

MARIA SIBIŃSKA
Uniwersytet Gdański

СААМСКИЙ ТЕАТР ИЗ КАУТОКЕЙНО: ТРОПАМИ НОМАД

The Sami Theatre from Kauotokeino: On the Trace of Nomads

Ключевые слова: саамский институциональный театр, номадический субъект, детерриторизация, йойк, Нильс-Аслак Валкеапья

KEYWORDS: Sami institutional theatre, nomadic subject, deterritorialization, yoik, Nils-Aslak Valkeapää

ABSTRACT: Beaivváš Sámi Našunálateáhter from Kauotokeino (Norway) is an institutional theatre with Sami (Lappish) as the main stage language. Sami institutional theatres in Scandinavia have a relatively brief history which reflects the tension between the Sami people's sociopolitical aspirations and Sami theatre artists' freedom of expression. The theatre from Kauotokeino is based upon a robust tradition (e.g. such pre-theatrical modes as the yoik, the art of storytelling, the shamanistic séance), and at the same time it is open to impulses from other cultures and theatrical traditions (both European and non-European). The article takes its point of departure in a postmodern concept of nomadism (Deleuze, Guattari, Braidotti, Islam). It focuses on the nomadic as the impetus and the driving force behind the Beaivváš Sámi Našunálateáhter. The nomadic, however, is understood not only as a reference to the Sami cultural heritage, but as an artistic practice based upon the reaction against aesthetically, historically, politically and socially rigid intellectual patterns. The practice is manifested, inter alia, in transgressions of established genres and aesthetic categories, multilingualism and cultural interferences.

Понятие театра как особой формы экспрессии не было закреплено в саамской (лапландской) культуре, а первые саамские театральные группы появились лишь в 70-х годах двадцатого столетия. Политическое напряжение на севере Скандинавии, чувство исключения и маргинализации саамских меньшинств, сопротивление местных сообществ социально-культурной политике центральной власти, сыграли в процессе появления театра немаловажную роль. Целью групп, инициировавших появление саамских театров, явилось создание пространства, дающего возможность актёрам из Сапми произносить слова на родном языке и касаться тематики сущности родного мира. Этот процесс сопровождался подходом, лишенным чрезмерного пиетизма к западной (скандинавской) театральной традиции. Последнее привело к обращению к новым сценическим формам, закреплённым в незападноевропейских культурах.

В период создания первых полупрофессиональных театральных групп в 70-х годах двадцатого века число коренных саамских деятелей культуры, знакомых с основами сценического искусства, было небольшим, поэтому повседневной практикой стало стремление к сотрудничеству, несмотря на государственные, этнические и культурные границы. На территории российской части Сапми также развивалось народное театральное творчество. Например, театр Элманнт (рус. *Вселенная*) существует с 2011 года. Коллектив появился из самодеятельной группы «Танцующие саамы», созданной в 1999 году.

В настоящее время, помимо полупрофессиональных сцен, на территории Скандинавии работают два государственных саамских стационарных театра, признанных на государственном уровне и финансируемых из государственного бюджета: Гиронский саамский театр (Giron Sámi Teather)¹ и Саамский национальный театр «Beaivváš» (Beaivváš Sámi Našunálateáhter).

Гиронский саамский театр в Кируне был создан на основе первой саамской театральной группы «Далвадис» («Dálvadis»), появившейся в 70-х годах в шведском местечке Йоккмокк. Саамский национальный театр «Beaivváš» находится в Каутокейно (Kautokeino), в сердце норвежской части Сапми. Театр был создан из группы «Beaivváš», появившейся в период культурно-политического оживления саамской общественности, проживающей на территории Норвегии. Волна антиправительственных протестов явилась реакцией саамов на решение правительства о строительстве дамбы и гидроэлектростанции на реке Альта. Театральная группа «Beaivváš» дебютировала представлением «Наша тундра» (саам. *Min duoddarat*) в 1981 году, а через 6 лет, в 1987 году, оформила свой статус в качестве саамского театра. Начиная с 1991 года, Beaivváš Sámi Našunálateáhter финансируется государством, а с 1993 года признан национальным норвежским театральным учреждением, наряду с Национальным театром, Норвежским театром и Национальной сценой.

