

ИЗ

*На правах рукописи*

**Давыдова Ирина Станиславовна**

**Театральность в фольклоре коренных народов  
Севера, Сибири и Дальнего Востока**

*Специальность 24.00.01 – теория и история культуры*

**АВТОРЕФЕРАТ**  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата культурологии



Санкт-Петербург  
2008

Диссертация выполнена на кафедре этнокультурологии Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный руководитель: Доктор философских наук,  
профессор  
Набок Игорь Леонтьевич

Официальные оппоненты: Доктор культурологии, профессор  
Махрова Элла Васильевна

Кандидат философских наук, доцент  
Москвина Ирина Константиновна

Ведущая организация: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства

Защита состоится «24» ноября 2008 г. в «16» часов на заседании диссертационного совета Д. 212.199.23 Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая Посадская, д. 26, ауд. 317.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, д. 48, корп. 5.

Автореферат разослан «23» октября 2008 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
кандидат культурологии, доцент



Е. Н. Шпинарская

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Проблемы современного бытования фольклора могут быть отнесены к числу наиболее острых и актуальных проблем культурологии, осмысливающей противоречивые и сложные процессы современной социокультурной коммуникации. Особый интерес здесь представляет фольклор коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока России, принадлежащих к иному, неевропейскому культурно-цивилизационному типу и привлекающих сегодня внимание специалистов различных областей гуманитарного знания.

Сохранение и развитие традиционных этнических культур народов Крайнего Севера означает, прежде всего, сохранение многокрасочности российской и мировой культуры, сохранение способности культуры отражать все нюансы и оттенки исторически изменчивых отношений человека с окружающим его природным и социальным миром. Возросший в последнее время интерес к так называемым “архаичным” культурам коренных неевропейских народов носит отнюдь не только исторический или музейный характер. Свойственная этим культурам синкретическая цельность, гармоничность, внутренняя уравновешенность сегодня рассматривается не как прошлое, а, скорее, как труднодостижимый идеал культуротворчества, как своеобразная антитеза современной коммерческой массовой культуре, рассчитанной на усреднённое, деиндивидуализированное потребление, снятие, стирание этнических черт, приведение к единому стандарту, основанному на однозначнотехнократическом понимании современности в русле ее односторонне глобалистской интерпретации.

Важнейшей стороной актуальности данного исследования поэтому является то, что оно посвящено определению конкретных путей актуализации, включения в современную социокультурную коммуникацию имеющих общечеловеческое значение ценностей этнических культур коренных народов Севера.

С другой стороны, актуальность исследования обусловлена тем, что оно посвящено проблеме театральности, рассматриваемой как имманентное, интегративное свойство культуры, отражающее фундаментальные тенденции ее развития. Особенно актуальной эта проблема стала на рубеже веков, когда почти достиг своего апогея процесс размывания жанровых рамок искусства, возникновения его новых видов, когда противостояние идей в различных сферах духовной культуры привело к новому этапу осмысления процессов, происходящих в обществе, зеркальным отражением которого и стало искусство во всех его проявлениях. В этой связи, большой теоретический и культурно-практический интерес сегодня представляет проблема способов сосуществования в художественной культуре различных исторически сформировавшихся жанров и видов *профессионального искусства*, в частности, театра, и *фольклора*, несущего в себе свойство театральности, зрелищности, и активно включаемого в процессы современной социокультурной коммуникации.

**Объектом исследования** является фольклор коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

**Предмет исследования** – театральность как свойство фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

**Цель данного исследования** – научная дефиниция театральности как свойства фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, определяющего особенности его современного сценического воплощения и возможности неискажающей адаптации к современной социокультурной коммуникации.

**Задачи исследования.**

1. Рассмотреть направления теоретического исследования проблемы театральности.
2. Выявить ритуально-обрядовые и игровые корни театральности.
3. Проанализировать историческое и современное бытование жанра фольклорного театра.
4. Разработать типологию театрально-зрелищных форм фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.
5. Сформулировать концепцию трансфольклорного театра и разработать творческую технологию неискажающей адаптации фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока к современной социокультурной коммуникации.

**Степень разработанности проблемы.**

В работах, в которых затрагивается понятие *театральности*, сформировалось устойчивое представление о сложности этого понятия, связанной, прежде всего, с осознанием его *междисциплинарного статуса*: с одной стороны, театральность строится на взаимодействии различных видов искусства; с другой стороны, её дефиниция предполагает выход в иные, нехудожественные сферы культуры, в частности, игровую и ритуально-обрядовую. Становится очевидным, что театральность должна рассматриваться не только в узком смысле (как свойство театра), но и в широком смысле слова как некая универсалия, как имманентное, интегративное свойство культуры как системы, раскрывающее важнейшие стороны её генезиса и функционирования.

Исследование проблемы театральности фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока потребовало обращения к широкому кругу теоретической литературы, представляющей разные области гуманитарного знания и часто выходящих за рамки исследуемой проблемы.

В русле театроведения *проблемы театральности* затрагивались в работах П. С. Когана, В. М. Фриче, Я. Б. Бруксона, В. Плучека, М. Ю. Лотмана, Г. Товстоногова, М. А. Захарова, Л. Аннинского, Б. Покровского, П. Пави, А. Р. Кугеля, Т. Курышевой, Г. Д. Гачева, Е. М. Гашковой, А. Вислова, Г. А. Баканурского, И. М. Андреевой, А. Арто, Н. А. Барабаша, Ю. М. Барбоя, А. И. Белецкого, Э. Бентли, М. М. Бонч-Томашевского, А. С. Некрыловой, Г. Н. Бояджиева, П. Брука, Ж. Вилар, А. А. Гершковича, Г. Гояна, Дж. Гесснера, Б. Захавы, Б. В. Казанского, М. О. Кнебель, М. Ю. Лаврентьевой, С. М. Ми-

хозлса, А. А. Румнева, В. А. Сахновского-Панкесва, Т. А. Стеркина, А. Таирова, Э. В. Махровой, Т. Шах-Азизовой и др.

Отдельные аспекты *ритуально-обрядового происхождения театра и театральности* рассмотрены в работах Н. Н. Евреинова, А. И. Белецкого, С. Лисицыан, Х. Сунна, Г. Скатару, В. Харузиной, А. Д. Авдесва, С. А. Арутюнова, П. Богатырёва, Д. М. Балашова, Г. Крэга, В. Э. Мейерхольда, Е. В. Шахматовой, Я. Таирова, А. Арто, М. Гундзи, Х. А. Ливрага, Р. Генона, Р. Барта, Е. Э. Бэртельса, А. Талыбова, Л. А. Абрамян.

Важное значение для исследования имели работы, в которых затрагивались проблемы *ритуального, театрально-зрелищного и игрового пространства культуры*. Это работы О. М. Фрейденберг, Е. М. Мелетинского, Б. Н. Путилова, А. К. Байбурина, Л. И. Ивлевой, Т. А. Апинян, И. Е. Берлянда, К. Леви-Стросса, К. Бюхера, К. Гросса, Н. Н. Евреинова, Э. С. Маркарьяна, Дж. Морено, С. А. Токарева, Е. Б. Морозовой.

Проблемы *современного бытования фольклора и фольклоризма* освещены в работах, посвященных теории фольклора – В. Е. Гусева, Б. Н. Путилова, М. К. Азадовского, К. В. Чистова, К. Б. Соколова, Т. Б. Баларьевой, Г. С. Вардугиной, А. И. Куприной, Н. И. Кравцова.

