

Как только искусство перестает служить Богу, освобождаясь от груза духовной ответственности, его творческая природа начинает прорастать в ином свете, отдаляясь от духовного, от антисуетного, считал С. Булгаков.

Перефразируя высказывание Митрополита Смоленского Кирилла, считающего, что «земля – ресурс для существования человеческого рода», отметим, что и искусство, также есть ресурс не материальный, но духовный, позволяющий существовать духовным ценностям общества. Не услуга, не коммерческий продукт, а результат особой художественной деятельности человека, произведенный человеческим сознанием душой и обращенный к ним. Сегодня очевидно, что, направляя свои усилия на совершенствование материальной сферы, среды обитания, мы должны быть озабочены наполнением духовным содержанием в первую очередь создателя этих благ – человека.

Литература

1. Ильин И.А. Основы художества. О совершенном в искусстве // Ильин И.А. Собр. соч.: В 10 т. Т.6, ч.1. М., 1996.

А.Б. КОСТЕРИНА
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ:
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕДАЧИ РОССИЙСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИИ

Формирование отечественной театральной традиции, связанной генетически с корнями народной культуры, протекало в сложной противоречивой ситуации. С конца XVII века русскому театру стали извне навязываться методы воспитания актера, которые не всегда совпадали с органикой русской души. А зачастую и противоречили национальному психологосу.

Уже первые попытки ведущих актеров из Германии организовать процесс обучения русских людей актерскому ремеслу выявили огромную степень непонимания, несходства, несовпадения интересов, принципов, ценностей как с той, так и с другой стороны. Иоганн Кунст, возглавлявший театр в России в течение 2-х лет (1702-1703), жаловался в Посольский приказ на русских актеров, что они никогда не приходят в театр вовремя и так обращаются с его ценными костюмами, что этих театральных платьев и на полгода не хватит, а также, что они «непременно по гостям в ночные времена ходя пьют» [1, с.31]. Его преемник Отто Фюрст также был недоволен поведением русских актеров: «Ученики комедианты русские без указа ходят всегда со шпагами и многие не в шпажных поясах, но в руках носят. И в рядах у торговых людей товар емлют в долги, а денег не платят. И всякие задоры с теми торговыми и иных чинов людьми чинят...» [1, с.32].

Более всего иностранных учителей удивляло отсутствие дисциплины у русских актеров, организованности, способности к подчинению, методичному исполнению обязанностей, соблюдению норм приличия. С другой стороны, сохранились документы, из которых становится ясно, что и актерам было чрезвычайно трудно найти общий язык с немецкими антрепренерами. Особенно характерна в этом отношении жалоба русского актера Петра Баскова на Отто Фюрста, который приходит учить их всего раз в неделю или две, да и то на короткое время, а потому «которые комедии они комедианты, выучили, и те комедии за нерадением его в кумплиментах и неоднознатием в речах действуют не в твердости, для того, что он, немец, их русского поведения не знает». Басков просит как-нибудь принудить Фюрста приходить на учебу два раза в неделю – зимой на четыре часа, летом на семь часов, до темноты. [2, с.22].

Диалог европейских и русских актеров явно не получался. Как немцам хотелось о-граничить, о-формить, у-законить, у-резать в различных проявлениях русских актеров, подогнав их под общеевропейскую норму; так и последним невыносима была холодная рассудительность, деловитость и расчетливость немецких антрепренеров. В такой обстановке научиться чему-то, конечно, невозможно. Причем разногласия касались даже не самого творчества, а именно вопросов организации учебного процесса, дисциплины и порядка.

Князь Сергей Волконский, исследовавший особенности русского театального творчества, писал: «У нас боязнь, прямо ненависть к умственно-руководящей силе. Как хотите называйте: дисциплина, закон, форма, самообладание, в науке метод, в искусстве техника, в жизни воспитанность, – все это отмечается как неглавное, не только не ценное, но вредящее. На место всего этого ставится интуиция, нутро, так называемая простота. На место ясного, точного, определенного ставится смутное, приблизительное, случайное... Русский человек в искусстве силится настроение превратить в закон» [3, с.212].