Данная статья является попыткой взглянуть на Саамский национальный театр «Beaivváš» как на номадическое явление. Принимая определение номадности, предложенное исследовательницей феминизма Р. Брайдотти, опишем саамский театр из Каутокейно как номадический субъект артистической деятельности. В этом контексте мы не будем рассматривать номадность только как культурно-историческое и мифологическое наследие саамов. При условии, что каждое театральное представление появляется в результате определенного совместного артистического видения, а также культурной политики, создающей контекст для осуществления артистических проектов в определенном временном отрезке деятельности данного учреждения, принимаем понятие субъекта театральной деятельности как величины, аналогичной субъекту творческой деятельности (понимаемому

¹ Гирон – это саамское название Кируны.

как свод литературных правил, актуализированных на уровне конкретного текста). В последующих частях статьи мы постараемся обратить внимание на те аспекты деятельности театра в Каутокейно, которые конкретизируют представление о номадности в искусстве.

1. Номадизм, или детерриториализация

Нильс-Аслак Валкеапя, художник, писатель, музыкант и икона саамского культурного оживления 80-90х годов XX века, писал:

Саамы не знали понятия искусства, поэтому у нас не было художников. Но скорее всего, следовало бы сказать, что для саамов всё было искусством, вся жизнь. Манера разжигать огонь, застегивать ремень, закреплять края обуви. [...] То, что в саамской культуре можно было назвать искусством, часто выполняло различные функции. Искусство воспоминания, искусство повествования могло быть литературой, а также театром, развлечением и обучением (Valkeapää 1984, 150)².

Его слова наводят на мысль, что в случае деятельности саамского театрального учреждения мы столкнемся со своеобразной детерриториализацией, особенным сдвигом значений, с которыми понятие театра традиционно ассоциируется в западной культуре. Данная детерриториализация возникает не только из-за [отсутствия] театральных традиций, но также из-за культурно-политического и географического контекста деятельности театра из Каутокейно; деятельности, очерченной трансграничностью, мультикультурализмом, а также процессуальностью, или постоянным обсуждением границ.

Сапми³ – страна, пересеченная межгосударственными и межкультурными границами, неоднократно оказывалась пространством, соединяющим все субъекты в единое целое⁴. С самого начала саамский театр действовал как площадка для встреч лиц, имеющих артистический и академический опыт в различных культурных традициях, в том числе театральных. Область приграничья государств, культур и языков становилась пространством создания новых значений, а не местом возведения стен. Участие саамских артистов из всех трех скандинавских государств, а также театральных деятелей с иными,

² Перевод цитат со скандинавских языков – Елена Хауге.

³ Сапми: северносаамский Sápmi, «земля саамов».

⁴ Саамы (лапландцы) живут в Норвегии, Финляндии, Швеции и России. Скандинавские страны не публикуют этническую статистику, поэтому численность саамского населения оценивается приблизительно на основании лингвистических исследований и статистики выборов. Обычно публикуется, что в Норвегии проживает примерно 40 тыс. саамов, в Швеции между 15 и 25 тысячами, а в Финляндии около 10 тыс. В России проживает около 2 тыс.

несаамскими этническими корнями, было чрезвычайно важно с самого начала существования сцены в Каутокейно (Sibińska 2016; 2017).

Номадический взгляд на мир дает возможность низвержения условностей, движения вопреки установленным категориям и выше их, а сопутствующее такому путешествию размывание границ происходит «без сжигания за собой мостов» (Braidotti 2009, 28). Норвежский литературовед Й. Шимански (J. Schimanski), обсуждая понятие границы в литературе, ссылается на Г. Шиммеля (G. Simmel), который в начале двадцатого века считал, что границы не являются пространственным фактом социологического воздействия, но социологическим фактором, проявляющимся пространственно. Это означает, что за каждой топографической границей скрываются символические (например, культурные, социальные) факторы, выраженные пространственно. Именно они, а не физические границы, разделяют между собой государства и регионы. Помимо пространственности, норвежский исследователь указывает еще на две основные точки зрения, связанные с литературным обсуждением проблемы. Первая из них – процессуальность границ, а вторая – амбивалентность, которую Шимански соединяет с двойственностью природы линии границ, являющейся как линией раздела, так и точкой соприкосновения. Первый атрибут визуализирует стену, а образом второго является мост (Schimanski 2006).