Важным источником для автора послужили исследования, посвященные *историко-методологическим и теоретическим проблемам современной фольклористики*: М. К. Азадовского, М. М. Бахтина, В. Е. Гусева, К. В. Чистова, Б. Н. Путилова, А. С. Каргина, С. Ю. Неклюдова, Н. Г. Михайловой, А. А. Панченко, В. Бахтиной, П. Г. Богатырёва, Р. Л. Горбунова, И. И. Земцовского, Л. М. Ивлевой, А. И. Лазарева, Е. С. Новик, Т. В. Павловой, П. Себийо.

Различные аспекты проблемы *фольклорного театра и современного сценического фольклоризма* рассмотрены в работах В. Н. Всеволодского-Гернграсса, П. Г. Богатырева, В. Ю. Крупнянской, Н. И. Савушкиной, А. С. Некрыловой, В. Е. Гусева, Л. М. Ивлевой, В. Н. Харузин, А. В. Грунтовского, Д. М. Балашова, Н. И. Жулановой, Ф. А. Рубцова, П. С. Казьмина, И. И. Земцовского, Н. А. Хренова, Н. С. Михайловой, Э. Е. Алексеева, Г. Гояна, А. Г. Баканурского, А. Бслкина, С. Д. Кабдиевой, Я. С. Крыжановской, Н. Е. Онгулова, Т. М. Смирновой, Н. И. Толстой.

Особое значение для данного исследование имело обращение к работам, в которых, в частности, исследовался феномен *культурного синкретизма* – работам Г. В. Плеханова, К. Бюхера, Н. Я. Марра, М. С. Кагана, А. Н. Веселовского, Г. Д. Гачева, Т. Шах-Азизовой.

В работе использованы данные исследований этнографов, историков, социологов, культурологов, *посвященных культуре народов Севера, Сибири и Дальнего Востока*: В. Г. Богораза, И. С. Вдовина, А. А. Арутюнова, Д. А. Сергеева, И. К. Воблова, Е. С. Новик, Л. И. Шренка, Л. Я. Штернберга, Е. М. Мелетинского, Г. А. Меновщикова, К. Ф. Карьялайнена, Г. П. Харючи, Т. Молданова, Т. А. Молдановой, Е. Т. Пушкарёвой, А. Ф. Анисимова, П. С. Бахлахова, С. В. Иванова, Г. М. Василевич, А. А. Петрова, Ч. М. Таксами, В. А. Роббека, Е. А. Гаер, И. Н. Генцева, П. Я. Гонтмахера, Г. Н. Грачёвой, И. Л.

Набока, Е. Г. Демидовой, А. Иванова, Е. А. Крейнвича, З. Н. Куприяновой, В. В. Леонтьева, О. В. Мазур, Е. А. Михайловой, Л. Ненянг, А. Б. Островско-го, Е. И. Ромбандеевой, С. Скоринова, W. Jochelson, W. Schmidt.

Отдельные аспекты театральности фольклора затрагиваются в работах, посвященных *проблемам шаманизма* – М. Элиаде, В. Г. Богораза, Е. С. Новик, В. Н. Баилова, С. Н. Тарбанакowej, Л. А. Лара, Г. А. Отаиной, О. Э. Добжанской, О. А. Бельды, Н. Я. Бичурина, Т. Д. Булгаковой, Д. С. Дугарова, К. Ф. Карьялайнена, М. Б. Кенин-Лопсан, Т. М. Михайловой, Е. В. Нам, С. В. Ревуненковой, С. И. Руденко, А. В. Смоляк, Т. Ю. Сем, Т. В. Жеребиной, В. И. Харитоновой.

Обращение в русле темы исследования к проблемам шаманизма потребовало также знакомства с исследованиями «*неошаманизма*» и «*трансперсональной психологии*» – М. Харнера, К. Кастанеды, Н. Друри, С. Грофа, К. Уилбера, В. И. Харитоновой.

Отдельные аспекты проблемы *сценического воплощения фольклора* нашли свое отражение в работах, посвященных *музыкальной и танцевальной пластической культуре народов Севера, Сибири и Дальнего Востока*: Ю. И. Шейкина, Н. А. Соломоновой, В. В. Рома, Т. Ф. Петровой-Бытовой, А. А. Петрова, М. Я. Жорницкой, С. Ф. Карабановой, Е. А. Рутьинеут, В. Н. Нилова, О. Э. Добжанской, А. Г. Лукиной, Л. А. Тимашевой, Е. К. Луговой, М. А. Лапиной, И. А. Бродского, И. А. Богданова, А. М. Айзенштадт, Е. А. Алексеенко, Т. Молданова, Т. А. Молдановой, О. В. Мазур, Е. В. Гиппиус, С. Л. Чернышвой.

Большое значение для *теоретико-методологического обоснования* исследования имело обращение к литературе по теории и истории культуры, в частности, концептуальным положениям, касающимся генезиса, морфологии, функционирования культуры, содержащимся в работах М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Э. С. Маркаряна, С. Н. Иконниковой, Л. В. Петрова, Э. В. Соколова, Г. В. Драча, А. Я. Флиера, Ю. М. Шора, Л. М. Мосоловой, Т. А. Апинян и др.

#### **Положения выносимые на защиту:**

- Культурологический анализ феномена театральности имеет важное значение для понимания сущности современных форм развития театрально-зрелищной коммуникации и особенностей современного бытования фольклора;
- Театральность должна быть рассмотрена как категория теории и истории культуры, отражающая имманентное интегративное свойство культуры, проявляющееся в её различных формах и жанрах
- Театральность, возникая и развиваясь в ритуально-обрядовых и игровых формах культуры, постепенно приобретает самостоятельный культурный статус, собственную специфику, не сводимую к какому-либо отдельному качеству (ритуальности, игровости, зрелищности, соноричности, пластичности), но выражающуюся в сложном синкретическом их переплетении.

- Театральность фольклора представляет собой художественно-эстетическое выражение синкретизма традиционной культуры, качество, творческая реализация которого обеспечивает актуальную жизнь фольклора в современной социокультурной коммуникации, наряду с дифференцированной по видам и жанрам профессиональной художественной культурой.
- В современной театрально-сценической практике регионов Севера, Сибири и Дальнего Востока представлены 3 основных типа театрально-зрелищной репрезентации фольклора: музыкально-пластический, обрядово-игровой и музыкально-эпический.
- Трансфольклорный театр является наиболее адекватным реальному синкретизму традиционной этнической культуры народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, жанром современного художественного творчества этих народов, формой неискажающей адаптации фольклора к условиям современной социокультурной коммуникации, способом приобщения новых поколений северян к ценностям их родной культуры.

**Научная новизна исследования** состоит в том, что в нем впервые:

- театральность рассматривается как культурологическая категория, отражающая существенные особенности генезиса культуры;
- исследуется театральность как свойство фольклора;
- выявляется соотношение театральности и зрелищности в художественной коммуникации;
- рассматривается генезис театральности как явления культуры, ее ритуально-обрядовые и игровые корни;
- рассмотрена театральность в фольклоре коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, выявлена её этнокультурная специфика;
- дана типология театрально-зрелищных форм фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока;
- выявлены основные методы адаптации аутентичного фольклора к условиям современной сценической коммуникации;
- разработана концепция трансфольклорного театра как нового сценического жанра;
- дано научное описание трансфольклорного театра как технологии адаптации фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока к современной социокультурной коммуникации.

