

Голуб Алёна Владимировна

СЦЕНИЧЕСКАЯ ФОРМА СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА АНИМАЦИИ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ДЕФОРМАЦИЯ ИЛИ ТРАНСФОРМАЦИЯ?

В статье рассматривается специфика обновления художественной формы спектаклей театра анимации в начале XXI века. Вегания эпохи постмодернизма достигли театра анимации на постсоветском пространстве почти с полувековым опозданием, и, несмотря на то, что дали этому виду искусства обновление сценического языка, проявились эти веяния в художественной форме спектаклей лишь частично. Автор анализирует границы этих проявлений на примере изменений в художественной форме сценического пространства. Анализ проводится на основе теории деконструкции Ж. Деррида.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/12.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 51-54. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/5-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

**INTER-CONFESSIONAL “SEDUCTIONS” WITHIN WESTERN RUSSIA LANDS
AND AUTOCRACY POSITION IN THIS QUESTION IN 1796-1801**

Galanov Mikhail Markovich, Ph. D. in History, Associate Professor
St. Petersburg State Economic University
galanovmm@rambler.ru

The author considers the question of different confessions representatives' numerous transitions from one confession to another within the western Russian lands in 1796-1801, tells that they became the focus of attention on the part of the authority, presents the facts of “seductions”, analyzes the actions of concerned church and state structures, and comes to the conclusion about the uncompromising position of the Russian Orthodox Church and the flexible policy of the secular authority in this question.

Key words and phrases: inter-confessional “seductions”; confession; Roman Catholic Church; Senate; Roman Catholic department; Roman Catholic priests; Holy Governing Synod.

УДК 792.03

Искусствоведение

В статье рассматривается специфика обновления художественной формы спектаклей театра анимации в начале XXI века. Век эпохи постмодернизма достигли театра анимации на постсоветском пространстве почти с полувековым опозданием, и, несмотря на то, что дали этому виду искусства обновление сценического языка, проявились эти век в художественной форме спектаклей лишь частично. Автор анализирует границы этих проявлений на примере изменений в художественной форме сценического пространства. Анализ проводится на основе теории деконструкции Ж. Деррида.

Ключевые слова и фразы: постмодернизм; театр анимации; куклы; художественная форма; сценическое пространство; деконструкция; деформация; трансформация.

Голуб Алёна Владимировна

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина
Alena_4aika@list.ru

**СЦЕНИЧЕСКАЯ ФОРМА СПЕКТАКЛЕЙ ТЕАТРА АНИМАЦИИ
В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНИЗМА НА ПОСТСОВЕТСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ:
ДЕФОРМАЦИЯ ИЛИ ТРАНСФОРМАЦИЯ?®**

Во второй половине XX – в начале XXI столетия все традиции театра кукол, согласно век эпохи постмодернизма, были переосмыслены и послужили основой для обновления сценического языка в современном театре анимации. Разница в определении этого вида искусства закономерна: «театр кукол» является традиционным сценическим искусством с закрытой художественной формой и «чистотой жанра». «Театр анимации» же включает в себя смешение жанров, изменение художественной формы, обогащение сценического языка, смешение стилей, разрушение границ между ними. Именно переход от «театра кукол» к «театру анимации» является сложным и многогранным объектом для изучения. В данном исследовании рассматривается одно из важнейших изменений в искусстве театра анимации в эпоху постмодернизма: изменение художественной формы спектаклей, трансформация сценической конструкции. Цель исследования – определить, полностью ли трансформировалась художественная форма спектаклей с точки зрения теории деконструкции Ж. Деррида, одного из базовых концептуальных источников постмодернистской эстетики. Сложность предмета заключается в том, что, по словам Деррида, деконструкция не может иметь определения – это не критика, не анализ и не метод. По его словам, деконструкция является художественной транскрипцией философии, на основе данных эстетики, искусства и гуманитарных наук; метафорической этимологией философских понятий; структурным психоанализом философского языка, деструкцией и реконструкцией [3, с. 55-56]. Опираясь на вышеприведенное, было бы неверно использовать теорию деконструкции как метод анализа перемен в художественной форме театра анимации. Поэтому на основе информации об основных вехах развития в данном виде искусства предлагается обозначить основные проявления деконструкции и определить, можно ли считать сценическую форму спектаклей полностью трансформированными на основе теории деконструкции.