Н. Бердяев, И. Ильин эту особенность творческой личности связывают с преобладанием в ней «вечно-женственного начала»: чувствительность, созерцательность, сердечность, задушевность, мягкость, гибкость. Г. Флоровский отмечал «опасную склонность русской души к превращениям, перевоплощениям, дар всемирной отзывчивости». На «врожденный артистизм русской души» обращали внимание Н. Лосский, И. Лапшин, В. Шубарт. Если вечно-женственное начало Божьим промыслом дано русскому человеку, то вечно-мужественное начало, присущее европейцу, – рационализм, рассудочность, дисциплина, закон, порядок – ему задано, как дар, который нужно осилить, чтобы исполнить предназначение.

Здесь имеет место противостояние двух культур – европейской культуры середины с характерными для нее ценностями (порядок, равновесие, стабильность, нормативность) и русской культуры конца с ее стремлением выйти за пределы нормы, середины, всякой организации и регулирования. Поэтому и дальнейшие попытки иностранцев создать в России театр по образу и подобию европейских не увенчались успехом.

Уже первые опыты воспитания русских актеров ясно дают понять, что европейский метод обучения в России неуместен, поскольку в основе его лежит рационализм с чуждыми для русского творца нормами, законами, ограничениями.

В воспоминаниях М. Чехова раскрывается особое отношение русского актера к процессу обучения. «Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М.Г. Савину, В.П. Далматова, В.С. Глаголина, В.В. Сладкопевцева, Н.Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но им самим. И это происходило потому, что описанное выше чувство (чувство целого) давало мне единый образ их самих в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился» [4, с.56]. Под этими словами Михаила Чехова, написанными более полувека назад, мне думается, подписалось бы большинство русских актеров, как в прошлом, так и в настоящем.

Речь идет о различных способах передачи опыта актерской профессии, о различных методах воспитания и образования.

Актерская профессия уникальна по природе своей. Она требует от человека преобразования всей его целокупной сущности: тела, души и духа. Научить актерской профессии – значит научить индивида творить посредством самого себя, из себя самого сотворить образ другого индивида. Эта задача под силу настоящему Творцу, коим в идеале и должен стать актер. По С. Франку, с одной стороны, «человек есть творение, в котором Бог хочет выразить свое собственное существо как духа, личности и святости», «человек есть как бы «лирическое» творение» Бога, в котором Бог хочет «высказать» самого Себя, Свое существо..., с другой стороны, «Человек как таковой есть Творец» [5, с.192]. Человек создан по образу и подобию Божию, следовательно, и ему Богом дан дар рождения, дар творчества. Наиболее глубокой интерпретацией этой библейской категории является суждение у С. Булгакова: «Образ Божий в тварной свободе сохраняется в том, что она есть все-таки самополагание, хотя и не абсолютное, и жизнь человека отмечена непрерывным личным самотворчеством. Образ Божий проявляется потому, прежде всего, в

личности, которая есть начало творчества и свободы. Однако, в виду того, что творчество это не абсолютно, но предполагает для себя данность в природе человеческой, образ Божий в человеке есть и задание, которое нуждается в реализации, это есть и подобие Божие... Подобие – это и есть человеческое творчество, которое имеет для себя образ» [6, с.169]. Итак, творчество образов есть одно из коренных свойств человека, уподобляющих его Богу, но ведь это и есть главная задача актера. Поэтому у о. С. Булгакова есть смелое замечание, что «человек есть существо артистическое – в той мере, конечно, в какой он своим «подобием» осуществляет именно «образ Божий» [7, с.177].

Если в одной системе координат театр – это результат, а в другой – это процесс, то и актеры соответственно нужны с разными измерениями.