**Теоретической и методологической основой исследования** послужили труды российских и зарубежных специалистов по теории и истории культуры, философии культуры, эстетике, театроведению, музыковедению, фольклористике, этнографии, этнологии, социологии, общей, социальной и этнической психологии, педагогике, североведению. Характер темы обусловил междисциплинарность её рассмотрения, опору на комплексный анализ рассматриваемого в диссертации феномена театральности.

Применённый в работе системный подход позволил рассмотреть театральность как универсальное, интегративное свойство культуры. Исследова-

ние особенностей его практического претворения в культурной практике, современной социокультурной коммуникации потребовал применения принципов сравнительно-типологического анализа.

#### **Теоретическая значимость исследования.**

К осмыслению понятия «*театральность*» обращаются специалисты разных областей гуманитарного знания, но в значительном по объему корпусе литературы, посвященной театру и театрально-зрелищной коммуникации феномен «театральности» до сих пор не получил убедительной дефиниции. В основном, *театральность* рассматривается как свойство театра и содержательно включает в себя некоторые характеристики этого вида искусства, сформировавшегося ещё в античную эпоху. Теоретическое значение работы заключается, прежде всего, в том, что в ней дана теоретическая дефиниция театральности как интегративного свойства культуры, как свойства фольклора, обеспечивающего возможность его актуализации и неискажающей адаптации к условиям современной социокультурной коммуникации.

#### **Практическая значимость исследования.**

Материалы исследования могут быть использованы для решения проблем сохранения, развития и адаптации фольклора к современной социокультурной коммуникации в образовательной и творческой практике, для совершенствования подготовки и переподготовки кадров специалистов в сфере культурно-просветительской и концертно-художественной деятельности, затрагивающей современные формы бытования народной культуры, а также могут быть использованы для дальнейшего развития и модернизации системы образования малочисленных коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, подготовки квалифицированных кадров для этих регионов.

#### **Апробация исследования.**

Основные положения диссертационного исследования обсуждались на Всероссийских, международных и межвузовских конференциях, в частности, на IV и V Конгрессах этнологов и антропологов России, Международной конференции «Речь и этнос», апробирована при проведении научно-методических семинаров для работников образования и культуры в Ханты-Мансийском автономном округе – г. Сургут (2001, 2002 г.г.), с. Казым (2003 г.), г. Ханты-Мансийск (2007 г.), Чукотском автономном округе – г. Анадырь (2005, 2007 г.г.), г. Вологда (2005-2006 г.г.), г. Москва (2006 г.), г. Санкт-Петербург (2005-2006 г.г.).

Концепция трансфольклорного театра творчески апробирована в концертно-сценической и культурно-образовательной практике фольклорного театра-студии «Северное сияние» РГПУ им. А. И. Герцена в более чем 20-ти городах России, а также в ряде зарубежных стран - Италии, Испании, Великобритании, Франции, Финляндии, Норвегии, США, Венгрии, Украине, Литве и др.

На основе концепции разработан и внедряется в учебный процесс подготовки культурологов в Институте народов Севера РГПУ им. А. И. Герцена учебный курс «Фольклорный театр народов Крайнего Севера», а также новая образовательная программа магистерской подготовки «Трансфольклорный

театр как технология адаптации фольклора коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока к современной социокультурной коммуникации». Одним из результатов проведенного исследования стала разработка и внедрение в просветительскую практику в российских и зарубежных образовательных учреждениях разного уровня новая форма культурно-просветительской деятельности – лекции-концерты «Уроки толерантности», посвященные культурам коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока России. Данный проект был осуществлен в различных средних и высших учебных заведениях России в городах – Санкт-Петербург, Москва, Тамбов, Ярославль, Иваново, Владимир, Калуга, Липецк, Воронеж, Курск, Орел, Тверь, Нижний Новгород, Саранск и др.

### **Структура исследования.**

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии, включающей 530 источников, в том числе и на иностранных языках, и 3-х приложений. Общий объем работы – 201 страница.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во *Введении* показана актуальность изучаемой проблемы, обусловленная её недостаточной научной разработанностью, теоретической и практической значимостью, обоснованы новизна, научная значимость темы, сформулированы объём, предмет, цель и задачи работы, кратко раскрыта структура и содержание глав диссертации.

*Глава I «Театральность как феномен культуры»* посвящена комплексному изучению феномена театральности как интегративного свойства культуры.

В *параграфе 1.1. «Основные направления теоретического исследования проблемы театральности»* рассматривается история и основные идеи теоретического осмысления проблемы театральности. В отечественной искусствоведческой науке определенными кульминационными точками в обсуждении проблемы театральности можно считать 20-е и конец 80-х годов XX века – периоды, связанные с нарастанием перестроечных тенденций в общественной жизни и, соответственно, с кризисом самого театрального искусства, который был обусловлен как его внутренним состоянием, так и потребностями изменения и расширения поля его социального функционирования.

В 20-е годы в советском искусствоведении, и, в частности, в театроведении, активно развивалась материалистическая марксистская концепция, которая в тех исторических условиях одной из главных своих целей видела борьбу с идеализмом и формализмом. Так возникли идеи классовой природы театра, основанные на методологии Г. В. Плеханова, которые использовали в своих работах П. С. Коган, В. М. Фриче, Я. Б. Бруксон. В. М. Фриче была предпринята небезуспешная попытка наметить содержание социологии искусства - науки, устанавливающей закономерную связь между известными типами искусства и общественными формациями. В работе «Социология искусства» показано как на разных этапах общественного развития меняется социальная функция искусства, форма художественного производства и по-

ложение самих художников. Ряд глав этой работы посвящен тематике, жанрам и проблемам искусства, в частности, проблемам театра.

Принципиально иным был подход, намеченный в работах Н. Н. Евреинова<sup>1</sup>, имевших большой резонанс, как в научных, так и в профессиональных театральных кругах. В работах Н. Н. Евреинова проблема театра и театральности рассматривается в русле социально-биологических идей. В работе «Театр у животных» он подробно описывает все явления животного мира, которые могут быть трактованы как проявление «инстинкта театральности», как наличие зачатков театра, или даже театрального искусства как такового. Своеобразная реанимация идей Н. Н. Евреинова в отечественной науке произошла в конце 80-х годов XX века – период, характеризующийся, с одной стороны, своеобразным взрывом интереса к театру и его судьбам в современном мире, а с другой, – активизацией научной рефлексии по поводу театра и театральности, выразившейся, в частности, в широкой дискуссии, проведенной на страницах журнала «Театр».<sup>2</sup> Ряд идей Н. Н. Евреинова, касающихся генезиса театральности, оказались в центре указанной дискуссии. С этого момента проблема театральности становится для отечественного искусствоведения одной из центральных и постоянно дискуссируемых.<sup>3</sup> В исследовании вычлениаются несколько причин повышения интереса к *проблеме театральности*. Во-первых, он находился в русле определенного методологического пересмотра основ теории и истории театра, связанного со стремлением уйти от однозначности и жесткой социально-классовой детерминированности, свойственной марксистскому подходу к проблемам искусства. Во-вторых, указанный интерес в значительной степени определяется потребностями осмысления новых тенденций в развитии театра как вида искусства, связанных со свойственной художественной культуре последней трети XX века тенденции размывания и разрушения видовых и жанровых границ искусства и художественной деятельности. В-третьих, внимание к проблемам театра и театральности значительно усилилось в связи с бурным развитием телес-, видео- и компьютерных технологий, которое в определенной степени «ставит под сомнение» само существование театра, его будущее как вида искусства и формы художественно-эстетической коммуникации.<sup>4</sup> В-четвертых, чрезвычайно актуальной стано-

---

<sup>1</sup> См.: Евреинов Н. Н. Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). – СПб., 1912; Его же. Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории её возникновения. Фольклористический очерк – Пб., 1921; Его же: Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения). – Л.- М., 1924.

