

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ

Т. С. Злотникова, А. С. Кузин

«Должны ли манеры без конца идти под гору?» (Образование и искусство в России эпохи масскульта)*

В современной России – и в сфере образования, и в сфере художественного творчества – заметно смещаются духовно-нравственные акценты: от вечного – к временному, от логичного – к абсурдному. Уже ни у кого не вызывает сомнения правота Н.Бердяева, предсказавшего «опрокидывание ценностей» в России, которая, хотя и отстала по времени в этом процессе от Европы и Америки, но не обошлась без него вовсе.

Классическая триада «красота – добро – истина» тысячелетиями освещала процесс развития человеческой личности, оттачивая подвижное взаимодействие художественных, религиозно-нравственных и научных форм освоения мира; даже заметный приоритет одной из трех составляющих не разрушал в целом позитивных культурных интенций ни в одну из предшествующих эпох.

Конец XX века, возведя в абсолют прагматизм в социальной и личностной практике, низвел вечные ценности до общедоступного и малозначительного качества. Уникальность ТВОРЯЩЕЙ, в полном смысле ОБРАЗОВАННОЙ ЛИЧНОСТИ, как и продукта ее деятельности, вытесняется растиражированностью усредненных слов, приемов, ситуаций. Отработанность макияжа заменяет красоту. Актуализация добра как проявления душевного потенциала вытесняется материально измеримой – и то, в лучшем случае! – благотворительностью. Интеллектуальный труд постижения истины оттесняется механическими операциями по постановке фактов и формул из электронной памяти. В результате активность ИНДИВИДУАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ оказывается невостребованной в силу гарантированных удобств пребывания в системе СОЗНАНИЯ МАССОВОГО.

Масскульт, как это ни парадоксально, весьма активно формирует то негативное качество личности, которое В.Библер назвал «человеком образованным» – всего-навсего сумев-

шим «перемотать» в свой ум чужое, прежде накопленное и ему механически преподнесенное знание. В противовес этому современный философ определяет понятие «человека культуры» – того, кто прежде всего способен к саморазвитию и формированию новых смыслов [2. С. 222, 223].

Как известно, массовая культура, унифицируя и «утилизируя» вечные культурные ценности, последовательно выводит человека за рамки традиционного культурного поля. Это – неоспоримый факт, как фактом является и само существование массовой культуры. И в это понятие мы, в отличие от эстетической критики прошлых десятилетий, не вкладываем оценочного смысла.

НАША ЦЕЛЬ – ПОНЯТЬ, ВОЗМОЖНО ЛИ СОХРАНЕНИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ И КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ, СТАВШЕЙ ОДНИМ ИЗ «ПОЛИГОНОВ» МАССКУЛЬТА.

1

Массовое сознание – явление, несущее в себе достаточно выраженный негативный потенциал. Однако механизм функционирования массового сознания в наше время сложился уже вполне определенно, он работает, он уже составляет базу житейских и художественных акций миллионов людей, и не учитывать его наличие и его качество уже невозможно.

Более ста лет назад Г.Лебон обосновал «психологию масс» и произнес роковые и выразительные, ничуть не утратившие, но, напротив, увеличившие свою актуальность слова «толпа», «импульсивность», «нравственность», «сознательная личность». Собственно говоря, развитие цивилизации смогло лишь подтвердить справедливость представлений этого учченого и его последователей, которые с гораздо большим «удовольствием» отнесли бы свои рассуждения к прошлому, чем к настоящему или тем более к будущему. Ибо уже Г.Лебон отмечал «исчезновение сознательной личности» и странное порождение простых и ясных образов, воздействующих на воображение, если человек оказывается в толпе [3. С. 11, 39, 40]. Позднее, опираясь на идеи Г.Лебона и развивая их, мощную и по-своему устрашающую картину массового сознания – каждый в особом курсе – нарисовали Ф.Ницше и З.Фрейд.

Тем не менее, нам кажется, что из представлений, скажем, Ф.Ницше можно извлечь

* Работа выполнена (Т.С. Злотниковой) в рамках гранта ГОО-1,9-41 Министерства образования РФ.

полезные уроки соотнесения массового сознания с процессом формирования референтной группы как важнейшего элемента массовой культуры – и, таким образом, если не предложить «противоядие» от «комассовления» личности, то, по крайней мере, понять, на каких основаниях строится в современном обществе эта процедура.