В русской традиции подлинное произведение искусства рождается на языке души. «Мастерство и душа суть одно и то же», – считал великий русский трагик П. Мочалов. Значит, воспитание актера – это, в первую очередь, воспитание его души, а душа не формируется извне, по заказу. В связи с этим в русском театре сложилось специфическое отношение к актерскому профессионализму. Многие выдающиеся русские актеры, режиссеры не имели специального образования. Дилетантами или любителями театрального искусства, ставшими впоследствии профессионалами, были П. Мочалов, М. Щепкин, П. Стрепетов, М. Савина, Е. Рощина-Инсарова, М. Андреева. Без специального образования в тридцатилетнем возрасте «поступила в актрисы» В.Ф. Комиссаржевская. Московский Художественный театр основали два гениальных любителя (Станиславский и Немирович-Данченко), половина труппы тоже была из дилетантов. Один из самых загадочных и необъяснимых дилетантов Художественного театра – Л.А. Сулержицкий. «О, он умел смотреть и видеть в театре!» – восклицал Станиславский о самом верном, бескорыстном, проникновенном своем помощнике, который «принес девственно-чистое отношение к искусству, при полном неведении старых, изношенных и захватанных приемов ремесла». Подобно Толстому, Сулержицкий «боялся теоретиков в футляре, опасных для искусства слов, вроде: натурализм, реализм, импрессионизм, романтизм. Взамен он знал другие слова: красивое и некрасивое, низменное и возвышенное, искреннее и неискреннее, жизнь и лманье, хороший и плохой театр» [8, с.48]. Он был убежден, что состояние искусства зависит от состояния души художника. Театром он упивался и опьянялся, но жизнь любил больше, ставил выше искусства. Судьба привела Сулержицкого в театр, чтобы он мог нарушить замкнутость и кастовость театрального мира, «ограниченность профессионалов».

Русский театр, созданный наполовину дилетантами, наполовину профессионалами, представлял собой противоречивую целостность. Непосредственность, наивность, свежесть и искренность дилетантов дополнялась уверенностью и четкостью профессионалов. В русском театре подчас дилетанта от профессионала невозможно отличить. Современные актрисы И. Савина и А. Демидова – актрисы, не имеющие специального образования, но, благодаря высочайшему профессионализму известны во всем мире. По мнению великого польского режиссера Е. Гротовского, самым плодотворным периодом деятельности любого театра-«института» является тот период, когда он, возникнув, начинает бороться с собственным дилетантизмом. То есть когда он только начинает превращаться в «общественный институт», но еще не окончательно профессионален. Точнее сказать: тогда он даже более чем профессионален, то есть в сфере профессии он уже вполне компетентен, но как «предприятие», «учреждение» пока жестко не зафиксирован. Тогда в нем существует группа людей, полных интереса и к себе и к театру (а потом, что случается нередко, начинается период актера-«служаки»).

Для европейского театра характерна жесткая установка на профессионализм. Дилетанты здесь не в чести. Европейский опыт передачи актерской профессии сводится к передаче знаний рациональным путем, благодаря которым актер должен усвоить алгебру сценического искусства, чтобы приобрести отточенную технику декламации, движения, жестов, интонации. Этот опыт основывается на многовековых традициях, идущих от античного театра. Вот что пишет М. Волошин о французском театре начала XX века: «Во Франции весь аппарат сцены, с актерами, режиссурой и декорациями есть нечто абсолютно данное, унаследованное от многих веков интенсивной театральной культуры. Аппарат этот туго поддается изменениям... Французская сцена диаметрально противоположна нашей. Она не колыбель, а прокрустово ложе, которое заставляет актеров подчиняться своей мерке и своим законам. Наши цели в искусстве противоположны. Они – народ художников – осуществителей, их искусство – искусство точнейших воплощений и тончайших оттенков. Поэтому то, что является для французов в искусстве наивысшим достижением, – для нас почти неуловимо, часто совершенно недоступно, как нечто совершающееся в иной сфере сознания. Если мы и понимаем смысл данного сценического осуществления, то для нас совершенно исчезает все же точность его оттенка, напряжение творческой силы, коэффициент преодоления... «Французская сцена представляет собой музыкальный инструмент, органически сложившийся и потому слишком сложный, очень точный и совершенно не гибкий. Она так математически точно соответствует стилю

французской драмы, что не может поддаваться и гнуться формам согласно формам иноземного искусства» [9, с.119-124].

