

На правах рукописи

Крыжановская

КРЫЖАНОВСКАЯ ЯНА СТАНИСЛАВОВНА

**ЗРЕЛИЩЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ
ТУНГУСО-МАНЬЧЖУРОВ И НИВХОВ
ЮГА ДАЛЬНЕГО ВОСТОКА РОССИИ
(середина XIX – начало XXI вв.)**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры (культурология)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора культурологии

Хабаровск - 2019

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Хабаровский государственный институт культуры»

Научный консультант **Скоринов Сергей Нестерович** – доктор культурологии, кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры культурологии и музеологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Хабаровский государственный институт культуры»

Официальные оппоненты: **Старцев Анатолий Федорович**, доктор исторических наук, главный научный сотрудник, заведующий отделом этнографии, этнологии и антропологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения науки Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук

Малыгина Ирина Викторовна, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой мировой культуры Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный лингвистический университет»

Ромм Валерий Владимирович, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры музыкального театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Ведущая организация: Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Сибирский федеральный университет»

Защита состоится «21» июня 2019 г. в 10:00 ч. на заседании диссертационного совета Д 999.158.03 в ФГБОУ ВО «Комсомольский-на-Амуре государственный университет» (ФГБОУ ВО КнАГУ) по адресу: 681013, г. Комсомольск-на-Амуре, просп. Ленина, д. 27.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО КнАГУ и на сайте www.knastu.ru. Отзыв на автореферат в двух экземплярах, заверенный гербовой печатью, просим направлять в адрес диссертационного совета 999.158.03, e-mail: diss@knastu.ru.

Автореферат разослан «___» _____ 2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат филологических наук, доцент



Г.А. Шушарина

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. В течение последних десятилетий культура коренных этносов Дальнего Востока неоднократно переживала периоды сложных трансформаций, ведущих к частичному размыванию традиционного наследия. В самом общем плане эти изменения обусловлены двумя факторами: довлеющим присутствием русской культуры (государственный язык, СМИ, литература и т.п.), а также процессами глобализации, направленными на интеграцию и унификацию в различных областях жизни. Неоднозначное влияние этих процессов на культуру дальневосточных народов способствовало тому, что, с одной стороны, происходило вытеснение этнических явлений и замещение их общесоветскими (русскими), с другой – на фоне угрозы забвения национальных ценностей активизировались этнорегиональные движения, ориентированные на ренессанс духовных традиций. Сегодня культурологические аспекты этноистории коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока России характеризуются:

- оппозицией традиционных форм культуры и современных цивилизационных моделей (культура общества потребления, масс-культура и т.п.);
- консервацией на периферии современной жизни социума реликтовых форм традиционной культуры благодаря памяти старших поколений;
- появлением инновационных культурных форм, стремящихся (с разным успехом) к синтезу традиционно-этнического (фольклорного) и профессионального начал.

В ситуации частичного нивелирования традиций коренные народы нуждаются в знаниях о своей истории, способствующих формированию этнокультурной идентичности, сохранению традиций и консолидации этносов. В предлагаемой диссертации эти процессы рассматриваются на примере зрелищного пласта традиционной культуры, поскольку данная проблема на сегодняшний день изучена недостаточно, и исследования, напрямую затрагивающие проблемы зрелищной культуры амуро-сахалинских этносов, отсутствуют. Между тем зрелищно-игровые формы организуют мощный пласт в системе традиционной культуры региона. В виде игр, обрядовых действий, явлений сказочного фольклора, в форме фольклорного театра 1930-х гг. и более позднего самодеятельного театра зрелищная культура органично входит в ткань народного бытия, которое вне этого не может быть понято.

Исследование процесса эволюции зрелищной культуры этносов юга Дальнего Востока имеет важное значение для культурологической науки, поскольку затрагивает глубинные механизмы трансляции опыта, позволяет расширить понимание современной сущности фольклора, взаимодействия в нем устойчивого (традиционного) и динамического (инновационного). На фоне живого интереса к возрождению традиций зрелища, к формированию современного этнотеатра очевидна потребность исследования языковой и

стилистической специфики традиционных обрядово-зрелищных форм, реконструкции забытых зрелищных технологий.

Исследовательский интерес к визуальному аспекту традиционной культуры обусловлен как недостаточной изученностью феномена, невыделенностью его в самостоятельный предмет изучения применительно к наследию амуро-сахалинских этносов, так и наметившимся с середины XX в. процессом актуализации зрелищности, ставшей одной из ключевых проблем современной культуры и культурологии. В течение последних семи десятилетий ученые неоднократно отмечали, что современная культурная ситуация характеризуется т.н. «иконическим поворотом» – движением в сторону визуальных форм культуры, которые становятся мощным средством воздействия на современное сознание. Феномен «новой зрелищности» как ядра формирующейся глобальной культуры заставил по-иному увидеть зрелищный аспект в культурах прошлого, в том числе – в традиционной культуре народов юга Дальнего Востока. Генеральная линия современной культуры с ее реабилитацией архаики и мифологического сознания, с уклоном в сторону визуальных технологий совпала с ключевой тенденцией традиционной культуры, основанной на зрелищности и стремящейся к возрождению.

Необходимость данной работы продиктована потребностями гуманитарной науки в комплексном исследовании зрелища как социокультурного явления, ориентированном как на решение актуальных теоретических проблем, так и на этнический ракурс рассмотрения заявленной проблематики.

Этнические границы диссертации охватывают группу этносов, традиционно проживающих на территории юга российского Дальнего Востока (современные районы Приморского, Хабаровского краев и Сахалинской области) и сформировавших здесь к середине XIX в. относительное поликультурное единство в границах Амуро-Сахалинской историко-этнографической области. Это нанайцы, негидальцы, орочи, удэгейцы, ульчи, ороки (уйльта), относящиеся к тунгусо-маньчжурской группе, и палеоазиатский этнос – нивхи. При этом феномен зрелища в культуре анализируемых народов рассматривается системно, с учетом культурных взаимодействий, являющихся результатом исторического совместного проживания с другими народами российского Дальнего Востока (прежде всего – русскими) и стран Азиатско-Тихоокеанского региона.

Хронологические рамки включают период с середины XIX до начала XXI вв. Именно с XIX в., когда у коренных этносов региона еще преобладали патриархальные формы культуры, началась письменная фиксация сведений о традициях этих народов. В этот период было накоплено наибольшее количество полевого материала, зафиксированного путешественниками и этнографами. В качестве верхней хронологической границы выбрано начало XXI вв., что позволяет рассмотреть процесс трансформации зрелищных форм у тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока в исторической динамике, выявить

его тенденции и закономерности в период изменения цивилизационных основ образа жизни, сознания, этнокультуры.

Источниковая база исследования включает архивные документы, музейные собрания и экспедиционно-полевые материалы автора. Архивные материалы представлены рядом документов, хранящихся в архивах СПФ РАН (Санкт-Петербург), МАЭ РАН (Санкт-Петербург), РЭМ (Санкт-Петербург), ДВО РАН (Владивосток), ГАПК (Владивосток), ГАХК (Хабаровск). Большой интерес для раскрытия темы исследования представляют материалы А.Н. Липского и М.А. Каплан, хранящиеся в архиве Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) и архиве Российского этнографического музея, материалы из фонда Г.А. Отаиной, хранящиеся в Государственном архиве Приморского края, полевые материалы В.К. Арсеньева, В.В. Подмаскина, А.Ф. Старцева, хранящиеся в архивах Приморского краевого отделения Русского географического общества – Общества изучения Амурского края и Дальневосточного отделения Российской академии наук. Раскрытие темы было бы невозможно без опоры на документы советских органов власти 1930–1980 гг., сосредоточенные в архивах г. Хабаровска и г. Владивостока, а также публикации краевой, городской и районной печати, посвященные самодеятельному театру и проведению в селах региона национальных фестивалей. Обращение к этим документам позволило значительно повысить степень объективности работы.

Важным источником для изучения зрелищной культуры являются музейные коллекции. Особое внимание автор уделила экспонатам региональных музеев: Хабаровского краевого музея им. Н.И. Гродекова, Сахалинского областного краеведческого музея, краеведческих музеев г. Комсомольска-на-Амуре, пос. Троицкого, школьных музеев пос. Сикачи-Алян, Найхин и др., а также Дальневосточного художественного музея (г. Хабаровск). По мере необходимости привлекались экспонаты Российского этнографического музея и Санкт-Петербургского музея театрального и музыкального искусства.

Экспедиционно-полевые сборы проводились автором более 10 лет: в 1991–1996 и 2001–2008 гг. в районах Хабаровского и Приморского краев, а также Сахалинской области. Были записаны произведения устного и музыкального фольклора, проводились наблюдения современных обрядов (похоронных ритуалов, камланий и др.), профессиональных и поселковых праздников, фольклорных фестивалей. Вынуждены констатировать, что полевые исследования аутентичных обрядовых зрелищ к началу XXI в. исчерпали себя. В частности, линии преемственности поколений амурских шаманов повсеместно прервались, как и традиция проведения медвежьего праздника в сакральной функции. Новые, а также уже актуализированные этнографические материалы включены в рамки сформулированной зрелищной парадигмы традиционной культуры этносов юга дальневосточного региона.

Степень научной разработанности темы исследования характеризуется как популярностью «зрелищной» проблематики в последние

десятилетия, так и невыделенностью в самостоятельную область изучения аналогичных вопросов в пространстве культуры народов Сахалина и Амура, соотносимой с понятиями «этническое» и «традиционное». Междисциплинарный подход обусловил обращение автора к источникам по различным научным направлениям, демонстрирующим разные авторские позиции.

В публикациях, связанных с заявленной темой, выделено три блока, различающихся теоретико-методологическими подходами и аспектами изучения. В *теоретический* блок вошли публикации, где рассматривается зрелище как культурное явление широкого диапазона. На Западе в связи с экспансией информационно-зрелищных форм специфика визуального образа и визуальности, а также проблемы зрелища (как досуговой формы, как формы коммуникации и средства формирования общественного сознания) обсуждаются давно (исследования А. Банфи, П. Вирильо, Г. Дебора, У. Дж. Митчелла, П. Пави и др.). Философские подходы к осмыслению окружающего человека мира как элемента зрелища воплощены в работах Р. Барта, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартра и др. В отечественной литературе отдельными гранями исследовательских интересов в изучении зрелища к проблематике диссертации близки труды теоретиков театра 1910-1920-х гг. Ю.И. Айхенвальда, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Н.Н. Евреинова и др., у которых присутствует широкая трактовка «театральности» как «преэстетического» явления.

Из современных авторов «классиком» изучения зрелищной проблематики является Н.А. Хренов, в работах которого феномен зрелища рассматривается в обширном историческом контексте, от архаических форм к современному кинематографу. Это позволяет автору констатировать: «... традиционные зрелищные формы продолжают оставаться наименее изученными. В их изучении эффективны как в случае технических форм (средства массовой коммуникации), так и зрелищных видов искусства методы (...) оказываются недостаточными»¹. Из других публикаций внимания заслуживает монография Е.В. Сальниковой «Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века», прослеживающая роль визуально-зрелищного начала на протяжении всей истории человечества². Ключевым пунктом в рассмотрении зрелища в работе оказывается позиция человека-зрителя, определившая особое внимание автора к городу: именно городская среда породила тип визуальности, в которой зримое превращается в зрелищное. Признавая правомочность такого взгляда, отметим, что это приводит к некоторой недооценке роли зрелищного начала на заре человечества. На наш взгляд, именно «колыбельные культуры» дали первые образцы насыщенного повседневного зрелища: до того, как проявилась свобода наблюдения и человек сформировал в себе зрителя, он должен был заявить о себе в качестве участника обрядового зрелища, предназначенного для сакрального наблюдателя.

