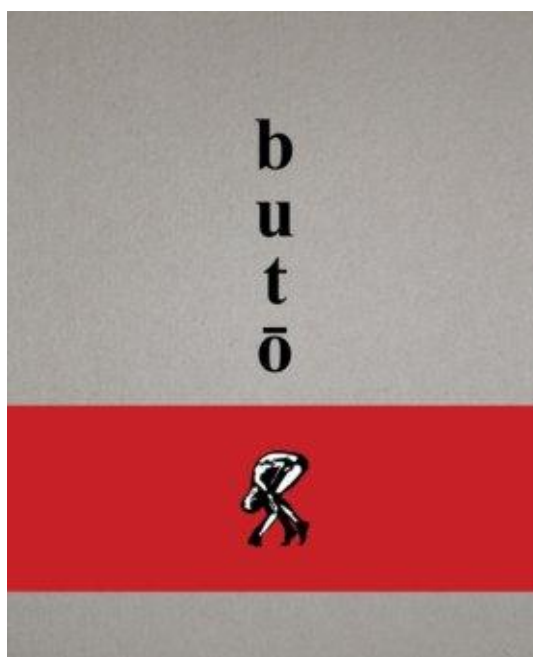


Рыжакова Светлана Игоревна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института этнологии и антропологии РАН. Рабочий адрес: Москва, 119991, Ленинский проспект, 32-А. ИЭА РАН. Электронный адрес: SRyzhakova@gmail.com

Буто: археология тела, откровения души. Размышления над книгой:
Buto. Idejas autore un redaktore Simona Orinska. <Rīga>: Mansards, 2015. 208 lpp. ISBN 978-9934-12-109-9.



Думали ли вы когда-нибудь о пространстве, которое находится между вашими пальцами? Там движется ветер, создаются поля напряжения, возникают встречные потоки частиц. Косточки пальцев покрыты не только плотью, но и этим пространством, как ветви деревьев — воздухом. Все тело питается им, как и дерево поглощает в себя окружающий мир. Мне трудно писать сейчас этот текст, в ноябре 2015 года: выдался яблочный год, и только завершилась работа в саду, где плодоносили двадцать три прекрасных дерева. Руки онемели и болят от физической работы. И еще я чувствую незримую их связь с ветвями деревьев: кажется, до сих пор они переговариваются, сообщая друг другу: «а мы так много потрудились! Мы вырастили! Наполнили соком! А мы собирали, собирали! Как красиво! Какое изобилие! Как тяжело! Как радостно...» И теперь мои руки превратились в две осенние ветви с негнувшимися пальцами, а между ними - пространство запечатленной памяти. Спасибо Симоне Оринской, с которой мы недавно виделись в Риге, самое время обратиться к предмету ее книги, которая лежит передо мной. Потому что теперь я знаю, о чем она.



Татсуми Хидзиката

Книга, выпущенная в 2015 г. рижским издательством “Mansards”, посвящена интереснейшему явлению в современной культуре движения, перформанса, пантомимы, психодрамы, терапии, социального протеста, провокации. Это *буто* — «тени темноты», искусство, выросшее из грязи и ядерного пепла Хиросимы и Нагасаки. Актерское исполнение, на которое и смотреть-то неудобно. Танцевальный стиль, которому невозможно ни научить, ни научиться: его можно только «вынуть» из себя; у кого-то это получается постепенно, у других — внезапно. Как и все физиологические отправления. Правда, по-настоящему искренне это получается не у многих: имитация *буто* выглядит как ни что другое смешно и неуместно. А может быть, даже и просто мерзко. Лицемерить в *буто* — все равно, что пытаться скрыть свою болезнь в тот момент, когда ты уже лежишь на операционном столе. А быть искренним так же трудно, как обнажить свое тело и душу перед сотнями чужих людей. Но какое значение имеют зрители, если настал конец света, и начался Страшный суд? Правда — как оказывается — даже и конец света, он у каждого — свой...



Татсуми Хидзиката

Появившееся в Японии в конце 1950-х гг., искусство *буто* ныне распространилось широко по миру. Кажется, уже в 1990-е годы, и в начале XXI века оно более популярно и интересно людям за пределами Японии: японцы *буто* создали, отработали и, как кажется, — пережили. Передали остальному миру, которому только предстоит пройти этот путь.