Ф. Ницше выдвигал четыре принципиально важных тезиса, которые сегодня полностью реализуются в культурной практике всего мира и России как части этого мира [4. С. 168]:

- «все вещи, имеющие устойчивость, правомерны», – утверждал философ в отношении массового сознания. Это значит, что для референтной группы важны условия, в которых человек не будет бояться неожиданностей, резких перемен, где законом или мечтой, идеалом будет стабильность, а врагами – перемены. Не на этих ли принципах строятся сегодня все негосударственные организации, вплоть до религиозных сект, где членам этих объединений обещают наступление желанного покоя или устойчивости не в отдаленном будущем, как это всегда делали великие мыслители, а здесь и сейчас?

- «все вещи необременительные правомерны». Следовательно, в добровольном объединении, куда попадает человек массовой культуры, не может быть сложной и жесткой системы взаимных требований и правил. Это для элитарного принципа объединения характерен специфический и регламентированный способ общения, дистанцированность по отношению к «остальному» миру; не то – массовой культуре. Условия клуба (но не того, что культивировался в Британской империи прошлого века и знаком по романам Голсуорси или рассказам Конан-Дойла, а современного, где объединение происходит по весьма разнообразным, далеко не сословным признакам) ближе всего к формуле Ницше. В подобном объединении принятая может быть игровая организация общения. Когда-то, в 60-е и 70-е годы, в нашей стране идеальным средством создания молодежных референтных групп, отвечающих принципу «необременительности», была игра КВН.

- «все вещи, приносящие пользу, правомерны». Именно поэтому отвлеченные философские идеи или морально-эстетические установки типа триады «красота-добро-истина» в такой референтной группе неактуальны. Здесь актуальны локальные, в частности, национальные традиции взаимовыручки, ответственности, кумовства и т.п. Актуально обывательское

и чрезвычайно действенное соотнесение партнера не с его универсальной ценностью, а с положением относительно собственных интересов: ты – мне, я – тебе.

- «все вещи, которым мы принесли жертву, правомерны». Вполне очевидно, что из всех принципов массового сознания, сформулированных Ницше, этот – самый жесткий и самый опасный с точки зрения деформации личности, попадающей под его воздействие. Именно благодаря действию этого принципа референтные группы сохраняют обычно устойчивость, которая может вызывать зависть членов формальных групп. Это принцип, согласно которому члены группы оказываются «повязанными» общим преступлением (не здесь ли кроются корни подростковой преступности?). Но могут быть связаны и общей радостью, некими милыми воспоминаниями – как, например, в ностальгической пьесе В. Славкина «Взрослая дочь молодого человека» (джаз, студенческие вечеринки, дружба вместо службы) и создаваемой в последние годы при его участии телевизионной программе «Старая квартира».

Нельзя не заметить, что для философской традиции отношение к массовому сознанию не является болезненным и оттого остронегативным. Это выглядит скорее эпической констатацией неизбежности обнищания человеческой природы, человеческого духа как своего рода естественной закономерности. Именно так оценивал воцарение иждивенческих, потребительских настроений Х. Ортега-и-Гассет, отмечавший, что «XIX век создал совершенную организацию нашей жизни во многих ее областях. Совершенство это привело к тому, что массы, пользующиеся сейчас всеми благами организации, стали считать ее естественной, природной» [5. С. 226]. Эпическая констатация испанского ученого парадоксально перекликается с рассуждениями известного русского этнографа В. Богораз-Тана, который здраво и конкретно воссоздавал модель проникновения варварства в культуру древнего мира – причем нам кажется характерным, что слово «варварство» здесь можно употребить и в строго научном смысле, и в смысле переносном: «Варварство врывается внутрь (сосуда, где до этого творилась культура – прим. авторов), и вино культуры выливается наружу. Наступает катастрофа, истечение соков культуры и стремительное понижение общего уровня» (цит. по 6. С. 241).

Вот это «стремительное понижение общего уровня» и следует счесть психологически детерминированным признаком массовой культуры.

туры и обратить внимание на другой ее признак, объяснимый не только с философской или этнографической точки зрения, но и с точки зрения психологической. Это признак – агрессивность. Источник такого объяснения содержится в исследованиях З.Фрейда.