¹ Хренов, Н. А. Зрелище в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – С.5.

² Сальникова, Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века / Е.В. Сальникова. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012. – 575 с.

Второй блок публикаций – *историко-генетический (фольклористский)* – содержит анализ историко-этнографического разнообразия модусов зрелища в традиционной культуре. Поскольку зрелище есть форма существования значительной части обрядов, вопрос о месте зрелища в системе традиционной культуры корреспондирует с проблемой соотношения верований и ритуалов в рамках единого мифоритуального комплекса. И хотя вопрос имеет вековую историю, общей позиции у ученых нет до сих пор. Основоположником обрядовой теории мифа считают У. Робертсон-Смита, этого же мнения придерживались В.Р. Кабо, В.Н. Топоров, В. Тернер, Н.Н. Харузин, Е.С. Штейнер и др. Ритуалистическая теория была одной из основных в интерпретации мифа до 1960-х гг., когда возникла концепция структурализма, и К. Леви-Строс объявил, что мифы являются основой для образования ритуалов. С критикой обрядовой теории выступали также Е.В. Ревуненкова, С.А. Токарев, Д. Фонтенроуз и др.

Для разработки проблемы генезиса и структурной специфики зрелища в контексте представленного исследования оказались значимыми работы А.К. Байбурина, Н.В. Брагинской, В.Н. Топорова, О.М. Фрейденберг. В частности, для нас важен вывод О.М. Фрейденберг о том, что «лицезрение и зримость столько же принадлежат зрелищу, сколько мистерии и культу»³, ставший одним из оснований для выделения обрядовых зрелищ в качестве особого явления традиционной зрелищной культуры. Игровая природа зрелища была актуализирована Й. Хейзингой, Р. Кайуа и получила дальнейшую интерпретацию в работах Т.А. Апинян, Л.М. Ивлевой, ставших для нас теоретической поддержкой при анализе специфики традиционного зрелища. Сквозь призму истории народного театра зрелищные формы рассматриваются в работах П.Г. Богатырева, В.Е. Гусева, Б.Н. Путилова, Е.В. Ревуненковой, Н.И. Савушкиной, Н.И. Толстого, послуживших теоретическим фундаментом при постановке проблемы и задач диссертации.

Третий – *этнокультурологический* – блок литературы включает труды по разным аспектам культуры коренных малочисленных этносов Амура и Сахалина. Отдельного исследования, посвященного зрелищным формам этих народов, нет, хотя данные о них содержатся в массиве публикаций начиная с середины XIX в. Материалы экспедиций Р.К. Маака, А.Ф. Миддендорфа, Г.И. Невельского, Л.И. Шренка и др. заложили основу источниковедческой базы изучения этносов региона. Значительным вкладом в исследование духовных традиций этих народов стали работы А.Н. Липского, И.А. Лопатина, П.П. Шимкевича, Л.Я. Штернберга. Различные аспекты обрядово-праздничной практики рассматриваются в работах А.М. Золотарева, Е.А. Крейновича, интересных для темы исследования описанием акциональной стороны ритуалов, на сегодня утраченных. Ценный вклад в изучение праздников внесли С.В. Березницкий, В.В. Подмаскин, С.Н. Скоринов, А.В. Смоляк, А.Ф. Старцев, Ч.М. Таксами. Описание и анализ традиционных игр содержатся в работах П.Я.

³ Фрейденберг О.М. Образ и понятие // О.М. Фрейденберг Миф и литература древности / Отв. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1978. – С. 263.

Гонтмахера, Г.А. Отаиной, В.И. Прокопенко, Ю.А. Сема. Особая группа публикаций затрагивает отдельные стороны зрелищного синкретизма. Это работы С.В. Иванова по ритуальной скульптуре и маскам, Т.Д. Булгаковой, Н.А. Мамчевой, С.В. Мезенцевой, Н.А. Соломоновой, Ю.И. Шейкина по музыкальному фольклору, С.Ф. Карабановой, С.Л. Чернышевой по этнохореографии и др.

Приступая к исследованию зрелища в культуре амуро-сахалинских этносов, мы опираемся на комплекс идей и концепций, обособленных по причине междисциплинарных границ. Подобная разрозненность препятствует пониманию интересующего нас феномена и осложняет продуктивное использование существующих наработок в исследовательской и практической деятельности. Считаем, что систематизация и интерпретация на основе интегративного подхода накопленных наукой данных позволит сгенерировать целостное представление о сущности, функциях и формах зрелища в культуре этносов региона, проследить его генезис, проанализировать исторические формы, что до сих пор оставалось за рамками исследовательских интересов.

Объект исследования – традиционная духовная культура коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока России (нанайцев, ульчей, орочей, удэгейцев, негидальцев, ороков, нивхов).

Предмет исследования – зрелищная культура как важная составляющая традиционной духовной культуры коренных малочисленных народов Амуро-Сахалинского региона, представленная комплексом обрядовых и театральных форм.

Цель исследования – осуществить культурологический анализ феномена этнического зрелища у тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока России за 170 лет.

Поставленная цель достигается путем решения следующих **задач**:

1) разработать историко-культурологическую концепцию зрелищности как универсальной характеристики всей традиционной духовной культуры региона;

2) сформулировать научное представление о зрелище как особой форме коммуникации и специфическом способе регуляции этнокультурного пространства в традиционной культуре;

3) представить зрелище как способ функционирования ряда явлений культуры; выделить его дифференцирующие признаки; на их основе выстроить типологию зрелищных форм, наиболее ярко представляющих зрелищно-игровые, театральные традиции региона;

4) исследовать потенциал традиционного зрелища как актуального способа презентации этнокультурной идентичности этносов Амуро-Сахалинского региона;

5) выявить языковую и стилистическую специфику традиционного амурского зрелища как культурного феномена, представленного у коренных малочисленных народов юга Дальнего Востока;

б) исследовать особенности организации предметно-пространственной среды традиционного зрелища;

7) выявить зрелищные компоненты медвежьего праздника как возможной формы амуро-сахалинского фольклорного театра;

8) исследовать особенности функционирования зрелищной культуры на территории региона в советский период и показать ее специфику в конкретных исторических условиях;

9) проследить особенности восприятия и трансляции фольклорных традиций в современной зрелищной культуре коренных малочисленных народов юга Дальнего Востока;

10) наметить основные направления деятельности по сохранению и развитию традиционной зрелищной культуры аборигенных этносов региона.

Гипотеза исследования отталкивается от положения о том, что актуальность конкретного вида художественной деятельности определяется общим характером исторического типа культуры, соотношением в ней материального и духовного, а также социально-художественными потребностями эпохи. Исходя из этого, полагаем, что традиционная духовная культура коренных малочисленных этносов юга российского Дальнего Востока формировалась в условиях приоритета визуально-зрелищного начала, обусловленного спецификой охотничьего образа жизни и мифологической концепцией зрения. Отдельные зрелищно-игровые формы (от обрядовых до театральных) анализируются как конкретные проявления общей зрелищной доминанты традиционной духовной культуры региона.

Методология и методы исследования. Диссертационное исследование осуществлялось с учетом общетеоретических положений, выработанных мировой и отечественной мыслью применительно к проблеме зрелища и его места в контексте культуры. Методологическим фундаментом явился описанный Г. Гегелем и обоснованный М.С. Каганом, Э.С. Маркаряном и др. принцип неравномерного развития видов художественной деятельности на разных этапах истории культуры, позволивший обосновать значение зрелища и зрелищности в рамках традиционного наследия. Другим важным для раскрытия темы диссертации методологическим принципом стал системный подход к изучению элементов культуры, применение которого обусловлено разнохарактерностью и полифункциональностью зрелищных форм. Структурно-функциональный и компаративистский подходы составили базу исследования, необходимую для выявления принципов внутренней организации, функционирования и трансформации зрелищных форм в пространстве культуры этносов региона.

В процессе работы в соответствии с сформулированными задачами автором использовались различные методы, сложившиеся в современной культурологии: метод системного анализа, сравнительно-исторический, историко-генетический, историко-типологический. С целью объективного выявления современного состояния зрелищной культуры для сбора материалов использовались методы этнографии (включенного наблюдения,

респондентского опроса, фиксирования этнографических материалов и документов местных органов власти), при исследовании сценических форм привлекались методы театроведения (анализ репертуара, режиссуры, критики). Общенаучные методы анализа и синтеза позволили систематизировать и обобщить большой массив фактологического материала по истории и современному состоянию зрелищной культуры коренных народов региона.

Научная новизна результатов исследования:

1) впервые в отечественной культурологии проведено комплексное исследование традиционных и современных зрелищных форм коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока России за 170 лет;

2) разработан ряд концептуально новых теоретических положений о зрелищности как универсальной характеристике традиционной культуры региона, которая рассмотрена: как одно из проявлений мифологической картины мира (оппозиция человек-участник – сакральный Зритель); как выражение логики зрительно-пространственного постижения мира, актуального для охотничьих культур; как проявление психофизиологических особенностей (преобладание образного «правополушарного фенотипа» у коренных малочисленных этносов региона); даны рабочие дефиниции зрелища и зрелищности, обрядового зрелища, фольклорного театра, этнического и национального театра; разработана историко-культурологическая классификация традиционных зрелищных форм тунгусо-маньчжуров и нивхов сер. XIX – нач. XXI вв., применимая для исследования культуры других этносов;

3) впервые этнокультурная идентичность рассмотрена в аспекте ее актуализации в явлениях зрелищной культуры коренных малочисленных народов Амура и Сахалина, выявлен потенциал зрелищно-игровых форм в области реконструкции и презентации идентичности, обусловленный как укоренённостью зрелищных технологий в истории культуры, так и высокой ролью соматических факторов в получении художественных результатов;

4) раскрыта природа языковой и стилистической уникальности традиционного амуро-сахалинского зрелища, частично сохраняющего синкретизм акустического, жесто-мимического и предметно-пространственного начал; доказано, что эта уникальность определяется опорой на принцип имитации в моторно-двигательной и акустической форме, а также подвижностью и многофункциональностью предметной среды, маркирующей и, одновременно, преодолевающей границы «профанного – сакрального»;

5) впервые медвежий праздник амуро-сахалинских этносов последовательно и всесторонне проанализирован как явление не только обрядовой, но художественно-эстетической культуры, в аспекте выявления театрально-зрелищных элементов, как возможная форма фольклорного театра;

6) впервые систематизированы и исследованы материалы по истории и современному состоянию этнического театра коренных малочисленных народов региона, являющегося одной из актуальных форм зрелища; определены этапы его развития в период с 1930-х гг. до нач. XXI вв.,

выявляющие движение от раннего «полуфольклорного» театра, выполняющего просветительско-агитационные задачи, к самодеятельному театру в эстетико-художественной функции; представлена объективная картина функционирования этнического театра на протяжении восьмидесяти лет. Возникнув в результате взаимодействия самобытных региональных и российско-европейских традиций, сценические формы зрелища образовали оригинальный универсум, исследование которого существенно обогащает представления современной культурологической науки;

7) в научный оборот введены новые материалы и этнокультурные данные по традиционной и современной зрелищной культуре тунгусо-маньчжуров и нивхов, в том числе собранные автором в результате работы с экспедиционно-полевыми, архивными и музейными источниками.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Традиционная духовная культура тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока формировалась при доминировании визуально-зрелищного начала, обусловленного особенностями охотничьего образа жизни и мифологической интерпретацией зрения. Важная для традиционного сознания тенденция на «проявление» человека под взглядом сакрального наблюдателя определила своеобразие всех сфер художественной деятельности. Различные проявления «праискусства» интерпретируются автором с позиции их зрелищной адресованности, – либо как объективирующие Зрителя, либо как маркирующие участников обрядовой акции. В контексте диссертационного исследования «зрелище» трактуется как культурантропологическая дефиниция, связанная с палеопсихологическими основами мифологического мышления: обрядовое зрелище рассматривается как внешнее проявление архаического сознания.

