

В ПОИСКАХ СЕБЯ МЕЖДУ РОЖДЕНИЕМ И СМЕРТЬЮ:
(ЖЕНСКИЙ) ТЕЛЕСНЫЙ СУБЪЕКТ В «БУ»(-ТАНЕЦ)
И «ТО»(-ТЯЖЁЛАЯ ПОСТУПЬ)

Ирина Соломатина*

Summary

The article represents the analysis of a conceptual art practice of butoh, the dance by Irina Anufrieva, performed in the framework of a project «Gender Route»: a festival of sex/gender ideas (December, 2006). Butoh-dance is a unique phenomenon. It is neither exactly the theatre, nor exactly a dance. It is an original exploration of oneself and of the world through one's own body that is a mediator between the inner experience comprehensible only for individual subjects and the outer one that is a subject to outer perception.

Keywords: Butoh-dance, body politics, performative subjectivity, self-representation of an individual, gender trouble, subversion of identity.

«БУТО — явление уникальное, малоизученное, хотя давно ставшее модным. Это не совсем театр, не совсем танец. Скорее это — психосоматическое исследование, “археология тела”: снимая культурный слой за слоем — как рубашки, юбки и пижаки — БУТО добирается

до изначального естества тела, до его скрытых возможностей... Исследование — воплощённое в искусство».¹



Второй год Ирина Ануфриева в рамках проекта «Гендерный маршрут: фестиваль идей о поле» исполняет бую-танец. Её танец трудно забыть, он вызывает душевное напряжение и сильное переживание зрителей. Почему? Может быть потому, что бую обладает не только

* Ирина Соломатина — магистрантка программы «Гендер. Культура. Общество» Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс), e-mail: irasol@nsys.by.

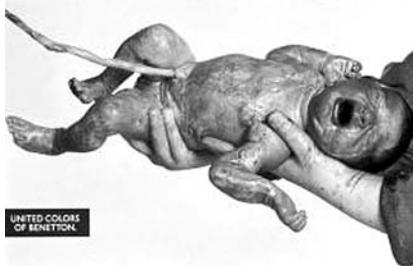
иным эстетическим, но и экзистенциальным характером, телесность в нём порождает смыслы и является трансцендентальной формой мира? Пластика танца Ирины необычайно выразительна. Движения рук и стоп, оголённой груди, спины, ног, повороты тела и головы излучают колоссальную энергию. При каждой смене музыкального ритма движения Ирины замирают в точках между внутренним и внешним, видимым и невидимым, своим и чужим – как паузы в музыке. Зрители в зале испытывают напряжение, физически ощущая смену состояний, все захвачены потоком ассоциаций, движений, восприятий, образующих систему, которая (из)меняется как целое² в желании понять «способ бытия в физическом и межчеловеческом мире»³. Зрители становятся проводниками движения и испытывают нечто вроде потрясения, откровения, удивления – эффект проникновения в глубину...

Впервые будто появился в конце 1950-х гг. в Японии. В переводе с японского *буто* – это танец по кругу жизни, где происходит рождение, умирание и вновь перерождение для следующего танца. Буто-исполнители являются режиссёрами, сценаристами и актёрами одновременно, такая модель допускает существование субъекта в объекте, контроль и отстранённость минимизированы.⁴ Каждый новый танец – это пластическое воплощение персональной идеи через переживание (ломку) своего тела в определенном театральном акте/зрелище. Есть версия, что буто возник в противовес классическому балету и красоте европейского танца, что движения буто копируют пластику движений крестьян, работающих на болотах, движения принципиально некрасивы и угловаты...

Тадаши Эндо, размышляя о философии своего танца говорит:

«Если углубиться в чувства или исследовать жизненный опыт человека, окажется, что большой разницы между нами не существует. Разница лишь в том, как мы выражаем одинаковые для всех чувства. Ведь у нас уже выработалась привычка – красивые вещи принимать, а безобразные отвергать. Буто впервые на сцене показал человека в безобразном виде, потому что в каждой душе скрыто это безобразие. Мне это свойство человека – не видеть неприятные вещи – напоминает момент рождения. Когда у новорождённого ещё не перерезана пуповина, он весь грязный, в крови, все ждут, когда медсестра его обмоет и вручит родителям как подарок – вот ваш ребёнок. И все радуются, какой красивый ребёнок, целуют его. Но ведь человек обязан видеть и грязного ребёнка. Это иное, эстетическое, понимание мира и есть фундаментальная основа буто».⁵