Вписываясь в постмодернистские традиции Ж. Делёза и Ж. Деррида, упомянутая выше Брайдотти, называет понятие номадического субъекта как своеобразную теоретическую конфигурацию, относящуюся к современной субъективности. Представления о «номадическом субъекте», созданные Делёзом и Дерридой, основаны на отношении к познанию мира, ощущаемого в номадических культурах. Например, манера использования пастухами ландшафта, в котором «никто никому не отдаёт предпочтение в доле, не принадлежит, только лишь все разбегаются то здесь, то там, чтобы занять как можно больше пространства, остающегося открытым, неограниченным, в любом случае лишенным границ» (Banasik 1988, 262). Однако, речь идет не о точном определении номадизма, но, как подчёркивает Брайдотти, о таком способе рассмотрения реальности, который развивается из сопротивления замыканию в социально закодированных способах мышления или поведения. Кроме этого, номад, понимаемый как образ современной субъективности, не является по определению связанным с бездомностью или зависимостью от переездов

it is rather a figuration for the kind of subject who has relinquished all idea, desire, or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity (Braidotti 1994, 22).

Брайдотти, идя вслед за постмодернистами Делёзом и Деррида, акцентирует внимание на мотиве путешествия, передвижения, отрыва. Она добавляет, ссылаясь на дословный опыт номадизма, что в формуле согласованности номада складываются определённые периодические примеры движения по более-менее протоптанным дорожкам. «It is a cohesion engendered by repetitions, cyclical moves, rhythmical displacement» (Braidotti *ibid.*). В качестве пояснения необходимо дополнить еще один аспект, вытекающий из наблюдения за номадическими культурами, а именно – коллективность. Номадическое путешествие было путешествием племени (или рода), рождающим чувство общности, солидарности, племенных связей. Также выживаемость племени зависела от умения взаимодействовать, передавать знания последующим поколениям и от взаимного окружения заботой соплеменников⁵.

Самые главные путешествия можно совершать, не покидая своего окружения, пишет Брайдотти. Эту же мысль мы находим в «The Ethics of Travel», где С. М. Ислам, вступающий в критический диалог с работой Делеза и Гваттари о творчестве Кафки («Kafka – Pour une littérature mineure»), пишет о путешествии номада, который в его понимании создаёт метафору отношения индивида и мира. По его мнению, путешествие определяет путешественника. И насколько маршрут существует, пока существуют путешественники, настолько же можно говорить о принципиально двух способах путешествия: номадическом (*nomadic traveller*) либо сидячем (*sedentary traveler*). Для номада не существует границы между путешествием и пребыванием в доме. Только такое восприятие реальности является, по мнению Ислама, путешествием в этическом значении, так как оно вносит реальное изменение перспективы. Одним из центральных элементов понятия номадического путешествия у Ислама является вечное движение, скорость (*speed*), не позволяющая номадам картографирование пересекаемого ландшафта априори (Sibińska 2015).

По мнению Брайдотти, несмотря на то, что карты кочевников заранее не начерчены, это не значит, что они не существуют. Исследовательница считает, что даже в случае номадического путешествия можно говорить о своеобразных картографических свойствах, считывании невидимых карт, написанных во время путешествия – на ветру, в песке, камнях и деревьях. Идентичность номадических народов создаётся благодаря запоминанию устной поэзии

which is an elaborate and accurate description of the territories that need to be crossed in the nomad's never-ending journey. A totemic geography marks this sort of identity.

⁵ Забота в номадических культурах имела, естественно, ограничения. Норвежский антрополог Й. И. Нергор подчёркивал, что в культуре саамских номад совершенно очевидным было окружение заботой людей с психическими заболеваниями. Физическая неполноценность являлось чересчур большой нагрузкой для путешествующего сообщества. Подобные индивиды изолировались для блага большинства и тем самым приговаривались к смерти (Nergård 1994).

The desert is a gigantic map of signs for those who know how to read them, for those who can sing their way through the wilderness (Braidotti 1994, 17)

Создание своеобразной ментальной географии и её связь с идентичностью народа саамов заметил Нергор, описавший в 80–90е годы прошлого столетия присутствие саамов в культуре и истории Северной Норвегии. Рассказы о территории и манере использования её данным обществом стали картами, к которым относится также физический опыт, связанный с путешествиями (Nergård 1994).