2. Зрелищная культура – наиболее архаичная составляющая в духовном наследии этносов региона. Человек, телесно-двигательно передавая информацию о свойствах мира, посредством демонстрации стремился к самовыражению как культурное существо. Различные зрелищные формы (начиная с архаических обрядовых зрелищ и праздников) являются разновидностью древнейшей эстетической системы – системы показа, а движения человеческого тела выступали как один из простейших актов творчества, лежащий в основе разнообразных явлений в сфере культуры.

3. Зрелище как феномен традиционной культуры определяется рядом устойчивых признаков, среди которых – активная адресованность взгляду, процессуальная природа и обязательное «превращение» участников под взглядом реального или виртуального (магического) Зрителя. Понятие «зрелище» (а не театр в различных модификациях – «дотеатр», «прототеатр» и др.) охватывает широкий спектр сформировавшихся в традиционной амурской культуре форм (от обрядовых зрелищ и шаманских камланий до современных театральных разновидностей).

4. В контексте визуально-зрелищного дискурса исследования исходим из того, что именно зрелищные формы наиболее полно и узнаваемо представляют

культуру коренных малочисленных этносов региона как единый комплекс, в полной мере отражают ее ценностные ориентиры, органично входят как в бытовую, так и в ритуально-обрядовую сферы традиционной культуры. В современной социокультурной ситуации, когда коренные языки амуро-сахалинских этносов уходят из употребления, а этническое самосознание растет, универсальная специфика зрелищных форм в плане адекватной репрезентации этнокультурной идентичности приобретает особую актуальность.

5. Признавая значимость «обрядово-зрелищного текста» как совокупности хореографического, сценографического и акустического начал, считаем, что это единство складывалось и функционировало на зрелищной основе. Это подразумевает не только превалирование визуальных способов коммуникации над другими, но и определяющее воздействие зрелищного начала на иные способы выражения, включая вербальные (звукоподражательные слова) и аудиальные (тембро-ритмо-интонационный язык обрядового зрелища как результат «перевода» визуальных впечатлений в интонационный комплекс).

6. Стилистическая специфика традиционного амуро-сахалинского зрелища формировалась под влиянием природного окружения. Истоки звукового и кинетико-пластического мировосприятия связаны с имитационной сферой и комплексом зрительных, эмоционально-чувственных, кинетических, тембральных проявлений. Подражание звукам окружающего мира проявлялось через имитации звучаний физической и биологической природы. Кинетические имитации реализовывались в танцах и играх, содержащих подражание повадкам животных и птиц. Это способствовало возникновению характерных танцевальных и акустических элементов, которые, являясь формой передачи родовых традиций, средством познания мира и способом выявления творческих способностей, складывались в язык этнического зрелища.

7. Предметно-пространственная среда традиционного амуро-сахалинского зрелища, генетически формирующегося как обрядовое, презентует две группы – мир людей-участников и мир Зрителей (персонажей «по ту сторону границы»). Элементы предметно-пространственной среды способствовали актуализации человека-участника, выявляя пространство зрелищной акции как пространство человека, предъявляемое сакральному Зрителю. Поэтому материальной среде традиционного зрелища («культуре вещи») присущи подчеркнутая эстетичность, декоративная насыщенность, полихромность всех объектов, связанных с миром человека. Культовые предметы, презентующие сферу «чужого», проявляли себя как персонажи-протагонисты. Они участвовали в организации зрелища в диалоге с человеком и характеризуются нарочитой неэстетичностью, гротеском, нарушением гармонии как чертами нечеловеческого мира.

8. По своему наглядно-зрелищному характеру и наличию выраженного игрового элемента медвежий праздник амуро-сахалинских этносов близок к театральным формам. В его организации присутствуют элементы, типичные

для драматургии фольклорного театра. Такие характеристики как интерактивность, предполагающая со-участие всех, однопространственность, объединяющая участников и зрителей в единое целое, обрядово-игровой характер действия, обязательное превращение участников (в том числе – медведя) в ходе акции, синкретическая корреляция разных элементов (зрелищно-спортивных, драматических, хореографических, анимационных, изобразительных), представлены как в празднике по поводу добытого на охоте медведя, так и, в более развитом варианте, в празднике по поводу выращенного медведя. При этом медвежий праздник в том виде, в каком был зафиксирован исследователями до 1930-х гг., не позволяет рассматривать его как форму фольклорного театра, поскольку в нем не сформировано важное для театра устойчивое деление на актеров и публику, а также слабо выражен коллективный характер репрезентации. Единство «пира, пения и танца», представленное на празднике, также более соответствует его обрядовой сущности.

9. Новой формой зрелища, сформировавшейся в советский период у амуро-сахалинских этносов, стал любительский театр, стилистика которого соединяла элементы фольклорного и самодеятельного театра. При этом появление театральных разновидностей этнического зрелища явилось не столько итогом естественного процесса, но результатом государственных новаций в сфере культуры.

10. Современное видение традиционных форм зрелища у коренных малочисленных этносов региона связывает их не только с существующим любительским театром, но с профессиональным театром, стилистика которого была бы ориентирована на евразийский синтез, совмещение разновременных культурных пластов – специфического этнического и универсального европейского (русского), фольклорного и профессионального. Другой важной задачей должно стать преодоление дистанции между этнокультурологическими, фольклористскими исследованиями и творческой практикой, что будет способствовать развитию разных видов сценических зрелищ, – не только музыкально-хореографических, но и обрядово-игровых, и сказочных. Эти формы могут и должны быть представлены в современном театре этносов региона.

Теоретическая значимость исследования связана с применением историко-культурологического подхода к изучению зрелища и зрелищности в пространстве традиционной культуры этносов юга российского Дальнего Востока, что позволило выработать ряд новых теоретических положений о зрелищности как универсальной характеристике всей традиционной культуры региона и рассмотреть феномен этнического зрелища в исторической динамике, от обрядового к театральным разновидностям. Теоретико-методологическая база диссертации может выступать моделью изучения зрелищной культуры других этнонациональных традиций.

Практическая значимость исследования определяется его актуальностью, новизной и выводами прикладного характера. Полученные

результаты могут быть использованы при анализе современного состояния культуры коренных малочисленных народов Амуро-Сахалинского региона в аспекте понимания специфики воспроизводства этнических традиций, в работе Ассоциаций коренных малочисленных народов Севера, в деятельности государственных структур при формировании культурной политики в регионе, а также при создании исследований по этнокультурологии. Материалы и выводы диссертации могут быть востребованы в практике преподавания в высшей школе при модернизации курсов по культурологии, этнологии, культуре Дальнего Востока. Культурологическая рефлексия зрелищности в традиционной культуре региона является своего рода гарантом ее сохранения и развития.

Область диссертационного исследования относится к паспорту специальности 24.00.01 «Теория и история культуры (культурология)» и соответствует пунктам паспорта: 1.8. Генезис культуры и эволюция культурных форм; 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей и смыслов; 1.10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 1.15. Роль культурного наследия в жизнедеятельности общества; 1.16. Традиции и механизмы культурного наследования; 1.19. Культура и этнос; 1.28. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 1.29. Культурная политика общества, национальные и региональные аспекты культурной политики; 1.31. Организация культурной жизни, которые рассматриваются автором во взаимосвязи и логической последовательности достижения поставленной цели и реализации задач диссертационного исследования.

Апробация результатов исследования была осуществлена в монографии и статьях в ведущих рецензируемых журналах. Всего диссертантом опубликовано 58 научных работ по теме исследования объемом 42 п. л., из них 1 рецензируемая монография, 1 учебное пособие, 15 статей в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 1 – в базе Scopus.

Отдельные аспекты работы представлены в докладах на всероссийских и международных научных мероприятиях, в том числе Международной научной конференции «Лингвистика и межкультурная коммуникация: история, современность, перспективы» (Хабаровск, 2003 г.), Международной научной конференции «Языковая политика и языковое образование в условиях межкультурного общения» (Хабаровск, 2006.); II Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему» (Санкт-Петербург, 2008); VIII конгрессе этнографов и антропологов России (Оренбург, 2009); III Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему» (Санкт-Петербург, 2010); IV Российском культурологическом конгрессе с международным участием «Личность в пространстве культуры» (Санкт-Петербург, 2013); Международной научной конференции «Философия телесности» (Хабаровск,

Уссурийск, 2014), Международном культурологическом форуме «Никоновские чтения» (Чебоксары, 2016) и др.

Результаты работы были апробированы в рамках Аналитической ведомственной целевой программы (АВЦП) «Развитие научного потенциала высшей школы» (проект «Зрелище в культуре тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока», ДВГГУ, 2010–2012 гг.).

Структура диссертации обусловлена задачами исследования. Диссертационная работа состоит из введения, четырех глав, включающих двенадцать параграфов, заключения, списка сокращений и условных обозначений, списка источников и литературы, четырех приложений. Текст диссертации изложен на 361 странице.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении содержатся обоснование актуальности темы и анализ степени ее изученности, определены объект, предмет, цели и задачи диссертации, раскрыта методологическая основа и научная новизна, выявлена научно-практическая значимость работы, представлены сведения об апробации результатов исследования и его структуре.

Первая глава «Зрелищная культура этносов юга Дальнего Востока: к проблеме художественно-эстетических смыслов» состоит из трех параграфов и раскрывает актуальные концепции понимания зрелищности и зрелища в контексте культуры региона.

В параграфе 1.1. «**Зрелищность как универсальная характеристика традиционной культуры**» рассмотрены различные аспекты дефиниций «зрелище» и «зрелищность» в пространстве культуры анализируемых этносов. Описывая зрелище как многофункциональное явление, автор выделяет его главные признаки: адресованность взгляду и визуально-динамическую природу. Направленность на публику и потенциально массовое воздействие задают «зрелищность» как характеристику, предполагающую ограничение словесных обозначений в пользу визуальной острой формы и действия, переведенного в план внешнего выражения, своеобразный «апофеоз предмета и жеста» (Р. Барт). Универсальный характер категории позволяет соотносить ее не только с отдельными формами, но и с типами культуры. Опираясь на закон неравномерного развития видов художественной деятельности в истории культуры, диссертант приходит к выводу о том, что традиционная культура региона формировалась при доминировании зрелищного начала, обусловленном как психофизиологическими особенностями и преобладанием правополушарного мышления, связанного с передачей информации через зрительные образы (исследования В.В. Аршавского и В.С. Ротенберга), так и социокультурными (Дж. Берри, Е.К. Карелина показали важность логики зрительно-пространственного освоения мира для представителей охотничьих культур).