Актер в западноевропейской традиции – это высокотехничный профессионал, виртуоз, филигранный мастер своего дела. Про таких в России говорили: «Он дитя искусства». Так, в частности, именовали И.А. Дмитриевского, талантливого ученика французской театральной школы, основоположника классицизма в русском театре, противопоставляя ему самородка А.С. Яковлева, которого с любовью называли «дитя природы». Много споров вызвала в России игра французской актрисы Рашель. И.С. Тургенев, видевший Рашель в роли Гермионы в трагедии Расина «Андромаха», писал: «Какая кружевная психологическая работа, какое знание мельчайших оттенков страсти, какая счастливая точность в их передаче. И все-таки много не хватает ее таланту или, вернее, не хватает одного – сердца, отсюда – и истинного благородства. У нее есть только благородство тела, движений, а вместо сердца – старая позолоченная монета...» [10, с.63].

Подобные суждения высказывали не только наши соотечественники. Немецкий исследователь В. Шубарт с беспристрастием отмечал: «Как педантично, самоуверенно и холодно играют немцы – и как просто и вдохновенно русские. Русские не играют свои роли – они живут в них... По сравнению с русским сценическим искусством европейское, даже в высшей точке своих достижений, кажется чем-то искусственным, даже дилетантским. Актер-европеец не может забыть о своем «я». В своей игре он такой же (эгоист) как и в жизни; ему важно показать себя» [11, с.105]. Игра европейского актера есть следствие, по словам Шубарта, его «точечного чувства», «специализирующего видения». Он не видит «органической целостности жизни» (Киреевский), а направляет взор на частности. Из этого возникает основательность, но и мелочность, которая лишает широты кругозора и понимания единства бытия. Все проявляется в противоречии: Бог и мир, «я» и мир, истина и красота, вера и знание, жизнь и учение. «Европеец, обращенный к внешней стороне вещей, ошупывает всю периферию внешнего бытия. Ему чуждо ощущение целостности. Он путает ее с полнотой, поскольку воспринимает целое лишь как сумму его частей» [11, с.106].

Европейский актер не владеет как раз тем, что в избытке даровано русскому актеру. Это именно чувство целого, ощущение целостности, которое заложено в основе национального Психологоса. В. Кандинский, сравнивая русское искусство, которое он относит к «композиционному роду деятельности» с европейским, «виртуозным родом деятельности», подчеркивает принципиальное отличие. Суть его состоит в том, что сценическое дарование европейского актера выражается в более или менее

индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации «природы», но под природой здесь понимается уже существующее, другой рукой созданное произведение, т.е. речь идет о виртуозной копии. При композиционном взгляде на искусство произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», вырастающее, подобно произведениям природы, «само собою» чисто закономерным путем и как самостоятельное существо. По мнению Кандинского, этот взгляд на искусство вырастает из чисто русской души, «в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу». Художник отмечает характерную для русского искусства «внешнюю шаткость, мягкость», принимаемую для поверхностного наблюдателя за «беспринципность» и скрытую в глубине «внутреннюю точность» [12, с.183], которую В. Зеньковский назвал «принципом внутреннего, духовного такта».

В соответствии с «чувством целого» русский актер иначе воспринимает процесс воспитания. Для него он не может осуществляться в рамках рациональной передачи знаний, строгих систем. Ему непременно надо все со всем связать, все со всем соединить, ему гораздо ближе синтез, а не анализ. Опыт передачи сценического искусства русский актер воспринимает как «переживание», которое противостоит одностороннему рационализму, обращает «знание в сферу жизни, окунает гносеологию в онтологию». В нем внешний объект и состояние субъекта не разрываются, здесь обнаруживаются «присутствие объекта в самом процессе знания». «Телесное и душевное, физиологическое и психическое, внешнее и внутреннее в переживании слиты, нераздельны. Переживание непосредственно представляет жизнь как целое. Знание, обретаемое переживанием, непосредственно представляет целое» [13, с.18-19]. Именно такие знания, как откровение, переживание, способны воспринимать русские актеры в процессе обучения. «Здесь знание есть не суждение, а чистое созерцание; и само созерцание есть здесь не созерцание чего-то, что стояло бы перед нами и могло бы быть наблюдаемо нами, а созерцание через переживание; мы имеем здесь реальность в силу того, что она в нас есть или что мы есть в ней – в силу имманентного самооткровения реальности именно в ее непостижимости» [14, с.307-308].