Буто — несомненно, это путь, дорожка, мостик: само слово означает «танец» и «шаг, движение». Искусство перемещения себя, точнее — осколков своего существа, того, что от тебя осталось. Но откуда и у кого берется желание каких бы то ни было действий — после смерти, после конца света?

Десятки школ и студий буто работают сейчас в Америке, Европе, в разных азиатских странах; проводятся фестивали, мастер-классы, семинары по буто. Буто обретает все более и более разный облик, и, как кажется, привлекает все большее внимание. Посмотрите, что творится в мире, и вы легко поймете: да, настало время буто.

Как описать то, что принципиально не ограничивало себя рамками культурной традиции? То, что стремилось протечь сквозь все останавливающие и формирующие стиль решетки? То, что, будучи оформленным, оборачивается своей противоположностью? Книга издательства “Mansards” — попытка совершить это невозможное.



Симона Оринска

Идея и редакция книги принадлежит Симоне Оринской, замечательной латышской исполнительнице и преподавательнице буто и дипломированному танцевальному терапевту. Вот уже несколько лет как она постигает технику и смыслы буто, бывала в Японии, работала с известным исполнителем Ко Муробуси. В ее небольшой студии в Риге — около двадцати учениц, точнее — единомышленниц, проникшихся смыслами и логикой этих странных движений и перевоплощений. Время от времени они выступают — в рамках фестивалей современного искусства, или просто приурочивают свои перформансы к определенным сезонам года. Буто можно представить на театральной сцене, а можно — в ямке, наполненной жидкой грязью, на краю осеннего поля. Каждый раз — это вызов спокойному буржуазному стилю жизни. Сумеет ли общество потребления, маркетинга и коммерческого успеха сгладить и «переварить» буто? Да кажется, уже отчасти приступило к этому.

Повествование книги построено на идее розыска. Авторы каждой из статей живут и работают в разных странах — Латвии, Германии, России, США, Дании, Польше, Венгрии,

Малазии, Тайланде и так далее. Список в принципе можно продолжать и продолжать. Все авторы глобально объединены будто, даже «исповедают» его — каждый по-своему, но и все вместе. Все они выглядят и действуют по-разному: будто не требует от своих адептов единого, унифицированного облика. Наоборот: разбивает все, что застыло, закоренелое. Твердое превращает в подвижное; в этом смысле будто похоже на слабительное: не бойтесь процедуры и вида того, что из вас выйдет, ибо — правильно принятое — оно ведет к очищению.

Три раздела книги последовательно раскрывают: во-первых («Истоки будто») — время и место его появления, во-вторых («Мультидисциплинарный характер будто») — его сущность, технику дела, формы проявления в театре, в кино, в фотографии, в терапии, и в-третьих («Мультикультурный характер будто») — его исполнение отдельными перформерами и исполнительскими труппами в разных странах Европы, Азии и Америки; среди прочего, две статьи посвящены выявлению будто в художественном пространстве Балтии. Стиль и слог статей отличаются: одни авторы сопровождают текст цитатами и ссылками, другие ограничиваются собственными размышлениями в весьма свободной манере изложения. Весь текст изобилует множеством понятий из области японской эстетики и художественной культуры, несколько по-разному воспринятых, понимаемых и трактуемых авторами. Перед читателем раскрывается не столько научное исследование самого будто и контекстов будто, сколько его многообразное и очень личное прочтение.

В первом разделе, в главе «Танец, родившийся из грязи» Симона Оринска описывает контекст возникновения удивительных экспериментов и постановок Татсуми Хидзикаты и Катсуо Оно в конце 1950-х гг.



Татсуми Хидзиката

Симона упоминает конец Второй мировой войны, протест японцев против военной и экономической инвазии США, атомных бомбардировок, а в качестве источников будто называет интерес к старинному японскому искусству и философии, танец экспрессионизма, работы Жана Жене, сюрреалистическую абсурдистскую драму, идеи дзен, синтоизма, дух укиё, традиции театров Но и Кабуки. Каждое достойно отдельного внимания, могло бы стать «героем» отдельного рассказа. Мне кажется, можно пойти и дальше.

