

освоения мира. Она представляет собой систему нравственных отношений и различных видов нравственной деятельности и является неотъемлемой частью культуры личности и общества. Содержание нравственной культуры составляют следующие компоненты: органическое единство этических знаний и общечеловеческих нравственных ценностей, моральные чувства, принципы, убеждения, навыки и способности к осуществлению нравственной деятельности, а также – активность их проявлений в контексте реальных действий и отношений. Нравственная культура представляет собой синтез нравственного сознания, нравственных ценностей и нравственных норм. Личность, обладающую нравственной культурой можно охарактеризовать как обладающую высокой степенью человечности и гражданственности, демонстрирующую нравственно-значимое поведение, основанное на уважительном отношении к другим людям, к проявлению их индивидуальности.

Формирование указанных качеств отличается своеобразием, связано со специфическими формами воспитания и образования и осуществляется в определенной национально-культурной среде с собственными духовными основаниями и культурными традициями.

#### Список литературы

1. Гегель Г.Ф.В. *Философия права* / Г.Ф.В. Гегель. – М.: Мысль, 1990. – 524 с.
2. Гусейнов А. А. *Этика* / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. – М.: Гардарики, 2000. – 472 с.
3. Даль В. И. *Толковый словарь живого великорусского языка* / В. И. Даль. – М., 2005, т. 11. – С. 712.
4. Золотухина-Аболина Е. В. *Курс лекций по этике* / Е. В. Золотухина-Аболина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 384 с.
5. Крылова Н. Б. *Формирование культуры будущего специалиста: учеб. пос.* / Н. Б. Крылова. – М.: Высшая школа, 1990. – 140 с.
6. Кальной И. И. *Философия для аспирантов: учебник* / И. И. Кальной, Ю. А. Сандулов; под ред. И. И. Кальной. – Санкт Петербург: Лань, 2003. – 512 с.
7. Кант И. *Сочинения: в 6 т.* / И. Кант. – М.: Мысль, 1965. – Т. 4. – Ч. I. – 544 с.
8. Библер В. С. *Нравственная культура. Современность (философские размышления о жизненных проблемах)* / В. С. Библер. – М.: Знание, 1990. – 64 с.
9. Слезлер Н. *Социология* / Н. Слезлер. – М.: Феникс, 1998. – 688 с.
10. Харчев А. Г. *Социология воспитания* / А. Г. Харчев. – М.: Политиздат, 1990. – 220 с.
11. Янушкявичус Р. В. *Основы нравственности* / Р. В. Янушкявичус, О. Л. Янушкявичене. – М.: ПРО-ПРЕСС, 2000. – 456 с.

#### References

1. Gegel G.F.V. *Filosofiya prava*. M.: Mysl, 1990, 524 p.
2. Guseynov A.A., Apresyan R.G. *Etika*. M.: Gardariki, 2000, 472 p.
3. Dal V.I. *Tolkovyy slovar zhivogo velikorusskogo yazyka*. M., 2005, vol. 11, p. 712.
4. Zolotukhina-Abolina Ye.V. *Kurs lektsiy po etike*. Rostov-na-Donu: Feniks, 1999, 384 p.
5. Krylova N.B. *Formirovaniye kultury budushchego spetsialista: ucheb. pos.* M.: Vysshaya shkola, 1990, 140 p.
6. Kalnoy I.I., Sandulov Yu.A. *Filosofiya dlya aspirantov: ucheb.; pod red. I.I. Kalnogo*. Sankt Peterburg: Lan, 2003, 512 p.
7. Kant I. *Sochineniya: v 6 t.* M.: Mysl, 1965, vol. 4, part I, 544 p.
8. Bibler V.S. *Nravstvennaya kultura. Sovremennost (filosofskie razmyshleniya o zhiznennykh problemakh)*. M.: Znanie, 1990, 64 p.
9. Smezhler N. *Sotsiologiya*. M.: Feniks, 1998, 688 p.
10. Kharchev A.G. *Sotsiologiya vospitaniya*. M.: Politizdat, 1990, 220 p.
11. Yanushkyavichyus R.V., Yanushkyavichene O.L. *Osnovy nravstvennosti*. M.: PRO-PRYESS, 2000, 456 p.

### ЯПОНСКИЙ ТАНЕЦ БУТО: АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ

**Гриценко Василий Петрович**, доктор философских наук, профессор

Краснодарский государственный университет культуры и искусств  
350072, Российская Федерация, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33  
E-mail: postmodernis@mail.ru

**Рыжанкова Ольга Владимировна**, аспирант

Краснодарский государственный университет культуры и искусств  
350072, Российская Федерация, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33  
E-mail: postmodernis@mail.ru

В работе анализируется современный театр танца Японии. Целью статьи является рассмотрение языка танца Бутто с точки зрения антропологических оснований и культурных практик Японии. Рассматриваются особенности ассимиляции классического и неклассического танца в японской культуре. Объясняются, почему танец бутто с трудом идентифицируется с привычными представлениями европейцев о танце.