Способность воспринимать-переживать мир целостно дает возможность русскому актеру для весьма оригинального метода обучения – «учиться не учась», метода, который обнаруживает удивительное сходство с восточным принципом недеяния. Из воспоминаний М. Чехова: «Один мощный импульс помогал мне на протяжении моей карьеры как студента театральной школы, актера МХТ и директора. Первой студии. Это было «предварительное чувство целого», восприятие, предохранявшее меня от

какого-либо сомнения в том, будет ли удачной роль, за которую я принимался. Под влиянием этого чувства целого я без колебаний доводил до конца все, что занимало мое внимание, вполне доверяясь ему. Детали возникали самопроизвольно – я никогда их не выдумывал. Могу сравнить это с ощущением зерна, в котором удивительным образом вмещается будущее растение, как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые пренебрегают этим чувством целого, составляющим неотъемлемую часть любого творческого процесса! Они мучительно вынашивают свои роли, изобретая характерные черты. Они вплетают их в текст роли и выдумывают искусственные жесты. И называют это работой! Разумеется, это тяжкий, мучительный труд, но ненужный. Ибо истинная работа актера в большой степени заключается в ожидании, в хранении молчания без работы «до тех пор, пока чувство целого не придет к нему. Это тот цемент, который связывает детали роли вместе и удерживает их от разрушения и превращения в хаос. Я не помню теоретических принципов, которым меня учили в театральной школе, но помню самих учителей. Я изучал их, но не учился у них. Чувство целого дало мне как бы единый образ этих людей» [15, с.149].

Метод познания, описанный М. Чеховым, характерный, пожалуй, целиком для русской театральной школы, принято называть чувственным в отличие от рационального, характерного для европейской традиции. Мне думается, здесь речь идет не о том и не о другом, а о третьем, исходном способе познания бытия, выявленным русскими религиозными философами. Этот способ постижения Вл. Соловьев называл интуицией, Г. Сковорода созерцанием, Н. Лосский интеллектуальной интуицией, Н. Бердяев мистическим познанием, С. Франк переживанием. [13, с.28] Это есть благодатный способ познания, который открывается человеку в момент внутреннего соединения с тем, что «по существу есть все», т.е. с Богом.

Особое значение для русской театральной традиции приобретает связь Учитель-Ученик. Первыми учителями русских актеров были иноземцы. Сущностная противоположность различных мироощущений проявилась в непонимании, неприятии их друг друга. Отношения строились по типу Я – Оно, или Я – Он (термины М. Бубера). Если в первом случае между учителем и учеником возникала субъект-объектная связь, в которой другой лишался самости; то в другом случае возникала субъект-субъектная связь, для которой характерны противостояние, конфликт и отчуждение. Это враждебные для творчества типы отношений. Только связь Я-Ты, существующая вне категорий субъекта и объекта, создает предпосылки для творческих взаимоотношений между учителем и учеником. Трансцендируя к Ты – как к миру, а к миру как к Ты, «люди освобождаются от пут своей суеты; хорошие и дурные, мудрые и глупые, прекрасные и безобразные,

одни за другими приобретают они реальность» [16, с.302], становятся индивидуальностями и личностями, могут по-новому относиться друг к другу, помогать, воспитывать, обучать и обучаться. Такой способ жизни и означает зажить по-христиански, духовно, религиозно. Абсолютным Ты является Бог, а всякое другое Ты – его отблеск.

Подобный тип общения между учителем и учеником в русском театре сложился к середине XIX столетия. Одним из первых учителей можно назвать М.С. Щепкина. Бывший «раб», самоучка и самородок, он заложил методологические и этические основы русского театра, соединив достижения европейской актерской школы и отечественной. Дело Щепкина продолжили А.П. Ленский, К.С. Станиславский, Л. Сулержицкий, Г. Товстоногов, Ю. Любимов, О. Ефремов, А. Васильев.