Из каких ощущений и мыслей родилось будто? Когда мир подошел к своим пределам, когда все было потеряно и не было смысла жить. Когда не было больше дорог,

домов, внутреннего и внешнего пространства, когда сгорело мужское и женское — что было делать оставшемуся сгустку человеческого существа? Раньше, в былые годы, японцы привыкли решать трудные жизненные узлы, восстанавливать справедливость и гармонию мира самоубийством. *Сэппуку* убирало физическое тело страдающего человека, высвобождая его чистую душу. А что было делать тогда, когда и самоубийство перестало быть осмысленным, потому что ты уже убит?

Любопытно заметить: будто зрело в Японии — между прочим, стране-агрессоре, вместе с Германией развязавшей Вторую мировую войну, — в течение ровно одного зодиакального цикла, двенадцати лет, после ее конца, и, наконец, появилось. 1958 год считается годом рождения будто. Странный облик: танец, «родившийся из грязи», обращающийся к табуированным темам: смерть, секс, страхи. Нечеловеческое движение, развертывающееся крайне медленно, и иногда пробуждающее неприятную реакцию, апеллируя к подсознательному. Танец теней, танец мертвецов, то ли на этом свете, то ли — на том.



Ёко Асикава

Симона обращает внимание на определение самого понятия и содержания *буто*. Японское *бу* — «танец», и *то* — шаг, оказывается альтернативой другому японскому понятию — *буё*, «традиционный танец», и заменило изобретенное Татсуми Хидзикатой в 1960 г. понятие *анкоку буё* — «танец в темноте», неосознанное проявление, стремление выявить все, что тело на протяжении многих лет «присвоило», сделало своим. Однако, оказывается, определить *буто* все-таки невозможно, и Симона не раз напоминает, что это — открытая форма искусства, которую называют танцем, антитанцем, драмой, театром, пантомимой, коллажем, и даже способом терапии: ведь актер здесь позволяет своему телу сделать то, что оно хочет сделать, и старается понаблюдать за этим. Как сказала Пина Бауш, «меня интересует не то, как люди двигаются, а то, что ими движет». Нередко движущим фактором оказываются тени прошлого, хотя *буто* не стремится сохранять это прошлое и принятые формы выражения. Так, в спектакле Катуо Оно «Моя мать» (1981 г.) видны одновременно черты древнего представления духов усопших и современной французской пантомимы. Известны постановка *буто* на тему «Старик и море» Хемингуэя.

Богатство японского театрального искусства, непрерывность передаваемой традиции, отразились в сложном глоссарии, который отчасти применим и к *буто*. Так, Симона Оринска, Санта Ремере, Санита Дука обращаются к важнейшим концепциям —

хара (жизненная сила, приводящая в движение дух и тело), *хокотаи* (особая, плывущая походка танцора, с сдвинутыми внутрь коленями), *ката* (в театрах Но и Кабуки — особенности, специфические формы мастерства, такое, что передается от учителя к ученику, но окончательно формируется самим исполнителем, то, чему полностью научить нельзя, но можно самостоятельно изобрести), *чоме* (близкий, интимный круг общения, среда) и *сото* (внешнее, социальное пространство, насыщенное условностями). Это также техники движения — чрезвычайно замедленные жесты (как способ проявления невидимого), асимметрия (как форма динамики), ориентация вовнутрь (как предпосылка медитации). Однако будто выскальзывает из всех рамок: Симона отмечает, что в нем нет последовательной, логичной методологии преподавания, школ: получается, каждый исполнитель должен сам создать свое будто — не только по форме, но и по содержанию.