Любопытно отметить, что Фрейд объяснял «страх оставленного наедине маленького ребенка» (кстати, типичную ситуацию детсадовской или школьной жизни) не более и не менее как онтогенезом «стадного инстинкта» [9. С.115]. Произнесенное Г.Лебоном слово «масса» З.Фрейд трансформирует в исторически точное и метафорически жесткое «стадо». И именно вслед за Лебоном Фрейд вывел систему признаков массы как психологически значимой среды существования человека. Эти признаки применимы как к временному, так и к стабильному коллективу. Если говорить о детях или подростках, то признаками массы в равной мере характеризуется и класс как стабильное объединение, и зрительный зал театра, куда случай свел и знакомых, и незнакомых между собой детей.

Начиная с первобытного стада и древней орды, масса, по Фрейду, «производит на отдельного человека впечатление неограниченной мощи и непреодолимой опасности» [9. С.85]. Следует отметить, что не всякий человек способен эту опасность адекватно отрефлектировать. Но причины такого едва ли не гипнотического воздействия массы ясны:

- масса импульсивна, и ее импульсы столь повелительны, что не дают проявиться даже инстинкту самосохранения (вспомним катастрофические последствия конфликтов между спортивными болельщиками – но вспомним также экстаз публики в моменты казней ведьм в средневековых городах Европы, вспомним национальные и религиозные pogromы – от Варфоломеевской ночи до всплесков националистического фанатизма в XX веке);

- масса возбудима и легковерна, а ее чувства просты и гиперболичны (вот здесь нельзя не отметить с горечью полное соответствие научному наблюдению множества явлений массовой культуры, которые вызывают не просто экстаз тысяч «фанатов» той или иной поп-«звезды», но и массовое обращение к наркотикам как естественному сопровождению процедуры общения с кумирами);

- масса категорична, она не знает сомнений и неуверенности (вся система политических манипуляций, начиная с рекламных телероликов в период предвыборных кампаний и

кончая тенденцией придания остроклизму людей, не похожих на известные стереотипы слишком задумчивых, слишком корректных, слишком скромных, – подтверждение действенности обнаруженной Фрейдом закономерности);

- в массе стирается своеобразие отдельных людей (парадоксальным свидетельством справедливости этого суждения может стать такое явление массовой культуры, как мода – психологический курьез ее основан на стремлении множества людей быть лучше всех, но для этого стремящихся стать в своем внешнем облике «как все»).

Отсюда вытекают вполне понятные признаки «человека массы» – эти признаки есть зеркальное отражение самой массы: ослабление интеллектуальной деятельности ; снижение уровня реакций; неспособность к умеренности и отсрочке действий; склонность к гиперэмоциональности и безудержность аффектов; неизменно деятельность выражение эмоций.

Думается, недаром среди характеристик «человека массы» у великого психиатра можно найти апелляцию к ШКОЛЕ, что позволяет говорить и о других вариантах социокультурной организации детей и подростков как своего рода массы. У Фрейда все объясняется достаточно просто: «Ребенок вынужден отождествлять себя с другими детьми, и в толпе детей образуется массовое чувство общности, получающее дальнейшее развитие в школе» [9. С.116].

«Отдельный человек», как его называет Фрейд, тем не менее, соотносится прежде всего с другим человеком, который для него является образцом, помощником (но и – «противником»); таким «другим» Фрейд называет родственника, врача и... учителя –самых близких, интимно связанных с каждым людем [9. С.71-72]. Именно этими, локальными узами человек оказывается втянутым в общество. И в этом своем интимном качестве практически любой готов стать уже и «человеком массы».

Чувство общности как фундамент дружбы, источник взаимопонимания и взаимовыручки – это прекрасно. Массовое чувство как основа бездумного подражания друг другу, как причина жесткого подчинения «принятым» законам - от манеры одеваться, украшать брелками ранцы до привычки изъясняться на сленге до перенесения законов массы из большого коллектива в исконный «заповедник» личности, в семью, – это уже опасно.

Приходится сделать вывод о том, что прав был Ф.Ницше, который в связи с интерес-

сущей нас проблемой массового сознания, находящего воплощение в культурной динамике, горестно заметил: «Хорошие манеры исчезают по мере того, как уменьшается влияние двора и замкнутой аристократии... Никто уже не умеет утонченно чувствовать или льстить... Но должны ли манеры без конца идти под гору?» [4. С. 181-182].