Авторы учитывают мнения отечественных и зарубежных ученых. Преимущественное внимание уделяется творчеству Тацуми Хидзиката. Характеризуются биографические и социальные предпосылки театра танца Хидзиката. Авторы демонстрируют, как внешние вызовы и социальные потрясения японцев семиотически запечатлелись в их телесной и психической фигуративности. Описывается модернизация этнической культуры и танца под влиянием социальных катаклизмов. Показывается, как Хидзиката создавал свой стиль. Он опирался на французскую литературу, западное экспериментальное искусство, западный экспериментальный театр, японский фольклор. Указываются восточные основания и мотивы танца буюто: медитация, энергичные практики, буддизм. Авторы обращают внимание на особые способности Хидзиката: он интересовался языком человеческого тела, обладал способностью «пропускать через себя» тот язык движений, который существовал в аутентичной для него культуре. Его тело оказалось очень податливо и способно к запоминанию всего универсума движений родной культуры. У Тацуми также обнаружилась развитая форма рефлексии по осознанию кинесических форм языка как части жизненного мира. Демонстрируется эволюция танца Буюто от агрессивно-инстинктивной до антропологически экологичной формы. Танец буюто потрясает своей необычностью формы для европейца. В нем запечатлены целые пласты и срезы японской культуры, ее аскетизм. Понимание этого танца невозможно без знания его антропологических и этнокультурных оснований, жизненного уклада японцев, из которого он вырос.

**Ключевые слова:** антропология искусства, театр танца, японский танец Буюто, сюрреализм, постмодернизм

### **JAPANESE DANCE BUTO: ANTHROPOLOGICAL BASES**

**Gritsenko Vasily P.**, D.Sc. (Philosophy), Professor

Krasnodar State University of Culture and Arts  
33 40 let Pobedy st., Krasnodar, 350072, Russian Federation  
E-mail: postmodernis@mail.ru

**Ryzhankova Olga V.**, postgraduate student

Krasnodar State University of Culture and Arts  
33 40 let Pobedy st., Krasnodar, 350072, Russian Federation  
E-mail: 5082050@mail.ru

The modern theater of Japanese dance is analyzed in this article. The purpose of the article is consideration of language of dance of Buto from the point of view of the anthropological bases and cultural the practitioner of Japan. Features of assimilation of classical and nonclassical dance in Japanese culture are considered. It is explained why Buto's dance is hardly identified with habitual ideas of Europeans of dance. The authors consider opinions of domestic and foreign scientists. The primary attention is paid to Tatsumi Hidzikat's creativity. Biographic and social prerequisites of theater of dance of Hidzikat are characterized. The authors show as external calls and social shocks of Japanese were semiotics imprinted in their corporal and mental figurativity. Modernization of ethnic culture and dance under the influence of social cataclysms is described. It is shown how Hidzikat was created by the style. It leaned on the French literature, the western experimental art, the western art theater, Japanese folklore. East bases and motives of dance of Buto are specified: meditation, energy practicing, Buddhism. The authors pay attention to special abilities of Hidzikat: he was interested in language of a human body, possessed ability «to pass through itself» that language of movements which existed in culture, authentic for it. His body was very pliable and capable to storing of all universum of movements of native culture. The developed reflection form on understanding the kinesicheskikh of forms of language as parts of the vital world was also found in Tatsumi. Evolution of dance of Buto from aggressive and instinctive to anthropologically eco-friendly form is shown. Buto's dance shakes by the singularity of a form for the European. In it the whole layers and cuts of Japanese culture, her asceticism are imprinted. The understanding of this dance is impossible without knowledge of its anthropological and ethnocultural bases, a way of life of Japanese from which he grew up.

**Keywords:** art anthropology, theater of dance, Japanese dance of Buto, surrealism, postmodernism

В России танец буюто исследован мало. Целью статьи является анализ языка танца Буюто с точки зрения духовно-антропологических оснований культурных практик японцев.

Материалы получены из открытых письменных и Интернет источников. Это научные и публицистические статьи, обзоры, монографии. Важным источником являются признания (интервью) самого основателя танца Буюто Тацуми Хидзиката. Источниками послужили также интервью и признания Тацуми и его последователей. В исследовательский процесс была включена культурологическая рефлексия, основанная на знаниях из области фундаментальной и теоретической культурологии. Основным методом исследования является сравнительно-культурологический анализ антропологических оснований и культурной размерности хореографического текста танца Буюто, его своеобразия по сравнению с западными формами авангарда и сюрреализма.

Систематические исследования в этой области на русском языке единичны. Приятным исключением является диссертация и публикации А.В. Жуковой [1]. Ричард Аппиньянези высказывает своеобразное мнение об этой форме танца: «Хидзиката – эксцентричный, скандаль-

ный гений. Я не совсем понимаю, что он делает. Его творчество кажется мне эклектичным – в нем присутствуют элементы немецкого "нового танца" двадцатых годов, кастаньеты фламенко, американский джаз, безрассудство маркиза де Сада и немного японской традиционной музыки гигаю» [2].

Танец Буто изучается как способ психосоматического исследования. Первым открыл влияние техник японского танца на психику человека Мичизо Ногучи, его идеи развивал Тошихару Такеучи.

Bob DeNatale – американский Буто-танцовщик, создатель фильмов и писатель говорит: «Возможно, Буто – это просто слово, которым мы описываем открытие чего-то нового, что существует уже тысячи лет...» [3].

#### **Результаты.**

До XVII в. в Японии не существовало танцевального театра как такового. Впоследствии появился театр Но и его простонародное, более свободное и раскрепощенное воплощение – Кабуки. На контрасте сдержанности и недосказанности Но в танце Кабуки вместо деревянных масок на лицах актеров присутствует грим, но используется та же техника изысканных поз в кульминационных «застываниях» [4].