Историками и теоретиками театра кукол принято считать, что до 50-х годов XX века художественная форма спектаклей театра анимации оставалась традиционно закрытого типа, а само искусство, пройдя определенные этапы в истории, к XX веку начало стремиться к максимальному подражанию самой жизни и драматическому театру. Об этом также свидетельствует известный режиссер и исследователь Х. Юрковский, который в своей статье «Идеи постмодернизма и куклы» [9, с. 34-45] называет пиком мастерства реализма театр С. Образцова и считает его точкой отсчета последующих метаморфоз в театре

анимации. Доведенный до вершин реалистического искусства, театр анимации стал нуждаться в более условном и метафоричном языке, в абсолютно новом пути развития. Н. Маньковская, доктор философских наук, специалист по эстетике, говоря о теории деконструкции, называет такую ситуацию не локальным событием, но желанием изобретения нового мира, порождением новых желаний на фоне исчерпанности и отработанности деконструируемых структур [6, с. 20]. Таким образом, деконструкция проникла в театр анимации практически интуитивно, во второй половине XX века.

Самые крупные первые эксперименты в области трансформации художественной формы спектаклей театра анимации пришлось на 50-60-е годы (румынский театр «Цэндэрикэ») и 70-80-е годы XX века (Уральско-сибирская зона) [2]. В театре «Цэндэрикэ» художественным руководителем и главным режиссером М. Никулеску были поставлены такие веховые в истории театра анимации спектакли, как: «Рука с пятью пальцами», «Три жены Дона Кристобаля», «Книга с Аполлодором», выведшие театр в авангард анимационного искусства и определившие направление всех последующих экспериментов [8]. Что касается Уральско-сибирской зоны, то её лидерами стали такие режиссеры, как: В. Шрайман (Магнитогорский театр куклы и актера «Буратино»), В. Вольховский (Челябинский театр кукол), Р. Виндерман (Томский театр кукол) и А. Тучков (Краснодарский, а затем, с 1980 г. Тюменский театр кукол). Среди других ведущих режиссеров, актеров, художников театров кукол «уральской зоны»: артисты Е. Терлецкий, С. Железкин, режиссеры С. Столяров, Е. Гимельфарб, М. Хусид, Ю. Лобецкий и др., работавшие в Екатеринбурге, Кургане, Томске, Перми, Челябинске, Ярославле, Петербурге, и других российских городах [1].

Именно эти мастера подхватили волну экспериментов и своими работами заложили фундамент для массового проявления деконструкции в театре анимации, внесли колоссальный вклад в обновление художественной формы спектаклей. Новая художественная форма спектаклей, безусловно, уже рассматривалась театроведами, ведущими теоретиками и практиками в области этого искусства. Для обозначения произошедших изменений вводились различные определения, основным из которых стало понятие «тотального театра», термин которого выдвинул французский писатель, актёр, режиссёр и теоретик театра Антонен Арто. «Тотальный театр» подразумевался как синтез, переплетение множества театральных форм и сценических средств выразительности в единое целое, гармонично выражающее художественную мысль. Невозможно не заметить сходство этого описания с описанием результата деконструкции, которое находим у Н. Маньковской: «Результат деконструкции – новое расставание, с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними» [6, с. 19]. Подобное же описание можно найти и у Х. Юрковского, который уже в начале XXI века, по результатам первых экспериментов и последующего развития сценического языка театра анимации, справедливо заметил, что на сцене основной стала неустанная игра театральных компонентов, свободное компонование сюжетов и цитат из разнородных текстов [9, с. 34-45].