Значимость визуального опыта в быту корреспондировала с его местом в сфере ритуально-мифологической и проявлялась через мифологему взгляда. Анализ сакральных изображений (неолитических личин, шаманских масок, ритуальной скульптуры, где присутствуют подчеркнутые изображения глаз), предметов материальной культуры (нанайского жилища с отверстиями «чонко» – «глазами дома», лодок и нивхской ритуальной посуды *уиг" лан" никр* для кормления душ утонувших людей с изображением глаз), мифологии, где представлены божества-наблюдатели (нан., удэг. *Эндури* – хозяин тайги, бог Вселенной, нивх. *Бох`со* – небесный хозяин, нан. *Илан Хосикта* – созвездие Орла, небесное «всевидящее око» тигра *Пурэн амбани*, следящего за охотниками, и др.), позволил сделать вывод о визуальной активности как функции «трансцендентных» сил: для традиционного сознания организация связи «человек – высший Некто» состоит в том, чтобы «быть видимым Другим». Происходила проекция сакрального в мир повседневного: зрелищное начало актуализировалось не только в ритуалах, но было растворено в сфере жизненного поведения. Основой зрелищности как универсальной характеристики культуры выступало не художественно-эстетическое начало («дотеатр»), а социально-психологическое, признаком которого являлась оппозиция «участники – Зрители», возникающая как одно из проявлений мифологической картины мира.

Важная для традиционной духовной культуры установка на то, чтобы «проявить» человека, определила специфику видов художественного творчества. В эволюции традиционного искусства П.Я. Гонтмахер выделяет этап, когда произведение служит поводом для создания синкретического действия и существует исключительно в его целостности⁴. Этнографический материал показывает, что ключевой характеристикой этой целостности являлась зрелищность: орнаментированная одежда и предметы делали человека зримым, препятствуя его незаметности и тем утверждая существование. Другим способом «проявления» человека служил танец, выполняющий не узкохудожественную, но коммуникативную функцию, – обучение танцам у коренных этносов региона являлось важным элементом традиционного воспитания.

В заключение параграфа автор подчеркивает, что в культуре коренных малочисленных народов юга Дальнего Востока зрелищность выступает фундаментальной характеристикой, определяющей многие аспекты традиционного наследия, а конкретные зрелищные акции были не только элементом обрядово-праздничной культуры, но частью реальности, вне которой человек не мог существовать.

В параграфе 1.2. «Амуро-сахалинское зрелище и его разновидности» автор непосредственно обращается к исследованию зрелищной культуры, под которой понимает целостную систему исторически сложившихся зрелищных

⁴ Гонтмахер П.Я. Типология орнаментального искусства и методика изучения орнамента народов Амура и Сахалина / П.Я. Гонтмахер // Типология культуры коренных народов Дальнего Востока России. – Владивосток: Дальнаука, 2003. – С. 168.

форм, связанных единством языка и принципов драматургии, с их структурой, динамикой, а также механизмами претворения и восприятия.

Рассмотрение зрелищных форм в системной связи «традиционная культура – традиционная художественная культура – фольклорный памятник» позволяет раскрыть сущность каждого из этих элементов, понять характер и специфику этой связи. Под традиционной культурой в рамках анализируемого периода (сер. XIX – нач. XXI вв.) понимается исторически развивающееся явление, включающее элементы не только собственно традиционной культуры, но и культуры архаического типа (начальной стадии развития традиционной культуры), а также, уже в XX в., элементы культуры креативного типа. В рамках последней элементы зрелищной культуры сохраняются либо как «пережитки» (обрядовое зрелище), либо как «реконструкция» (этнический театр), либо как стилизация (национальный театр).

Выстраивая модель эволюции зрелищных форм у этносов региона, автор прослеживает трансформацию образа зрителя как важного элемента зрелищной коммуникации: от обрядовых зрелищ, где Зритель (в роли которого мыслился высший Некто) присутствовал как фактор сознания исполнителей, к обрядовым праздникам и представлениям фольклорного театра, в которых общность противостояния под взглядом магического Зрителя ослабляется и зарождается ориентация на реальных соплеменников, и к собственно театральным представлениям, ориентированным, в том числе, на мультикультурную публику. Исторически этот тип театра возникает в условиях, когда в результате социальных преобразований активизируются контакты данных этносов с другими народами, расширяются межкультурные связи, когда слушателями (а иногда и исполнителями) фольклора становятся не только его носители, но и представители иных традиций. Именно так в нач. 1930-х гг. в результате взаимодействия двух этнических традиций – своей и русской (европейской) – у этносов региона рождается любительский театр.

Параллельно с эволюцией образа Зрителя происходило изменение исполнительско-зрительских отношений. Зрелищные формы развивались от «активно-коллективных», где внутри коллектива отсутствует устойчивое деление на участников и наблюдателей, где зрителем на время может стать партнер по действию, через «пассивно-коллективные формы», в которых выделяются «профессионалы» исполнительской сферы (шаман и сказитель) с выраженным участием зрителей в представлении, и формируется состоятельность как признак, атрибутивный более позднему зрелищу, в том числе праздничному. В «дифференцированно-коллективных формах» деление присутствующих на «актеров» и «публику» дополняется коллективным характером репрезентации. Взаимодействие «актеров» со зрителями (зрелище) сочетается с взаимодействием «актеров» между собой (игра, появление диалога в рамках сюжета игр и обрядов), – рождается театр. У коренных малочисленных народов региона отдельные элементы «театрализации» прослеживаются в медвежьем празднике, шаманском празднике *Унди* и др.

Другой характеристикой традиционного зрелища (наряду с ориентацией на Зрителя) является принцип превращения, реализуемый как неигровое, как бы «абсолютное» перевоплощение – т.е. постепенная или мгновенная метаморфоза в иное существо (в шаманских камланиях), как игровое превращение на основе «поведенческой маски», т.е. использования интонирования и пластики, основанных на подражании действию персонажа (в играх-мимикриях, в некоторых эпизодах камланий), как символически-изобразительное – в женских танцах медвежьего праздника у нивхов, в сольных танцах присутствующих на камлании, везде, где имеет место внешнее изображение поведения животных, т.е. представление как особая форма отношения человека к миру.

Значимый в структуре зрелищ, в контексте традиционной культуры принцип превращения связан со спецификой мифологического сознания, для которого естественной мыслится трансформация в иное существо, а также с особенностями амуро-сахалинского орнамента, отразившего понимание мира как бесконечной метаморфозы. Это еще раз подчеркивает важность изучения зрелищных форм как одного из продуктивных путей к пониманию и реконструкции мифологического мышления аборигенных этносов региона.

В параграфе 1.3. «Традиционные зрелищные формы как способ презентации этнокультурной идентичности» автор опирается на концепцию И.В. Малыгиной, представляющей идентичность как исторически формирующееся образование, являющееся следствием «стремления человека к преодолению разрыва первоначального синкретизиса, к упорядочению представлений о мире» и состоящее из ряда разновременных уровней – родовой, этнической и национальной идентичности⁵. Поскольку поведенческий компонент (наряду с когнитивно-рациональным и эмоционально-аффективным) является важной составляющей идентичности, предполагаем, что на разных уровнях задействованы разные способы репрезентации социальной общности. Иными словами, социокультурная динамика сопровождается не только эволюцией исторических форм этнокультурной идентичности, но и эволюцией культурных практик, маркирующих эту идентичность.

Формой исторически наиболее ранней **родовой идентичности** у коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока являлся тотемизм, когнитивно-психологическим содержанием которого было переживание общности членов группы с окружающим миром. Тотем явил собой форму персонификации архаического сообщества, манифестировал единство коллектива и регулировал поведение человека в своей или культурно чужой среде. И хотя основу социальной общности составляла «парадигма родства», ритуал был способом наглядного закрепления этих отношений, а родовая идентичность, взятая в эмоциональном и поведенческом аспектах, естественным образом позиционировалась через визуальные технологии, на основе неречевых знаковых систем (через жесты, мимику, пластику). Синкретический телесно-жестовый язык как часть обрядового зрелища не

⁵ Малыгина, И.В. Мировые тенденции и российская специфика динамика этнокультурной идентичности / И.В. Малыгина // Вестник МГУКИ. – М., 2016. – С.44.

только предшествовал вербальному языку, но в каком-то смысле превышал его возможности: по словам нанайского сказителя Полокто Киле, «танец может передать информации больше, чем слово, в семь раз... танец намного богаче слов»⁶.

Этническая идентичность т.е. установка на принадлежность определенному этносу, складывалась достаточно поздно как историческая форма идентичности, сменяющая родовую, и, кроме представлений об общности происхождения и территории, базировалась на основе неродственных признаков (языка, религии, мифов и т.п.). При этом язык выступал не только важнейшей формой манифестации этнической идентичности, но и «ключом» к многообразию культурного опыта: этническая идентичность рассматривается как форма нарратива, создаваемого группой людей для повествования о самих себе. У амуро-сахалинских этносов, языки которых к нач. ХХI в. не стали доминирующими в поликультурной среде региона и постепенно выходят из обращения, этническая идентичность связана не столько с реальным применением языка, сколько с его символически-объединительной функцией, когда язык выступает своего рода маркером внутренней ориентации человека на следование этнокультурным нормам. Складывается ситуация несовпадения языкового предпочтения с реальным поведением: «коренной» язык мыслится в качестве символа единства этноса, но фактически на нем говорят лишь представители старшего поколения. При этом на фоне «ускользающей» этничности, обусловленной урбанизационными явлениями, в регионе сохраняется культурная идентичность, позволяющая молодому поколению, не владеющему родными языками, соотносить себя с культурой предков.

Автор приходит к выводу о том, что в современной социокультурной ситуации, когда коренные языки народов региона уходят из активного употребления, а этническое самосознание растет, феномен идентичности все более связывается не с этническими (язык), но более ранними культурными ресурсами. Среди элементов идентичности языковой фактор не является определяющим (незнание языка не исключает осознания принадлежности к культурной традиции его носителей). Реконструкция и актуализация идентичности народов Амура и Сахалина в исторически сложившейся на территории региона полиэтнической среде видится через культивирование зрелищных форм, в том числе – развитие профессионального театра коренных этносов, выступающего в ХХI в. как важный способ сохранения и транслирования этнокультурной идентичности.

Вторая глава «Своеобразие зрелищной культуры этносов юга Дальнего Востока» включает три параграфа и посвящена анализу стилистической и языковой специфики зрелищных форм. В **параграфе 2.1. «Язык жестов и телодвижений в танцах и играх»**, рассматривая телесно-пластический язык, автор выделяет два направления: общий композиционный рисунок акции и собственно характер движений, т.е. пластическую лексику.

⁶ Гонтмахер, П.Я. Нанайцы. Этюды о духовной культуре / П.Я. Гонтмахер. – Хабаровск: ХГПУ, 1996. С. 149.