Логично предполагать, что при анализе генезиса такой культурной формы как танец Буто необходимо обращаться к внешним и внутренним контекстам ее появления.

А.В. Жукова, говоря о внешних предпосылках рождения собственно японского балета, связывает это с эпохой японского Просвещения, дивившейся с конца XIX в. по середину 20-х гг. XX в. Это период проведения в стране реформы музыкального образования. Он способствовал восприятию неизвестных до того времени музыкальных жанров. В качестве базовых эталонов были избраны русская и итальянская школы балета, а также европейский модерн-танец» [5]. В послевоенном классическом балете, в сольном и парном танцах, была реализована идея «перевоплощения». Это оказалось созвучным театру сингэки, который создавался по канонам театров Европы и США XX в.

Классический балет попал в Японию одновременно с современным. Первыми балетными темами, воспроизведенными там, стали постановки из классического репертуара: «Жизель», «Лебединое озеро» и др. Естественно, что они подверглись первым интерпретациям и адаптациям на японский лад, в том числе с учетом антропологических возможностей новых исполнителей и с учетом местной мифологии сознания. Так, однажды все русские лебеди были превращены в медведей.

Восприятие современного танца у японцев проходило проще: во-первых, из-за того, что он легче воспринимался физиологией японских танцовщиков, во-вторых, потому, что для зрителя современная западная хореография визуально походила на традиционные японские движения – как танцевальные, так и театральные [6].

В существующих источниках уже есть обобщающие характеристики танца Буто, которые описывают и типологизируют его соответствующим образом. Профессор Морисита объясняет понятие Буто: «Иероглиф "бу" переводится как "я и то, что вокруг". "То" – "топать, топот". Китайский иероглиф "буе" означает "крутиться", "театр". "То" – "наступать". На стыке этих смыслов рождался смысл Буто» [7]. В широком, общепринятом смысле сейчас определяют понятие Буто как «шаг танца».

Непосредственными креаторами этой художественной формы стали Тацуми Хидзиката, Кадзуо Оно и Акира Касай. Они были под сильным влиянием европейского сюрреализма, европейского и американского современного танца и авангардизма.

Кадзуо Оно впервые попал под впечатление от немецкого экспрессивного танца школы Мари Вигман в 1934. Его первым учителем стал Баку Иши, пионер современного западного танца в Японии, затем Такая Егучи, ученик Вигман в 1936. Хидзиката же начал свое обучение современному европейскому танцу у ученицы Егучи Казуко Мацумура [8].

Некоторые авторы полагают, что основной революционный вклад принадлежит Хидзиката. Именно он в качестве базовой части подводит японскую антрополого-кнессическую основу. В Буто происходит полный отход от традиционных прыжков, подскоков, вращений. Танцоры Буто чаще прирастают к земле, не поднимая тело и удерживая его внизу [9].

Профессор Токийского университета Такаши Морисита, специалист по Буто, отмечает: «Начав создавать Буто (когда Хидзиката начал танцевать, ему было 19 лет), он использовал для этого элементы как японских видов театра – Кабуки, Но, кюген, так и западноевропейского танца и американского джаза, причем последним отдавал предпочтение. В частности, в Токио Хидзиката изучал джаз-танец, который тоже использовал как элемент Буто» [10].

Особенно обращение к традиционной Японской культуре заметно при обращении к хронологии развития Буто. Его трансформация, самоопределение заметны в срезе десятилетий: в

50-х – только зачатки, в 60-х – становление и влияние западноевропейского театра, в 70-х – появление женщин-исполнительниц и обращение к традиционному Японскому театру.

Раскрытие истоков Буту предполагает обращение к предпосылкам его возникновения. В связи с этим, важен вектор биографической эволюции одного из основоположников этого направления – Тацуми Хидзиката.

Он родился в 1928 г. на севере Японии, в префектуре Акита (регион Тохоку) в бедной многодетной семье. Юношеские годы Хидзикаты пришлись на период Второй Мировой войны. В 1945-м Американские войска использовали впервые в истории человечества атомное оружие: 6 августа в Хиросиме и 9-го августа в Нагасаки. В 1952 г. Тацуми переехал в Токио, где стал заниматься современным танцем и классическим балетом в институте современного танца Андо Мицуко. Но позже обнаружил, что эти направления не подходят лично ему. Хидзиката стал присоединяться к авангардным труппам и одновременно создавать свой стиль, который поначалу назывался «Анкоку-Буту» – «Танец тьмы». Сегодня, когда с момента возникновения этого жанра хореографии, прошло более 50 лет, его эксперты и ценители продолжают спорить о факте влияния на возникновение Буту атомных взрывов в Японии. Одни однозначно уверены, что белая краска на лицах и телах танцоров, их «искаженные» позы тела есть не что иное, как отголоски великой трагедии человечества. Другие же отрицают такую аналогию. В их числе Такаши Морисита: «Буту не связано напрямую с взрывами бомб в Хиросиме и Нагасаки, Буту – культурное явление сюрреалистической почвы, не обоснованное политическими и социальными катаклизмами» [11].