Признанный факт, что одним из крупнейших достижений экспериментов в области трансформации художественной формы был отказ от традиционной ширмы. Это первое, что называют в исследованиях художественного оформления спектаклей театра анимации, но зачастую данный тезис не расширяется. С отказом ширмы исчезло закрытое игровое пространство актера-кукольника, и всё сценическое пространство осталось в распоряжении исполнителей. Можно было построить ширму любого типа, либо вовсе отказаться от неё. Куклы, актеры, предметы, маски, тени, любые другие средства выразительности могли располагаться и взаимодействовать внутри сценического пространства, согласно замыслу режиссера и художника. Однако при этом не было сломано само сценическое пространство, оно было, как прежде, ограничено от зрительного зала. Здесь также стоит упомянуть о сценическом приеме обращения актера к зрительному залу, который кукольники-новаторы позаимствовали этот прием из средневековых спектаклей и традиционной комедии Петрушки, трансформировав его на основе идей Б. Брехта. Как правило, при исполнении такого приема в нем предусмотрено одностороннее общение с залом; реплики имеют обращение к зрителям, но не предусматривают ответа с их стороны. Таким образом, сводится к минимуму зарождение новых смыслов посредством интерактивирования со зрителем и стирания грани между зрителем и сценической площадкой. Определенное исключение составляют спектакли, предназначенные для детской аудитории, поскольку, учитывая специфику психологии зрителя, интерактивирование предусматривает определённую реакцию со стороны зрителя. В таких случаях прием стоит на жесткой схеме, которая, несмотря на непосредственное участие зрителя, не может быть изменена. Во всех случаях схема спектакля остаётся целостной и не разрушается. И если деконструкция подразумевает принципиальную асистематичность и открытость конструкции, то в случае с художественной формой спектаклей театра анимации это утверждение верно лишь частично.

С отказом от ширмы в художественной форме спектакля возникли также сценические объекты различных типов – кроме кукол, в спектаклях задействовались люди-актеры, предметы, декоративные куклы, тени, маски, руки актеров-кукольников, кадры кинохроники и т.д. Это означало использование всего, что может стать в руках актера, режиссера, художника средством передачи смысла, равным кукле или способным заменить её. Таким образом была деконструирована «чистота жанра», которую определял один тип куклы в пределах одного спектакля. Здесь также можно говорить о проявлении деконструкции, которая, по словам Н. Маньковской, была ориентирована на инаковость, опирающуюся на память [6, с. 19], – сочетание сценических объектов различных систем и есть та инаковость, строящаяся на традиции театра кукол и одновременно разрушающая её.

Использование новых художественных возможностей порождало новые смыслы – они рождались в символах сценического оформления, музыки, костюмов, текстов, сценического рисунка роли. Можно считать, что в 2001 г. Х. Юрковский писал именно о деконструкции в театре анимации, правда, употребляя термин «дезинтеграция» [9, с. 34-45] и, добавляя, что театру анимации пока не остаётся ничего, кроме уже пройденного. Утверждение вполне закономерно, учитывая основную специфику эпохи постмодернизма в ироничном переосмыслении уже имеющегося культурного наследия. В свою очередь, Н. Маньковская, основываясь на теории Деррида, замечает, что результатом деконструкции является не просто ироническое переосмысление, не конец, но закрытие, сжатие метафизики, превращение внешнего – во внутритекстовое [6, с. 18]. Подобный процесс также наблюдается в театре анимации: переосмысленные традиции проявились в современных спектаклях в виде аллюзий, стилизаций, метафор, знаков, едва ощутимых подтекстов, образуя тот самый «гипертекст», о котором также говорится в условиях эпохи постмодернизма и явления деконструкции [Там же, с. 21-22].

