую остроту. В то же время глубинное единство современной экзистенциальной мысли и философии дзэн давало ту платформу, без которой принятие чужих идей стало бы невозможным.

Основателями и теоретиками *буто* были японские танцовщики Тацуми Хидзиката и Кацуо Оно. Они оба пришли к созданию новой концепции через освоение таких западных хореографических традиций, как джаз, модерн, фламенко, немецкий экспрессивный танец [23]. К середине 1950-х гг. все перечисленные формы хореографии перестали приносить им удовлетворение. Танцоры встретились в 1954 г. Кацуо Оно был старше на 22 года, и его концепция оказала влияние на Тацуми Хидзиката, который, однако, стал формальным лидером новой танцевальной группы, получившей название «Анкоку *буто*» («Шаги во мраке») (рис. 1, 2).

*Буто* трудно поддаётся описанию. Тосихару Касаи, профессор кафедры клинической психологии университета Саппоро Гакуин [19], указывает его некоторые основополагающие характеристики:

1. Держать низкое положение центра тяжести за счёт использования характерных этнических особенностей японского тела — кривых, согнутых ног. Поэтому в *буто* нет высоких прыжков и вращений, как в классическом балете.
2. Извлекать жесты и позы, похороненные в потёмках истории, и выпускать их через обнажённые белые тела (однако нужно отметить, что белый грим на теле и бритые головы являются узнаваемой, но далеко не обязательной чертой *буто*).
3. Танцевать в извращённом, аномальном стиле. Один из основных принципов *буто* состоит в том, что движения должны идти из глубины тела, а не навязываться хореографией. Хидзиката настаивал на невозможности контролировать движения, поскольку они выражают нечто, что скрывается в нашем подсознании, собирается в бессознательном теле. Пластика тела лишена внешней «хореографичности», движения могут казаться незаконченными, иногда меняющими своё направление (рис. 3).

Новый танец порывал не только с существовавшими тогда в Японии хореографическими формами, но и с этическими установками общества. Первое выступление группы — спектакль 1959 г. по книге Юкио Мисима «Запретные цвета» (в другом переводе — «Запретные удовольствия») — своим подчёркнутым эротизмом оказало столь шокирующее впечатление на публику, что Хидзиката был исключён из Японской ассоциации современного танца [14, с. 16]. В то же время Б. Брэд отмечает: фигура этого танцора не уникальна, его нельзя рассматривать как единственного, кто хотел сделать что-то новое (рис. 4) [14, с. 16].



Рис. 1. Т. Хидзиката в спектакле «История оспы» [14, р. 143]



Рис. 2. Кацуо Оно.  
Танец мёртвой воды (Dead Sea)  
1985 г. Автор фотографии —  
Н. Мэйсон-Сэкайн  
(photo by N. Masson-Sekine) [21]



Рис. 3. Сцена из спектакля «История оспы» [14, р. 147]

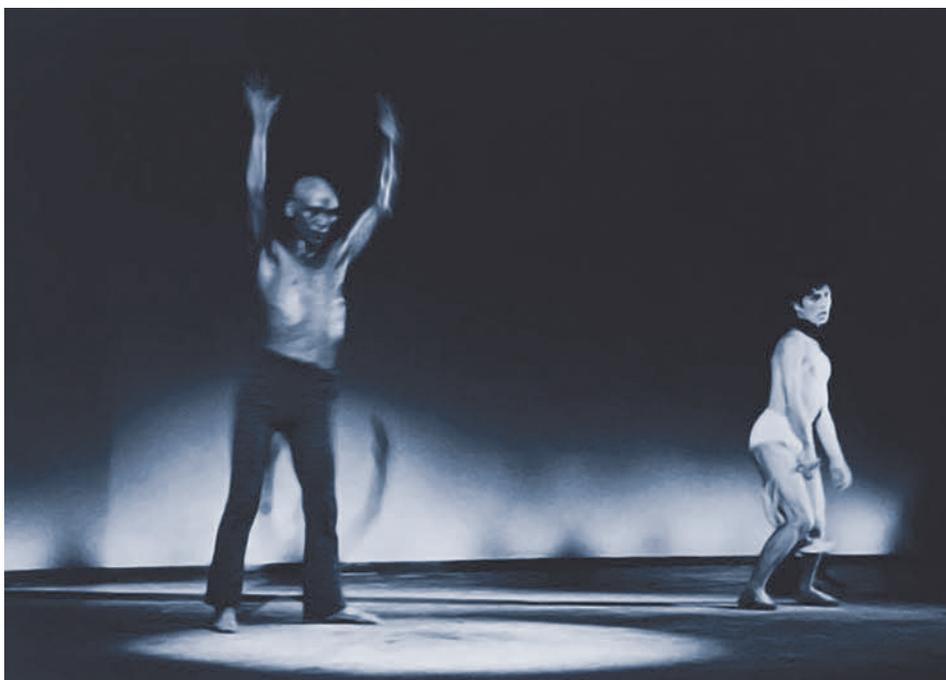


Рис. 4. Сцена из спектакля «Запретные цвета» [14, р. 35]

Закономерно также, что будто возник на излёте второго этапа вестернизации. Процессы первой волны модернизации эпохи Мэйдзи, принеся в культуру страны европейскую хореографию, подготовили почву для появления новых форм танца — от классического балета до танца модерн.