Исходя из пространственной организации, в диссертации выявлено наличие у этносов региона трех форм архаической танцевально-пластической культуры – хоровода, пляски и шествия. Особую популярность имела **пляска**, т.е. танец с выраженным ритмо-акцентным началом, представленная как индивидуальная (в случае одновременного танца нескольких человек их движения не были синхронизированы). С позиций ритуальной обоснованности к сольным импровизируемым пляскам относятся пляски шамана, пляски присутствующих на камлании и некоторые пляски медвежьего праздника. Их пространственный рисунок варьировался от локальной ограниченности («топтанье на месте» и активность верхней части тела) в женских танцах медвежьего праздника к круговому паттерну с центром в виде очага или столбов в плясках шаманского камлания. **Хоровод**, круговой танец-игра в сопровождении пения, также существовал у коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока. В отличие от ориентированных на круг шаманских плясок, в этих танцах присутствуют согласованные действия группы людей. В большей мере массовые танцы, связанные с солярной символикой и исполнявшиеся по ходу движения солнца, были характерны для северных народов (долган, якутов и др.). На территории Амуро-Сахалинского региона круговой танец встречался у эвенков и эвенов (*хадё*), негидальцев (*хэдзёё*), айнов. Плясали, держась за руки и образуя круг, в сопровождении собственного пения, ритмичных выкриков, звона украшений на одежде. Сохранились сведения о существовании круговых танцев у нанайцев (в связи с обрядом *Унди*), удэгейцев (под названием «*еку-екэ*»), нивхов (на периферии медвежьего праздника), ульчей. **Танец-шествие** организованным групповым характером движения близок хороводу, но отличается инструментальным сопровождением и векторным характером движения. Он был неотъемлемым элементом медвежьего праздника (вождение медведя по жилищам в сопровождении танцующих), шаманского обряда *Унди* и др.

Анализ лексики амуро-сахалинских танцев и игр свидетельствует о связи техник тела с мифологическим сознанием и позволяет выделить два пласта, устойчивость которых говорит о наличии стилистической и языковой общности традиционных зрелищных форм. Первый связан с имитацией, он являлся своего рода пластической маской, когда участник, перевоплощаясь под взглядом Зрителя, подражал чужим жестам. Условно можно разграничить точные и стилизованные имитации – оговаривая, что применительно к хореографии степень «точности» в подражании относительна: как бы танцор не имитировал движения птицы или животного, разница с оригиналом очевидна. На основе непосредственных («точных») имитаций формировались охотничьи и шаманские пляски-пантомимы, тотемические пляски, а также связанные с ними взрослые и детские игры (удэгейский обряд посвящения юноши в охотники, многочисленные игры, в которых девочки изображали птиц, и др.). При этом большинство упоминаемых в литературе плясок-имитаций, существовавших у этносов региона, представляет собой имитацию полета. Опосредованная

(стилизованная) имитация характерна для некоторых ритуальных танцев и сказок. Чаще всего это было подражание медведю.

Второй лексический пласт в танцевально-пластической культуре этносов юга Дальнего Востока демонстрирует иной поведенческий код и включает самостоятельные экстатически-энергетические кинемы – прыжки, подскоки, резкие движения корпусом и т.п. Ярче всего он представлен в танцах камлания (включая танцы присутствующих) и некоторых групповых танцах (удэгейский танец *уйга*). Представляется возможной связь такого рода пластической лексики с древними воинственным плясками.

Автор приходит к выводу о том, что преимущественно импровизируемый характер амуро-сахалинских танцев, их связь с ритуалом обусловили отсутствие у этих народов танца-репрезентанта этнической культуры. Функцию этнического маркера, своего рода танцевально-пластического идеала взяли на себя имитативные движения: многочисленные танцы и игры содержат подражания животным (прежде всего – медведю) и птицам. В зрелищных акциях зооимитация выступала как основа техники тела, как исходный принцип архаического танца.

В параграфе 2.2. «Предметно-пространственная среда традиционного амуро-сахалинского зрелища», анализируя среду, элементами которой выступали способы организации места действия, облачения участников, «декорации», т.е. все те средства, которые создавали «картину» происходящего, автор выделяет два аспекта: организацию пространства акции и предметный язык зрелища.

На основе анализа этнографических материалов в диссертации представлены три модели организации пространства в обрядовых зрелищах анализируемых этносов, интересные с позиции перспектив в эволюции театра:

линейная (разомкнутая) – в обрядах жертвоприношения воде, где действие проходило на берегу, т.е. выстраивалось фронтально относительно основного элемента ландшафтной «преддекорации» (реки, озера и т.п.), в исторической перспективе развития предтеатра-театра это путь к классической сцене-коробке;

центрическая (замкнутая) – на медвежьем празднике, где зрелищная акция группируется вокруг ритуальной площадки как смыслового центра. В открытом пространстве участники обращены лицом не только к медведю, но и друг к другу, с точки зрения эволюции – это путь к сцене-арене, открытому амфитеатру;

кинетическая (динамическая) – в шаманских камланиях, а также в обряде «унди», где пространство организуется в процессе человеческой активности, как своего рода «инактивированный мир», в отдаленной перспективе это путь к современным формам театра (хэппенинг).

Предметная среда обрядового зрелища, маркирующего и одновременно преодолевающего границы «профанного-сакрального», презентует две группы – мир людей-участников и мир Зрителей (персонажей из мира «по ту сторону границы»). Соответственно, функции предметов, участвующих в

создании зрелищ, могут быть сведены к двум направлениям. Во-первых, элементы предметно-визуальной среды помогали «проявиться» участнику, очерчивая пространство зрелища как пространство человека, должное быть увиденным сакральным Зрителем. Отсюда, – «декорации» традиционного зрелища («культуре вещи») присущи выраженная эстетичность, полихромность объектов, связанных с миром людей. Во-вторых, ритуальные предметы (маски, куклы и т.п.) представляют сферу «чужого», вовлеченную в происходящее, т.е. проявляют себя как персонажи-протагонисты, участвующие в организации зрелища в диалоге с человеком. В этом случае им свойственны неэстетичность, гротеск, нарушение гармонии как черты нечеловеческого мира. Реализуясь в пространстве по законам игрового мира, соответствующие силы словно «оживали», способствуя наглядности происходящего. Так в обрядовом зрелище осуществлялась персонажная функция предметов, т.е. способность к перевоплощению, способность значить то, что может извлечь из них воображение. При этом способ транслирования информации, основанный на демонстрации предмета-знака, является не менее укорененным в человеческой истории, чем коммуникация, использующая телесно-пластические возможности человека, поскольку и то, и другое является формой показа как древнейшей эстетико-коммуникативной системы.

В параграфе 2.3. «Тембро-ритмо-интонационный язык зрелища» рассматривается акустическая составляющая традиционных обрядовых зрелищ.

На основе анализа фольклорных материалов автор обосновывает представление о том, что тембро-ритмо-интонационный язык зрелища складывался в результате трансформации («перевода») визуальных впечатлений в интонационный комплекс и находился под влиянием либо акциональной, либо предметно-визуальной среды. В первом случае мы имеем развитый ритмо-интонационный язык (изобразительность движений и жестов, связанную с характером ритма и мелодического рисунка), во втором акцент делается на тембро-интонационной составляющей (кинетические образы ландшафта, звуковая изобразительность и т.п.). Визуализация «голосов», за которыми стоят видимые и узнаваемые образы, проявлялась через голосовые и инструментальные, точные и стилизованные имитации звучаний физической и биологической природы, а также вербальные формы (звукоподражательные слова) акустической имитации природных явлений, голосовых и механических сигналов зверей и птиц, человеческой звучащей кинетики и т.п.

Звук служил акустическим свидетельством события или процесса – либо видимого (аудиальное восприятие подтверждало зримый образ), либо невидимого, но должного быть видимым (акустический план вследствие программной конкретности порождал в сознании определенные «картинки»). Такой до-сознательный и систематический переход от одной модальности («видимое») к другой («слышимое») и наоборот характерен для архаического типа культур и является одной из форм синестезии. Синестезические переживания способствовали тому, что при восприятии звуков, осознаваемых не как случайные «звуки», но как «голоса», у человека рождались визуальные

образы, представлялись «носители» голосов. Такого рода мышление, при котором отсутствует разрыв между визуальным и акустическим восприятием, соответствует синкретическому состоянию архаических культур, где функции мышления и восприятия еще не обособлены.

В заключение параграфа автор подчеркивает, что основанные на имитации исполнительские приемы определили этническую специфику зрелищных акций в культуре региона: зрелище вобрало в себя характерные моторно-двигательные и акустические образцы, актуальные для людей данной общности и являющиеся своеобразным культурным кодом, который укрепляет чувство принадлежности к этнической группе. Высокая роль соматических факторов в получении художественных результатов в таких синкретических формах только подчеркивает их значение как своеобразных «аккумуляторов» этнокультурной специфики амуро-сахалинских этносов.

В третьей главе «Медвежий праздник в системе традиционных зрелищных форм», состоящей из трех параграфов, данный праздник рассматривается как явление не только обрядовой, но художественно-эстетической культуры.

В параграфе 3.1. «Зрелищно-игровой сюжет охоты и почитания медведя как основа «малого медвежьего праздника» анализируется общесибирский вариант праздника, проводимый у коренных малочисленных этносов юга Дальнего Востока в конце зимы по поводу убитого на охоте медведя. Выявлено наличие игровых элементов, приемов диалога, рассчитанного не столько на реального собеседника, сколько на мыслимого Зрителя – Медведя-горного человека («обманные речи» при сборе на охоту, ритуал «пробуждения медведя», заведомо ложное указание на другого как виновника смерти медведя, «извинительные» речи после убийства зверя и др.), приемы акустической маскировки (подражание птицам при подходе к берлоге, в процессе извлечения медведя из берлоги, после убийства зверя), приемы музыкального сопровождения (музицирование на бревне *удядинки* (ороч.), *удядюпу*, *удядю* (нан., ульч.), *тумкэвун* (негид.) при встрече медвежьей туши в селении, элементы состязательности, проявляющиеся в спортивных и ролевых играх на периферии праздника, а также пляски присутствующих без различия пола и возраста, выполняющие развлекательную и учебно-воспитательную функцию.

Прослеживая реализацию принципа превращения как типологической характеристики традиционного зрелища, автор отмечает, что в рамках спорадического медвежьего праздника это принцип распространялся и на медведя, который на этапе ритуализированной охоты мыслился в качестве протагониста (к нему обращались с речами, его «играли» другие участники), а на этапе чествования в селении – в качестве Зрителя (голову зверя устанавливали на настиле посреди помещения и оказывали ей почести во время пира и состязаний). В конце действия, когда в тайге проводили ритуальное захоронение черепа, имело место повторное превращение зверя. Если первая трансформация маркирована «снятием шубы», т.е. медвежьей шкуры, под

которой скрывается «горный человек», то второе превращение связано с «чернением черепа» (как варианта надевания маски) и символическим возвращением героя ритуала к исходному медвежьему облику, – чтобы, в соответствии с обрядовыми пожеланиями, через год вернуться к людям.

В параграфе 3.2. «Особенности организации игрового пространства в празднике по поводу выращенного медведя» рассмотрен амуро-сахалинский вариант праздника, существовавший у нивхов, орочей, ороков, ульчей, негидальцев и айнов. Понятие интерактивности (отсутствие устойчивого деления на играющих и смотрящих), формируемое зрительской эстетикой аборигенных этносов, обусловило важность проблемы зрелищного («сценического») пространства и характера представления. Анализируя медвежий праздник, автор обращает внимание на рассредоточение места действия, когда, в зависимости от характера происходящего, обыгрывались разные локусы единого пространства: пространство селения, где действие начиналось с процессии с медведем; место проведения гонок собачьих упряжек; территория соседних стойбищ, куда возили медведя на специальных нартах; ритуальная площадка для торжественного убиения медведя «*арачу*» (ороч.), «*лед'ан*» (негид.), «*н'аню*» (нивх.) и внутренняя территория жилища, где на почетное место укладывали голову и шкуру медведя. Действо праздника выстраивалось в процессе перемещения из одного локуса в другой. Такая организация коррелирует с представлениями традиционной культуры, в рамках которой пространство мыслится не однородным, но дискретным, разделенным на части, – в зависимости от наполнения. В контексте театрально-игровой парадигмы подобная организация близка принципу симультанной сцены, предполагающему одновременную демонстрацию разных мест действия на одной или нескольких площадках. При таком конструировании пространства достигалось максимальное единение зоны участников и зоны зрителей, границу между которыми подчас трудно определить. Симультанная сцена лишала присутствующих общего направления взгляда, делая всех активными сообщниками действия, воспринимающими представление в процессе движения от одного места к другому.