На протяжении многих лет ученые, исследующие танец, пытались описать прямую связь между тенденцией к трансгрессивному поведению и разлома контроля и пассивности в японской культуре в связи с последствиями взрывов в Хиросиме и Нагаки, Второй Мировой войны и экзистенциальных кризисов, которые они повлекли. Одним из примеров этого является главная роль Хидзикаты в фильме «Пуп и атомная бомба» (1960), в котором явно обозначены взаимоотношения между телом и последствиями войны [12]. Даже если считать, что слишком примитивна интерпретация Буту сквозь призму японской ядерной трагедии времен окончания Второй Мировой войны, то нельзя не принимать во внимание тот факт, что Буту родился из хаоса, характерного для японской психосоматики того периода, невозможно. Социальные потрясения и разочарования японцев семиотически запечатлелись в их телесной и психической фигуративности. Атомные взрывы стали не только социальной катастрофой, но и сигналами интеграции современности в их страну, историческую судьбу и культуру.

В начале 1950-х гг. в страну хлынул поток западной культуры. Кругом стали возникать авангардные театры и труппы, которые выступали на улицах с протестом против вестернизации культуры. Тогда, в 50–60-х гг. появился термин *Angura* (ангура), используемый для авангардных театров. На самом деле, это слово не японского происхождения, а трансформация английского *Underground* (подземелье) [13]. Это направление было призвано сохранять японские традиции, культуру и одновременно создавать нечто свое, современное, японское и демонстрировать отказ от европоцентристского мировоззрения. Возникновение Буту было непосредственно связано с настроениями этих течений. Позже Хидзиката наладил диалог между новой, модернизированной и традиционной Японией, сумев найти своеобразный культурно-антропологический баланс в искусстве танца между древней культурой и ее модернизацией.

Освоение техник европейского классического танца натолкнуло японцев на осознание различия в анатомии и телосложении западных и азиатских танцоров. Японцы даже раньше самих европейцев и американцев, внедривших свою культуру на их территорию, поняли суть антропологической составляющей своей танцевальной культуры в соотношении с академическим западным танцем. Им пришлось изыскивать новые подходы в воспитании артистов классического танца, соответствующих требованиям ведущих мировых театров, исходя из физических и анатомических особенностей японцев.

Интересно отметить, что специфичность новой формы танца непосредственно обусловлена антропологией и кинесическими традициями японского танцевального материала: антропология и кинесические схемы тела, упражнений, движений. Кинесико-антропологические различия танца в ракурсе Восток-Запад отмечает Жукова: особое положение плеч, рук и спины (вторая позиция – руки подняты в стороны и параллельны полу), которое воспитывается постоянным экзерсисом у европейцев; японцы считают, что в жизни руки европейцев привыкают к такой позиции в связи с высокими столами и стульями; японцы в жизни, как известно, сидят на полусогнутых в коленях ногах и руки опущены даже во время трапезы или её подготовки за маленьким столиком (для японцев, привыкших к своей традиции фиксировать позу, при которой руки опущены не от локтей, а от плеч в традиционном японском танце; это очень трудное упражнение для японцев не столько с физической точки зрения, сколько с ментальной) [14].

Переехав в Токио, Хидзиката был полон энтузиазма и желания стать профессиональным танцовщиком. Он стал изучать классический танец, модерн, джаз и даже фламенко. Его стремления обрести хорошую балетную форму противостояла его природа и физиология: балетный танцовщик должен иметь прямые, стройные ноги, в сравнении с согнутыми ногами Тацуми, покладистость и изящные манеры, а не его упрямый сельский темперамент. Грубое воспитание отчуждало Хидзикату от городского искусства равно как в его понимании, так и в реальности. Позже он говорил, что прямые ноги порождает мир, где доминирует разум, а арочные ноги рождены миром, который нельзя выразить в словах.

Мысль о культурно-антропологической специфике японского танца подтверждается рассуждениями об эволюции этнокультуры японцев: «Танцовщики и хореографы (профессиональные и любители), а главное - публика, несмотря на свою верность японским традициям, в течение всего XX – нач. XXI в. постепенно привыкали к новой для них танцевальной эстетике, что сказывалось на их этноменталитете» [15]. Что касается Хидзиката, то он активно сочинял свой стиль, черпая вдохновение из Французской литературы, западного экспериментального искусства и театра и японского фольклора, изобретая таинство и священность современного искусства на стыке Востока и Запада. Такие авторы, как Юкио Мисима и Джунчиرو Танизаки в те времена также занимались подобными диалогами между современным настоящим и традиционным прошлым.

Хидзиката путем устойчивой самомифологизации стал известен своим причудливым поведением и абсурдными высказываниями. Его харизма в сочетании с этими странностями привлекала многих молодых людей к нему, вызвала интерес среди публики и критики. Он хотел создать культ аутсайдеров, которые не принимаются обществом. Он изолировал своих танцоров от мира, создал коммуну, в которой использовал насилие и деградацию, чтобы наладить их собственный контакт со своими телами. Они брили головы и брови, в то время как сам Хидзиката носил длинные волосы и женское кимоно. Но своим декадентским образом труппа Анкоку Буто не столько старалась искусственно эпатажить публику, сколько попросту усиливала традиции японского театра. В Но и Кабуки артисты считаются самым нижайшим слоем общества и им дозволялось лишь осуществлять работу, связанную со смертью, такую, как казнь, убийство и разделывание животных.