<sup>2</sup> См.: Театр. 1989 № 3, № 4

<sup>3</sup> См. об этом: Баканурский А. Г. Жизнь, игра, театральность. – Одесса, 2004. Гачев Г. Театральность нашей жизни и театр //Свободная мысль. 1997, № 1. С 47-45. Коптелова Н. Г. Проблема театральности в поэзии А. Блока. – Горький, 1987. Курьшева Т. Театральность и музыка. – М, 1984 Проблемы театральности (Сб научных трудов). – СПб., 1993.

<sup>4</sup> См. об этом Хренов Н. А. Место зрелищных искусств в художественной культуре (к постановке проблемы) //Театр и наука. Современные направления в исследовании театра. – М, 1976. Хренов Н. А. Зрелище в эпоху восстания масс. – М, 2006.

вится потребность осмысления вызванных стремительным «наступлением» коммерческой массовой культуры изменений в содержании и характере зрелищной коммуникации, которые приводят к новым формам бытования театральности. Наконец, в-пятых, современная культурная ситуация характеризуется нарастанием «неотрадиционализма», повышением интереса к опыту предшествующих эпох, к традиционной культуре, фольклору и его современной жизни, связанным с наступающими экологическим и культурно-экологическим кризисами.

Исследование современной теоретической литературы по данной проблеме позволило выделить *три основные позиции*. Первая из них рассматривает театральность как свойство театра, как выражение его видовой специфики. Для второй характерно понимание театральности как общехудожественного свойства, свойства художественной коммуникации. Наконец, третий подход, наиболее широкий, выводит театральность за рамки искусства и рассматривает ее как явление культуры, затрагивающее и внехудожественные её сферы.

Первые две позиции сходны в признании того, что театральность рождается, институциализируется в жанре театра и рассматривается, прежде всего, как *свойство театра*. Одна из особенностей приведенных точек зрения заключается в попытках выявить доминантные характеристики театральности, основанные на функциональном подходе к театру, к театральной коммуникации. Особый интерес представляет исследование Т. Курышевой «Театральность и музыка» (М., 1984), где понятие театральности рассматривается как выражение театрального мышления проникающего в мышление музыкальное. Музыку и театр роднит, прежде всего, временная природа и, именно благодаря этой природе оказывается возможным их синтез и взаимопроникновение. Музыка и театр, обладающие собственным художественным языком, взаимообогащаются за счёт проникновения, транспонирования языковых закономерностей иной системы художественного мышления.

Достаточно серьезное теоретическое освещение в рамках указанной позиции получила проблема театральности в литературе. Театральность в литературе не имеет однозначного толкования. Это и «театральность» в описании литературных персонажей, и особое качество текста, своей выразительностью и действенностью предполагающее сценическое воплощение, и самое основное, что непосредственно связано с родом литературы – драматургичностью. Театральность в данном случае является своеобразным проводником, не как подражание искусству театра или заимствование у него тех или иных форм, но как некий спонтанный аналог специфики театра.

Таким образом, анализ многочисленных опытов теоретической рефлексии по поводу театра и театральности, осуществленный в различных областях отечественного гуманитарного знания XX века, показывает, что преобладающая здесь точка зрения, в основе которой лежит признание театральности в качестве свойства театра как вида искусства, сужает проблему и не отражает сложности и многомерности этого феномена, особенностей и способов его функционирования в социокультурной коммуникации. Более адекватным представляется широкое

культурологическое понимание театральности как некоего имманентного, интегративного свойства культуры, не столько *порожденного театром* как видом профессионального художественного творчества, сферой художественной культуры, сколько *порождающего театр* как одну из форм своего воплощения и актуализации в социуме, в художественно-эстетической коммуникации. Одним из самых интересных и социально значимых проявлений этого свойства оказывается именно его «фольклорная ипостась».

Т. о. *театральность* может быть культурологически интерпретирована как некое *интегративное свойство культуры, которое возникло значительно раньше искусства театра и является художественно-эстетическим выражением первоначального культурного синкретизма, наиболее ярко представленным в фольклоре*. Фольклор как феномен культуры является сферой сохранения и репрезентации театральности, сосуществуя с профессионализированной и дифференцированной по видам и жанрам сферой художественной культуры. Сохранение и воспроизводство этого качества фольклора способно обеспечить его творческую актуализацию в современной социокультурной коммуникации.

В русле обоснования этой дефиниции в *параграфе 1.2. «Ритуально-обрядовые и игровые корни театральности»* рассматривается генезис феномена театральности, для которого характерны две культурно-деятельностные доминанты – *ритуально-обрядовая и игровая*.

А. И. Белецкий<sup>5</sup> видел возникновение искусства театра на пересечении обряда и игры: обряд как структурирующее, организующее ритмическое начало и игра – стихия фантазии и творчества. Непосредственно история театра ведётся автором от самых древних, простейших форм: от изобразительного танца к мимическому, от мимического танца к обрядовой пантомиме. Позже, эти взгляды, вполне смыкающиеся с общей эволюционной теорией искусства, были подхвачены и развиты А. Веселовским, С. Лисицкиным, Х. Сунна, Г. Скатару, В. Харузиной и др. Рассматривать историю театра как исторический процесс развития от самых низших, элементарных форм к формам сложным, высшим стало общепринятым после появления фундаментального исследования А. Д. Авдеева «Происхождение театра», ставшего на долгие годы единственным и наиболее полным в отечественной науке исследованием в этой области.

Впоследствии, эволюционная теория происхождения театра, которую часто отождествляли с историей драмы, подвергалась большой критике. Но в защиту концепции ритуально-обрядовой природы театральности можно привести такое интереснейшее явление как театральная культура стран Востока, Индии, Китая и Юго-Восточного региона, ритуальная природа которых не вызывает сомнения.<sup>6</sup>

Исследование феномена театральности, на наш взгляд, не получило дальнейшего развития прежде всего потому, что в театроведении возобладали тен-

<sup>5</sup> См.: Старинный театр в России – М., 1923

<sup>6</sup> См. об этом, например: Балашов Д. М. Драма и обрядовое действо (к проблеме драматического рода в фольклоре) // Народный театр. – Л., 1974. С. 11.

денция подмены истории театра как вида искусства - историей драматургии, которая при этом носила ярко выраженный европоцентристский характер. Под искусством театра, чаще всего понимается его драматическая разновидность, то есть «театр текста». Искусство театра в таком случае оказывается тесно связанным с развитием литературной традиции, с развитием языка. Соответственно, понятие «национальная театральная традиция» стало тождественно понятию «национальный драматический театр», то есть европейская модель театра стала считаться ведущим образцом профессионального театра.