Однако исследователи отмечают сложности как физического, так и ментального характера на пути утверждения классического балета в Японии, выделяя как основную причину различия в восприятии телесности в этой стране и на Западе [4]. Эстетика классического балета сложилась на основе европейского типа телосложения и подчёркивала характерные для него пропорции. Следовательно, данный антропологический тип воспринимался как балетный идеал, а несоответствие ему — как недостаток. Уже первое соприкосновение с европейской культурой в эпоху Мэйдзи породило в японцах, помимо всего прочего, ощущение несовершенства своего тела. Конкуренция в производственной и военной областях переносилась и на антропологические типы. Японцы стали воспринимать своё тело слабым и неразвитым, реакцией была попытка замуфлировать его европейским костюмом, сформировать «европейским» с помощью диет и физических упражнений [6].

Помимо внешних отличий важна была разница в менталитете, определяющем иные поведенческие правила, иной язык тела. Широкая постановка рук по позициям, поднятая голова в классическом балете требовали другого восприятия личностного пространства, раздвигая его, что заставляло ломать (особенно в женском танце) традиционные этико-эстетические установки. Джаз-модерн появился в Японии примерно одновременно с классическим балетом, и к 1950-м гг. его формы перестали восприниматься как чуждые, импортированные в японскую культуру. В основе этого танца лежала иная хореографическая культура, опирающаяся на афроамериканские корни, которая оказалась ближе японскому восприятию телесности [4, с. 3—4].

В конце 1950-х гг. наступает новый этап, когда следование западному образцу уже начинает казаться недостаточным. Процессы модернизации в Японии всегда имели характер повторяющихся циклов: ориентация на Запад и активное усвоение его достижений сменялись реакцией, носившей форму обращения к национальным историческим, культурным, психологическим основам [7]. На втором этапе модернизации в послевоенной Японии данная реакция приобрела ещё более выраженный характер. Поражение во Второй мировой войне также обострило проблему конкуренции «японского» и «европейского». В качестве противовеса увлечению европейским стали осознаваться обращение к проблеме национального облика, стремление перестать его стыдиться. Танец будто явился своеобразным индикатором этого процесса.

Путь к этнической самоидентификации, предложенный Хидзиката, предполагал отказ от телесного и эстетического западного идеала. Хидзиката и Оно, пройдя через обучение западной хореографии, приходят

к мысли о несоответствии её японской телесности. Хидзиката подчёркивал, что послевоенный танец был связан с европейским телом, и полагал, что новый танец в Японии должен брать своё начало от физических характеристик тела японского. Буто оказался также и вне эстетизированного образа искусства этой страны, складывавшегося у европейцев, демонстрируя антиэстетизм с западной, но не с японской точки зрения. Не являясь прямым продолжением национальных танцевальных традиций, танец Хидзиката и Оно находился в русле эстетических установок, присущих японской культуре, когда красота не обязательно выражается в совершенстве формы. В описании спектаклей буто постоянно присутствуют определения «скрюченный», «изуродованный», «конвульсионный». В поисках этнического самоопределения, «японского выражения» Хидзиката основывался на долгих наблюдениях и воспоминаниях детства (которое прошло в северо-восточных провинциях страны), полных ощущениями бесконечного дождя, темноты, страданий и грязи [14]. Скрюченные ноги и согбленные спины крестьян, кривые, искорёженные работой руки стариков стали основой нового пластического образа. Эти ощущения определили отсутствие высоких прыжков и вращений, удерживание низкого положения центра тяжести. Хидзиката говорил: «...мой Буто берёт начало в весенней грязи, но не имеет ничего общего с традиционным искусством храмов и сундуков» [12].

Буто рождается как отрицание, казалось бы, самой идеи танца, не только классического, но и модерна. К. Сакураи определяет его как «анти-танец» [22]. Буто отказывается от осознанной демонстрации, «показа» движения. Смыслом становится не действие, а само существование тела, его пребывание в пространстве. Поэтому танец может быть сведён к минимальным движениям; возможно пребывание вообще без движения, поскольку жест не задаётся, но рождается из ощущения внутренней необходимости. Новый рисунок танца был связан не только с этническим образом, но с иным, чем в Европе, пониманием взаимодействия тела и силы земного притяжения. Демонстрируется не преодоление последнего — напротив, подчёркивается его влияние на человека. Мышцы существуют не для сопротивления силе тяжести, а для того, чтобы прислушиваться к гравитации как к слову Бога [19].

Ранний танец модерн в Европе предполагал, что внутренний эмоциональный порыв должен не передаваться через набор классических поз, а найти непосредственное выражение в пластике, т.е. шёл путём «рассказа» об этих эмоциях в сценическом пространстве. Буто же переходит от демонстрации к внутреннему переживанию эмоциональных состояний, в идеале не рассчитанных на внешнего наблюдателя [19].