Закон особой энергетике японского танца Буто также находится в рамках вопроса об его особой антропологической размерности: он очень взаимодействует со внутренним миром исполнителя и отрицает «движение ради движения» и пропагандирует идею того, что любое движение может являться танцем, любой человек может танцевать. В отличие от танца в стиле модерн, в постмодернистской хореографии движение не есть самоцель, доминантой выступает концепция, смысл, идея. В японском танце изначально присутствует особая энергетическая природа, потому что очень много внимания испокон веков уделялось философии сохранения энергии артиста и обмена ею со зрителем. К примеру, используемый часто в западном театре и балете закон «четвертой стены» в японском театре практически отсутствует.

По сути, Буто является медитативной техникой, своеобразной Йогой японцев. Оно больше напоминает транс, нежели танец. Для исполнителя Буто важно «отключить» сознание от мира, прислушаться к потокам энергии в собственном теле, не пытаться сотворить движение ради движения, позволить душе объединиться с телом, управляя им. Как говорил сам Хидзиката, нужно сначала попробовать двигать щеками, корнями волос, а уж затем своим телом.

Конечно, трудно не обратить внимание на близость Буто к буддийской философии.

Вики Сандерс в своей статье «Танец и темная сторона Японии: эстетический анализ Буто», приводит пример, что Юкио Амагату, японский хореограф, основатель труппы «Sankai Juku» (что в переводе означает «Школа Горы и Океана» – прим.авт.), описывает Буто, как стиль, в котором тело прибывает в идеальном состоянии между жизнью и смертью, между реальностью и неизвестным. «Другими словами, Буто можно определить как состояние «нигде» (или состояние «ничего»), где преобладает отсутствие разума. Внешнее проявление этого действия воспринимается одинаково аудиторией и исполнителем как состояние трансa» [16].

В 1970-х гг. Танец Буто стал исследоваться как метод психосоматического анализа современным деятелем в этой области Мичизо Ногучи, который сопоставлял движения тела со структурами японских идеограмм. И в 1990-х гг. этот метод укрепился в психоанализе под влиянием двух выдающихся систем в Японии: Ногучи Таисо (физические упражнения) и Такеучи – лекции Гошихару Такеучи, который использовал термин "karada-to-kotoba", т.е. "тело-слово как единое существо". Он предназначал свои занятия в основном для актеров, но впоследствии его урок стал широко признаваться психологами в качестве эффективного экзистенциального метода человеческого развития. Автор путем тренингов Буто и выступлений обнаружил, что исполнитель освобождается от фиксации и зажатого состояния и получает свобод-

ную энергию, в теле всплывают социально подавленные интенции, и многое, что похоронено где-то глубоко внутри. Об этом говорит также Т. Касаи: «У танца Буто как метода психосоматических исследований есть несколько преимуществ:

- 1) Буто подходит для восприятия тонких отношений между сознательным намерением и бессознательной реакцией;
- 2) искусственно вызванные эмоциональные реакции иногда открывают гораздо более глубокие реакции тела;
- 3) практикуя такое движение, человек через танец получает облегчение и исцеление;
- 4) у танцующего всегда есть возможность настраивать уровень физического и эмоционального напряжения в соответствии со своим состоянием.

Так как танец Буто может оказаться вызовом к проникновению в глубокие, экзистенциальные слои человеческой сущности, в фазе подготовки чрезвычайно важно достижение релаксации и гибкости реакций. Например, мирная неподвижность и спонтанный смех, появляющиеся после упражнений Такеучи – показатели готовности к шагу в направлении единства сознания и тела» [17]. Буто достигает бессознательного посредством погашения лишнего Эго, которое блокирует ментальное зрение.

Многие ценители современного концептуального искусства пытаются разгадать семиотику Буто, познать смысл жестов и движений, расшифровать их коды. Юшио Амагатсу, в своем интервью говорит: «Не существует определенного, неизменного значения для отдельных жестов. Нельзя анализировать элементы танца отдельно друг от друга. Так же, как никто не может объяснить и полную картину аналитически. Объяснение, как правило, разрушает впечатление и ограничивает реальный эффект. Когда люди видят мои выступления, я не хочу, чтобы они приходили с заранее сфабрикованным мнением. Я хочу, чтобы они видели не только глазами, но и всем своим существом» [18].

Остановимся на антропологических основах танца Буто, используя для этого высказывания и признания самого создателя это танца Тацуми Хадзиката [19]. Анализ самонаблюдений Тацуми приводит нас к следующему выводу:

- 1) у него существовали высокоразвитый интерес, интенции и способности к наблюдению и изучению человеческой кинесики в целом и способов ее кодирования и трансляции в языке танца<sup>1</sup>;
- 2) он обладал развитой памятью в отношении языка движения в целом и способности «пропускать через себя» язык кинесики этноса<sup>2</sup>;
- 3) тацуми обладал развитой способностью рефлексии в области языка танца народа, с учетом антропологической природы, культурной основы и кинесической специфики народа<sup>3</sup>;

<sup>1</sup> Я, как бездомная кошка, постоянно наблюдал за жестами и поведением членов моей семьи и соседей. Собственно, делать больше было нечего и играть не во что. Даже соседская собака до сих пор живет в моем теле. И все эти воспоминания плавают во мне, как плот по реке. Иногда несколько плотов встречаются вместе и общаются друг с другом. Иногда они пожирают один из главных моих продуктов питания – темноту» [20].