Симона Оринска

Соответственно, каждый из авторов статей, зарисовок и заметок книги «Бутто» создал свое «буто». Так, текст Санты Ремере «Как читать японские эстетические коды?» мне показался довольно сумбурным, содержащим некоторые неточности в интерпретации японских понятий (вряд ли стоило переводить известный дзенский коан о «хлопке одной ладонью» как об «аплодисментах одной рукой», стр. 32). Некоторые отраженные ей положения взяты из неотраженных источников например, что «буто – «против» всего», но – «за» Японию», и «это ясно сформулированная цель и лозунг – сплотить японскую идентичность». В начале статьи автор говорит об отсутствии в японской культуре чисто эстетического, отдельного от других сфер, начала, и даже об отсутствии понятия «искусство» «в западном понимании» (стр. 32), но в конце (стр. 37) проговаривается о противоположном, и даже приходит к выводу о наличии в бутто национальной идеологии, что сопровождается некоторым морализаторством и назиданием: «В современном танце бутто (в отличие от чисто эстетического традиционного искусства) «есть» философская база и определенные моральные принципы, что иногда не учитывают захваченные впечатляющей формой последователи бутто на Западе» (стр. 37). Правда, закавычивание большинства ключевых понятий и даже глаголов свидетельствует то ли о крайней неуверенности автора в сказанном, то ли о необязательности и условности выдвинутых положений.

Статья Саниты Дуки «Эстетика бутто и феноменология тела» разбирает неразрывность телесности и духовности в представлениях в бутто, и выявляет, что главный актер здесь — не рассудок, а освобождающееся от норм культуры тело, выявляющее «человеческо-природное, а не навязанное культурой». Соединение комедийного и

трагического порядков в философии буюто — известный прием в традиционных японских представлениях бродячих актеров — оказывается важным и для исполнителей буюто. Санига упоминает такие понятия из лексикона буюто как *дзикэн-буюто* — «танец на природе», *буюто-ма* — «магическое танцевальное пространство между видимым и невидимым», *буюто-фу* — «поток зрительных образов, содержание движения» (стр. 42).

Симона Оринска в статье «Услышать свое тело» обращается к некоторым терапевтическим аспектам буюто, и делится своим опытом работы в качестве танцевального терапевта в Латвии за последние 10 лет.

Значительная составляющая всей книги — поиск аналогий буюто в театральной, танцевальной культуре, в кинематографе, фотографии разных стран мира. Так, Эвартс Мелналкснис обращается к разным формам современного театра, начиная с Антонена Арто и Ежи Гротовского, и к концепции «постдраматического театра» Ханса-Тисса Лемана. Виктория Экста анализирует сами основы киноискусства как своего рода «театра теней», а также конкретные кинематографические жанры (прежде всего, *film noir*) и отдельные картины, в которых исследуется телесность, подсознание, в том числе посредством особой эстетики изображения (“The Maltese Falcon” John Huston, 1941; “Das Cabinet des Dr. Caligari” 1919; “Ужасы деформированного человека» 1969 Тэруо исии; фильм Ларса фон Триера «Антихрист», клипы исландской певицы Бьёрк и многое другое). Интересно определение всего этого художественного контекста возникновения буюто как «взорвавшегося авангарда», произошедшего в 1950-60-е гг. (стр. 58). Алисе Тифентале обращается к искусству фотографии и буюто, и приходит к выводу о невозможности адекватного отражения последнего в первом. Мне показалось, что при обилии приведенного ею материала и попытке выделить главные аспекты фотографий буюто («открыть», «утаить», «смутить», «освободить»), тут не оказалось одного важного фактора, а именно: — фотография, прежде всего, делает буюто медийным, превращает представление в событие, придает всему действию особую эстетику — эстетику наслаждения странным, непривычным, и даже отталкивающим и ужасным, а затем и переводит перформанс буюто в коммерческий продукт. Прежде всего посредством фотографии (как и всех других возможных фиксаций, однако именно фотография превосходит всех по немедленности и отчетливости воздействия) осуществляется коммерциализация буюто. Это можно изучать как самостоятельную культурологическую тему.

Возникает вопрос: что же означает понятие «пост-буюто», о котором Симона упоминает (стр.24), но подробнее не поясняет? Различные группы, представляющие буюто в 1970-е годы, реализующие карнавальное подполье, дух кабуки и синто, опыт Ёко Асикавы и Мин Танако (body weather laboratory), «белое буюто» — все это кратко перечисляется во многих статьях, и остается в памяти словно лепестки пышной хризантемы: исходя из общего центра, они устремляются каждый в своем направлении, так, что бывает нелегко найти их родовые сходства. Можно ли упорядочить способы взгляда на буюто и его анализ?