2. Номадизм как йойк

Несмотря на то, что театр – новое явление в саамской культуре, можно назвать существовавшие дотеатральные явления в ней. Три из них имеют особенное значение для формулы, использованной в *Beaivváš Sámi Našunálateáhter*: искусство предания, являющегося манерой организации, сохранения и передачи знаний; шаманский сеанс, а также йойк (Sibińska 2016). Хотя все эти три элемента воссоздают художественные возможности сцены в Каутокейно, в этой статье нам хотелось бы обратить внимание только на йойк, являющийся особой формой словесно-музыкального выражения с доисторическими корнями, соединяющими различные уровни саамской реальности – общественный, религиозный и артистический. Йойк – это искусство импровизации на основе существующего образца, вдохновляющее современных специалистов в различных областях творчества (Rydving 2017). Несмотря на то, что йойк часто является комментарием ускользающего мгновения, существуют йойки, относящиеся к разряду восстановления древних знаний, опыта или традиций. В текстах этих песен найдем информацию о том, «что так когда-то йойковали» (Kjellström 1988, 141–142).

Йойк не столько описывает мир, сколько манипулирует временно-пространственным измерением между певцом и объектом, создавая впечатление приближения во времени и пространстве того, что внешне кажется отдалённым. Йойкируют не о чем-то, а что-то. Можно йойкировать явления природы, животных, уехавших друзей или умерших родителей. Йойкирование связано со свершением. По мнению У. Онга, подобная сила свершения слова является основой в культурах оральных. Веру в магическую, творческую силу сказанных слов Онг соединяет с динамикой звука, своеобразной телесностью языка. В оральных культурах, а к таким до недавнего времени относилась культура саамов, сказанное слово является событием, действием во времени, не столько соответствием мысли, сколько соответствием способу действия (Ong 2011, 69–71).

Подобное характерное пение является также манерой социального общения. У каждого члена саамского сообщества существует свой йойк, своеобразная «визитка». Норвежский лингвист, знаток саамской культуры, Нильс Йернслеттен, отмечал, что йойк является способом выражения коллективизма. В старой саамской культуре создатель йойка оставался анонимным. Такое чувство общего права на йойки существует до сих пор. При этом

йойк подтверждает идентичность человека, тогда как идентичность в саамской культуре не означает прежде всего подчеркивания собственной индивидуальности. Йойк означает опыт принадлежности к семье и сообществу. Поэтому, важно то, что члены сообщества показали, что данный индивид имеет своё место среди них. Подтверждением этого является обладание человеком *luohti* (Jernsletten 1978, 111).

Музыковед У. Графф утверждает, что в каждом йойке, связанном всегда с реальным объектом и создающим название такого объекта, «живет частичка мира» (Graff 1991, 108). Всё же даже очень натренированному уху нелегко уловить разницу между йойком, изображающим животное, и йойком изображающим человека. А. Сомби предлагает искать причины нечёткости границ в холистическом понимании мира. Когда слушаешь йойк, по мнению Сомби, кажется, что он

has neither a beginning nor an end, and is therefore circular rather than linear. However, even a circle is not an adequate graphical description of the structure of a yoik, because a yoik lacks the Euclidean symmetry of a circle. Simply no answer to the question of where a yoik starts and ends. In view of this, let us consider development: it is commonly supposed that development has some forward linear direction, but what exactly is development if we move within an unsymmetrical circle? (Somby 1995, 15–16).

Нелинейность йойка следует из выраженного в нём пространства, связанного с физическим, телесным опытом путешествия через бескрайние до горизонта пейзажи и ассоциируется с площадью передвижения пастуха или охотника, а также непослушного стада оленей. Йойк описывает напряжение между мгновением и непрерывностью.

Представлением последнего десятилетия, выразительно показавшим театральный потенциал саамской традиции и ставшим своеобразной визитной карточкой театра, был спектакль, соединивший эстетику йойка с драматургией театра н о «Мечтатель и Иневласый» (саам. *Ridn' oaivi ja nieguid oaidni*), созданный по мотивам поэзии Валкеапя. Инсценировку подготовили два раза, в 2007 и 2013 году. Валкеапя часто гостил в Стране Цветущей Вишни. Контакты с японской культурой вдохновили его на создание лирического повествования в виде грёзы. Из поэтически-пантомимно музыкальных картин возникает фрагментарная повесть о молодом пастухе, который, передвигаясь

со стадом оленей, встречает таинственного Иневласого и испытывает соприкосновение с новым и неизвестным. Представление проходило в ритме, который Сомби описал понятием «несимметричного круга» (*unsymmetrical circle*). У. Риум, датская писательница и театровед, визуализировала подобный ритм повествования в виде спиральной модели, представленной ею как метафора – расходящиеся круги на воде от брошенного камня. История, сконструированная подобным образом и развивающаяся по спирали, создаёт гармоническое соединение различных импульсов – того, что человек слышит, испытывает, чувствует и понимает (Ryum 1987).