<sup>2</sup> «Вы знаете, что такое иймэ? Наверняка нет. Иймэ – плетеный "термос" – корзина для сохранения сваренного риса теплым. В такие корзины жители Тохоку сажают детей и берут с собой в поле. Они берут столько корзин, сколько у них детей, четыре, пять или больше, и расставляют там и сям. Ребенок в таком контейнере плотно упакован и не может двигаться. Он делает в нее "писи" и "каки", у него зудит попа, но он не может двигаться, он кричит. По всему полю кричат дети. Родителям не до них. Им трудно. Они работают на пределе сил и двигаются как в транс. Они не поворачиваются на непрекращающийся крик детей. Бескрайнее серое небо и бушующий ветер заглушают крик, и он не слышен. Постепенно у детей темнеет в глазах и они теряют сознание. Но нужда не уходит, постепенно до сознания детей доходит, что кричать бессмысленно. Глаз одиноко плавает в наполненной слезами глазнице. Глаз сухой. Слезы и сопли высохли и размазались по лицу. Дети слизывают их, да, они поедают темноту. Какие мысли могут возникнуть у ребенка, оказавшегося в таком положении? Возможно такие: "Что такое небо? Большой дурак или кладбище!" Эти дети живут по ту сторону болевой границы. Они учатся поедать темноту, они учатся играть со своим собственным телом. Вечером их освобождают из корзины, но их ноги были целый день скрючены и теперь не разгибаются. Взрослые собираются вокруг корзин и становятся свидетелями страданий, а сами улыбаются при этом. Но лица детей остаются серьезными. Они не смотрят на родителей. И я спрашиваю себя, куда бы пошли изуродованные ноги. Спрашиваю и спрашиваю, но ответа не получаю. Кругом говорят и говорят. Но не могут наговориться. Кругом танцуют и танцуют, но выражение имеет свои пределы. Вопросы, вопросы... они обращены к согнутым ногам ребенка, которые постепенно скрючиваются. Когда европейцы говорят, они логично следуют за своими мыслями. Они танцуют также, с прямыми руками и ногами. Мы, японцы, дети и родители, с нашими изуродованными работой ногами, мы направляем наши стопы к дому» [21].

<sup>3</sup> «Движения, собравшиеся в моем теле, становятся видимыми через руки. Когда я пытаюсь что-то взять, рука, находящаяся внутри меня, отдергивает мою руку, и она не добирается до цели. Я установил, что

4) его рефлексивная «продвинутость» также проявлялась в способности сравнивать язык движения и язык танца различных этносов, социумов, восточной и западной цивилизационных традиции<sup>1</sup>.

Умер Тацуми Хидзиката в январе 1986 г. в возрасте 57 лет в Токио [24]. После него Буто больше распространено на Западе, нежели в стране, откуда оно берет свое происхождение.

Антропологический подход очень важен для понимания природы искусства. В учебниках по культурологии на русском языке и созданных в России обязательно приводится факт, что метафора «культура» впервые в несобственном смысле употреблена Цицероном, как интеллектуальная культура. «Культура» буквально «возделывание земли», культивирование.

Даже беглый анализ культурогенеза японского танца Буто как нельзя лучше подкрепляет это. Более того, мы получаем восточный вариант этой культурологической истины. Можно согласиться с кинокритиком Дональдом Риччи: невозможно представить, что Буто возникло в культуре любой другой нации, кроме Японии.

Тацуми Хидзиката – автор-создатель этой формы танца выражается еще более беспощадно: «Мой танец родился из грязи» [25]. И это не является просто формой эпатажного выражения. В своих высказываниях Тацуми Хидзиката хорошо показывает, как такая форма искусства как танец Буто родилась из форм самого повседневного жизненного проявления. Для этого кроме внешних условий и предпосылок социального и культурного характера и внутренних предпосылок – соответствующие формы и стили искусства должны сложиться антропологические предпосылки. Должен появиться индивид с соответствующими способностями, импульсами и интенциями душевно-телесной энергии. Тацуми Хидзиката рассказывает о том, как у него под влиянием предпосылок, обстоятельств и в силу особенностей социализации сформировался интерес к наблюдению над движениями человеческой телесности. Язык человеческого тела стал предметом особого внимания для него. Кроме того, Тацуми обладал способностью «пропускать через себя» всю совокупность проявлений человеческой двигательной активности, тот язык движений, который существовал в аутентичной для него культуре. Его тело оказалось очень податливо и способно к запоминанию всего универсума движений родной культуры. Его сознание также не дремало. У Тацуми обнаружилась развитая способность не просто кинесической памяти, а развитая форма рефлексии в этой области. Его самосознание погружалось в природу этих движений, в осознание кинесических форм языка как части жизненного мира, тяжелых форм жизненного процесса. Не надо забывать, что этнокультура – это не просто форма адаптации этноса к сложившимся природным и социальным условиям, а в буквальном смысле слова форма выживания этноса. Вся совокупность двигательной активности в этнокультуре – это рационально организованная кинесика по воспроизводству самого этноса в жестких условиях природного и социального давления. Из этих форм жизненного процесса Т. Хидзиката черпал язык танца Буто. Язык этого танца коррелятивен этнокультуре японцев этого региона и формам их агрикультурной телесно-двигательной активности. Однако по законам культуры Пост – он черпает источники не из самой трудовой активности (посадка риса, жатва и пр.), а из контекстной формы. Дети размещены в корзинах для хранения риса на поле и корчатся и визжат в этом ограниченном зловонном пространстве целыми днями, так как родительская любовь проявляется в отчуждении от детей и канализации всей энергии на трудовую активность. Такой танец не может не потрясать. В нем запечатлены целые пласты и срезы японской культуры, ее аскетизм. Понимать этот танец возможно лишь только осознавая антропологическую его природу, жизненный уклад японцев, из которого он вырос.