2

Современная культурная ситуация не просто дает ответ на вопрос о «бесконечно идущих под гору манерах» – от детей, восседающих на всех сидениях общественного транспорта при стоящих над их головами стариках, до тех же детей, отрывающих сложные детали театральных костюмов в момент запланированного игрового общения с ними актеров во время новогоднего спектакля.

Поэт-шестидесятник когда-то воскликнул: «для чего играть в театр, если зритель не на «ты»?» Однако современный зритель в каком-то смысле с театром, да и вообще с искусством, будь то живопись на вернисажах, или музыка в филармоническом зале, или даже прежде массовое, а теперь находящееся в запустении залов кино – вовсе не на «ты». Ибо на «ты» можно быть с кем-то близким, с кем общаешься тесно и постоянно – а именно такого общения и не происходит. При этом современный зритель обращается на «ты» к искусству в силу своего убеждения в том, что его «продукт» может быть куплен за определенную сумму, и в этом случае он есть «товар», ничем не отличающийся от чипсов, жвачки или тюбика с kleem.

Нам кажется очень точной идея подразделить представителей современного человечества не только на известные психологические типы, как это сделали И.Павлов, А.Лазурский или К.Юнг, но отметить еще и такие типы, как «деятель» и «потребитель» [8. С.43]. Массовая культура в полной мере формирует и опирается как на своего реципиента, а подчас и создателя именно на тип «потребителя».

В то же время в сфере художественной культуры известна и другая, более локальная, но связанная с вышеназванной градацией – деление всех видов духовной деятельности на «участие» и «восприятие». В этом случае исследователь предложил видеть два типа общения людей с художественными ценностями; один из них – этика «хоровода», отрицающая пассивное, бездеятельное отношение к воспри-

нимаемому искусству; именно в этой парадигме традиционно и стремится сегодня существовать русский театр; другой тип – этика «кинозала», диктующая бездействие, пассивное восприятие безлично предлагаемых для потребления объектов и невозможность какого-либо влияния на них [см.7. С.57-58].

Для современной культуры – как массовой, так и стремящейся сохранить индивидуальную траекторию развития – едва ли не определяющей рядом с фигурой творца становится фигура ЗРИТЕЛЯ. И эта роль, качество личности, ее функция куда более широкие и значимые, чем просто характеристика человека, созерцающего какое-то конкретное произведение искусства.

Разумеется, без зрителя нет театра. Но каждый человек оказывается зрителем гораздо чаще, чем посещает театральные спектакли. Это – одна из привычных жизненных «ролей» современного человека. Именно эта «роль», когда человек смотрит на что-то или кого-то со стороны, не участвуя в процессе чужого действия, но вполне непосредственно воспринимая его, – свойственна нам в высшей мере. Один только русский язык знает множество характеристик такого человека. Я – зритель. Я – наблюдатель. Я – свидетель. Я – созерцатель. Вполне нормальные, даже уважаемые « роли ». А вот « роли » менее симпатичные, с обыденной точки зрения: он – смотритель, он – надзиратель, а то еще и – соглядатай...

В роли зрителя может оказаться человек любого возраста: и ребенок, сидящий в школе на уроке и равнодушно или презрительно поглядывающий на «из кожи лезущего» педагога: «стайся, мол, а я посмотрю, что у тебя выйдет». И студент, привычно сравнивающий педагогов, как актеров умелых и не очень, способных увлечь его или хотя бы вызвать любопытство, или вовсе неинтересных. Ведь и класс, и студенческая аудитория – та же сцена: есть «рампа», жестко отделяющая того, кто активно действует, более того – ВОЗДЕЙСТВУЕТ на сидящих в «зале», от остальных, кто в молчании должен воспринимать чужие действия и слова.

В качестве зрителя же оказывается человек практически в любом своем состоянии, в любой повседневной ситуации. Пассажир как зритель (и того, что проносится за окнами транспорта, и того, что происходит в другом конце салона). Посетитель как зритель в любом присутственном месте, где работники заняты своими, впрочем, не всегда сугубо служебными делами и не обращают на него внимания. Тем

более – прохожий как зритель, что было в свое время блестяще описано Гоголем в повести «Невский проспект».