В организации зрелища медвежьего праздника симультанная сцена предстает не как застывшая система с выверенным порядком организации, но как внутренне подвижная, органично сочетающая пространство пребывания и пространство движения. Тема преодоления пространства значима в драматургии медвежьего праздника, который вне движения вообще не мыслился – это и процессии с медведем на разных этапах празднования, и насыщенная женская хореография. В симультанном пространстве мистериальной сцены и действие приобретало симультанный характер, – оно могло разворачиваться в нескольких местах одновременно: ритуальное убиение медведя на табуированной площадке и параллельно женское музицирование на музыкальном бревне.

Симультанная сцена, свойственная мистерии медвежьего праздника, предполагает одновременное существование метафизических начал

мироустройства: архетипы, лежащие в основе амуро-сахалинской культуры, отражались не только в структуре обрядового зрелища, но и в оформлении места действия. В горизонтальной плоскости здесь отражена мифологическая модель: вертикаль «мир человека» – «мир горных людей-сородичей медведя», располагавшаяся в границах представления праздника горизонтально («стойбище» – «ритуальная площадка»). Персонажу и участникам нужно было сделать всего несколько шагов, чтобы попасть из одного места в другое.

Таким образом, однопространственность происходящего на медвежьем празднике, всеобщая вовлеченность не только не разрушали обрядово-игровую иллюзию, но способствовала активизации зрительской психики. Участники погружались в ритуальное пространство праздника, отвлеченное от будней в должном мифологическом идеале. Происходило расширение территориальных границ, сопряжение дальних (мифологических) расстояний в визуально ограниченном месте действия: пространство медвежьего праздника мыслилось нелимитированным, безграничным и обладало свойством меняться в масштабах на небольшой площадке.

Параграф 3.3. «Зрелищно-игровые предпосылки «праздника медведя» посвящен ответу на вопрос: «можно ли считать амуро-сахалинский вариант праздника формой фольклорного театра?» Учитывая дискуссионность границ понятия, автор исходит из того, что дефиниция «фольклорный театр» подразумевает не просто «обрядовый театр», где в рамках ритуала присутствуют спорадически вспыхивающие очаги «пратеатральности», но акции с устойчивым делением на «актеров» и «публику» (даже если публика активно вмешивается в происходящее) и коллективным характером репрезентации.

Благодаря зрелищному характеру и наличию выраженного игрового элемента медвежий праздник амуро-сахалинских этносов близок к театральным формам культуры. По-своему отражая народную эстетику удовольствия от зрелища, праздник сформировался как синкретический полихудожественный комплекс, аккумулировавший признаки нескольких типов представлений (в зависимости от того, кто выступал в персонажной функции). «Пратеатральные» (зрелищно-игровые) предпосылки проявлялись через элементы «театра зверей» и театра кукол, хореографические выступления и игры, элементы драматического представления и представления ряженых. В диссертации в организации праздника выявлены (в разной степени сформированности) элементы, присущие драматургии фольклорного театра. Такие характеристики как однопространственность, интерактивность, предполагающая со–участие всех, обрядово-игровой характер действия, обязательное превращение участников (в том числе – медведя) в ходе акции, синкретическое взаимодействие разных элементов пусть в разной степени, представлены как в «малом медвежьем празднике», так и (в более развитом варианте) в празднике по поводу выращенного медведя. Однако праздник в том виде, как он был зафиксирован исследователями до 1930-х гг., не дает оснований рассматривать его как форму фольклорного театра, поскольку в нем еще не сформировано

важное для театра устойчивое деление на актеров и публику, а также слабо выражен коллективный характер презентации. Единство «пира, пения и танца», представленное на медвежьем празднике, также более соответствует его обрядовой сущности. При этом выраженная игровая природа, наличие игрового языка и формы выражения создавали необходимые предпосылки и возможности для формирования фольклорного театра, которые и должны были реализоваться в новых исторических условиях. Ритуальное по функции и зрелищно-игровое по форме поведение людей составило «прототип» образов в народном театре.

В состоящей из трех параграфов **четвертой главе «Функционально-семантическая динамика зрелищной культуры»** автор анализирует процессы трансформации зрелищной культуры амуро-сахалинских этносов на протяжении XX в. В **параграфе 4.1. «Зрелищная культура этносов юга Дальнего Востока в XX в.: рождение театра»** прослеживаются особенности становления сценических форм зрелища в культуре этносов региона. Их появление в начале 1930-х гг. стало частью государственного эксперимента по осуществлению культурной революции среди национальных меньшинств Дальнего Востока. Изменения в социокультурной сфере способствовали тому, что обрядовые формы зрелищ уже не соответствовали новым требованиям общества, необходим стал театр в его идеологической направленности, как один из инструментов приобщения к новой культуре. На это была направлена работа драмкружков, не только знакомявших национальную молодежь с основами театрального творчества, но и привлекавших к участию в просветительских и политических акциях. У истоков этнически окрашенной театральной самодеятельности стояли А.П. Путинцева, ульч С.Н. Сипин, нивхи П. Байчук, М.К. Вингун, Хынин и др.

Восстанавливая историю самого яркого результата социального эксперимента – профессионального нанайского театра из с. Найхин (1934–1940) – автор показывает, что первые образцы сценического творчества рождались через соединение элементов профессионального театра, революционных ритуалов, фольклора, что позволяет рассматривать ранний амуро-сахалинский театр как уникальный феномен, совмещающий черты фольклорного (связанного с выбором сюжетов, опирающегося на принцип импровизации и имитации в актерском поведении, предполагающего диалог со зрителем, обобщённость образов и т.п.), и любительского театра, выполняющего просветительски-агитационные задачи. Это обусловило присутствие в эстетике разных языков или кодов, актуализировавшихся в зависимости от аудитории. Во-первых, это «современный» код, или стилистика русского-советского театра (включая такую его модель, как театр рабочей молодежи), привлекательная для молодежной аудитории, стремящейся к новой жизни. Эстетика ТРАМа была ориентирована на синтетическое зрелище, где все элементы (слово, танец, песня, спортивные упражнения) равноправны. Эти элементы в этнически окрашенном варианте характеризуют и постановки в селах региона: значительный пласт ранней самодеятельности составляли не произведения на

основе драматургии, а игровые действия, состоявшие, в т.ч., из внехудожественных элементов. Применительно к культуре национальных сел носителями «современной» эстетики выступали русские учителя, организаторы Красных Юрт, местные учителя, вернувшиеся после учебы в ИНСе, – все, кто соприкоснулся с «новой» культурой. Во-вторых, код «традиционный», связанный с обращением к этническому материалу: исполнители были носителями фольклора, владели родным языком и национальной пластикой, авторство носило коллективный характер, текст пьес рождался в процессе общей импровизации. «Традиционный» код визуально закреплялся в национальных костюмах, подлинных ритуальных и бытовых предметах, являвшихся носителями этнических символов и использовавшихся в качестве сценического реквизита. В деятельности драмкружков элементы ТРАМа и традиции обрядовых зрелищ вступали во взаимодействие, допустимое только в культурной ситуации того времени, когда фольклорное начало уравнивало и облагораживало революционно-агитационный пафос.

В заключении параграфа автор подчеркивает, что применительно к раннему амуро-сахалинскому театру речь идет о соотношении двух разных измерений – спектакля как произведения искусства и как элемента социальной действительности. Владение языком сцены требует подготовки, которой не было у артистов-любителей. Но в деятельности театра 1930-х гг. «современная» стилистика, ориентированная на профессиональный театр, в большей степени связывалась с высмеиванием старого и прославлением нового, что с энтузиазмом принимали представители рождающейся этнической интеллигенции. Художественные качества являлись второстепенными, важным было соответствие «системе эмоций эпохи» (Р. Барт), а успех зависел от злободневности представляемого на сцене. В этом смысле спектакли являлись квинтэссенцией своего времени и вызвали активное сопереживание аудитории.

В параграфе 4.2. «Самодеятельный театр аборигенов во 2-ой пол. XX в.: поиск новых форм» автор отмечает, что с сер. XX в. практика фольклорно-зрелищных традиций у этносов региона связана с формами самодеятельного театра и фольклорно-фестивальным движением. В диссертации представлена картина культурно-исторической динамики становления этнического самодеятельного театра.

1940-е – нач. 1950-х гг. – время, когда на состояние культурно-просветительной работы негативно повлияла война: клубы закрывались, участники самодеятельности были мобилизованы. Однако и в этот период при школах работали танцевальные, вокальные, драматические кружки. После войны возобновляют работу многие театральные коллективы (в с. Джари и с. Найхин Нанайского р-на, с. Покровка Ульчского р-на и др.). Основной формой работы оставались произведения «малых форм», но обращались и к более сложной драматургии: в репертуаре присутствуют «Сказка о правде» М. Алигер, в с. Джари на нанайском языке инсценируются главы романа Н. Островского «Как закалялась сталь», в с. Найхин ставят «Гамлет» В. Шекспира.

В целом анализ репертуарной политики показывает, что спектакли на этническом материале отходят на второй план. Перемена курса с национально-фольклорного на русское (советское, европейское) не была случайностью, но отражала ситуацию в национальных селах, где планомерно усиливалось влияние русской культуры. Однако традиции аборигенных народов, их фольклор сохранялись благодаря памяти носителей.

Сер. 1950-х – 1960-е гг. – период, в рамках которого любительское театральное движение получило новый импульс. В связи с объявлением в 1955 г. Всесоюзного смотра самодеятельности оживилась работа по обработке фольклора, выросла престижность самодеятельности, которая характеризуется:

а) расширением сети творческих кружков – наряду с существующими коллективами создаются новые (1957 г. – ансамбль «Мангбо» в с. Нижние Халбы Комсомольского р-на, 1958 г. – ансамбль «Сиун» в с. Ачан Амурского р-на, нач. 1960-х гг. – удэгейский ансамбль «Су гакпай» в с. Гвасюги, р-н им. Лазо и др.). В 1959 г. с создания в с. Луполово Рыбновского р-на самодеятельного коллектива начинается предыстория ансамбля «Пи́ла к'ен», – первого нивхского театрального коллектива на Сахалине;

б) проведением районных и областных праздников, первый из которых состоялся в 1958 г. в с. Троицкое Нанайского р-на. Праздники проводились в центральных селах Нанайского, Ульчского, Николаевского и др. районов, включали подведения итогов трудового соревнования, чествование победителей, выступления спортивных команд, участников самодеятельности и т.п. Первый Праздник народов Севера на Сахалине проходил в пос. Ноглики в 1961 г. и собрал гостей из шести районов. Воспоминания о медвежьем празднике незримо присутствовали на этом и последующих праздниках: живого медведя нивхи не использовали, но в концертные программы включали инсценировки медвежьих и других обрядов. Образ медведя оставался смысловым центром, вокруг которого выстраивались номера, – исполнение на музыкальном бревне, женские танцы, игры и пр.;

в) выдвиганием хореографии в качестве ведущей формы любительского театрального творчества, черпавшей сюжеты и образы в обрядах, сказках, играх и традиционных занятиях. Активное развитие танцевального и музыкального творчества в 1950–1960-е гг. сделало возможным не только создание этнически окрашенных малых хореографических форм, но и крупных танцевально-сценических произведений сюитного типа. Пионером направления стал ульчский коллектив с. Булава, где в 1956 г. под руководством П.Л. Дечули были поставлены пьесы «Любовь каюра» и «Как нани счастье нашли». Вокально-хореографические сюиты, популярные в этот период, представляли не столько фольклор этносов региона, сколько его стилизацию в виде сценического произведения. Именно в таком виде песенно-танцевальное искусство имело успех на различных слетах и смотрах.