Тем показательнее оказывается феномен ритуальных экзотических театров Японии, Индии, Китая, Юго-Восточной Азии и Ближнего Востока, где различные виды традиционного театрального искусства и театра европейского образца сосуществуют и, более того, заимствуют друг у друга средства художественной выразительности. Именно здесь явно проступает главное отличие западной и восточной моделей театра – наличие разных доминант: словесно-драматургической и танцевально-пантомимической. Основой, например, японского традиционного театра является именно пантомима, поэтому история японского театра это, прежде всего, история театрально-исполнительского искусства, что во многом роднит его с фольклорными жанрами, где известны не авторы, а, как правило, исполнители.

Синкретичность этих видов театра в противовес «западному» текстовому образцу – именно это стало одним из основных идеалов для режиссёров начала XX в. (В. Мейерхольда, Я. Таирова, Г. Крэга, А. Арто и др.), которые старались расширить, а подчас и изменить образно-выразительную сферу театрального искусства.

Анализ различных моделей выражения театральности в сценических практиках, в частности, восточных культур показывает, что главным формообразующим признаком является *синкретичность*. Именно утрата синкретичности стала важнейшим источником кризисных явлений в современном театральном искусстве. И именно синкретизм в значительной степени стал тем труднодостижимым идеалом для многих современных режиссёров, который стимулировал их обращение к восточным театральным традициям, не порывавшим связей с фольклором. Театральность, на наш взгляд, может быть рассмотрена как *универсалия*, наиболее полно отражающая особое место искусства в культуре, художественно-эстетический статус «удваивающей» действительность условности.

**В параграфе 1. 3. «Фольклор – фольклоризм – театральность как современная культурная парадигма»** осуществляется попытка осмысления современных форм бытования фольклорных явлений, особенности которого в значительной степени связаны с неопределенностью и размытостью содержания понятия «фольклор». Все споры о сущности феномена фольклора, так или иначе, сводятся к вопросу о его границах, его месте в культуре. В современной науке так и не достигнут теоретический консенсус по поводу дефиниции фольклора. В то же время само многообразие этих дефиниций свидетельствует, на наш взгляд, о несостоятельности претензий фольклористики на монополию в исследовании фольклора как феномена культуры.

Последнее ярко представлено в попытках провести жесткую грань между фольклором и так называемым «*фольклоризмом*». В отечественной науке не существует единого толкования термина *фольклоризм*. Поэтому, освещение этой проблемы связано с некоторыми затруднениями методологического характера. *Фольклоризм* - термин, предложенный французским фольклористом XIX в. П. Себью для обозначения современного увлечения фольклором и занятий им. Широкое распространение термин получил в 60-е гг. XX в., преимущественно, для обозначения «вторичных», «неаутентичных» фольклорных явлений (воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самостоятельности т. п.). Культурологи связывают с понятием фольклоризма явления, присущие «массовой культуре», субкультуре молодежи (хиппи, панки и др.), культуре людей с девиантным поведением и др.<sup>7</sup>

М. К. Азадовский первым из отечественных учёных в своем монументальном труде «История русской фольклористики» использует термин «фольклоризм», рассматривая его как достаточно емкое и широкое понятие, применимое как к творчеству писателя, так и к целой эпохе<sup>8</sup> К. В. Чистов выделяет в качестве особой отличительной черты «фольклоризма» - определенную степень осознанности (эмоциональной, этнической, социальной, эстетической), нарочитости, стилизованности, «сознательность» обращения к фольклору, к его эстетике, осознанность становятся, по мнению ученого, доминантными признаками данного термина. При этом грань между фольклором и фольклоризмом оказывается предельно размытой как с точки зрения художественно-эстетической (профессиональное / непрофессиональное), так и исторически-временной (когда именно «кончается» фольклор и начинается фольклоризм?). Новый этап бытования фольклора, связанный с его выходом на сцену, включением в современную художественную коммуникацию, окончательно осложнил данную ситуацию. Различие понятий «*фольклоризм*» и другого широко употребляемого термина «*фольклорный элемент*» состоит, на наш взгляд, в том, что первое отражает определенное состояние или стадию развития и форму актуализации фольклорной традиции, а второе - использование элементов этой традиции в творчестве профессиональных писателей, композиторов, режиссеров и т.д.

Проведенное нами исследование показывает, что культурологическое понимание театральности как свойства фольклора, порожденного синкретизмом традиционной этнической культуры, позволяет приблизиться к определению адекватных природе этого культурного феномена форм его современного бытования.

## **Глава 2. Фольклор коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока в современной социокультурной коммуникации**

**В параграфе 2. 1. «Фольклорный театр как способ сценического воплощения фольклора»** рассматриваются исторические и современные фор-

<sup>7</sup> Русский гуманитарный интернет-университет.[Электронный ресурс]. Словари и справочники. Фольклоризм <http://www.i-u.ru/biblio/forsp.aspx?dictid>

См.. Азадовский М. К. История русской фольклористики. – М., 1957-1963. Т. 1.

мы бытования одной из самых распространённых на сегодняшний момент форм сценического воплощения фольклора – фольклорного театра. Анализируются различные определения этого жанра, используемые исследователями в основном в XX в.: народное театральное искусство, включающее театральные явления в полном объёме (народные представления, народные пьесы, сценки, диалоги); театральные элементы исполнения эпических и лирических произведений фольклора, эпизодов обрядов, ряжения (все виды народного творчества, хоть в какой-то мере заключающие в себе элементы театральности или ритуально-обрядовые явления с элементами игры и театрализации); а также коррелирующие с предыдущими более поздние понятия («народный театр», «народная драма», и ряд более поздних терминов, отражающих определенные тенденции в развитии данной художественной сферы – «зрелищно-игровые формы народной культуры», дотеатрально-игровые формы фольклора и т.д.). Приводятся признаки, какими должен обладать жанр фольклорного театра по принципу сочетания признаков фольклора и театра как вида искусства (фольклорным текст, драматическая структура текста, наличие сценической коммуникации «актер – зритель»).

Рассматриваются современные тенденции развития фольклорного театра: задачи и функции этого вида народного творчества, тяготение ко всё более преобладающей зрелищности, как к главному источнику сценической выразительности (что связано с общекультурными тенденциями, в основном, с развитием сценических технических средств, визуальных технологий). С одной стороны, это приводит к искажению содержательной, художественно-образной стороны фольклора, а с другой стороны, к появлению тенденции включения в превалирующую и уже достаточно восстановившуюся фольклорную традицию перманентно существующих в фольклоре разнообразных художественно-выразительных средств. Назревшая необходимость театрализации фольклора, может быть, на наш взгляд, обозначена как появление «нового синкретизма».

**Параграф 2. 2. «Типология театрально-зрелищных форм фольклора народов Севера, Сибири и Дальнего Востока»** посвящён исследованию театральности в фольклоре коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока. Актуализация имеющихся всеисторическую ценность этнических культур предполагает, с одной стороны, поиск новых средств и форм культуротворчества, основанного на аутентичном, в частности, фольклорном материале; с другой стороны, выработку образовательных парадигм, содействующих осуществлению трансляции культурных ценностей, включение в этот процесс новых поколений. Решающее значение здесь, на наш взгляд, имеет выработка адекватного понимания принципов соотношения традиционного и инновационного в современном бытовании фольклора, которая может осуществляться, как мы уже отмечали, только на междисциплинарной основе.