Изначально Ж. Деррида возражает против того, что деконструкция – простой набор инструментов для разоблачения устаревших художественных форм и закостенелых смыслов. Деконструкция не единственный метод, у неё нет чёткой формы и определения. Она служит способом раскрытия пространства для новых форм искусства и зависит главным образом от особенных, локальных условий [7, с. 27]. На основе данного тезиса становится очевидным, что у пути развития театра анимации были свои локальные условия, в которых развивалось явление деконструкции. Ещё когда в 1967 году известный театровед Л. Шпет рассматривала постепенные метаморфозы в театре кукол, она сравнила кукольников того периода с детьми, которые разбирают игрушку, чтобы посмотреть, что у неё внутри [12]. В 2001 году Х. Юрковский посчитал, что сложить эту игрушку заново уже невозможно [9, с. 34-45]. Но так ли это? По прошествии десяти лет с момента выхода его статьи мы видим, что это не только возможно, но и что в некоторых случаях «игрушка» так и осталась неразобранной. Это суждение справедливо, если учитывать утверждение Ж. Деррида о том, что в деконструкции можно разрушить не всё, а что-то преобразовать [7, с. 29]. Таким образом, в театре анимации существуют преобразованные, деконструированные и недеконструированные структуры. В то же время деконструкция является постоянным процессом, не фиксированным явлением, которое продолжает изменять художественную форму театра анимации. Доказательством этому служат спектакли О. Дмитриевой – главного режиссера Харьковского академического театра кукол им. В. А. Афанасьева; спектакли пермского театра кукол «Арлекин», Государственного академического центрального театра кукол им. С. В. Образцова и многих других. Продолжительные эксперименты в современном театре анимации доказывают, что процесс деконструкции непрерывен и в данном виде искусства, он порождает новые смыслы, способствует расширению художественных средств, обогащению сценического языка.

Подытоживая, можно сказать, что художественная форма театра анимации, подвергаясь длительному периоду деконструкции, так и не была полностью трансформирована. Сценическая конструкция претерпела деформацию, исчезли жесткие рамки пространства, представленные ширмой; вследствие использования сценических объектов различных типов возникла полижанровость; спектакль принял вид коллажа, однако сохранилось разделение пространства на зрительный зал и сценическую площадку. Стоит также учитывать, что от старой сценической конструкции – ширмы – в искусстве театра анимации ещё полностью не отказались. Верным остается и то, что деконструкция предполагает в результате «примирение» всех языков искусства – это справедливо для новой художественной формы спектаклей театра анимации, где все используемые виды искусств сочетаются на основе законов художественной композиции. Изменилась и форма донесения смыслов: актер может доносить их не только через куклу, но и через себя, свое тело, через любые другие средства выразительности. С точки зрения теории деконструкции, этот аспект очень важен. Новые смыслы рождаются в процессе восприятия зрителем сценического действия, его метафорического языка. Наряду с этим донесение смысла часто усложняется невозможностью отойти от линейной драматургической конструкции. Анализируя изменения в сценической форме спектаклей на основе базовых понятий о теории деконструкции, мы можем видеть, что на данном этапе развития искусства имела место только деформация. Имеющихся изменений недостаточно, чтобы говорить о полной трансформации спектаклей в театре анимации.

Список литературы

1. **Голдовский Б. П.** Режиссерское искусство театра кукол России XX века: очерки истории [Электронный ресурс]. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-350147.html> (дата обращения: 20.02.2013).
2. **Голдовский Б. П., Смелянская С. А.** Театр кукол Украины: страницы истории. Сан-Франциско, 1998. 275 с.
3. **Деррида Ж.** Письмо к японскому другу / пер. с фр. А. В. Гараджи // Вопросы философии. М., 1992. № 4. С. 53-57.
4. **Ильин И. П.** Теория знака Ж. Дерриды и ее воздействие на современную критику США и Западной Европы // Семиотика. Коммуникация. Стилль. М., 1983. С. 108-125.
5. **Колмановский Э. С.** Театр кукол, день сегодняшний: из записок критика. Л.: Искусство, 1977. 184 с.
6. **Маньковская Н. Б.** Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
7. **Рыкин М. К.** Деконструкция и деструкция: беседа с Жаком Деррида // Деконструкция и деструкция: беседы с философами. М.: Логос, 2002. 270 с.
8. **Смирнова Н. И.** 10 очерков о театре «Цэндэрикэ». М.: Искусство, 1973. 167 с.
9. **Юрковский Х.** Идеи постмодернизма и куклы / пер. О. Л. Глазунова // Экран и сцена. 2001. № 48 (618).
10. **Derrida J.** Psychée. Invention de l'autre. P., 1987.
11. **Jurkowski H.** Metamorfozy teatru lalek w dwadzietych wieku. Warszawa, 1999. 345 s.
12. **Szpet L.** Wypowiedz // Teatr. 1967. № 6. S. 74-78.