Название представления, созданного на основе текстов Валкеапя, имело подтекст в «Йойкируя но» (саам. *Juoigan-nō*), раскрывая замысел автора соединить традиционный японский театр и йойк. Театр н о появился из обрядов, связанных с исполнением ролей во время локальных празднеств. Японский театральный деятель Т. Сузуки (T. Suzuki) описывает стиль н о как пребывание с божествами и духами умерших, существование которых находится на границе человеческого восприятия. В одной из его лирических форм, так называемой *m u g e n n ō*, история находится в сверхъестественном измерении и строится вокруг встречи божества (призрака, духа) и путешественника. Часто история представлена в виде сна монаха-путешественника (Suzuki 2012, 29). Время в *m u g e n n ō*, как и в йойке, течёт нелинейно. Различные временные контексты могут накладываться друг на друга и подстраиваться под ритм сновидений. Общее для обеих форм экспрессии – воспоминание о тех, которые ушли, а также мотив путешествия. Пространство в саамском йойке является почти телесным, так как и временно-пространственный элемент, характерный для театра н о (Schuler 2008). Заметно, что мир японских драм имеет множество точек соприкосновения с миром йойков, созданных звуками, поэтому трудно определить границы между саамским искусством и элементами, «японизирующими» его в представлении «Мечтатель и Иневласый».

3. Номадизм как интерференция и полиглотовство

С самого начала сцена в Каутокейно была открыта внешним импульсам, представления режиссировали приглашённые артисты, а театром руководили известные личности – художники, приглашённые из разных стран и сообществ, внёсшие в группу традиции и творческие идеи. До 1991 года процесс руководства сценой в Каутокейно был относительно стихийным. Периодически делались попытки ввести коллегиальное управление театром. Сначала доминировали идеи, появившиеся на основе текстов саамских писателей или на основе традиционного фольклора. Изменение репертуара

засигнализировали «Кровавые годы» (1989) Федерико Гарсии Лорки. На сцене появились тексты европейской классической драмы (включая Николая Гоголя и Станислава Мрожка), а также европейская драматизированная проза (например, «Ронья – дочь разбойника» Астрид Линдгрэн, «Три мушкетёра» Александра Дюма).

В 1991 конкурс на должность директора театра выиграл Хаукур Гуннарссон (1949 г.р.) исландский знаток японской культуры, выпускник театрального вуза в Великобритании и Японии. Гуннарссон показал себя как режиссёр, великолепно соединяющий признанное саамской публикой искусство повествования легенд и йойка с эстетикой театра *но*. Представленный им в 1991 году спектакль «Наруками» (*Narukami*), японская драма по мотивам индийской легенды, оказался пророческим для пути, который выбрал театр. Гуннарссон руководил театром с 1991 по 1997 год и с 2007 до 2015 года. Среди авторов пьес появился Бертольд Брехт, а его «Добрый человек из Сезуана», поставленный в 1991 году прямо под открытым небом в ледяных декорациях, был удачной попыткой использования арктического пейзажа в создании открытой поверхности сцены. Конечно, как и под руководством Хаукура Гуннарссона, так и в другие периоды существования сцены в Каутокейно, важное место в репертуаре занимали спектакли, созданные на основе текстов саамских авторов, рассказывавших о саамской истории и культуре. С 1997 по 2002 год театром руководил актёр и режиссёр Алекс Шерпф (1955–2015). Шерпф родился в Людвигсхафен-на-Рейне (*Ludwigshafen am Rhein*), однако был связан с норвежской театральной жизнью. В 2002 году преемницей Шерпфа стала Гарриет Нордлунд (1954 г.р.), родившаяся в Йоккмокк, шведской части Сапми, выпускница стокгольмской Государственной Театральной Школы (швед. *Statens scenskola*). Под её руководством в 2003 и 2004 были поставлены «Гамлет» и «Макбет» с кристаллическими декорациями Ледяного театра «Глобус» (*Ice Globe Theatre*) из Юккасыярви. Нордлунд руководила театром в Каутокейно до конца 2006 года. В то время эстафету принял во второй раз Гуннарссон. Представлением, которое стало своеобразной визитной карточкой театра стал вышеназванный «Мечтатель и Иневласый».