Опыт современного бытия традиционных этнических культур северных народов убедительно демонстрирует необходимость комплексного, многоаспектного подхода к процессу сохранения и трансляции культуры. Именно синкретизм, особое взаимопроникающее единство различных компонентов

традиционной культуры (духовных, материальных, социальных), заставляет сегодня системно подходить к развитию и сохранению культуры коренных народов Севера, к осуществляемому ими процессу межпоколенческой трансляции культуры. Здесь следует учитывать и то, что различные компоненты этого синкретического единства обладают различной степенью, различным потенциалом актуализации, «экстраполяции» в современную культуру, в современное культурное пространство. И мера, и характер модернизации здесь может быть чрезвычайно различными. Возникает проблема: возможно ли, например, сегодня в полном объеме (как это нередко декларируется) воссоздание основных видов материальной культуры каждого народа или возрождение их национальных форм верований, обычаев и традиций.

Всякая этническая культура, на наш взгляд, двухкомпонентна: один из этих компонентов константен, практически неизменен, составляет ценностный фундамент культуры и должен быть, безусловно, сохранен (это относится, например, к языку, морально-этическим нормам, экологическому мироотношению и т. д.); другой должен быть мобилен, способен к изменениям и обеспечивать адаптацию данной культуры к изменяющимся социально-историческим условиям. Эти традиционный и инновационный компоненты «пронизывают» все элементы культуры, хотя их соотношение в каждом конкретном случае может быть разным. Наименее константен, очевидно, язык, деформирование которого ведет в конечном итоге к утрате этнической идентичности, наиболее инновационна, на наш взгляд, сфера художественного творчества, хотя и здесь не должны быть утрачены наиболее существенные традиционные элементы.

Обращаясь именно к современному бытованию фольклора народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, мы рассматриваем наиболее репрезентативные для данного явления примеры, касающиеся его театрально-сценического воплощения.

Отмечается, что доминирование в том или ином регионе определенных моделей театрально-зрелищного воплощения фольклора, как показывает наше исследование, обусловлено комплексом причин: степенью сохранности различных жанров фольклора; степенью сохранности ритуально-обрядовой и праздничной культуры; особенностями этнического менталитета; особенностями традиционной картины мира; степенью сохранности традиционных механизмов трансляции этнокультурных ценностей; значимостью сакральных компонентов культуры; межкультурными контактами и взаимодействиями; культурно-языковой ситуацией; образовательной ситуацией; особенностями культурной политики.

На основе выявления жанрово - стилистических доминант нами вычленены 3 основных типа театрально-зрелищной репрезентации фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: *музыкально-пластический, обрядово-игровой, музыкально-эпический*. Подчеркнем, что речь идет именно о доминантных типах, хотя в каждой культуре в той или иной степени присутствуют все указанные типы. Особой проблемой театрально - зрелищной репрезентации фольклора коренных народов Севера, Си-

бири и Дальнего Востока оказывается проблема воплощения *шаманской темы*. В современной научной и научно-популярной литературе достаточно распространено описание шаманских камланий именно в театральных терминах, и, именно, как театрального представления, что серьезно упрощает смысл содержания этого феномена. Опираясь на достаточно широкий круг работ российских и зарубежных исследователей (Е. С. Новик, О. Э. Добжанская, В. И. Харитонов, Т. Д. Булгакова, Schroder D., Pentikainen J. и др.), в работе совершается попытка разграничения сакрального и профанного слоёв шаманских камланий и соответствующих способов их современной репрезентации. На протяжении уже многих лет за рубежом и в России наблюдается процесс возрождения интереса к шаманизму. В данный период времени, этот интерес выражается, в частности, в появлении большого разнообразия экзотических личностей и подходов – это и трансперсональная психология, использующая в своей практической части элементы шаманских камланий (J.C. Lilly, T. Dethlefsen, J.C. Pierakos, L. Отт, С. Гроф, Р. Ассаджолли, К. Дюркгейм); это и «неошаманизм» – начало осмыслению которому положил М. Харнер, им же был введён термин «базовый шаманизм», который обозначает базовые шаманские техники, освобожденные от культурно-социального контекста. Универсальная значимость шаманизма, очевидно, обусловлена тем, что современный урбанизированный человек стремится к обогащению своего мировосприятия (независимо от тех или иных личных религиозных предпочтений).

Интерес к этому явлению традиционных культур, конечно же, не случаен – для людей (зрителей), не включённых в ту или иную шаманскую традицию, основным выразителем содержания становится именно художественный компонент шаманского ритуала. И именно универсальность языка художественной образности даёт возможность для театрально-сценической трактовки шаманского действия.

В последние десятилетия XX в. стало очевидным, что сценическая адаптация – наиболее эффективный способ донести ценности национальной культуры до представителей других стран и народов, сделать её частью мировой культуры. В связи с вышесказанным вопрос о соотношении театрально-зрелищного и сакрального компонентов в ритуале становится особенно актуальным. Что же всё-таки делает обряд обрядом, а театр театром? Здесь необходимо развести два основных понятия, которые до последнего времени считались, чуть ли не синонимами – *театральность* и *зрелищность*: театральность – качество предполагающее действие, коммуникацию, участие, сопереживание и обязательное наличие художественного образа, и зрелищность – качество больше предполагающее созерцание, отстранённость или большую дистанцию между зрителем и участниками. Именно театральность, на наш взгляд, является качеством формирующим, изначальным. В исследованиях по театральным формам фольклора используется в основном термин зрелище, что, по сути, является адекватным в отношении описания многих жанров народной культуры, как правило, это относится и к средневековым жанрам народного театра. Народные гуляния, обрядовые игры, балаганы –

все эти явления позиционируются как зрелища, которые, конечно же, рождены театральностью, как художественно-эстетическим выражением культурного синкретизма.

**Параграф 2.3. «Традиционное и инновационное в театрально-зрелищных формах фольклора: трансфольклорный театр»** посвящён проблеме актуализации ценностей этнических культур коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока, предполагающей, с одной стороны, поиск новых средств и форм культуротворчества, основанного на аутентичном, в частности, фольклорном материале; с другой стороны, выработку образовательных парадигм, содействующих осуществлению трансляции культурных ценностей, включение в этот процесс новых поколений. Решающее значение здесь, на наш взгляд, имеет выработка адекватного понимания принципов соотношения традиционного и инновационного в современном бытовании фольклора, которая может осуществляться, как мы уже отмечали, только на междисциплинарной основе.

В реальной творческой сценической практике художественных коллективов, обращающихся к северному фольклору, основной идеей становится поиск *адекватных сценических средств и форм, возможность сохранения* содержательной стороны различных форм народной культуры.

Современное бытование фольклора осуществляется в следующих основных формах: аутентичная (исходная); музейно-архивная; самостоятельная (фольклорные коллективы); профессионально-сценическая. И, если аутентичная и музейно-архивная формы обращены непосредственно к исходному, аутентичному фольклору, и исполняют сохраняющую функцию, то остальные формы являются формами фольклоризма, исполняющие культуропреобразующие функции.

Анализ современного сценического фольклоризма позволяет выявить следующие основные методы адаптации аутентичного фольклора к условиям современной сценической коммуникации: *стилизация, актуализация, интерпретация, театрализация, эстрадизация, ритуализация*. Задачами всех этих методов используемых в сценических самостоятельных и профессиональных коллективах являются творчески-адаптирующая (при условии хорошей сохранимости материала) и творчески-преобразующая (при частичной сохранности материала) деятельность.