На эстетической шкале ценностей необмытый ребёнок стоит ниже, чем прекрасный розовый младенец. И это низкое положение неизбежно превращает его в аутентичный, откровенный знак внутреннего. Почему? Возникает феномен откровенности: как отталкивающе может выгля-



деть Жизнь. Хотя только что родившийся малыш, тельце которого ещё покрыто первородной смазкой, на коже остались следы крови, является лишь одним из многочисленных знаков на знаковой поверхности культуры и с «объективной точки зрения» не может нести больше информации о её внутреннем пространстве, чем все остальные знаки. Однако этот аргумент не преодолевает *«эффект откровенности»*. Неомытый/грязный ребёнок, с одной стороны, выглядит неожиданно и необычно, с другой – кажется бедным, низким, вульгарным (что бы под этим ни подразумевалось). Такие знаки направляют наш взгляд вниз, в глубину – и вызывают *«эффект проникновения во внутреннюю суть вещей»*⁶.

Буто танцуют телом

То есть всегда есть вполне конкретное Тело – посредник между внутренним опытом, доступным лишь отдельным субъектам, и тем, что есть внешнее, подверженное общественному восприятию. Внутреннее и внешнее, частное и публичное, природное и социальное пересекаются, сцепляются в «производстве и конструировании субъективности», я бы даже сказала, перформативной субъективности. Под понятием «перформатива» понимается (по Батлер) указание на коренное отсутствие всяких «уникальных», «аутентичных», «данных» *сущностей*, в том числе гендерных (мужской/женской). Но это не означает, что универсалии вообще не возможны, они «становятся возможными лишь на время, как “вспышки” в беняминовском смысле»⁷. В будто тело является пластичным «сырьём» (материальностью в самом общем смысле), но оно не является изначально природным (до/пресоциальным). Равно как и не является чисто культурным, лишённым собственной весомой материальности. Буто раскачивает бинарную оппозицию природного/культурного, заставляя задуматься о более сложной взаимозависимости. С одной стороны, танец по кругу как некий биологический цикл от рождения до смерти, как «отверстие» в природном, формирующее некоторую культурную норму, которая позволяет избежать психического распада телесности и закрепиться в реальности. С другой стороны, культурное значимо только в контексте собственного другого (других): если другие исчезают, культура принимает статичный характер, присущий естественному порядку.⁸ Если будто можно помыслить только через взаимодействие и взаимосвязь природного и культурного, когда производство природного происходит через понятия культурного, а культурное проявляется как предусловие природного, традиционная дихотомия окончательно разрушается. Телесность в будто можно осмыслить лишь через преодоление взаимоисключающих категорий разума и тела, через рассматривание человеческой материальности в неразрывной связи с органической и неорганической материей, с другими формами материи, которые рассматривают живую материальность и материальность языка во взаимоотношении.⁹

Буто-телесность в исполнении Ирины не ассоциируется только с одним (женским) полом. Её телесность не принимает на себя функцию «тела как такового» для мужчины. Её тело не функционирует для кого-то, кто творит знание, мораль, ценности. Её пол не сводится к первичным половым признакам, а имеет значение в каждом своём действии: биологическом, социальном, культурном (то есть в своей значимости для положения субъекта как такового в определённом поле¹⁰).

В буто существует множество разных «типов» тел, ни

одно из которых не представляет и не заменяет другие. Женское и мужское, животное и человеческое, одушевлённое и неодушевлённое разнообразие сохраняют свои особенности вне привилегии к одной норме. Это пространство разнообразия и перевоплощения имеет зазоры и разрывы, где тело как пороговое состояние, пограничная зона, парит «над осевой точкой бинарной пары»¹¹. Буто создаёт иллюзию существования внутреннего ядра субъективности. Но «я» возникает только как *эффект* внутри действия/движения, в переходах/перевоплощениях, метаморфозах тела, которое «схватывает» и «усваивает» каждое новое движение в ответ на внешние «стимулы» зала /фона/ места, оно «понимает» и укореняется в мире.¹²