Зритель в истории культуры был ролью ответственной, а подчас и запретной. На арабском Востоке зрителями в театре могли быть только мужчины, как и актерами. В елизаветинской Англии или в допетровской России вельможи и дамы изолировались от прочей публики в своего рода клетях, от которых повели свою историю нынешние ложи. Театральный зритель многократно обсуждался как своеобразный культурный феномен в «Евгении Онегине», «Войне и мире», «Даме с собачкой»...

Настоящий зритель в театре воспринимает спектакль не только глазами: А.Н.Островский был драматургом-«слушачом», свои спектакли он воспринимал только из-за кулис, где вслушивался в речь актеров и таким образом определял, где они «врут». Настоящий зритель не просто получает удовольствие – он одновременно осуществляет труд и творчество (как об этой процедуре, правда, применительно в отношении чтения, писал в свое время В.Ф.Асмус, см.1).

Если согласиться с известным выражением К.С.Станиславского о том, что театр начинается с вешалки, то можно добавить: зритель начинается с кассы. Зритель как культурный тип – явление особое, состояние едва ли не интимное. Только как быть с «интимом», если говорить о ситуации, нигде, кроме нашей страны, не известной: КУЛЬТПОХОДА? Обязательность присутствия и случайность выбора спектакля в «культоходе» связаны неразрывно.

Нормальной, во всем мире принятой ситуацией для театрального зрителя, который сохранил еще индивидуальные черты в мире массовой культуры, является именно возможность выбора. Что выбрал, то потом и посмотрел. За билетами в театр нужно ходить своими ногами – так делают во всех странах, даже там, где молоко и зелень торговцы доставляют прямо к калитке ухоженного палисадника. Или заказывать с помощью любых средств коммуникаций – но тоже после того, как совершен самостоятельный выбор. Только очень слабый, физически большой человек доверит другому выбрать для него в гастрономической витрине деликатесное кушанье. Не то – с театральными билетами. Во многих российских городах, в том числе и в Ярославле, «распространитель», доставляющий публике по месту «ее» работы или

учебы театральные билеты по своему вкусу, –rudiment эпохи дефицита в распределении материальных благ. Мол, берите, что дают – а то и этого не будет. Или, напротив, берите «зажалое», поскольку то, что получше, досталось кому-то другому.

У современного российского зрителя – в столице или провинции, не имеет значения – множество нетеатральных проблем, которые мешают найти дорогу к театру: материальные (дороговизна билетов, особенно на гастролеров, подчас с весьма сомнительными по качеству репертуаром), психологические (нежелание смотреть «грустные» спектакли, заставляющие задуматься над собственными нерешиными проблемами), социальные (страх перед поздним возвращением домой в отдаленные районы или даже просто в темные подъезды).

И главное: современный зритель живет в едином поле массовой культуры.

Массовая культура не просто предрасположена к упрощению, занижению уровня восприятия – она уже создала и закрепила упрощенное, спущенное «до уровня асфальта» искусство. Театру, стремящемуся сохранять традиции национальной классики, традиции нравственной ответственности перед зрителем и за отношение к интерпретируемому литературному материалу, и за восприятие своих произведений зрителями, – все труднее выживать в условиях, описанных нами выше. И здесь, несомненно, стоит сказать о выработанных на практике способах сохранения театральной атмосферы как атмосферы человечности и атмосферы художественности. То есть сказать об искусстве как органической части образовательного пространства.

Педагоги, работающие в школе, знают, что современного ребенка, как и молодого человека, не так просто испугать. Чудовища старых волшебных сказок давно уже выглядят ласковыми котятами по сравнению с привычными в тел- и видеовариантах киллерами и триллерами. Ужас и жестокость, разъятые тела и изъятые мысли – привычны современному зрителю задолго до того, как он приходит на спектакли Театра юных зрителей. Соперничать с таким изображением – бесполезно с точки зрения технических возможностей и вредно с точки зрения нравственных перспектив.

Вот почему в Ярославском ТЮЗе была создана целая серия спектаклей о страхе и жестокости – не как призыв жить в их ауре, а как

своего рода психотерапевтическое средство развенчания их и избавления от них.