До недавнего времени в отношении сценической адаптации музыкально-го и танцевально-пластического фольклора преобладал европоцентристский подход, при котором «готовые» сценические формы наполнялись «любимым» предлагаемым содержанием. Синкретическая природа фольклора подвергалась стилизаторски - адаптирующим изменениям, что, с точки зрения профессионального искусства, рассматривалось как новая прогрессивная форма, дающая удобный, понятный и легко усваиваемый для большинства «потребителей» продукт. Такой способ адаптации, при всей своей «объективности» (поскольку устоявшиеся, проверенные театрально-концертные формы являются гарантом понимания публикой содержания незнакомого материала) привнесло к тому, что в сценических интерпретациях произошла потеря основ-

ного качества фольклора – *театральности* как художественно-эстетического выражения культурного синкретизма.

Начиная с 90-х годов XX в. в русле общих культурных тенденций к возрождению фольклорного творчества начался пересмотр подходов и к проблемам современного бытования фольклора северных народов, в частности, фольклорного танца. Это стало возможным и в связи с процессом возрождения традиций, проведения традиционных народных праздников и обрядов, в контексте которых существовала и танцевальная традиция. В современном осмыслении роли и места аутентичной танцевально-пластической традиции в практике фольклорного театра-студии «Северное сияние» (функционировавшем до 1994 г. в основном в русле жанра народно-сценического танца) возник ряд творческих вопросов, нуждавшихся в новых, нетривиальных решениях: меняет ли новая сценическая форма содержание, до какой степени авторская интерпретация фольклорного материала сохранят его этническую специфику? Как найти адекватную форму подачи фольклорного материала, не искажающую его традиционное содержание и этническую специфику?

Возвращаясь к проблеме *театральности* фольклора на основе рассмотренных нами выше особенностей его современной теоретической интерпретации, мы можем вычленить узловые проблемы теории и практики его актуализации и адаптации к современной социокультурной коммуникации.

*Во-первых*, необходимо опираться на широкое культурологическое понимание фольклора, не сводящее его к его отдельным видовым или жанровым сферам – устному народному творчеству или другим. *Во-вторых*, такое понимание фольклора, на наш взгляд, должно быть «артцентричным», т. е. «обнимать» всю сферу художественного народного творчества (в том числе, и изобразительного, и архитектурного, и театрального). *В-третьих*, используя предложенное нами в первой главе работы определение «театральности» фольклора как художественного выражения культурного синкретизма, необходимо все же учитывать «пересечение» в этом его свойстве двух полей выразительности – собственно художественного и внехудожественного (игрового и ритуально-обрядового, лежащих в истоках театральности) при доминантном значении художественной образности. *В четвертых*, очевидно, главная сложность актуализации состоит в том, как может происходить инклюзия синкретичного по своей природе фольклора в не синкретичный, профессионально специализированный контекст современной коммуникации. *В-пятых*, для того, чтобы происходила действительная актуализация фольклора, а не использование так называемых «фольклорных элементов», необходима выработка особой технологии адаптации принципиально открытых по форме (в отличие от произведений профессионального искусства) и вариативных по содержанию фольклорных феноменов к новой культурно-коммуникационной среде. *В-шестых*, указанная адаптация должна основываться на ясной дифференциации константных и вариативных компонентов фольклорного феномена, предполагающей сохранение аутентичных, базовых для него художественно-эстетических свойств, связанных с выражением его этнокультурной специфики. *В-седьмых*, этот процесс должен привести в

культурно-художественной практике к новому состоянию фольклора как компонента современной зрелищно-сценической коммуникации, который мы обозначили как «трансфольклорный» (т. е. трансформирующий) театр.

Решению этих задач в значительной мере соответствует и тот процесс в современном гуманитарном знании и образовании, который выражается в поиске новых способов, новых гуманитарных технологий исследования многослойных, многоуровневых современных культурных процессов, ориентированных на практическое воплощение научных идей в социокультурной практике, на эффективное управление этими процессами. Именно такие исследования могут создать реальную основу для современного культуротворчества.<sup>9</sup> Интересным и убедительным примером такого подхода, на наш взгляд, может служить работа М. Эпштейна «Знак пробела: о будущем гуманитарных наук», где делается чрезвычайно интересная попытка обоснования новой практической ветви науки о культуре, именуемой им «*культуроникой*» (в соотношении с ее теоретической частью – культурологией).<sup>10</sup> *Культуроника*, ранее латентно существовавшая как некая интенция культуры, как отдельные опыты «культуротворческой деятельности», в перспективе должна стать особой отраслью, которую М. Эпштейн определяет как основанную на науке о культуре (культурологии) «совокупность технологий», как «гуманитарную технологию», «изобретательскую и конструкторскую деятельность в области культуры», «активное преобразование культуры как следствие или предпосылка ее теоретических исследований».<sup>11</sup> Обоснованная, таким образом М. Эпштейном концепция транскультуры (*transculture*) – это новая сфера культурного развития «за границами» сложившихся национальных, расовых, гендерных, профессиональных культур. Транскультура преодолевает замкнутость их традиций, языковых и ценностных детерминаций, раздвигает поле творчества. В то же время концепцию транскультуры не следует, на наш взгляд, понимать упрощенно – как отказ от «национальных, расовых, гендерных» и т.д. культур. Речь здесь идет о другом: во-первых, о приоритете интеграционных процессов в культуре над дифференцирующими; во-вторых, о поиске тех новых культурных моделей и форм, которые, основываясь на имеющемся в любой культуре общечеловеческом компоненте, обеспечивали бы актуализацию фонда культурных ценностей, их неискажающую адаптацию к новой социокультурной реальности.

Именно в русле этих идей нами разрабатывалась и апробировалась в художественно-сценической практике концепция нового фольклорного театра народов Крайнего Севера, который может быть назван «*трансфольклорным театром*» (т. е. «трансформирующийся фольклорный театр»). Трансфольклорный театр как вид (и, одновременно, результат) культуротворчества рассматривается нами бифункцио-

<sup>9</sup> Именно в русле этой тенденции находится разработанная в 2007-2008 г.г. коллективом РГПУ им. А. И. Герцена, ставшего победителем конкурса в рамках национального проекта «Образование» инновационно-образовательная программа «Создание инновационной системы подготовки специалистов области гуманитарных технологий в социальной сфере».

<sup>10</sup> Эпштейн М. Знак пробела: о будущем гуманитарных наук. – М., 2004. С. 614.

<sup>11</sup> Там же.

нально – и как художественный, фольклорно-сценический жанр, и как форма, метод актуализации фольклорного наследия и приобщения новых поколений северян к ценностям их родной культуры. Фольклорный театр сегодня существует в двух основных формах: в качестве традиционных форм народной зрелищно-театральной культуры (собственно народный театр), и в качестве продукта профессионального освоения различных жанров аутентичного фольклора. В этом втором случае мы имеем дело именно с трансфольклорным театром, со своеобразной адаптационной моделью, не искажающей аутентичность традиции, но творчески переосмысливающей ее с целью приближения к особенностям и условиям современной образно-художественной коммуникации. Это означает, с одной стороны, обретение фольклором новой художественной жизни, с другой стороны, выработку новой модели трансляции художественно-эстетических ценностей традиции.