Третий раздел книги состоит из кратких зарисовок нескольких авторов, выявляющих ситуацию с исполнением буюто в разных странах мира. Перед читателем разворачивается широкая панорама отдельных групп, исполнителей, семинаров, мастер-классов, лабораторий и фестивалей, на которых идет работа, обмен опытом, обучение, делаются эксперименты. Становится очевидным, что каждый, вступающий на путь буюто, должен сам проторить свою дорогу в «неизведанном», потому что избранная им стезя не терпит повторения. По ходу чтения возникают и вопросы.

Что именно в буюто «переводится» на другие культурные контексты? Можно ли сказать, что из взрыва, из работы в промежуточном пространстве, из протеста и разрушения культурной оболочки — буюто превращается в своего рода новый стиль, или несколько стилей? Провокация превращается в традицию? Такое, как известно, бывает.

Одно из самых проблемных положений, отраженных в некоторых статьях настоящего сборника, как представляется, лежит в области разговора о распространении

буто, его регионализации, о «мультикультурном характере» будто. Мне даже кажется, само определение «мультикультурный» попало сюда, в качестве концепции и названия раздела, по некоторому недоразумению. Пришедшее из языка культурной политики Канады и ряда европейских стран второй половины XX в., понятие «мультикультурализм» означает особый подход при администрировании и управлении культурным и социальным пространством страны, при котором максимально сохраняется внутренняя идентичность каждой из составляющих его культур, при том, что создается некоторая общая для всех среда, где решаются некоторые, самые общие задачи. Будто же появилось как открытый протест против всякой идентичности. Лучше других эту идею выражает перформер Марина Абрамович, человек, подобно основателям будто в Японии, создающий свой путь в искусстве импровизационного и драматического движения: всякое привязывание искусства к этническому и национальному быстро превращает искусство в идеологию.

Сравнение исторических и культурных контекстов, изредка проступающее в некоторых статьях книги, мне не всегда показалось удачным. Едва ли можно говорить о схожести ситуации в послевоенной Латвии и Японии. При том, что универсальные и наоборот очень индивидуальные чувства (такие как усталость от войны, память о пережитом насилии, проявленная тобой или по отношению к тебе агрессия и т.п.) будут весьма сходными, масштаб и история этих стран принципиально разнятся. Хотя, с другой стороны, понятно, что возможности, скрытые в будто, оказались универсальным языком, на котором сегодня уже «заговорили» люди разных стран, культур; при этом молодые люди выстраивают свои исторические ассоциации, возможно, незнакомые их родителям. Интерес к различному «Востоку» — из их числа.

Если будто — это археология индивидуального тела, выявляющего глубочайшие его слои, выводящая на поверхность такие пласты, которые закладывались во время создания мира, если мастера будто двигаются в направлении осознания своего родства с камнями, растениями и животными, то может ли в этом искусстве быть серьезным разговор о таких молодых и эфемерных реальностях, как этос разных этнических культур? Мне кажется, вся совокупность статей второго раздела свидетельствует о том, что будто может окрашиваться в облик любых местных культур, эстетик, но со всеми ними он играет, и даже отчасти высмеивает их.

В сентябре-октябре 2015 г. в зале INTRO «Рижского художественного пространства» прошла живая инсталляция Лаборатории сценических искусств «Убить Будто Х»; авторами проекта стали Симона Оринска, Модрис Тенисонс, фотограф Янис Дрейнатс и другие участники — художники и исполнители. Главным мотивом всего действия стал известный дзенский призыв «Встретишь на своем пути Будду — убей его, встретишь патриарха — убей его», где под «убийством» понимается разрушение жестких паттернов, удобных и уютных лежбищ и сеток, захвативших в себя потоки струящейся энергии, чистое движение. Организаторы честно признаются в кратком описании инсталляции, что это — «десятилетняя ретроспектива творчества, оценка предыдущего этапа жизни, символическое убийство, очищающее пространство разума для новых творческих идей». Следуя именно этому призыву Симоны, я вынуждена сказать: будто не имеет междисциплинарного характера, в его основе лежит единое, острое лезвие неизбежного движения, движения, которое живое существо просто не может не сделать, и которое одновременно и освобождающее, и уничтожающее. Будто не имеет мультикультурного характера: оно — анти-культурно, до-культурно, сверх-культурно, или, может быть, вне-культурно, а из всей ткани культуры особенно смешен ему тот формат, который люди называют этническим, национальным, и вокруг чего выстраивают этикет, социальные нормы, а в перспективе — и государственные границы.