Тело нужно/можно рассматривать как место для вписывания определённых значений и установок (социальных, политических, культурных, географических). Тело являет собой отдельный продукт культуры. «Не существует пристанища в виде тела, которое не было бы уже проинтерпретировано в значениях, присущих данной культуре».¹³ Патриархальный социум детерминирует и закрепляет половые различия, сводя всё потенциальное разнообразие к двум основным категориям. Но разнообразные идентичности конструируются и утверждают себя в самом/каждом/новом акте представления. То есть можно намеренно использовать «подрывные», альтернативные стратегии поведения/говoreния/исполнения, тем самым способствуя преодолению бинарной окостенелости нашей культуры.¹⁴ Этим и занимается буто-танец, обыгрывая первичные жесты и переходя от прямого смысла к фигуральному, тело выявляет с их помощью ядро нового значения. Это новое значение проектирует вокруг себя культурный мир. Мгновенные спонтанные движения накладываются на повторяющиеся движения и возникает новый «смысл»¹⁵, который конструируется и утверждается в самом акте представления, а не выражает некую вневременную, предшествующую появлению сущность.





Буто танцуют местом

Один из основателей буто называл этот танец, ползущим к внутренностям земли. В буто часто используется тема возвращения тела к первоначальному состоянию.¹⁶ Тела, лежащие на спине или на боку, с поджатыми руками и ногами, отсылают к позе эмбриона. Состояние эмбриона погранично: это ещё не тело, а лишь намёк на его будущее существование, полностью зависящее от конкретной внешней среды, места – утробы матери. Исполнители буто стремятся не просто танцевать (где-то) в определённом месте,

они как бы примеряют место к своему телу, наполняются им, обосновываются в нём и танцуют им. Между местом и телом исполнителя устанавливается непосредственная связь, тело исполнителя и его движения оказываются лишь местом обнаружения танца. Теперь танец существует сам по себе, и благодаря ему существует и все остальное.

Техника обучения буто – это своего рода преодоление стереотипов и штампов тела и поиск нового языка движения. Освоение навыков – лишь одна из форм фундаментальных способностей тела; усвоив навык, оно проникается неким новым значением, ассимилирует в себя новое сигнификативное ядро.¹⁷ Но тело сохраняет способность и на спонтанные движения. Именно спонтанный опыт является почвой для переосмысления прежних представлений. Можно сказать, что главное в буто – это рождение нового «смысла» через новый осознанный опыт движения, выражения, восприятия и размышления. В сочетании двух иероглифов: «бу» – танец и «то» – тяжёлая поступь – воплощены движения человека в мире, познавшего жизнь (прошлый опыт) и только родившегося, которому нужно учиться ходить (здесь и сейчас).

Что происходит с исполнителем буто, когда движения её/его тела/внутренняя вибрация выходят/выталкиваются наружу? Внутреннее движение, происходящее под кожей (технически осваиваемый приём), и внешнее его выражение/проявление...

Под кожей происходит/рождается много маленьких движений/импульсов, которые приводят к напряжению внутри и снаружи. Движения изнутри/нутра вызывают напряжение внутри зала/места. Субъект буто обнаруживает себя в мире (зале/теле/месте) и обладает им, то есть устанавливает мимолетные соприкосновения, пересечения различных существований без наложения друг на друга.¹⁸ Мир пере/конструируется под новое телесное существование, новый опыт ме-

няет структуру накопленного знания, происходит ещё одно усилие к непрерывному обретению/поиску/рождению себя...

Буто включает в себя как психическую репрезентацию живого тела субъекта, так и отношения между телесными жестами, позами, движениями в формировании процесса репрезентаций, то есть и психическое, и социальное измерение здесь участвуют в переосмыслении тела не в противоречии, а во взаимодействии.¹⁹ В итоге, будто удачно демонстрирует, что тело не является ни психическим, ни социальным, ни инстинктивным или обученным, ни предопределённым генетически или окружающей средой, — но оно является и тем, и другим одновременно.²⁰ В будто мы наблюдаем «процессуального» субъекта с нестабильной/меняющейся идентичностью, или идентичностью без сущности, то есть речь идёт о постоянно разворачивающейся самоидентификации в процессе репрезентации исполнителя.