Следует учесть, что в современной художественной практике, основанной на аутентичном фольклорном материале, происходит своеобразная реконструкция элементов фольклорного театра (или фольклорной театральности), по-разному проявляющихся в культурах разных народов Севера. Здесь можно говорить о разных жанровых модификациях фольклорного театра. Так, например, у палеоазиатских народов (эскимосов, чукчей, коряков) доминантными оказываются музыкально-пластические элементы, у обско-угорских народов (ханты, манси) – ритуально-игровые, у самодийских и тюркских народов (ненцы, якуты) – музыкально-эпические.

*Трансфольклорный театр* – это театр, сохраняющий своё этническое начало, прежде всего, особенности художественно-эстетической картины мира, присущей тому или иному этносу, этнической группе, но сделавший их ценности всеобщим достоянием. Трансфольклорный театр народов Севера, Сибири и Дальнего Востока – это, разумеется, и особая образная система, особый художественный язык, отличный от традиционного европейского театрального языка.

Особенности *трансфольклорного театра*, теоретически выработанные и апробированные в практике ансамбля «Северное сияние» выразились в следующих культуротворческих принципах:

1. Своеобразная «этнокультурная мозаичность», чередование разноэтнического фольклорного материала, позволяющее «высветить» и сопоставить этнические особенности художественного мироотношения разных народов (в выступлениях коллектива «Северное сияние» используется фольклор более 10 народов Севера, Сибири и Дальнего Востока). Теоретическая «кросскультурность» такого сопоставления в условиях фольклорно-сценической коммуникации становится фактором развития зрелищности представления.

2. Среди отмеченных нами типов театрально-зрелищной репрезентации фольклора народов Севера в этой концепции выбор сделан в пользу наиболее универсальных типов – *музыкально-пластического и обрядово-игрового*, позволяющих, в частности, преодолеть «языковой барьер», разделяющий народы, и выработать общепонятный художественно-образный язык. При этом особый акцент сделан на фольклоре палеоазиатских народов (чукотском, эскимосском, корякском, ительменском), в наибольшей степени сохранивших и развивших *музыкально-пластическую традицию*.

3. На основе обращения к традиционному для Севера жанру музыкально-пластических миниатюр, была выработана новая художественная форма, которую можно назвать *спектаклем-концертом*. Единство данной формы обеспечивается не столько сюжетно-тематически, сколько идейно-эстетически, выявлением общей для народов Севера *эмоционально-смысловой интонации художественного выражения*. Конкретным воплощением этой концепции стало создание концерта-спектакля «Голос ярара», построенного на синтезе элементов классической театральной драматургии и фольклорных музыкально-пластических миниатюр народов Севера.

4. В основе деятельности коллектива трансфольклорного театра лежит единство исследовательской, культуротворческой и образовательно-просветительской деятельности. Фольклорный театр оказывается, в частности, учебно-творческой базой профессиональной подготовки учителей – этнокультурологов из числа представителей коренных малочисленных народов Севера по одной из художественных специализаций (в рамках образовательной программы кафедры этнокультурологии) и в русле магистерской подготовки.

5. В творческой практике фольклорного театра-студии «Северное сияние» выработана и теоретически обоснована модель реконструкции аутентичной пластики. В ее основе – рассмотрение движения не изолировано, а в контексте той или иной этнической культуры, выявление его семантического значения путём сравнения с пластическими традициями других народов, выработка методики обучения движению в различных этнических традициях.

Описанные на примере деятельности фольклорного театра «Северное сияние» методики сценического воплощения фольклора лежат в основе той формы культуротворчества, которую мы определили как «трансфольклорный театр», и, которая основывается, на наш взгляд, на использовании театральности как имманентного, интегративного свойства культуры, в частности, фольклора коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

В **Заключении** приводятся и обобщаются основные результаты исследования, намечаются возможные перспективные направления дальнейшей разработки проблемы.

К числу основных, базовых выводов диссертационного исследования относится культурологическая интерпретация театральности как некоего интегративного свойства культуры, которое возникает значительно раньше искусства театра и является художественно-эстетическим выражением первоначального культурного синкретизма, наиболее ярко представленным в фольклоре. Фольклор как феномен культуры является сферой сохранения и репрезентации театральности, существуя с профессионализированной и дифференцированной по видам и жанрам сферой художественной культуры. Сохранение и воспроизводство этого качества фольклора способно обеспечить его творческую актуализацию в современной социокультурной коммуникации. Именно культурологическое осмысление этого качества фольклора легло в основу теоретической разработки и творческой реализации концепции трансфольклорного театра коренных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока.

---

<sup>12</sup> Премьера состоялась на сцене Королевского театра в г. Турине (Италия) в 1998 году.

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

1. Давыдова И. С. Фольклорный театр и этническая культура (к проблеме экологии этнокультуры) // Этнокультурологические и этнофилологические проблемы образования: Материалы Герценовских чтений. – СПб.: Образование, 1997. – С.27-29. (0,3 п.л.)
2. Давыдова И. С. Проблема театральности фольклора в этнокультурологическом педагогическом образовании // Проблемы и перспективы высшего гуманитарного образования в эпоху социальных реформ. Научно-методическая межвузовская конференция. Тезисы докладов. – СПб., 1997. – С. 315-316. (0,2 п.л.)
3. Давыдова И. С. Фольклорный театр «Северное сияние» в США: опыт межкультурной коммуникации // Международное сотрудничество в образовании в контексте диалога двух культур. Материалы международной конференции, посвященной 10-летию сотрудничества АСПРЯЛ и РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 1998. С. 104-106. (0, 2 п.л.)
4. Давыдова И. С., Набок И. Л. Фольклорный театр как средство этнической самоидентификации ребенка // Культура на защите детства. Тезисы докладов и сообщений V Международной конференции «Ребенок в современном мире: права ребенка». – СПб., 1998. – С. 164-166. (0,1/0,2 п.л.)
5. Давыдова И. С. Фольклорный театр народов Крайнего Севера: образовательный и культуротворческий аспекты // Образование как фактор развития языков и культур этнических меньшинств. Материалы международного семинара. – СПб., 1998. – С.219 - 224. (0,4 п.л.)
6. Давыдова И. С. Проблема реконструкции аутентичной пластики в сравнительной этнохореологии // Материалы IV Конгресса этнологов и антропологов России (Нальчик, сентябрь 2001 г.). – М., 2001. – С. 133 (0,2 п.л.)
7. Давыдова И. С. Театральность в фольклоре коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: образовательный и культуро-экологический аспекты // Реальность этноса. Этнонациональные аспекты модернизации образования. Материалы V Международной научно-практической конференции. (СПб., 18-21 марта 2003 г.) / под науч. ред. И. Л. Набока – СПб.: Астерион, 2003. – С. 654-656. (0,2/0,1 п.л.)
8. Давыдова И. С., Набок И. Л., Чернышова С. Л. Фольклорный театр-студия «Северное сияние»: этнокультурологическая концепция сохранения и актуализации фольклора народов Севера, Сибири и Дальнего Востока // Североведческая наука и образование в перспективе 21 века: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 75-летию Института народов Севера: Североведческие исследования. Вып. 3. – СПб., 2006. – С. 137 -142. (0,4 п.л.)
9. Театральность как феномен культуры // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 16 (40). Научный журнал. – СПб.: ООО «Книжный дом», 2007. – С. 61-66. (0.4 п.л.)

---

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ «АСТЕРИОН»  
Заказ № 298. Подписано в печать 16.10.2008 г. Бумага офсетная.  
Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Объем 1,5 п. л. Тираж 150 экз. Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,  
тел. /факс (812) 275-73-00, 275-53-92, тел. 970-35-70