Для маленьких зрителей была поставлена «Сказка о непролитой слезинке» М.Першина. Зрительный образ этого спектакля был принципиально выстроен с использованием множества оттенков белого цвета, рождающего характерное ощущение чистоты, натуральности, достаточно далекое от современных детей предметного мира. И актеры, играющие кривляющуюся страшилку или юркого черта, могут быть то забавны, то отвратительны – но их сценическое существование строится как явление искусства, а не как отталкивающая медицинская патология.

Обратившись к современному переложению знаменитой сказки Р.Киплинга, театр поставил свои акценты в истории мальчикаволчонка Маугли. Не страх перед клыками испытывает лишенный панциря и яда, физически хрупкий Маугли, – но недоумение от взаимной необъяснимой жестокости людей. Зря думали коварная и нежная пантера и мудрый, но наивный медведь, что спасают его от гибели в джунглях, отсылая в мир людей. В джунглях как раз все было нормально, все естественно: рыжих собак можно было ловко и неожиданно одолеть, свирепого, но глупого тигра – победить храбростью. Правда, многоликий шакал, словно в зеркале, отражается в человечьем племени своей суетливой трусостью, своей мелкой хитростью, своим мерзким лаем-хихиканем. Дети очень конкретно воспринимают посыл театрального образа: такие шакалы – вот что роднит мир зверей и мир людей, мир джунглей и мир деревни. Ребенок, пришедший смотреть в театр спектакль «Джунгли», достаточно одинок в современной жизни. Ему жаль самого себя, жаль юного Маугли, перед которым в мире людей по любому поводу лица захлопываются этакими соломенными экранчиками – «не вижу», «не хочу видеть», «и меня тоже не видно», «не троньте меня». Наш спектакль наглядно показывает: человек не черепаха, голову в панцирь не втянуть; не ящерица – в панике хвост не оставить в руках у преследователя. Человек, как говорят японцы, теряет свое лицо, а в результате превращается не в зверя (что в определенном случае может быть ему своего рода комплиментом), а в безликое существо.

И за такого человека – человека массы – страшно.

Из массы, с улицы, из забитого автобуса или дребезжащего трамвая, едущего на окраину

современного города, приходят персонажи пьесы одного из самых грустных и откровенных в его отношении к повседневности писателей А.Слаповского «Клинч». Неправ будет тот, кто сочтет конфликт «Клинча» противостоянием поколений, этакой вариацией на тему «отцы и дети». Дело не в старших и младших, не в учителях и учениках, а в людях, теряющих свое лицо. Такое, между прочим, может произойти в любом возрасте – о чем и говорит, нет, скорее, уже кричит театр.

По нашему мнению, Маугли – это незримое второе «я» любого подростка из тех, кто входит в зрительный зал, зажав в челюстях жвачку и пробираясь через ряды во время действия, чтобы покурить. Он не хочет уходить из мира детства, где все равны между тумаками и царапинами («страх оставленного маленького ребенка», по Фрейду – о чем было сказано выше) – в мир взрослых, где все похожи друг на друга, где все его презирают как дикаря. Спектакль «Джунгли» поставлен для тех, кто зависит легкому полету послушного актерского тела по канатам, кто восхищается боевой слаженностью сражающихся зверей и вместе со зверенышем издевается над «чужими» – людьми. Это спектакль для зрителей, испорченных (или искущенных) боевиками по телевизору и играм на видеоприставках. Но спектакль им (совсем, как это делает медведь Балу с Маугли) дает толчок в бок: не наступай на ветки – под ними яма!

А «Клинч» – это спектакль для тех, у кого уже есть свои дети или даже внуки, и чем старше эти дети, тем жестче покажется зрителям позиция театра, тем сильнее будет страх за беспримерно и бесцельно ожесточившееся юное существо и за себя – против кого направлена эта жестокость. Школьница шантажирует учителя. Эффектная, раскованная юная женщина, подчас истеричная, подчас по-детски колючая – она, в отличие от Маугли, не испытывает к наставнику ни благодарности, ни жалости. Она его ненавидит. Она, вместе с сыном учителя (словно крикнув ему «мы с тобой одной крови», как выросший в джунглях звереныш), с остерьвенением пьет взрослую «кровь». «Клинч» – слово из спортивного лексикона – прочитано театром как условие неразъемной стычки, равной смертельным объятиям между смертью и жестокостью. Инфантильный и измотанный жизнью учитель, «сдуру» убитый дружком его маленькой мучительницы, а до того – равнодушно не воспринимаемый своим собственным сыном, – оказывается воспитате-

лем куда менее успешным, чем его «коллеги» – животные в истинных джунглях.