г) появлением в 1964 г. самобытного коллектива в с. Найхин, прошедшего путь от фольклорных инсценировок до воплощения профессиональной драматургии на родном языке («Учительница» по рассказу Г.Г. Ходжера,

«Возвращение» А.А. Пассара, «Звезда Вьетнама» И. Куприянова и др.). Успехи в освоении репертуара способствовал тому, что в 1968 г. коллектив получил звание Народного театра. Продолжая традиции предвоенного театра, театр 1960-х гг. развивал их в изменившейся социокультурной среде, что обусловило отказ от импровизационности и вариативности, от других принципов фольклорного театра, отчасти компенсированный сотрудничеством с профессиональными режиссерами. На смену «полуфольклорному» театру 1930-х гг. приходит театр самодеятельный, самостоятельный как по отношению к профессиональному искусству, так и по отношению к традиционному народному творчеству.

В 1970-е – 1980-е гг. показательной чертой любительского театрального движения становится отказ от драматических постановок на родных языках: в 1971 г. закрывается Народный театр из Найхина, преемников его дело не находит. Подобное явление не было случайностью, но вытекало из национально-языковой политики Советского государства того периода. Другая важная тенденция – наметившееся движение к этнотеатру. С одной стороны, любительскому хореографическому творчеству уже тесно в рамках исключительно малых форм, но эпоха стилизованных национальных сюит, где вокально-хореографические номера скрепляются определенной логикой последования, постепенно уходит. С другой, фольклорные коллективы стремятся уйти от искажений национального материала, от условного его воплощения к постановкам этнографически более точным.

Любительское творчество не могло игнорировать как активное фольклорное движение 1980-х гг., так и достижения ученых-фольклористов и этнографов этого периода. Складываются устойчивые контакты между исследователями и руководителями творческих коллективов: участники самодеятельности сами занимаются собиранием фольклора в своей этнической среде, а также опираются на работы ученых. Примером служит творческая практика фольклорного коллектива *«Илга дярини»* («Поющие узоры», с. Джари, Нанайский р-н). Создавая обрядовые инсценировки, – такие, как «Проводы на охоту», «Рождение ребенка», «Свадебный обряд» и др., – участники ансамбля активно использовали работы Е.А. Гаер, посвященные обрядовой культуре нанайцев, а также исследования других ученых.

В параграфе 4.3. «Проблема сохранения и развития традиционной зрелищной культуры в кон. XX – нач. XXI вв.», приступая к анализу актуального состояния зрелищной культуры, автор исходит из того, что в условиях изменившегося менталитета коренных малочисленных этносов необходимо выявление того, что из историко-культурного наследия может стать востребованным в сегодняшних условиях, а также определение механизмов и форм интеграции традиционной культуры в повседневную унифицированную жизнь.

Современное состояние зрелищной культуры характеризуется:

– попытками возродить элементы традиционной обрядово-зрелищной культуры (реконструкция в 1992 г. в с. Булава Ульчского р-на медвежьего

праздника, возобновление шаманских обрядов благодаря инициации в 2005 г. шамана В. Дункая из пос. Красный Яр Приморского края, проведение в 2018 г. обрядового праздника «Даси» в с. Ачан Амурского района, возрождение на Сахалине нивхского праздника «Питул» и др.). Привлечение любительских коллективов при исполнении обрядов показывает, что фольклор перестал быть формой этнического поведения в аборигенном сообществе, в условиях современной обрядовой коммуникации происходит смешение аутентичной (реконструируемой) и сценической форм фольклора;

– сохранением практики проведения профессионально-тематических праздников (Дня рыбака, Дня охотника и т.п.), в сценарии которых важное место занимают элементы этнической секулярной зрелищности (соревнования по национальным видам спорта, выступления фольклорных коллективов и т.п.), а также фольклорных фестивалей (межрегиональный фестиваль национальных культур Дальнего Востока «Лики наследия», дальневосточный фестиваль художественных ремесел коренных народов «Живая нить времен» и др.);

– деятельностью любительского театра как современной формы презентации этносов. На сегодняшний день в этнически окрашенной театрално-зрелищной культуре региона автор прослеживает два направления. Это, во-первых, «театр народной песни и танца», сохраняющий единство вещественного, музыкального, хореографического, но модернизирующий фольклорный материал через элементы современной массовой культуры, в определенном смысле облегчающие коммуникацию. Во-вторых, «театр сказки», сценически переосмысливший синкретизм традиционного жанра в представления смешанного типа, где словесное изложение сказочного сюжета (на родном языке или на русском) дополняется включением музыкальных и хореографических номеров. В обоих случаях речь идет не столько о сохранении аутентичной традиции, сколько о ее «переинтонировании» в формате этнического театра. Природа этнического театра, как мы его понимаем, в определенном смысле «описательна» – это демонстрация себя, своей этничности, в том числе и с дидактической целью. При этом в культуре жителей юга Дальнего Востока этнический театр на протяжении XX в. институционально сложился как театр любительский, главная цель которого – не столько художественная, сколько социально-педагогическая: развитие творческого потенциала человека, сам творческий процесс, а не его конечный результат (спектакль).

В условиях XXI в. инновационное начало применительно к народной зрелищной традиции неизбежно связано с появлением новых форм, стремящихся (с большим или меньшим успехом) к синтезу фольклорного и интернационального. На смену модели этнического театра как элемента этнокультуры, транслирующего фольклорный продукт на родном языке сообществу своего этноса или в дополнение к этому должен прийти «национальный театр», стремящийся не замыкаться на этносе, но транслировать аборигенный продукт зрителю иных национальностей. И если этнический театр может существовать в форме любительства, то само понятие

«национальный театр» (как и «национальная живопись», «национальная литература») есть результат синтеза фольклорных истоков и профессионализации как элемента европейской индустриально-городской культуры. Такой театр возможен лишь при активной протекционистской политике государства, направленной не только на защиту традиционной культуры и создание условий для ее возрождения, но и на активный поиск новых форм, одной из которых и может стать амурский театр.

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обобщаются его результаты, определяются перспективные направления для дальнейшего развития зрелищной культуры аборигенных народов региона.

В контексте наследия коренных малочисленных этносов юга российского Дальнего Востока категория «зрелище» должна рассматриваться не только в связи с отдельными зрелищно-игровыми формами, но и в качестве важной характеристики всей традиционной культуры региона, связанной с особенностями образа жизни и мифологии, как материализованное проявление архаического, а затем и традиционного сознания. В пространстве обрядового зрелища человек традиционной культуры предстает как «человек видимый», акцентирующий свою явленность через различные формы художественного творчества, которые могут быть интерпретированы с точки зрения их изначальной зрелищной предназначенности. Конкретные зрелищно-игровые формы могут быть представлены как частные проявления общей зрелищной составляющей традиционной амуро-сахалинской культуры.

Укоренённость зрелища в генезисе и мировоззрении этносов региона объясняет важность и актуальность всесторонней поддержки развития зрелищных форм. Итогом проведенного диссертационного исследования стали предлагаемые и обоснованные автором направления деятельности по сохранению традиционной зрелищной культуры в современных условиях:

- последовательная поддержка любительского театрального творчества не только как формы этнической презентации, но как области этнопедагогики, направленной на освоение хореографических, музыкальных и других традиций с самого раннего возраста;

- устранение дистанции между научным знанием в сфере этнологии и фольклористики и собственно творчеством; необходимость развития различных жанров сценических зрелищ (не только хореографических, но и игровых – включая представления с масками и куклами, сказочно-эпических и др.);

- целенаправленная работа по созданию профессионального театра, не просто в очередной раз модернизирующего традиции, но переводящего их в новое качество, стремящегося к синтезу традиционно-этнического, фольклорного и интернационального. В дополнение к модели этнического театра должен прийти «национальный театр», цель которого – ввести амуро-сахалинские зрелищные традиции в контекст общероссийской и мировой культуры, потому что, как утверждает антрополог театра Э. Барба, «только сопоставив себя с другими можно определить собственную индивидуальность, найти смысл собственного пути и своей идентификации».

Перечень основных работ, опубликованных по теме диссертации

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных изданиях (в соответствии с перечнем ВАК)

1. Крыжановская Я.С. О роли зрелищности в традиционной культуре народов Приамурья / Я.С. Крыжановская // Вопросы культурологии. – 2008, № 9. – С. 73–76.
2. Крыжановская Я.С. Визуальная коммуникация в традиционной культуре (на примере коренных этносов Приамурья) / Я.С. Крыжановская // Вестник ТОГУ. – 2009, № 2(13). – С.199–206.
3. Крыжановская Я.С. Визуальное и зрелищное: к вопросу о разделении дефиниций / Я.С. Крыжановская // Вопросы культурологии. – 2009, № 10. – С.4–7.
4. Крыжановская Я.С. Первый нанайский театр / Я.С. Крыжановская // Вестник ДВО РАН. – 2010, № 2. – С. 87–94.
5. Крыжановская Я.С. Нанайский любительский театр и его место в историко-культурном процессе юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Вестник Бурятского государственного университета. Вып.6. Философия, социология, политология, культурология. – 2010, № 6. – С. 252–259.
6. Крыжановская Я.С. Стилистическое своеобразие зрелищной культуры коренных этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Вопросы культурологии. – 2010, № 10. – С.78–83.
7. Крыжановская Я.С. Рождение амурского театра (1920–1940-е гг.) / Я.С. Крыжановская // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2011, № 1. – С.58–66.
8. К проблеме типологии зрелищных форм в традиционной культуре Амуро-Сахалинского региона / Я.С. Крыжановская // Ученые записки КнАГТУ. – 2012, № 1-2 (9). – С. 77–83.
9. Крыжановская Я.С. К проблеме национального театра на Амуре / Я.С. Крыжановская // Вопросы культурологии. – 2012, № 5. – С. 83–86.
10. Крыжановская Я.С. Жанры традиционной хореографии в зрелищной культуре этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2012, № 11-1 (25). – С. 94–97.
11. Крыжановская Я.С. Представления о видимом и слышимом в культуре тунгусо-маньчжуров и нивхов / Я.С. Крыжановская // Традиционная культура. – 2013, № 4. – С. 39–46.
12. Крыжановская Я.С. Визуальное и акустическое в традиционной картине мира этносов Амуро-Сахалинского региона / Я.С. Крыжановская // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. – 2013, № 4. – С. 33–38.
13. Крыжановская Я.С. Локализация пространства в обрядовых зрелищах (на примере культуры Амуро-Сахалинского региона) / Я.С.