Родоначальники буто наметили два направления развития танца, связанных с разным пониманием роли импровизации. Ранние работы Хидзиката имели в основе продуманную хореографию, были ориентированы на определённый визуальный рисунок, предполагавший наличие зрителя.

Создаваемые им образы иногда базировались на изобразительных источниках — от египетских фресок до картин современных европейских художников. Так, например, в его блокноте были сделаны эскизы нищих по образцу рисунков Босха и Брейгеля, в чьих работах Хидзиката искал характерные позы, которые бы стали опорой для хореографического рисунка [14, с. 149].

Направление, которое разрабатывал Кацуо Оно, изначально имело установку не на визуализацию, а исключительно на внутреннее чувствование заданного состояния. В репетиционном зале Оно занавешивал зеркала, чтобы танцовщики сосредотачивались на процессах, происходящих внутри них, и следовали за внутренними побуждениями (рис. 5).

С течением времени Хидзиката, который изначально применял технику имитации, из-за чего произведения его раннего периода носили характер повествовательных, обратился к технике «преобразования» как способу превзойти пределы подражания [14]. Это определило иное понимание смысла танца и, как следствие, его формы. В концепции Хидзиката исчезла чёткость рисунка движений, основой стало не контролируемое сознанием тело. Отсюда — неустойчивая постановка и нарушение равновесия, подёргивания, неопределённость направления движений, которое может меняться в процессе.

Сама идея раскрытия личных подсознательных импульсов исполнителя и демонстрации их зрителю является феноменом европейского менталитета и чужда национальным японским культурным установкам. Кажется, будто в этом плане будто следует западным традициям. Однако

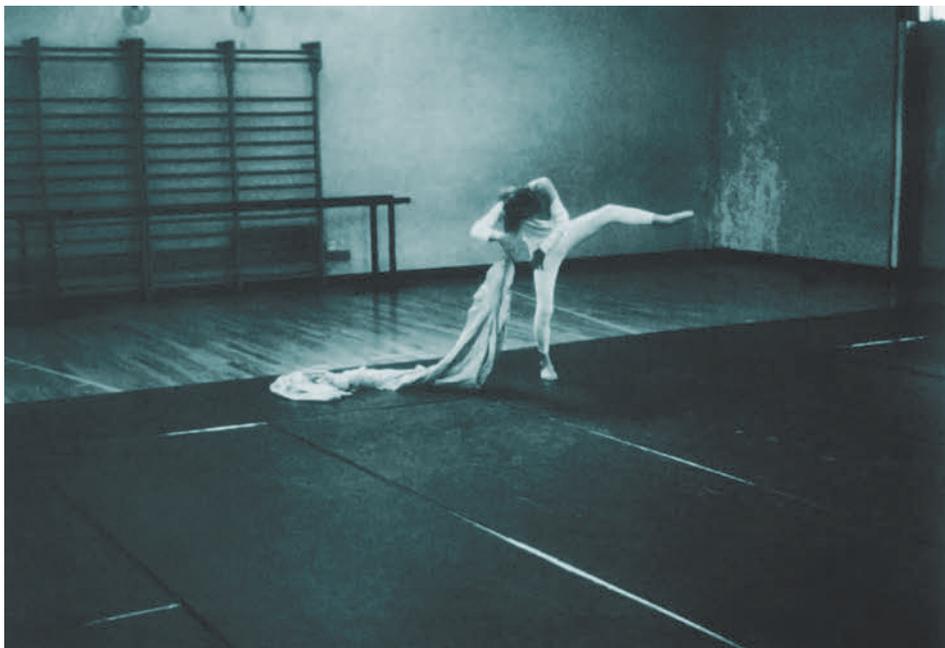


Рис. 5. Кацуо Оно. Автор фотографии — П. Семпел (photo by P. Sempel) [20]

существенная разница заключается в том, что именно должен проявить исполнитель. Задача танцора *буто* — выйти за рамки собственной личности, «убрать своё Я из центра мира» [10], предоставить тело для выражения сущности природных объектов — от животных до неодушевлённых предметов. *Буто* предполагает обращение к образам-архетипам, стоящим над личностным опытом человека. Согласно взглядам Мин Танака, танец предназначен для перемещения тела в область неясных материй. Хореограф утверждает: его фактическая работа заключается в «археологии тела», в том, чтобы пробудить эмоции тела, спящего в глубине истории, при этом «нет необходимости подчёркивать присутствие танцора» [15].

С этим связано особое понимание тела в системе обучения *буто*, сильно отличающееся от механистичного образа тела на Западе. Европейская традиция предполагала определённую телесность в пространстве и его структурность. В культуре Востока преобладает представление о теле как сосуде, в котором циркулирует энергия. Опираясь на работы Хидзиката, Митидзо Ногучи в 1970-х гг. разработал методику физических упражнений, направленных на развитие нового отношения сознания и тела. В их основе лежит установка, что танец представляет собой не скелет с мышцами, но своего рода мешок, наполненный жидкостью, в которой плавают кости и внутренние органы [19].