Как уже упоминалось, массовая культура принципиально чуждается сложности, многомерности, стремясь свести все жизненные проблемы и художественные впечатления «в один флакон», как говорилось в рекламе. Естественно, что театр – и в первую очередь, театр, адресующий свои произведения молодежи, – стремится уйти от упрощения, вернуться к истокам культуры.

И тогда мы обращаемся к классике. Самое жестокое произведение мировой классики, пожалуй, – шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта», ибо гибнут в ней предопределенно и неизбежно, губя при этом друг друга, совсем молодые, не претендующие ни на власть, ни на славу, «просто так». В спектакле Ярославского ТЮЗа зрители изначально попадают в город страданий и смертей, когда, пересекая зрительный зал, спускаясь от амфитеатра к сцене, вступают в обычно заповедное пространство, заполненное могилами и крестами. Там зрители и остаются на протяжении всего спектакля, прижатые вплотную к обнаженным телам сражающихся юношей, к решетке, к крестам.

Зрители вынуждены активно в эмоциональном плане соотноситься с действием спектакля, ибо все происходит не просто на их глазах – в их ближайшем, непосредственном присутствии. А дерущиеся, любящие и гибнущие рядом с ними – такие молодые! Такие неукротимо непримиримые! Такие беззащитные! Один взмах кинжала, случайный удар меча, маленькое несовпадение во времени – и смерть настигает этих красивых, веселых, беззаботных – прямо у ног зрителей. Если массовая культура держится не просто на эффектных комбинациях зрительных образов или словесных средств, но на так называемых спецэффектах – и в этом ее несомненная сила, – то в постановке классики, идущей на таком минимальном расстоянии от небольшого количества посвященных в таинство любви и искусства зрителей обычные театральные эффекты неприменимы. Дрожащие губы нетерпеливой Джульетты, судорожная энергия Ромео, бешеная раскованность Меркуцио, жар ласковой суэты кормилицы оказываются *по-человечески заразительны*, как *по-человечески* пугающи то и дело возникающие потасовки и мельканье звонких мечей.

Единственный необычный прием, примененный в постановке Шекспира, заключается в том, что где-то там, на театральной «галерке», возникают причудливые картинки маскарада,

застывают и мелькают в окошечках позади зрительного зала фигуры юных любовников. А сюда, к зрителям – на сцену, где обычно происходит действие, отрешенное от них рампой, все ближе подтягивается накрывший весь пустой зал траурный креп и, наконец, замирают в последнем объятии эти, никак не совпадающие во времени друг с другом дети.

В середине нашего века возникло понятие «театр жестокости». В нашем случае, когда жестокость заполняет масскультовые произведения и саму жизнь едва ли не в равной мере, театр принципиально обходится без демонстрации жестокости, когда даже схватки выглядят по-своему элегантно в силу странности и непривычности оружия, умения актеров владеть им. Ненавидящие глаза и бессмысленная случайность поводов погружают зрителей в атмосферу гибельной вражды, втягивают, запирают в наэлектризованном пространстве сцены. Зритель не может в силу театральных обстоятельств, предложенных ему, отрешиться от своей сопричастности происходящему, – и в этом можно видеть своеобразный педагогический эффект театрального сочинения.

Смысл этого эффекта можно счесть более значимым, если вспомнить, как часто и как примитивно массовая культура эксплуатирует классические произведения, созданные в них ситуации, нравственные коллизии, характеры. Не стоит подробно доказывать хотя бы тот факт, что все многочисленные латиноамериканские и редкие европейские сериалы, которые демонстрируются по всем телеканалам и воспроизводятся на видеопленке, основываются либо на сюжете «Ромео и Джульетты» (они внезапно полюбили друг друга, но из-за вражды неких групп погибли сами и погубили других), либо на сюжете «Золушки» (у нее не было ничего, кроме юности, терпения и трудолюбия, но «счастливый случай» вознаградил ее прекрасным принцем), либо мифологической истории рода Атридов, где царили любовь, ревность, кровосмешение, путаница и забвение, внезапное узнавание и месть. Своего рода миссия театра сегодня заключается в том, чтобы сквозь толпу масскультовых римейков пробиться к художественному первоисточнику, а вместе с ним – к источнику человеческой духовности.