Учитель в российском самосознании это всегда уникальная личность, способная объединить вокруг себя актеров в некое сообщество на принципах семьи, братства, коммуны, студии, объединенных не только профессией, но и родством устремлений. Задача Учителя состоит, прежде всего, в том, чтобы подготовить Ученика к творчеству-тайнству, ибо единение земного и небесного может осуществляться в театре только через личность актера. «Театр для актера – храм. Это его святилище! Священнодействуй или убирайся вон», – учил Щепкин актеров. И он, и его преемники были не только учителями сцены, но и учителями жизни. Чтобы воспитать в актере личность, творца, философа, мастера русской сцены пытались уничтожить в нем каботинство, лень, эгоцентризм, нарциссизм. Это было важно для открытия внутреннего «я» ученика, нахождения им самого себя. Обучение осуществлялось не словами, разговорами и моральными проповедями (на Востоке также придерживаются принципа: «Кто говорит – не знает. Кто знает – тот не говорит»), а созданием строгой художественной жизни с атмосферой аскетизма.

Так, режиссер А. Васильев, продолжающий русскую театральную традицию в современных условиях, при обучении актеров использует метод воспитания притчей, путь иносказаний. Ученик сам должен уловить тот важный для него миг, когда нужно «похитить» знание. «Ученики два года, а то и больше, могут по каким-то недомолвкам, знакам, вскользь оброненным словам, которые на самом деле являются ключевыми, открыть что-то чрезвычайно важное для себя». Знание может открыться в любую минуту как откровение. Акт творчества для Васильева – одновременно уничтожение и рождение. Так он «творит» и своего актера – разрушает в нем эгоцентризм и помогает родиться личности. Этот метод связан с тяжелым кризисом ученика, который словно «умирает» и «воскресает». Он должен не бояться утратить свое (поверхностное) «эго» и свои заштампованные представления о театре. Через это нужно обязательно

пройти, чтобы наступил новый этап, необходимый для дальнейшего творчества. Это этап открытия внутреннего «я» ученика, открытие самого себя. Главная задача Васильева на всех этапах – «освободить имеющееся в душе актера свободное пространство» [17, с.58], чтобы вырастить не столько актера-исполнителя, сколько актера-автора, свободного и раскрепощенного, актера-личность, актера-философа, актера-творца. Ученики в русской театральной традиции не просто овладевают определенным актерским методом, а, что очень важно, преобразуются по-человечески, меняя свое сознание, «личность приобретает новое качество, новый интенсивный способ бытия по своим особым законам» [18, с.493].

Литература

1. Цит. по: *Варнеке Б.* История русского театра XVII-XVIII веков. М.-Л., 1939.
2. *Гуревич Л.* История русского театрального быта. М.-Л., 1939.
3. *Князь Сергей Волконский.* Мои воспоминания. М., 1992.
4. *Чехов М.* Воспоминания. Письма. М., 1986.
5. *Франк С.* С нами Бог. Париж, 1964.
6. *Булгаков С.Н.* Агнец Божий. Париж, 1933.
7. *Булгаков С.Н.* Свет невечерний... М., 1994.
8. *Соловьева И.Н.* Леопольд Антонович Сулержицкий // МХТ: сто лет. Т. 2. М., 1998.
9. *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989.
10. Цит. по кн.: *Б. Зингер.* Рашель. М., 1980.
11. *Шубарт В.* Европа и душа Востока. М., 1997.
12. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве // Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001.
13. *Мясникова Л.А., Начевичене В.Я.* Опыт: обретение открытости и откровения. Екатеринбург, 1997.
14. *Франк С.Л.* Непостижимое // Сочинения. М., 1990.
15. *Чехов М.* Литературное наследие: В 2 т. Т. 1. Воспоминания. Письма. М., 1986.
16. *Бубер М.* Я и Ты // Он же. Два образа веры. М., 1999.
17. *Фомина Е.* Правила отторжения «я» // Петербургский театральный журнал. 2000. № 20.
18. *Ильин И.А.* Религиозная философия. Т. 1. М., 1991.

В.П. БЕЗБОРОДОВ

ПРОБЛЕМЫ ВОСПИТАНИЯ СТУДЕНТОВ В ПЕРЕХОДНЫЙ ПЕРИОД

Современный воспитательный процесс в российской высшей школе происходит в условиях духовного кризиса и трансформации социально-экономических и политических отношений в России. Этот кризис не мог не отразиться на стихийном далеко незавершенном процессе формирования