Неоднозначно решается проблема взаимосвязи *буто* с традиционными японскими театральными-танцевальными формами. Здесь можно найти и сходство, и различие в подходах к созданию образа. Речь не идёт о том, что Хидзиката мог использовать определённые позы Ноо и Кабуки в рисунке своей хореографии, или о том, что толчком к созданию спектаклей *буто* могли становиться и образы, рождённые европейской культурой (как тексты А. Арто, Лотреамона), и японские фольклорные и мифологические мотивы. Главное различие заключается в отношении к канону. Если Кабуки, и особенно Ноо, существуют и могут полноценно реализовывать себя только в коммуникативной среде, организованной по принципам жёсткой конвенциональности художественной формы, где каждый жест, поза несут определённую семантическую нагрузку, то в *буто* жест не задаётся изначально, но является выражением внутреннего состояния танцовщика. Если в Ноо вся система обучения актёра построена на копировании жестов и интонаций учителя, то в *буто* прямое копирование движений мастера не приветствуется. *Буто* стал первым образцом национального танца, порывающим с традициями. Понятие школы в общепринятом для японской культуры смысле здесь отсутствует. Хидзиката утверждал, что существует столько типов *буто*, сколько есть его хореографов [15].

В современном мире хореографии имеется большое количество мастеров и танцевальных групп, продолжающих и развивающих принципы *буто* (рис. 6). Собственно, отсутствие жёсткой конвенциональности и позволило ему стать интернациональным явлением. Отказ от прямого копирования мастера, однако, не означает отказ от ученичества, которое стро-



Рис. 6. Выступление группы Санкай Дзуки на фестивале Сервантино в Мехико, 2006 г. Автор фотографии — К. де лас Пьедрас (photo by Carlos de las Piedras) [23]

ится на традиционных для Востока отношениях мастер-ученик. Обучение связано с подготовкой тела и сознания к исполнению танца и продолжается около пяти лет. Хидзиката осуществлял настоящий диктат по отношению к своим ученикам, полностью контролируя их жизнь [16]. В течение всего обучения указания мастера не подвергались сомнениям.

В то же время взаимосвязь будто с традиционным театром раскрывается в обязательной внутренней концентрации, почти медитативном состоянии актёра Ноо. Дзэами, создавший учение о ремесле актёра Ноо, направлял исполнителя не к миметическому подражанию, а к умению «учиться у вещей» в русле учения югэн, воспринимая их глубинную сущность [2, с. 189—190]. Понятие *югэн* (может переводиться как «внутренняя глубина», «сокровенное», «тёмное»), происходит от китайского *ю* — туманный, трудно различимый — и *гэн* — тёмный, глубокий. Формируется в рамках даосской и чань-буддийской философии. Категория югэн связана с понятием не раскрываемой до конца, внутренней неуловимой красоты образа, которая познаётся скорее интуитивно, нежели как что-либо очевидное. Постижение югэн требовало особого состояния. И в театре Ноо, и в будто выявляются попытки обращения к изменённому состоянию сознания у актёра и зрителя, необходимого для полноценного восприятия представления [13, с. 84].

В будто принципиально изменилась зависимость движения от музыкального ритма. Сопровождение могло быть разным — от европейской музыки до традиционных национальных мелодий и далее, к шумам и звукам

природы. Некоторые из танцев исполнялись в тишине, другие — под заранее записанную звуковую дорожку, содержащую стенания, тяжёлое дыхание и музыку губной гармошки [14, с. 17]. Музыкальный ритм как внешний организатор утратил свою роль, т.к. определяющим стало подчинение ритму внутренних состояний.

В самой идее обращения к этническим корням, которой следовали Оно и Хидзиката, казалось бы, также можно предполагать тяготение к архаическим истокам танца. Действительно, соотнесения будто с первобытной культурой встречаются и в популярных театральных обзорах, и в исследованиях, посвящённых современной японской культуре [13, с. 84]. Однако связь будто с архаическим ритуальным танцем представляется более сложной, его вряд ли можно ставить в один ряд с шаманским танцем, как это делает В.Н. Никитин [8, с. 94—95].

Анализ показывает отсутствие жёсткой взаимосвязи частей у ритмического рисунка будто, тогда как первобытный танец строился, исходя из определённых пространственно-временных структур, где временные выражались в чётком ритме, а танцевальное действие представляло собой следование заданным структурам с вариативными отходами и обязательными возвращениями к ним [5]. Архаические формы всегда оказываются более структурированными и жёстко закреплёнными, тогда как свобода формы является принадлежностью современной культуры.

Вхождение в изменённое состояние сознания (ИСС), которое становится одной из принципиальных характеристик будто, способствует тому, что в современном мире этот танец применяется как одна из методик терапии, включается в понятие «медитационный танец». Новые томографические исследования деятельности головного мозга показали, что способность танцевать обеспечивается сложнейшей нейронной работой, мозговой координацией, в которой задействованы подкорковые структуры мозга и области коры обоих полушарий. Если классический танец, хореография джаз-модерна, многие другие формы основаны на активизации и координации работы правого и левого полушарий головного мозга, приведении их в состояние баланса, то танец, вводящий в транс, характеризуется иной формой их взаимодействия.