Будто в Японии было театром андерграунда, действием подполья. Знакомство мира с будто начало происходить в основном в 1980-е гг., с конца 1990-х будто становится довольно популярным в особо продвинутых творческих кругах, а в нулевых годах самостоятельные небольшие группы образуются чуть ли не во всех странах. В чем-то они

похожи друг на друга, но в чем-то очень и очень различаются. Часто происходит обмен опытом, организуются представления и семинары.



Ко Муробуси и Симона Оринска на фестивале современного танца «Время танцевать» в Риге. 2014.

Еще одна интересная проблема, отраженная в сборнике как в будто выявляется профессионализм? В чем критерий хорошего исполнения?

Я помню, как впервые увидела выступление Ко Муробуси; это было в Риге в 2013 году, на фестивале современного танца «Время танцевать». На совершенно темную сцену вышел невысокий босой человечек в сером костюме — брюки и пиджак. Они были ему словно великоваты, и выглядел он — как-то очень простецки. Человек встал под яркий свет лампы. Некоторое время он просто стоял, словно что-то или кого-то ожидая; «он ждет, пока у зрителей успокоится учащенный — от напряжения и предвкушения — пульс, и немножко затормозится бегущий вперед разум» — мелькнула у меня мысль. Так и было; когда наши глаза свыклились с картинкой, а все жизненные ритмы успокоились, неустанный разум начал вопрошать: так что же тут происходит? Что делает этот человек на сцене? И еще некоторое время ответа на этот вопрос не было. Но глаза продолжали смотреть, и вот вдруг разум зафиксировал мелкую тряску: оказывается, уже довольно давно все тело перформера сотрясали волны, но только теперь они достигли такой амплитуды, которая могла регистрироваться глазом. Это было похоже на чудо: выплывающий из неслышимого в слышимое звук, возникновение видимого из невидимого. Видя волну, которая словно на океане, сотрясала все тело Ко, мы, зрители, словно бы слышали, как она звучит. Гул нарастал. Меня охватило странное состояние сопричастности к тому, смысла чего я не вполне могла осознать. Перформер, тем временем, вел нас все дальше и дальше, по всему его телу гулял уже не легкий ветерок, а буря, которая играла всеми его членами, словно ветками дерева. Особенно поразительным было лицо: оно казалось похожим на отражение на воде, которое растворялось и разбивалось при порывах ветра, хотя еще и сохраняло память о целостном изображении. На моих глазах актер растворялся во времени и пространстве! Слово под костюмом у него не было тела, а лицо, ладони и ступни принадлежали какому-то призраку, который только на мгновение забрел в наш мир, и вот-вот исчезнет под воздействием стихии ветра. Но тут вдруг все начало стихать, стихать, и остановилось, перед нами осталось тело актера, которое быстро, тремя шагами, было убрано его владельцем вглубь сцены и слито с первозданной темнотой.

Возможно, именно интенсивность сопереживания и определяет уровень мастерства актера *буто*; действия же его слишком трудно формализовать, кодифицировать и вывести на логически оценочный уровень.



Ко Муробуси

Завершающие две статьи сборника — Саниты Дуки «*Буто* и формы невербального театра в культурном контексте Балтии» и Гуны Бирини «Белое тело» (очерк о творчестве Ансиса Рутенталса (1949-2000)) — посвящены *буто* в культурном пространстве балтийских республик — Литвы, Латвии и Эстонии. Авторы исходят из положения, что *буто* легко транслируется в любые другие культуры (с.163), и что сходные с *буто* черты можно обнаружить в постановках «Рижской пантомимы» Роберта Лигера, работах Модриса Тенисона в Каунасском драматическом театре (1966—1971 гг.), Театре движения Ансиса Рутенталса, других театрах, а также — в перспективе — и шире, вплоть до постановки произведения Юкио Мисимы «Маркиз де Сад» Алвисом Херманисом в 1993-1994 гг.