Крыжановская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014, № 10. – С. 117–120.

14. Крыжановская Я.С. «Театр медведя» или о драматургии обрядового зрелища / Я.С. Крыжановская // Ученые записки КНАГТУ. – 2016, № 4 (28). – С. 43–48.

15. Крыжановская Я.С. Проблема игры и игрового пространства на медвежьем празднике амурских этносов / Я.С. Крыжановская // Ученые записки КНАГТУ. – 2017, № 4 (32). – С. 44–49.

Статьи в научных журналах, индексирующихся в международной системе цитирования Scopus

1. Kryzhanovskaia Iana To Hear Ergo To See, or On the Acoustic Specificity of the Ceremonial Performances of Amur Peoples // Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 6 (2016.9). С. 1295–1306.
Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/20330>

Монографии, учебные пособия

1. Крыжановская Я.С. Зрелищная культура нанайцев: истоки, традиции, современные формы: монография / Я.С. Крыжановская. – Хабаровск: ДВГГУ, 2010. – 132 с.

2. Крыжановская Я.С. Художественная культура стран Дальнего Востока: учебное пособие / Я.С. Крыжановская. – Хабаровск: ДВГГУ, 2007. – 124 с.

Статьи и тезисы в других научных изданиях

1. Крыжановская Я.С. Межнациональный диалог культур как основа духовно-нравственного воспитания учащихся / Я.С. Крыжановская // Межконфессиональные отношения на Дальнем Востоке России на рубеже тысячелетий. – Владивосток: ДВГУ, 2002. – С. 92–97.

2. Крыжановская Я.С. Этническое своеобразие духовной культуры Приамурья / Я.С. Крыжановская // Национальное образование: реалии и перспективы. – Хабаровск: ХГПУ, 2003. – С. 138–145.

3. Крыжановская Я.С. Зрелище как социокультурный феномен / Я.С. Крыжановская // Язык, культура, этнос: опыт диалога. – Хабаровск: ХГПУ, 2004. – С.70–73.

4. Крыжановская Я.С. Типология зрелищ в контексте традиционной культуры / Я.С. Крыжановская // Культура: традиции и современность. – Вып. 2. – Хабаровск: ДВГГУ, 2006. – С. 21–31.

5. Крыжановская Я.С. О роли визуального мышления в традиционной культуре / Я.С. Крыжановская // Проблемы языка и коммуникации в традиционной и современной культуре. – Хабаровск: ДВГГУ, 2006. – С.3–13.

6. Крыжановская Я.С. Забытые страницы нанайского театра / Я.С. Крыжановская // Записки Гродековского музея. – Вып. 18. – Хабаровск: ХККМ им. Н.И. Гродекова, 2007. – С. 80–89.
7. Крыжановская Я.С. Спортивная игра как зрелище (на примере национальных амурских игр) / Я.С. Крыжановская // Физкультурное образование в XXI в. – Хабаровск: ДВГГУ, 2007. – С.92–100.
8. Крыжановская Я.С. Национальный любительский театр как фактор художественно-эстетического воспитания (на примере нанайского театра 1930-х гг.) / Я.С. Крыжановская // Художественно-эстетическое образование: опыт, проблемы, перспективы. – Ч. I. – Хабаровск, 2007. – С. 127–131.
9. Крыжановская Я.С. Специфика зрелищности в традиционной культуре тунгусо-маньчжуров и нивхов / Я.С. Крыжановская // Homo Eurasicus в глубинах и пространствах истории. – СПб.: Астерион, 2008. – С. 106–114.
10. Крыжановская Я.С. Зрелище в системе традиционной культуры (тезисы) / Я.С. Крыжановская // II Российский культурологический конгресс с международ. участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему»: тезисы докладов. – СПб.: Эйдос, 2008. – С.211–212.
11. Крыжановская Я.С. «Человек видимый» и «человек смотрящий»: к проблеме интерпретации зрелища / Я.С. Крыжановская // Вопросы культурологии и литературоведения. – Хабаровск: ДВГГУ, 2009. – С. 3–9.
12. Крыжановская Я.С. Зрелищные особенности амурской сказки / Я.С. Крыжановская // VIII конгресс этнографов и антропологов России: тезисы докладов. – Оренбург: ОГАУ, 2009. – С. 197.
13. Крыжановская Я.С. Национальный театр в контексте межкультурной коммуникации (на примере амурских этносов) / Я.С. Крыжановская // Запад, Восток, Россия: литература и культура на пороге XXI в. – Хабаровск: ДВГГУ, 2009. – С. 73–80.
14. Крыжановская Я.С. Юг Дальнего Востока России: к проблеме историко-культурной специфики региона / Я.С. Крыжановская // Дальний Восток: стратегия и тактика развития имиджа региона. – Хабаровск: ДВГГУ, 2009. – С.113-118.
15. Крыжановская Я.С. Любительский театр в традиционной культуре нанайцев: истоки и перспективы / Я.С. Крыжановская // Этническое многообразие в условиях социальных трансформаций. – Пенза: Приволжский Дом знаний, 2010. – С.35–37.
16. Крыжановская Я.С. Интерпретация видения в мифологии и культуре этносов Приамурья / Я.С. Крыжановская // Записки Гродековского музея. – Вып. 22. – Хабаровск: ХККМ им. Н.И. Гродекова, 2010. – С. 68–74.
17. Крыжановская Я.С. Зрелище в системе традиционной культуры (на примере тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока) / Я.С. Крыжановская // Культурное многообразие: от прошлого к будущему: тексты участников II Российского культуролог. конгресса с международ. участием. – СПб.: Эйдос, 2010. – С. 1615–1626.

18. Крыжановская Я.С. Национальный театр амурских этносов: в пространстве традиции и инновации: тезисы / Я.С. Крыжановская // III Российский культуролог. конгресс с международ. участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему»: тезисы докладов. – СПб.: Эйдос, 2010. – С. 473.

19. Крыжановская Я.С. Традиционное зрелище в культуре коренных этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Фольклор, литература и этнокультура на Дальнем Востоке. – Хабаровск: ДВГГУ, 2011. – С. 18–29.

20. Крыжановская Я.С. Мифологема взгляда и зрения в традиционной культуре амурских этносов / Я.С. Крыжановская // Диалог: музей и общество. – Якутск: Якутия, 2011. – С. 181–185.

21. Крыжановская Я.С. Зрелищность как элемент традиционной культуры (на примере этносов амуро-сахалинского региона / Я.С. Крыжановская // Перспективы модернизации традиционного общества. – Уфа: Гилем, 2011. – С. 250–255.

22. Крыжановская Я.С. «Нанайцам нужен свой театр» / Я.С. Крыжановская // Проблемы межэтнического взаимодействия на Дальнем Востоке России: история и современность. – Хабаровск: ДВГГУ, 2011. – С. 256–262.

23. Крыжановская Я.С. Национальный театр как условие качества жизни этноса / Я.С. Крыжановская // Дальний Восток России: сохранение человеческого потенциала и повышение качества жизни населения. – Комсомольск-на-Амуре: КНАГТУ, 2011. – С. 89–92.

24. Крыжановская Я.С. О звуковом коде амурской культуры / Я.С. Крыжановская // Музыка природы: звукоподражание в обряде и в искусстве. Тезисы IV науч.-практ. конфер. – СПб., 2011. – С.9–10.

25. Крыжановская Я.С. О концепции профессионального амурского театра / Я.С. Крыжановская // Национальный культурный центр: концепция и технология развития. – Хабаровск, 2012. – С. 87–91.

26. Крыжановская Я.С. Жанры танцевально-пластической культуры аборигенных этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Седьмые Гродековские чтения: материалы межрегион. науч.-практ. конфер. – Хабаровск: ХКМ им. Н.И. Гродекова, 2012. – Т. III. – С. 91–101.

27. Крыжановская Я.С. Пространственная специфика традиционного амурского зрелища. / Я.С. Крыжановская // Материалы III Всероссийской науч.-практ. конфер. – Хабаровск: ДВГГУ, 2013. – С. 94–102.

28. Крыжановская Я.С. О звуковом коде традиционной амурской культуры / Я.С. Крыжановская // Музыка природы: звукоподражание в обряде и в искусстве. – СПб., 2013. – С. 53–60.

29. Крыжановская Я.С. Зрелище в системе традиционной культуры (на примере тунгусо-маньчжуров и нивхов юга Дальнего Востока) / Я.С. Крыжановская // Теория и практика мультикультурализма и проблемы диалога культур: материалы III Российского культуролог. конгресса

«Креативность в пространстве традиции и инновации». – СПб.: Эйдос, 2013. – С. 228–243.

30. Крыжановская Я.С. Человек и вещь в пространстве традиционного зрелища / Я.С. Крыжановская // IV Российский культуролог. конгресс «Личность в пространстве культуры» [Электронный ресурс]. – СПб.: Эйдос, 2013. – Режим доступа: http://culturalnet.ru/main/congress_person/1205

31. Крыжановская Я.С. Вещь как герой в структуре традиционного зрелища амурских этносов / Я.С. Крыжановская // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2014. – Т.20. – С. 966–970. – Режим доступа: <http://e-koncept.ru/2014/54457.htm>

32. Крыжановская Я.С. Танцевально-пластический идеал в традиционной культуре этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Философия телесности: материалы междунар. науч. конфер. – Хабаровск: ДВГУПС, 2014. – С. 143–148.

33. Крыжановская Я.С. История и перспективы развития этнического театра на Дальнем Востоке / Я.С. Крыжановская // Вопросы развития культурно-творческой среды Дальнего Востока России и Азиатско-Тихоокеанского региона. – Хабаровск: ХГИИК, 2014. – С. 82–91.

34. Крыжановская Я.С. Фольклорный театр как особая зрелищная форма в культуре этносов юга Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Личность, творчество, образование в социокультурном пространстве Дальнего Востока России. – Хабаровск: ХГИИК, 2015. – С.122-131.

35. Крыжановская Я.С. К вопросу об актуальности культурологического исследования зрелищных форм в наследии этносов Дальнего Востока / Я.С. Крыжановская // Пятые архивные научные чтения им. В.И. Чернышевой. – Хабаровск, 2015. – С.222–225.

36. Крыжановская Я.С. «Кадры решают все» или о причинах закрытия первого нанайского театра / Я.С. Крыжановская // Проблемы кадрового обеспечения сферы культуры и искусства. – Хабаровск: ХГИИК, 2015. – С.24–31.

37. Крыжановская Я.С. Концепт «народный театр» в этнической культуре нанайцев / Я.С. Крыжановская // Культурное наследие России и русское зарубежье в XXI веке. – Хабаровск: ХГИИК, 2015. – С.210–217.

38. Крыжановская Я.С. «Музыка для глаз»: к проблеме звуковой инструментовки традиционного амурского зрелища» / Я.С. Крыжановская // Никоновские чтения: сб. науч. статей в 2-х т. – Т. 1. – Чебоксары: ЧГПУ, 2016. – С.159–171.

39. Крыжановская Я.С. О перспективах этнического театра в Амурсо-Сахалинском регионе / Я.С. Крыжановская // Культура и наука Дальнего Востока. – Спецвыпуск (24). 2018. – С. 79–85.

40. Крыжановская Я.С. «Этнографический диктант. Региональный модуль»: работа над ошибками / Я.С. Крыжановская // Научно-практическая реализация творческого потенциала молодёжи. – Хабаровск: ХГИК, 2018. – С. 72–77.