Методы вхождения в транс основаны на активизации как эрготропных, так и трофотропных функций центральной нервной системы. Современные исследования выявляют несколько стадий этого процесса: начальное возбуждение какой-либо одной симпатической или парасимпатической системы и подавление другой; достижение порога возбуждения в одной системе и передача возбуждения на другую; на третьем этапе все нормально поддерживаемые отношения дают сбой, и обе системы (симпатическая и парасимпатическая) разгружаются, создавая временное состояние, известное как транс. Во время исполнения будто отмечается как расслабленность и замедленность движений (трофотропная реакция), так и дрожание, тремор (характерны для эрготропных реакций) [11, с. 16, 78, 86].

Ритмичный танец с музыкальным сопровождением определённых частот, как известно, — один из самых действенных способов вхождения в транс, используемых в шаманской практике. Ритмичная музыка, являясь сильным раздражителем, вызывает возбуждение височных отделов мозга, что оказывает обратное, тормозящее влияние на другие участки мозга и, прежде всего, кору полушарий — блока программирования, регуляции и контроля. При этом активность коры снижается и начинают доминировать более древние подкорковые слои [9]. Первостепенное значение для вхождения в ИСС является ритм, активизирующий эрготопные реакции. Ритм барабанов, бубна, низкочастотного варгана (120—240 ударов в минуту) стимулирует активизацию тэта-волн и способствует возникновению изменённого состояния сознания.

Будто оказывается связанным с трансом медитативным, но не с шаманским, и не использует шаманских техник. Вхождение в ИСС у танцовщиков будто осуществляется иными способами. Действенным методом введения в транс и поддержания данного состояния является стимуляция правого полушария головного мозга, приводящая к его доминированию и угнетению левого. Одним из способов достижения такого эффекта является усиленная нагрузка левого полушария сложнообрабатываемой информацией, антиномичными высказываниями и т.п.

Участники стажировок и тренингов в системе будто подчёркивают активное использование этого метода. Хореограф и танцовщица Лариса Венедиктова, проходившая стажировку у Мин Танака, ученика Хидзиката, отмечает, что один из вариантов тренинга предполагал воспроизведение сложной последовательности движений разнонаправленных, совершаемых в разном ритме, с координацией которых сознание не могло справиться. Стараясь решить невыполнимую задачу, порывая с привычным, сознание должно было выходить на новый уровень [10]. Абель Коэльо, участник семинаров с Миками Кайо, другим учеником Хидзиката, даёт подробный анализ метода словесного воздействия на танцоров. Он характеризует метод Хидзиката как «связывание тела словами»: исполнитель должен запоминать список фраз, как правило, представленных соматическими и сенсорными сигналами. Затем танцорам необходимо представить эти фразы действующими на своём теле, причём каждая должна быть связана с определённой его частью и её положением. Длинная цепочка высказываний содержит, например, следующие послы: двигаться — но не ходить — между небом и землёй; поместить стеклянный глаз в центре лба; бритвенные лезвия на подошвах ног; бассейн, полный кислоты, балансирующий на голове; суставы подвешены, как в паучьем шаге; рот, полный леса коренных зубов, и т.д. [16].

Приёмы, предложенные Хидзиката, могут быть сравнимы с системой дзэнских коанов, основанных на алогизмах, придающих ученику психологический импульс и ведущих к интуитивному способу познания. Предварительная подготовка к танцу, которую практиковал Хидзиката, сходна

с методами подготовки традиционной ритуальной медитации: пост, большие физические нагрузки, лишение сна. А. Коэльо указывает на постоянное чувство голода, длительные тренировки, почти круглосуточную занятость учеников, оставляющую очень мало времени для сна [16].

Отсутствие необходимости контролировать последовательность движений, замена её на последовательность переживаемых ощущений, а контроля над выполнением технических элементов танца — на спонтанно рождающиеся движения, подчёркнутая «эмпатийность» будто также связаны с активизацией правого полушария.

О том, что японцы склонны позиционировать себя как нацию с особым, правополушарным типом мышления, отличающимся от западного, свидетельствует их реакция на книгу «Мозг японцев» врача-отоларинголога Цунода Таданобу, который выдвинул идею о совершенстве японского мозга, отличающегося активизацией правого полушария, и его превосходстве над европейским типом сознания. Эта гипотеза, отвергнутая учёным миром, как квазинаучная, вызвала между тем большой интерес в японском обществе: книга, вышедшая в 1978 г., стала бестселлером, выдержав за год девять изданий [1, с. 123].