Любопытно обратить внимание на то, как идея *буто* встраивается в характерную национально-романтическую модель описания, сочетающую пафос протеста с духом этнического единства в малых группах «знающих», провидцев, сохраняющих свое священное знание сквозь века и вопреки внешним неблагоприятным обстоятельствам. Так, Санита Дука пишет: «Архаические корни техники *буто* резонируют с балтийским менталитетом, мировоззрением¹ и фольклором. У нас имеются знатоки и носители традиции, у нас есть постфольклорное движение и есть также обыкновенные люди, которые живут в своих сельских домах и трудятся, находясь в гармонии с подчас неосознанной, древней мудростью. Протестный дух *буто* родственен «неотцензурированные»² параллельному миру советского времени, который продержал свои внутренние позиции противостояния» (стр. 178).

В советский период в Латвии были и другие творческие личности и группы, на которые стоило бы обратить внимание при разговоре об альтернативной культуре, перформансах и синтетическом искусстве, включающем невербальный театр и инсталляции. Прежде всего, это авангардная «Мастерская реставрации несуществовавших чувств» (NSRD) Хардийса Ледыньша и Юриса Бойко, появившаяся в Риге в 1982 г.

¹ Лтш. *Dzīvesziņa*, ныне весьма остро обсуждаемое в латвийском обществе понятие, введенное в 2014 г. в Преамбулу Конституции Латвии как обозначающее одну из главных государственных ценностей.

² «*Nenocenzētie*» – «Неотцензурированные», название сборника статей о рижском андерграунде, молодежных субкультур и художественной жизни Латвии 1960-1970-х гг. См.: *Nenocenzētie. Alternatīvā kultūra Latvijā. XX gs. 60-tie un 70-tie gadi. Sastādītājs Eizēns Valpēters.* – R., Latvijas Vēstnesis, 2010.

Солвита Крейсе в своей статье «Чистая радость гениального дилетантизма»³ отмечает, между прочим, что 2015 год объявлен Латвийским музеем современного искусства как год Хардийса Ледыньша, учитывая ту роль, которую он сыграл в формировании экспериментального художественного пространства и раздвижении границ разных искусств, жанров, стилей и подходов: танец, кино, музыка, рисунок, инсталляция, перформанс. «Курс бинокулярного танца доктора Энесера». Действо на природе. Сумасшедший сдвиг времен года в акции «Весенняя оттепель» (1987 г.), «когда зимние грибы плывут к морю, время отменяется, и границы между искусством и жизнью становятся приблизительными». Поразительно характерный для духа будто образ; к тому же примечательно: участники NSRD не называли себя художниками, а свою деятельность — искусством или формой нонконформизма; им удалось ускользнуть от идеологии — как в советское время, так и позднее.

По-настоящему осмыслить и оценить настоящую книгу невозможно вне контекста ее появления: десятилетие творческой деятельности Симоны Оринской на поприще будто и танцевальной терапии с использованием образов, техники и идей будто. Иллюстративный ряд рецензируемой книги во многом держится на разделяющих разделы фотографиях с крупными ракурсами Симоны во время перформансов — работы Яниса Дейнатса. В этом книга «Будто» смыкается с фотоальбомом «Nakts svētās dejas» — «Священные танцы ночи» (Rīga: Galery Art Silk, 2010), составленным Симоной в соавторстве с этим же фотографом и Модрисом Тенисоном в качестве художника; все образы здесь даны крупным планом, подчеркивающих детали движения, и даже превращающие движения в инсталляции, приглашающие к долгому и изысканному любованию странными ракурсами тела, и сопровождаются короткими стихотворениями сложного, насыщенного содержания. И иллюстрации, и тексты призваны пробудить в читателе и зрителе глубокие, скрытые эмоции. Однако еще важнее — созерцание самих перформансов. Кроме представлений и книг, имеются видеосъемки, занимающие промежуточное положение между зафиксированным и движущимся хореографическим образом. Симона Оринска и руководимая ею “Laboratory of Stage Arts”, в соавторстве с Х. Апсисом, И. Прейманисом, М. Тенисоном и рядом фотографов в 2006 г. издали DVD-диск, представляющий проект INSIDE . Задачи его определяются авторами так: «поиски духовного центра, *сатори*, или состояние изначального откровения, интеллектуальное реалити-шоу, расширение сознания, неомифологизм, психотерапевтический сеанс, путешествие в психофизику актера? Что такое Человек? Что такое Эго? Что такое Движение?» Ответы даются несколькими творческими объединениями и театральными труппами Латвии и Литвы, режиссерами Модрисом Тенисоном и Виктором Янсоном (выпускником Театрального училища имени Щукина, работавшего в театре «Лицедеи» у Вячеслава Полунина и в театральной лаборатории Анатолия Васильева в Москве). Диск сопровождается брошюрой с текстами-пояснениями, насыщенными бурными, разноплановыми размышлениями, и похожими на конспекты бесед, заметки на память. Интересный документ танцевальной эпохи, объединяющей различные исполнительские подходы, различные культурные стили, противостоящие мейнстриму и ищущие новые способы обращения к душе и телу человека.