#### **Список литературы**

1. Жукова А. В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX – начало XXI в.) в контексте диалога культур : дис. / А. В. Жукова. – Москва, 2011.

---

тело, которое не может ничего достигнуть по прямому пути, а только по обходному – это давно сформировавшееся тело. Такое тело оказалось абсолютно не приспособленным для современного танца, который я изучал в Токио. Раз, два, три... – нет, так не пойдет. Я должен был найти окольный путь, скользить в пространство. Борьба с невидимыми вещами внутри моего тела – вот является моей главной задачей. На полпути моя рука занемевает как у старых людей. Или же она не возвращается с полпути, или она исчезает на полпути. Вы, наверное, думаете, что мой рассказ лишен смысла. Но будьте внимательны. И когда-нибудь вы заметите, что в этом кроется смысл» [22].

<sup>1</sup> «В Аните крестьяне разводят шелковичных червей. Когда черви грызут листья, они создают непрерывный хруст. В таком же помещении человек хрустит пальцами ног во время послеобеденного сна. Хруст от пожирающих листья червей и от пальцев ног человека сливаются в общий звон. Я считаю, такие ситуации наглядно показывают, что упражнения для заучивания танца бесполезны. Иными словами, жест и фигуры, которые усвоило мое тело, снова рождаются и умирают. В своем танце я хочу их увековечить» [23].

2. Ричард Аппиньянези. Доклад Юкио Миссимы императору. – Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/232621p11.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
3. Butoh and Western art. Bob DeNatale. – Режим доступа: <http://www.bobdenatale.com/butoh-and-western-art>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
4. Козлов В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия. Речь / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 51–52.
5. Жукова А. В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX – начало XXI в.) в контексте диалога культур : дис. / А. В. Жукова. – Москва, 2011.
6. Donald Richie. Japan / Donald Richie. – Режим доступа: <http://www.geocities.co.jp/SilkRoad/2832/japan18.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
7. Закатать в Буту, или так сказал Хидзиката. Екатерина Васенина. – Режим доступа: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
8. Butoh and Western art. Bob DeNatale. – Режим доступа: <http://www.bobdenatale.com/butoh-and-western-art>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
9. Сакурай Кэйсукэ. Буту. Nipponia. – 1999. – № 11.
10. Закатать в Буту, или так сказал Хидзиката. Екатерина Васенина. – Режим доступа: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
11. Закатать в Буту, или так сказал Хидзиката. Екатерина Васенина. – Режим доступа: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
12. Educator Guide. SPARed. – Ledoh. – p. 4.
13. David G. Goodman. “Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods”. Journal of Japanese Studies. – 17.01.1991. – p. 229.
14. Жукова А. В. Об этническом темпераменте японцев в связи с изменениями музыкально-исполнительской культуры в XX–XXI вв. Этнографическое обозрение Online. Март 2006. – Режим доступа: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf), свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
15. Жукова А. В. Трансформация музыкально-исполнительского искусства Японии (конец XIX – начало XXI в.) в контексте диалога культур : дис. / А. В. Жукова. – М., 2011.
16. Vicki Sanders. Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of “Buto” / Vicki Sanders // Asian Theatre Journal. – Vol. 5, no. 2 (Autumn, 1988). – С. 159.
17. Касаи Т. Танец Буту как метод психосоматического исследования ; перевод Е. Кулаковой / Т. Касаи. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7976>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
18. What does Butoh mean? Alexandra Paszkowska. Interview with Amagatsu. – Режим доступа: [http://www.paszowska.de/what\\_does\\_buto\\_mean.html](http://www.paszowska.de/what_does_buto_mean.html), свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
19. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
20. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
21. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
22. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
23. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
24. Tatsumi hijikata, 57, dancer, teacher and creator of butoh. The New York times. 25.01.1986. – Режим доступа: <http://www.nytimes.com/1986/01/25/obituaries/tatsumi-hijikata-57-dancer-teacher-and-creator-of-butoh.html>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.
25. Тацуми Хидзиката. Мой танец родился из грязи / Тацуми Хидзиката. – Режим доступа: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>, свободный. – Загл. с экрана. – Яз. рус.

## References

1. Zhukova A. V. *Transformacija muzikal'no-ispolnitel'skogo iskusstva Japonii (konec XIX – nachalo XXI veka) v kontekste dialoga kul'tur*. Dissertacija [Transformation of musical performing art of Japan (the end of XIX – the beginning of the XXI century) in the context of dialogue of cultures. Thesis]. Moskva, 2011.
2. Richard Appin'janezi. *Doklad Jukio Missimy imperatoru* [Yukio Missima's report to the emperor]. Available at: <http://lib.rin.ru/doc/i/232621p11.html>.
3. *Butoh and Western art. Bob DeNatale. Speech*. Available at: <http://www.bobdenatale.com/butoh-and-western-art>.
4. Kozlov V.V., Girshon A.E., Veremeenko N.I. *Integrativnaja tanceval'no-dvigatel'naja terapija. Rech'* [Integrative dancing and motive therapy. Speech]. Sankt-Peterburg. 2006, pp. 51–52.
5. Zhukova A.V. *Transformacija muzikal'no-ispolnitel'skogo iskusstva Japonii (konec XIX – nachalo XXI veka) v kontekste dialoga kul'tur*. Dissertacija [Transformation of musical performing art of Japan (the end of XIX – the beginning of the XXI century) in the context of dialogue of cultures. Thesis]. Moskva, 2011.
6. Donald Richie. *Japan*. Available at: <http://www.geocities.co.jp/SilkRoad/2832/japan18.html>.
7. *Zakatat' v Buto, ili tak skazal Hidzikata. Ekaterina Vasenina* [To roll up in Buto, or so I told Hidzikata. Ekaterina Vasenina]. Available at: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>.
8. *Butoh and Western art. Bob DeNatale*. Available at: <http://www.bobdenatale.com/butoh-and-western-art>.
9. Sakuraj Kjejsukje. *Buto. Nipponia*. 1999, no. 11.