Европейская гуманитарная мысль (экзистенциализм, фрейдизм) послужила толчком к появлению танца *буто* в Японии, но в своей теории и практике он дал решение проблемы взаимоотношений человека и окружающего мира в рамках национальной японской культурной традиции. Можно сказать, что *буто* демонстрирует правополушарные способы решения проблем и задач, которые формулирует левополушарное европейское мышление. Таким образом, этот танец является полем соприкосновения и расхождения европейских и восточных культурных традиций, в котором постоянно переплетаются европейские идеи и восточные способы решения проблем.

#### ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. Алпатов В.М. Япония: язык и общество. М.: Наука, 1988. 136 с.
2. Анарина Н.Г. Сакральная телесность японской художественной вещи // Вещь в японской культуре. М.: Вост. лит., 2003. С. 185—201.
3. Гришин М.В. Взаимодействие художественных культур Японии и стран Запада во второй половине XIX—XX вв.: автореф. дисс. ... канд. культурологии. М., 2003. URL: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodeistvie-khudozhestvennykh-kultur-yaponii-i-stran-zapada-vo-vtoroi-polovine-xix-xx-vek> (дата обращения: 29.09.2012).
4. Жукова А.В. Об этническом темпераменте японцев в связи с изменениями музыкально-исполнительской культуры в XX—XXI вв. // JOURNAL.IEA.RAS.RU: Этнографическое обозрение online. URL: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf) (дата обращения: 29.11.2014).

5. Зигфрид В. Танец — искусство движения: красота как свойство поведения // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995. С. 125—154.
6. Мещеряков А. Открытие Японии и реформа японского тела (вторая половина XIX — начало XX вв.) // POLIT.RU: электронный журнал. URL: <http://polit.ru/article/2010/03/02/japan> (дата обращения: 14.11.2014).
7. Михалев А.А. Япония: социальная рефлексия в модернизированном обществе (50—70-е гг. XX столетия). М.: ИФ РАН, 2001. 157 с.
8. Никитин В.Н. Пластикодрама. Новые направления в арт-терапии. М.: Когито-центр, 2003. 180 с.
9. Пелипенко А.А., Хачатурян В.М. Изменённые состояния изменяющегося субъекта в контексте кризиса логоцентризма // Субъект во времени социального бытия: историческое выполнение пространственно-временного континуума социальной эволюции. М.: Наука, 2006. С. 569—586.
10. Танец Буто: твоя важность отменяется, или другая дорога на гору Фудзи // TEATRE.COM: театральный портал. Интервью с украинским хореографом и режиссёром Ларисой Венедиктовой о японском танце Буто. URL: <http://teatre.com.ua/modern/tanets-buto-tvoja-vazhnost-otmenjaetsja-ylydrugaja-doroga-nagoru-fudzy> (дата обращения: 02.11.2014).
11. Тернер Ф., Пёппель Э. Поэзия, мозг и время // Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. М.: Мир, 1995. С. 75—98.
12. Хидзиката Т. Мой танец родился из грязи // OLD.GIRSHON: сайт Александра Гиршона. Текст выступления 9 февр. 1986 г. URL: [http://old.girshon.ru/txt/butoh\\_tazumi.htm](http://old.girshon.ru/txt/butoh_tazumi.htm) (дата обращения: 12.10.2014).
13. Якуничева К.Н. Японский театр как инструмент прогнозирования жилой среды будущего // Международный научно-исследовательский журнал. Вып. № 6-3 (13). 2013, С. 81—87.
14. Baird B. Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a Pool of Gray Grits. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 293 p.
15. Bergmark J. Butoh — Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move // HOME.EARTHLINK.NET/~BDENATALE: информационный портал. URL: <http://home.earthlink.net/~bdenatale/Butoh&SurrealismPart2.html> (дата обращения: 28.11.2014).
16. Coelho A. Ankoku Butō and Altered States of Consciousness. URL: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewjXp uWBkbjKAhUI8XIKHXXQDysQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ruinedmap.org%2Ffrancebutoh.doc&usq=AFQjCNGH7\\_c1-4pW0UhuATNrXn2R7aS9AA&bvm=bv.112064104,d.bGQ&cad=rjt](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewjXp uWBkbjKAhUI8XIKHXXQDysQFggBMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ruinedmap.org%2Ffrancebutoh.doc&usq=AFQjCNGH7_c1-4pW0UhuATNrXn2R7aS9AA&bvm=bv.112064104,d.bGQ&cad=rjt) (дата обращения: 12.09.2015).
17. Fraleigh S., Nakamura T. Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo. London: Routind, 2006. 192 p. URL: [https://books.google.ru/books?id=ob9AgAAQBAJ&pg=PA54&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIptf8nM6\\_xwIVxT8UCh3EHAfO#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false](https://books.google.ru/books?id=ob9AgAAQBAJ&pg=PA54&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIptf8nM6_xwIVxT8UCh3EHAfO#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false) (дата обращения: 14.09.2014).
18. Fraleigh S. Dancing in the Darkness: Butoh, Zen and Japan. University of Pittsburgh Press, 1999, 288 p. URL: [https://books.google.ru/books?id=\\_qHCuccAE9EC&printsec=frontcover&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCeQ6AEwAWoVChMI3Nvoidy\\_xwIVAo1yCh2NLw2q#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false](https://books.google.ru/books?id=_qHCuccAE9EC&printsec=frontcover&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCeQ6AEwAWoVChMI3Nvoidy_xwIVAo1yCh2NLw2q#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false) (дата обращения: 14.09.2014).
19. Kasai T. A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration. URL: [http://ext-web.edu.sgu.ac.jp/kenkyuho/butoh\\_creation\\_kasai\\_2009.pdf](http://ext-web.edu.sgu.ac.jp/kenkyuho/butoh_creation_kasai_2009.pdf) (дата обращения: 20.10.2014).