После ухода на пенсию Хаукура Гуннарссона 1 января 2016 года, руководителем Народного Саамского Театра в Каутокейно стал Рольф Дегерлунд (1952 г.р.), шведский режиссёр, актёр и театральный предприниматель. Дегерлунд оттачивал своё театральное мастерство в 70-ые годы двадцатого столетия у Марсея Марсо и Юзефа Шайны.

Приграничье в географическом и культурном измерении вносит в будни театра необходимость движения к различным языкам, открытость к изменениям, варианты и нюансы – как со стороны театральных деятелей, так и со стороны зрителей. Сценическим языком Народного саамского театра

является северносаамский⁶ (хотя иногда в связи с творческой необходимостью используются тексты на других языках). Это не меняет того факта, что представления в Каутокейно адресованы, с одной стороны публике, которая знает язык, а с другой стороны – зрителям, для которых северносаамский является барьером. Это заставляет театр постоянно совершенствовать невербальные средства выражения: музыку, танец, стилизованные жесты, йойк, необычную сценографию, прекрасные костюмы, ставшие узнаваемым «фирменным знаком» театра. Всё это усиливает эмоциональное переживание зрителей, не понимающих северносаамского языка. Невербальная составляющая представлений, подготовленных труппой из Каутокейно, играет более значимую роль при расширении зрительской аудитории, нежели обычные вспомогательные средства в виде демонстрации синхронного перевода во время представления⁷.

«Words have a way of not standing still, of following their own paths. They come and go, pursuing preset semantic trails, leaving behind acoustic, graphic, or unconscious traces», утверждает Брайдотти, подчёркивая номадическую составляющую полиглотства (Braidotti 1994, 8). Интересной демонстрацией полиглотического аспекта номадичности стало представление 2016 года, под названием «Экстремальная жизнь» (*Vidas extremas*) Представлению предшествовал семинар, организованный театром. В семинаре, помимо саамских артистов, принимали участие норвежский режиссёр Йон Томбре (Jon Tombre) и четвёрка поэтов: Сигбьёрн Скоден – Сапми, Вероника Салинас – Норвегия/Аргентина; Роза Чавес – Гватемала и Анжел Канас «Каме» – Гватемала. Причиной для творческой встречи послужила трагическая смерть Лисандра Гуаркаса, гватемальского учителя, борца за права индейцев майя, а также руководителя местной театральной группы «Sotz'il», сотрудничающей с артистами саамского театра. Гуаркас был похищен и убит экстремистами из правой группировки. Из несогласия с беспощадностью, из творческой встречи вопреки границам, культурным барьерам, через государства и континенты появилось представление «Экстремальная жизнь», получившее в 2016 году

⁶ В настоящее время существует 9 саамских языков: северносаамский, южносаамский, уме-саамский, пите-саамский, луле-саамский, колтта-саамский (скольт), инари-саамский, кильдин-саамский (кольско-саамский), йокангско-саамский (терско-саамский). Часть из них (пите-саамский, уме-саамский, терско-саамский) следует считать языками вымирающими. Политика ассимиляции в Скандинавии и бывшем СССР привела к тому, что только около 25 тыс человек используют саамский язык, и 90% из них используют северносаамский. Это означает, что сценический язык театра из Каутокейно может создавать барьеры как для саамов, так и для не-саамов.

⁷ Так называемое суртитлирование (surtitling) – это техника, в которой над сценой или непосредственно на сцене на элементах сценографии во время спектакля отображаются фрагменты перевода, необходимые для полного понимания представления (Griesel 2009). Театр из Каутокейно начал использовать их sporadически с 2005 года. С сезона 2012/2013 театр использует суртитлирование на всех своих спектаклях, за исключением представлений для детей. (Благодарю Бритт Инги Варс из Beaivváš Sámi Našunálateáhter за помощь в получении информации).

премию Хедда, престижную награду, присуждаемую театральным деятелям. Театр из Каутокейно получил её в категории «особые художественные достижения» (Sibińska 2017).