Джудит Батлер обращает внимание на то, что идентичность субъекта формируется через практики исключения и отрицания определённого рода характеристик, классифицируемых как «несубъектные». Индивид не становится субъектом, не оказавшись сначала подчинённым. Субъективация, по Батлер, состоит в фундаментальной зависимости от дискурса, который мы никогда не выбираем, но который парадоксальным образом даёт начало нашей деятельности и её поддерживает. Производство субъектов разворачивается вне всякого субъективного контроля.²¹ Батлер заявляет о необходимости внедрения неких политических практик; а если помнить, что «личное есть политическое», то можно говорить о действенности публичных практик вообще (художественных в частности), которые могут/будут на случайной основе учреждать необходимый для достижения той или иной цели тип идентичности. Многообразие способно подорвать установление гетеросексуальности, биологического воспроизводства и господство медико-юридических норм. Существование отдельных типов идентичностей, неспособных соответствовать нормам культурной интеллигентности, их живучесть и распространение позволяют разоблачить границы и регулятивные цели культурного поля.²² Понимание того, каким образом дискурсивно производится правдоподобие культурного бинаризма, развеивает иллюзию внутреннего естества и открывает возможность для разрушительной игры гендерных значений. Разрушение стереотипов возможно в самом публичном выставлении носителей (среды, практик) различия, ярчайшим примером которого является будто-танец.

Итак, будто-танец Ирины Ануфриевой позволил почувствовать возможность преодоления взаимоисключающих категорий мужское/женское, жизнь/смерть, внутреннее/внешнее, прекрасное/отвратительное, увидеть человеческую материальность в неразрывной связи с иными формами материи и наблюдать рождение нового «смысла» через новый осознанный опыт движения, выражения, восприятия и размышления, который неизбежно распадётся или станет проблематичным в новом акте исполнения, саморепрезентации индивида.

«То, что предлагает буюто, – говорит Тадаши Эндо, – не претендует на популярность. Иногда этот танец вызывает душевное напряжение, которое трудно пережить. Последователи буюто словно движутся вглубь, постигая скрытый смысл бытия. Буюто ангажирует меньше людей, чем классический танец, но, к счастью, более интенсивно».²³

Примечания

- ¹ 2007: БУТО relations арт-центр БЕРЕГ представляет IV международный фестиваль невербальных искусств: http://www.artbereg.ru/publication/index.php?publicationtree_id=83.
- ² Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия*. СПб.: Наука, 1999. С. 152.
- ³ Там же. С. 211.
- ⁴ Гросс Э. *Изменяя очертания тела* // В кн.: *Введение в гендерные исследования*. Ч. II. Харьков–СПб.: Алетейя, 2001. С. 621.
- ⁵ Белоус С. *Между рождением и смертью*: <http://cn.com.ua/N165/culture/personage/personage.html>
- ⁶ Гройс Б. *Под подозрением*. М: Художественный журнал, 2006. С. 64.
- ⁷ Батлер Дж. *Чисто культурное* // В кн.: *Введение в гендерные исследования...* С. 295.
- ⁸ Гросс Э. Указ. соч. С. 618.
- ⁹ Там же. С. 619.
- ¹⁰ Там же. С. 620.
- ¹¹ Там же. С. 621.
- ¹² Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 192.
- ¹³ Батлер Дж. *Гендерное беспокойство* // В кн.: *Антология гендерной теории*, Мн.: Прописи, 2000. С. 308.
- ¹⁴ Усманова А. *Гендер и политики идентичности в контексте глобализации* (Материалы к семинару 2). С. 6.
- ¹⁵ Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 195.
- ¹⁶ Белоус С. Указ. соч.
- ¹⁷ Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 195.
- ¹⁸ Шпарага О. *Кто он, другой?* (Экскурс в феноменологию видимого мира): <http://topos.chu-international.org/zine/2001/1/shparaga.htm>.
- ¹⁹ Гросс Э. Указ. соч. С. 621.
- ²⁰ Там же. С. 621.
- ²¹ Жерёбкина И. «Прочти моё желание...» *Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм*. СПб.: Алетейя, 2003. С. 221.
- ²² Батлер Дж. Указ. соч. С. 320–322.
- ²³ Белоус С. Указ. соч.