20. Kazuo Ohno (1906—2010) Read List. Muses. URL: <http://media.kulturklub.net/808/de/0%7B1500%7D/a/0/galerie.html> (дата обращения: 21.12.2015).
21. Kazuo Ohno, Dead Sea, 1985. Photograph by Nourit Masson-Sekine. URL: <https://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/05/butoh.jpg?w=720&h=1065> (дата обращения: 22.12.2015).
22. Sakurai K. The Body as Dance. An Introduction to The Study of Butoh-ology ("Dance Seminer a nishiazabu" chapter 3 English Version). URL: <http://www.t3.rim.or.jp/~sakurah/butoh.html> (дата обращения: 29.10.2014).
23. Sankai Juku // [en.wikipedia.org](http://en.wikipedia.org): Wikipedia, the free encyclopedia. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sankai\\_Juku.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sankai_Juku.jpg) (дата обращения: 21.12.2015).

## REFERENCES

1. Alpatov V.M. *Japonija: jazyk i obshhestvo* [Japan: language and society]. Moscow, Nauka Publ., 1988, 136 p. (In Russ.)
2. Anarina N.G. Sakral'naja telesnost' japonskoj hudozhestvennoj veshhi [Sacred corporality of the Japanese artistic object]. *Veshh' v japonskoj kul'ture* [Object in Japanese culture]. Moscow, Vostoshnaja literatura Publ., 2003, pp. 185—201. (In Russ.)
3. Grichin M.V. *Vzaimodejstvie hudozhestvennykh kul'tur Japonii i stran Zapada vo vtoroj polovine XIX—XX vekah*. Avtoref diss. kand. kult. nauk [Interaction of artistic cultures of Japan and Western countries in the second half of the nineteenth and twentieth centuries: thesis abstract ... Ph.D. in Culturology]. 2003. Available at: <http://www.dissercat.com/content/vzaimodejstvie-khudozhestvennykh-kultur-yaponii-i-stran-zapada-vo-vtoroi-polovine-xix-xx-vek> (accessed 29.09.2012). (In Russ.)
4. Zhukova A.V. Ob etnicheskom temperamente japoncev v sv'azi s izmenenijami muzykal'no-ispolnitel'skoj kul'tury v XX—XXI vv. [Ethnic Japanese temperament in connection with the changes of musical and performing culture in the twentieth and the twenty-first centuries]. *Etnograficheskije obozrenije online*. March 2006. Available at: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf) (accessed 29.11.2014). (In Russ.)
5. Zigfrid V. Tanec — iskusstvo dvizhenija: krasota kak svojstvo povedenija [Dancing — the art of movement: beauty as a behavioral feature]. *Krasota i mozg. Biologicheskije aspekty estetiki* [Beauty and brain. Biological aspects of esthetics]. Moscow, Mir Publ., 1995, pp. 125—154. (In Russ.)
6. Mecheryakov A. *Otkrytije Japonii i reforma japonskogo tela (vtoraja polovina XIX — nachalo XX vv.)* [Discovering Japan and the reform of the Japanese body (the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century)]. Available at: <http://polit.ru/article/2010/03/02/japan/> (accessed 14.11.2014). (In Russ.)
7. Mihalev A.A. *Japonija: social'naja refleksija v modernizirovannom obshhestve (50—70-e gg. XX stoletija)* [Japan: social reflection in modernized society (the 1950—1970's)]. Moscow, IF RAN Publ., 2001, 157 p. (In Russ.)
8. Nikitin V.N. *Plastikodrama. Novyje napravlenija v art-terapii*. [Plastic drama. New trends in the art therapy]. Moscow, Kogito-zentr Publ., 2003, 180 p. (In Russ.)
9. Pelipenko A.A., Hatchaturian V.M. Izmen'onnyje sostojanija izmen'ajushhegos'a subjekta v kontekste krizisa logocentrizma [Altered states of the changing person in the context of the crisis of logocentrism]. *Subjekt vo vremeni social'nogo bytija: istoricheskoje vypolnenije prostranstvenno-vremennogo kontinuumata social'noj evol'ucii* [Individual during the time of social being: historical realization of space-time continuum of social evolution]. Moscow, Nauka Publ., 2006, pp. 569—586. (In Russ.)