«Экстремальная жизнь» повествует о событиях времён Гражданской войны в Гватемале, длившейся с 1960 по 1996 год, во время которой погибло от 100 до 200 тысяч людей, а смерть, пытки, похищения и преследования по этническому признаку были обыденностью, которая, к сожалению, не исчезла из Южной Америки. Для создания канвы представления помимо поэзии был выбран саамский йойк, мелодекламация, ритуальные жесты, хип-хоп, битбокс, рэп. Стихи декламировали, пели, рэпировали на четырёх языках (саамском, норвежском, испанском и майя). Одновременно на фоне экрана появлялись слова (перевод поэзии), а также снимки из фотоальбома «Гватемала: вечная весна, вечная тирания» (*Guatemala: Eternal Spring, Eternal Tyranny*, 1988), автор Жан-Мари Симон. Альбом показывал жестокость гражданской войны.

Целостность представления создала информативный калейдоскоп, и, как утверждали рецензенты, «Здесь каждый сохранил и развил своё собственное средство выражения – от раскрашенного голубым индейца майя с его мощным горловым пением, йойкирующего саама, с выбеленным лицом и оленьими рогами на голове, до молодых людей из большого города и их продвинутыми движениями хип-хопа» (Erichsen 2016).

4. Заключение

Как заметила Брайдотти, номадизм «is not fluidity without borders but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries» (Braidotti 1994: 36). Beaivváš Sámi Našunálateáhter можно воспринимать как случай экспериментального и процессуального подхода к своей саамской субъектности – к её этническому, историческому и мифологическому измерению; как процессуальный подход к тому, чем является саамское «я» в столкновении с процессами глобализации и урбанизации, а также каким художественным воздействием можно это выразить. Номадизм театра из Каутокейно это также засигнализированный ранее аспект коллективной ответственности за сообщество, понимаемое не только как сообщество саамского населения, но и как сообщество коренных народов и охраняемых ими ценностей.

Перевод с польского: Елена Хауге (Elena Hauge).

Библиография

- BANASIAK, B. (1988), Ogród koczownika. Deleuze – rizomatyka i nomadologia. W: *Colloquia Communia*. 36–38/1–3, 253–270.
- BRAIDOTTI, R. (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York.
- ERICHSSEN, C. (2016), Skyhøy gåsehudfaktor. B: <http://www.scenekunst.no/sak/skyhoy-gasehudfaktor/> (доступ 20.08.2017).
- GRIESEL, Y. (2009), Surtitling: Surtitles and other hybrid on a hybrid stage. B: *Trans*. 13, 119–127.
- Heddapris til Beaivváš (2016). B: <https://www.nrk.no/finnmark/heddapris-til-beaivva-1.12994528> (доступ 29.06.2016).
- ISLAM, S. M. (1996), *The Ethics of Travel: From Marco Polo to Kafka*. Manchester/New York.
- JERNSLETTEN, N. (1978), Om joik og kommunikasjon. B: Nesheim, A./Hals, S. (Eds.), *Kultur på karrigjord. Festskrift til Asbjørn Nesheim*. Oslo, 109–122.
- NERGÅRD, J. I. (1994), *Det skjulte Nord-Norge*. Oslo.
- SCHIMANSKI, J. (2006), Grensen: litterært faktum med romlig form. B: Zilliacus, C./Grönstrand, H./Gustafsson, U. (Eds.), *Gränser i nordisk literatur*. T. 1. Åbo, 19–37.
- SIBIŃSKA, M. (2015), *Krajobraz nomadyczny w Muittalus samid birra* (1910) Johana Turiego. B: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Etnograficzne*. 43/2, 141–154.
- SIBIŃSKA, M. (2016), Saamskie teatry: między lokalnością a obcością? B: *Folia Scandinavica Poznaniensia*. 19, 233–249.
- Sibińska, M. (2017), *Beaivváš Sámi Teáhter: Teatr nomadyczny*. B: Sibińska, M./Dymel-Trzebiewska, H. (Eds.), *Historia – społeczeństwo – kultura*. Gdańsk, 140–152.
- RYDVIK, H. (2017), Jojken – musikk, lyrik og minnekonst. B: Andersen, R. *Sápmi i ord och bild*. II, 46–62.
- SOMBY, Á. (1995), Joik and the theory of knowledge. B: Haavelrud, M. (Ed.), *Kunnskap og utvikling*. Tromsø, 14–16.
- SUZUKI, T. (2012), *Czym jest teatr?* Wrocław.
- VALKEAPÄÄ, N.-A. (1984), Klinga vackra lena stämman. B: *Café Existens*. 22/23, 132–150.