10. *Zakatat' v Buto, ili tak skazal Hidzikata. Ekaterina Vasenina* [To roll up in Buto, or so I told Hidzikata. Ekaterina Vasenina]. Available at: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>.
11. *Zakatat' v Buto, ili tak skazal Hidzikata. Ekaterina Vasenina* [To roll up in Buto, or so I told Hidzikata. Ekaterina Vasenina]. Available at: <http://mmj.ru/dance.html?&article=633&cHash=a4ff094397>.
12. *Educator Guide. SPARed*. Ledoh, p. 4.
13. David G. Goodman. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of the Gods*. Journal of Japanese Studies 17.01.1991. P. 229.
14. Zhukova A.V. *Ob jetnicheskom temperamente japoncev v svyazi s izmenenijami muzykal'no-ispolnitel'skoj kul'tury v XX–XXI vv. Jetnograficheskoe obozrenie*. Online. Mart 2006. Available at: [http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006\\_2a.pdf](http://journal.iea.ras.ru/online/2006/EOO2006_2a.pdf).
15. Zhukova A.V. *Transformacija muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva Japonii (konec XIX – nachalo XXI veka) v kontekste dialoga kul'tur. Dissertacija* [Transformation of musical performing art of Japan (the end of XIX – the beginning of the XXI century) in the context of dialogue of cultures. Thesis]. Moskva, 2011.
16. Vicki Sanders. *Dancing and the dark soul of Japan: an aesthetic analysis of "Buto"*. Asian Theatre Journal. Vol. 5, no. 2 (Autumn, 1988), p. 159.
17. Kasai T. *Tanec Buto kak metod psihosomaticheskogo issledovanija. Perevod E. Kulakovej* [Buto's dance as method of psychosomatic research. E.Kulakova's translation]. Available at: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/7976>.
18. *What does Butoh mean? Alexandra Paszkowska. Interview with Amagatsu*. Available at: [http://www.paszowska.de/what\\_does\\_buto\\_mean.html](http://www.paszowska.de/what_does_buto_mean.html).
19. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
20. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
21. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
22. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
23. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.
24. *Tatsumi hijikata, 57, dancer, teacher and creator of butoh. The New York times. 25.01.1986*. Available at: <http://www.nytimes.com/1986/01/25/obituaries/tatsumi-hijikata-57-dancer-teacher-and-creator-of-butoh.html>.
25. Tacumi Hidzikata. *Moj tanec rodilsja iz grjazi* [My dance was born from dirt]. Available at: <http://www.gnozis.info/?q=node/2048>.

#### **ЭТНИЧЕСКАЯ ГРУППА – КРЫМСКИЕ НЕМЦЫ (KRIMDEUTSCHE) – КАК ПРЕДМЕТ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА**

*Крюкова Наталия Васильевна*, кандидат философских наук, доцент

Севастопольский экономико-гуманитарный институт  
(филиал) ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского»  
299038, Российская Федерация, г. Севастополь, ул. Астана Кесаева, 14  
E-mail: [nkrjukowa1969@mail.ru](mailto:nkrjukowa1969@mail.ru)

В статье рассматриваются некоторые аспекты истории появления и существования немцев на территории Крымского полуострова в XIX–XXI вв. Представлен анализ степени исследованности данной проблемы, обоснованы причины необходимости социально-философского анализа проблемы национальных меньшинств. Изучен вопрос возникновения феномена «крымские немцы», рассматриваются вопросы хозяйствования, образования и религии крымских немцев, дана характеристика изменения их численного состава. В ходе исследования установлено, что, являясь небольшой по численности этнической группой Крымского полуострова, крымские немцы имели достаточно высокий уровень развития хозяйства и значительную степень образованности населения. Будучи одним из депортированных народов с территории Крыма, эта этническая группа нуждается в реальной реализации мер по государственной поддержке её возрождения и развития.

**Ключевые слова:** этнос, этническая группа, национальное меньшинство, Крымский полуостров, крымские немцы, немецкие колонии, численность населения, социально-философский анализ

#### **ETHNIC GROUP - CRIMEAN GERMANS (KRIMDEUTSCHE) – AS A SUBJECT OF SOCIAL-PHILOSOPHICAL ANALYSIS**

*Kryukova Natalia V.*, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor

Sevastopol Economics and Humanities Institute (branch)  
of V.I. Vernadsky Crimean Federal University  
14 Astan Kesaev st., Sevastopol, 299045, Russian Federation  
E-mail: [nkrjukowa1969@mail.ru](mailto:nkrjukowa1969@mail.ru)