10. *Tanec Buto: tvoja vazhnost' otmenjaetsja, ili drugaja doroga na goru Fudzi. Interv'ju s ukrainskim horeografom i rezhisserom Larisoj Venediktovoj o japonskom tance Buto* [Butoh dance: your importance is abolished or another route to Mount Fuji. Interview with Ukrainian choreographer and scriptwriter Larissa Venediktova about the Japanese dance Butoh]. Available at: <http://teatre.com.ua/modern/tanets-buto-tvoja-vazhnost-otmenjaetsja-yldrugaja-doroga-nagoru-fudzy/> (accessed 02.11.2014). (In Russ.)
11. Terner F., Peppel E. Poezija, mozg i vrem'a [Poetry, brain and time]. *Krasota i mozg. Biologicheskie aspekty estetiki* [Beauty and brain. Biological aspects of esthetics]. Moscow, Mir Publ., 1995, pp. 75–98. (In Russ.)
12. Hidzikata T. *Moj tanec rodils'a iz gr'azi. Tekst vystuplenijja 9 fevr. 1986 g.* [My dance was born out of mud. Speech of February, 9]. Available at: [http://old.girshon.ru/txt/butoh\\_tazumi.htm](http://old.girshon.ru/txt/butoh_tazumi.htm) (accessed 12.10.2014). (In Russ.)
13. Jakunitcheva K.N. Japonskij teatr kak instrument prognozirovanija zhiloi sredy budushhego [Japanese theatre as a prediction tool for the future of living environment]. *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*, no. 6–3 (13), 2013, pp. 81–87. (In Russ.)
14. Baird B. *Hijikata Tatsumi and Butoh Dancing in a Pool of Gray Grits*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2011, 293 p. (In Eng.)
15. Bergmark J. *Butoh – Revolt of the Flesh in Japan and a Surrealist Way to Move*. Available at: <http://home.earthlink.net/~bdenatale/Butoh&SurrealismPart2.html> (accessed 28.11.2014). (In Eng.)
16. Coelho A. *Ankoku Butô and Altered States of Consciousness*. Available at: [https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjXpuWBkbjKAhUI8XIKHXXQDysQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ruinedmap.org%2Ftrancebutoh.doc&usq=AFQjCNGH7\\_c1-4pWOUhuATNrXn2R7aS9AA&bvm=bv.112064104,d.bGQ&cad=rjt](https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjXpuWBkbjKAhUI8XIKHXXQDysQFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ruinedmap.org%2Ftrancebutoh.doc&usq=AFQjCNGH7_c1-4pWOUhuATNrXn2R7aS9AA&bvm=bv.112064104,d.bGQ&cad=rjt) (accessed 12.09.2015). (In Eng.)
17. Fraleigh S., Nakamura T. *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo*. London, Routledge Publ., 2006, 192 p. Available at: [https://books.google.ru/books?id=ob9AgAAQBAJ&pg=PA54&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIptf8nM6\\_xwIVxT8UCh3EHAfO#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false](https://books.google.ru/books?id=ob9AgAAQBAJ&pg=PA54&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCwQ6AEwA2oVChMIptf8nM6_xwIVxT8UCh3EHAfO#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false) (accessed 14.09.2014). (In Eng.)
18. Fraleigh S. *Dancing in the Darkness: Butoh, Zen and Japan*. Available at: [https://books.google.ru/books?id=\\_qHCuccAE9EC&printsec=frontcover&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAWoVChMI3Nvoidy\\_xwIVAo1yCh2NLw2q#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false](https://books.google.ru/books?id=_qHCuccAE9EC&printsec=frontcover&dq=Existentialism+Butoh+dance&hl=en&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAWoVChMI3Nvoidy_xwIVAo1yCh2NLw2q#v=onepage&q=Existentialism%20Butoh%20dance&f=false) (accessed 14.09.2014). (In Eng.)
19. Kasai T. *A Butoh Dance Method for Psychosomatic Exploration*. Available at: [http://ext-web.edu.sgu.ac.jp/kenkyuho/butoh\\_creation\\_kasai\\_2009.pdf](http://ext-web.edu.sgu.ac.jp/kenkyuho/butoh_creation_kasai_2009.pdf) (accessed 20.10.2014). (In Eng.)
20. Kazuo Ohno (1906–2010) *Read List. Muses*. Available at: <http://media.kulturklub.net/808/de/0%7B1500%7D/a/0/galerie.html> (accessed 21.12.2015). (In Eng.)
21. Kazuo Ohno, *Dead Sea, 1985. Photograph by Nourit Masson-Sekine*. Available at: <https://historyofourworld.files.wordpress.com/2010/05/butoh.jpg?w=720&h=1065> (accessed 22.12.2015). (In Eng.)
22. Sakurai K. *The Body as Dance. An Introduction to The Study of Butoh-ology* ("Dance Seminar a nishiazabu" chapter 3 English Version). Available at: <http://www.t3.rim.or.jp/~sakurah/butoh.html> (accessed 29.10.2014). (In Eng.)
23. *Sankai Juku*. Wikipedia, the free encyclopedia. Available at: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sankai\\_Juku.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Sankai_Juku.jpg) (accessed 21.12.2015). (In Eng.)