**STAGE FORM OF ANIMATION THEATER PERFORMANCES
WITHIN POST-SOVIET SPACE DURING POSTMODERNISM PERIOD:
DEFORMATION OR TRANSFORMATION?**

Golub Alena Vladimirovna

*Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine
Alena_Aaika@list.ru*

The author considers the specificity of artistic form renovation in animation theater performances at the beginning of the XXIst century, mentions that postmodernism period trends reached animation theater within post-soviet space with half a century delay, and despite the fact that they contributed to stage language renovation, these trends became apparent only partly in the artistic form of performances, analyzes the boundaries of these manifestations by the example of the changes in the artistic form of acting space, and conducts the analysis basing on the theory of deconstruction by J. Derrida.

Key words and phrases: postmodernism; animation theater; puppets; artistic form; acting space; deconstruction; deformation; transformation.

УДК 93/94

Исторические науки и археология

Исторический анализ развития системы обеспечения пограничной безопасности России свидетельствует о существенном влиянии на ее состояние системы строительства пограничных органов. По мнению авторов, система строительства является большой территориально распределенной многоуровневой системой, поэтому применение законов теории больших систем будет способствовать повышению уровня национальной безопасности России в целом.

Ключевые слова и фразы: пограничная безопасность; развитие; система; система строительства; теория больших систем; управление; формирование.

Григорьев Владимир Николаевич, д. военн. н., доцент

*Тихоокеанский государственный университет
prorab69@rambler.ru*

Ширяев Владимир Александрович, к.и.н., доцент

*Хабаровский государственный педагогический университет
shiryayev1955@rambler.ru*

**ОРГАНИЗАЦИОННОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ БОЛЬШИХ ТЕРРИТОРИАЛЬНО
РАСПРЕДЕЛЕННЫХ СИСТЕМ ПРИМЕНИТЕЛЬНО К ФОРМИРОВАНИЮ
И РАЗВИТИЮ СИСТЕМЫ СТРОИТЕЛЬСТВА ПОГРАНИЧНЫХ ОРГАНОВ[©]**

Развитие современного российского общества сопровождается решением ряда проблемных задач строительства системы безопасности страны. Одной из них является определение качественной и количественной оценки угроз ее существования, в т.ч. и в пограничном пространстве. Реализация нормативно-правовых основ в последние десятилетия говорит об усилении роли государства в области обеспечения безопасности России. Выявление угроз безопасности осуществляется в ходе переосмысления места и роли нашей страны в международных отношениях, учета влияния внешних, внутренних и пограничных дестабилизирующих факторов. Указанные подходы позволяют формировать перспективную систему безопасности страны и обеспечивающие ее деятельность структуры.

К началу XXI в. одной из основных подсистем системы национальной безопасности страны является система пограничной безопасности, представляющая собой большую территориально распределенную, многоуровневую, иерархическую социо-техническую систему.

В современных условиях наличие угроз безопасности и задачи по их нейтрализации выступают диалектическим условием движения как государственного органа исполнительной власти, так и системы государственного управления в целом в сторону децентрализованной, информационно насыщенной, распределенной в пространстве, сетевой системы с открытой архитектурой. Эта система должна, с одной стороны, эффективно менять формы и методы своей деятельности для быстрого и адекватного ответа на актуальные и вероятные угрозы вне зависимости от складывающейся ситуации и в любой точке пространства, расцениваемого государством, как зона его жизненно важных интересов. С другой стороны, она должна активно, непрерывно и решительно влиять на все объекты, процессы, явления и состояние любых субъектов в зоне своих интересов на основе исчерпывающей информации [7].