Таким образом, центральной проблемой, объединяющей заботы образования и искусства в эпоху несомненного господства масскульты, становится укрепление (там, где оно есть) и формирование (там, где оно пока отсутствует)

личностного начала молодого человека. Труд, осуществляемый на этом поприще, мог бы позволить совместить известную образовательную триаду: Личность – Деятельность – Смысл с не менее известной триадой эстетической: Красота – Добро – Истина. Тогда и остановится казавшееся бесконечным «падение манер».

Литература

1. Асмус В. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.
2. Библер В. На гранях логики культуры. М., 1997.
3. Лебон Г. Психология масс // Психология масс. М., 1998.
4. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. М., 1997.
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Психология масс. М., 1998.
6. Почепцов Г. История русской семиотики. М., 1998.
7. Сергеев В. Участие и восприятие // Вопросы литературы. 1983. № 4.
8. Станкевич Л. Проблема целостности личности. Гносеологический аспект. М., 1987.
9. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «Я» // Его: «Я» и «Оно». Тбилиси, 1991. В 2-х кн. В кн.1

Н. В. Нижегородцева

Типология готовности детей к обучению в школе

Типология индивидуальных различий издавна привлекала внимание многих мыслителей и исследователей в различных областях человекознания. Известен целый ряд работ, посвященных изучению и объективному обоснованию разнообразных классификаций индивидуальных особенностей людей (Аристотель, Гален, Гиппократ, Теофраст; И.Кант, В.Вундт, Э.Кречмер, Э. Титченер, К.Г. Юнг; А.Ф. Лазурский, И.П.Павлов, Б.М.Теплов; Н.Д.Ейсенек, W.H.Sheldon, W. Stern и др.). Основной тенденцией в развитии типологии индивидуальных особенностей является постепенный переход от описания внешних проявлений личности и поведения к поиску внутренних оснований, обу-

словливающих различия между людьми. В психологию выделяют две основные стратегии построения типологии индивидуальностей: «аналитическую» и «синтетическую» [4]. Аналитический подход базируется на анализе количественных характеристик определенных свойств, присущих человеку (вес, рост, чувствительность и пластичность, быстрота запоминания и др.). Синтетический – предполагает построение типов на основе интегральной (целостной) характеристики субъекта (строение тела, темперамент, тип личности). В исследованиях индивидуальных особенностей детей, с точки зрения требований школьного обучения, представлены оба подхода. В качестве примера аналитической типологии можно назвать описанные Л.И.Божович типы направленности в зависимости от выраженности в мотивационной сфере ребенка познавательной потребности - дети «теоретики» и дети «практики»; типы интеллектуальной готовности детей к обучению, построенные на основе разработанной авторами НЛП типологии индивидуально предпочитаемых способов восприятия, кодирования и хранения информации - «аудиалы», «визуалы», «кинетики» (Л.А. Ясюкова); варианты готовности детей к обучению в школе в зависимости от видов помощи со стороны взрослого в процессе обучения - дети, нуждающиеся в стимулирующей помощи, в эмоционально-регулирующей помощи, направляющей, организующей и обучающей (М.Н. Костикова). К синтетическим типологиям готовности детей к обучению в школе можно отнести эмпирически выделенные А.Л. Венгером неблагоприятные варианты развития детей 6-7-летнего возраста, которые могут оказать негативное влияние на успешность школьного обучения: вербализм; дети с высоким уровнем личностной тревожности; негативистическая демонстративность; уход от реальности. Любая типология в индивидуальной психологии так или иначе связана с определенным кругом практических задач и используется в целях анализа структуры конкретной индивидуальности для объяснения и прогноза особенностей поведения и деятельности человека, для выбора адекватных форм и методов воздействия (обучения, воспитания, коррекции). Разработка типологии готовности детей к обучению в школе имеет большое значение для организации педагогического процесса, является основой дифференциации и индивидуализации обучения.

В наиболее полном систематизированном виде принципы научной типологии инди-