³ Kreise Solvita. Ģiniālā diletantisma tīrais priekšs // Kultūras diena un izklaide. 9.07.2015. 16-17.lpp.



Симона Оринска в представлении «Знак».

Однако самым большим сюрпризом в совместной работе Симоны и Модриса стал для меня опыт соотнесения двух совершенно разных и как будто бы даже несводимых сфер: будто и знаков латышского орнамента. Один из созданных ими перформансов называется «ZIME» — «Знак» и прямо апеллирует к мистическому, космическому прочтению знаков латышского орнамента. Об этой постановке не раз говорится в книге «Буто», а запечатленные на видео ее фрагменты демонстрировались в ролике на инсталляции «Убить будто X». Если разбираться логически, трудно представить себе нечто более далекое будто, чем латышский орнаментализм.



Модрис Тенисон и его лиелвардский пояс. Фото Светланы Рыжаковой, 2014 г.

Асимметрии будто тут противопоставляется четкая и обязательная симметрия геометрических знаков. Внезапности и неожиданности жеста будто — последовательность, логичность, закономерность развития орнаментального поля. Психологизму, индивидуализму будто — отрегулированность и некоторая обезличенность универсальных символов. Взрыв, протест, деконструкция будто — системности, четкой оформленности и функциональной уместности орнаментального пояса. Модрис Тенисонс, театральный педагог и режиссер, мастер пантомимы и художник, особенное внимание обращает на своеобразное явление в современной латышской культуре, известное главным образом по фильму Ансиса Эпнера «Лиелвардский пояс» (1980 год), в котором орнаментированные пояса стали предметом своеобразной мифологической игры и даже объектом художественной мистификации. Однако орнамент для Модриса оказывается отнюдь не самоцелью, но напротив — методом познания собеседника, ученика, партнера. Своеобразной лозой, с помощью которой можно найти подземные водные источники. Способом самопознания и раскрытия личности другого человека. Средством улучшения концентрации, избавления от боязни, раскрепощения, развития фантазии — словом, все того, что оказывается необходимым для актера, да и весьма полезно для всякого человека, живущего в сложном современном обществе и постоянно испытывающим информационную перегруженность и психологический стресс. Интерес Модриса к орнаментальным знакам, их системности, скрытого в них смысла, конечно, отчасти имеет национально-романтическое обоснование, однако несет не магическую, а исследовательскую и педагогическую задачу, то есть содержит принцип открытости и свободного поиска. Об этом см. в статье Ирины Сироткиной «Орнамент и пантомима: интервью с Модрисом Тенисонс».⁴

Остается только заметить, что книга «Будо», составленная группой рижских энтузиастов, увлеченно захваченных теорией и практикой этой сложной культуры движения и представления, и вышедшая в издательстве “Mansards”, — очень нужная и современная, она подводит многие итоги развития и распространения будо, а также свидетельствует о его неизбежных и, по-видимому, уже необратимых трансформациях.



Симона Оринска и травы Яновой ночи. Фото Светланы Рыжаковой, 2014 г.

⁴ Орнамент и пантомима: интервью с Модрисом Тенисонс. Интервью И.Е. Сироткиной // Эра пантомимы. Лаборатория изучения евразийской театральной культуры XX-XXI вв. Отв.ред. Смирнягина Т.Ю., Маркова Е.В. М.: Миттель Пресс, 2015. с. 258-269.