

«Проблемы международной интеграции национальных образовательных стандартов», Франция (Париж), 15-22 марта 2012 г.

Искусствоведение

**АРХИТЕКТУРА ТЕАТРОВ МИРА:
СТАНОВЛЕНИЕ И ЭВОЛЮЦИЯ
РАЗВИТИЯ (АНТИЧНОСТЬ,
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ, ВОЗРОЖДЕНИЕ)**

Портнова Т.В.

*Института Русского театра, Москва,
e-mail: Tatianaportnova@bk.ru*

Театр один из древнейших видов искусств. Появление культуры театрального представления имело глубокий резонанс в театральной теории и практике театрального строительства. Истоки театральной архитектуры идут параллельно с рождением театра. Именно театр как искусство, синтетическое по своей природе, вбирает в себя множество элементов, среди которых важным оказывается сама структура, каркас и оболочка театра со своим сложно организованным пространством. История развития театральной архитектуры послужила основанием для формулирования общей концепции статьи, разработки методов его описания. Материал осмысливается по таким базовым понятиям, как «история», «типология», «специфика», претерпевшие в театральной практике существенную трансформацию. В статье сделана попытка проследить эволюцию театральных зданий, начиная с древнегреческих и древнеримских театров, которые, несмотря на руины поражают нас своей масштабной и грандиозной архитектурой до становления сцены – коробки в западноевропейских и российских театрах. Основной акцент сделан на специфике балетных театров, хотя в истории театральных зданий балет был всегда соединен с оперой, за исключением специально создаваемых танцевальных площадок иногда на открытом воздухе. Первоначально автор обращается к рассмотрению истории и типологии универсальных сценических сооружений, предназначенных для различных театральных жанров, в том числе танцев, положивших начало сложению балетного театра в XVII в., отделившиеся от драмы и оперы в самостоятельную область. Начиная с XVII в. и на протяжении XVIII и XIX вв. ведется строительство крупных театров оперы и балета. Важными вехами в истории формирования структуры театрального здания явилась амфитеатральная, ярусная и многоярусная форма.

Сегодня театральное сооружение представляет собой сложную структуру, насыщенную множеством помещений различного назначения, довольно мощной техникой и сложным оборудованием.

Все разнообразие театров объединено искусством актера. На протяжении эпох искусство актера менялось, иногда в пределах одного спектакля, на одной сценической площадке. В театре всех времен было существенным декоративное оформление спектакля, пространственное его построение, символика и характерность костюма. Искусство театра, имеющее коллективный характер в XIX в. дополняемое значительной фигурой режиссера-автора, организующего спектакль как единое гармоничное целое.

Само слово «театр» имеет греческое происхождение и означает «зрелище». Эпоху, когда возник древнегреческий театр, называют классической (V–IV в. до н.э.), отличительной чертой которой является сбалансированность, гармония элементов, пропорциональность – будь то архитектура, пластика или искусство театра. История не оставила нам сколько-нибудь достоверных данных о точном строении древнегреческого театра. Однако, несмотря на отсутствие иконографических материалов (чертежей, рисунков), дошедшие до нас руины античных театров несмотря на перестройки в более поздние времена дают основание говорить о театральной архитектуре античной эпохи. Древний греческий театр и драма родились из празднеств в честь бога Диониса, в основе которых лежала символическая игра и культовые обряды, связанные с зимним умиранием и весенним возрождением природы. С конца VII в. до н.э. в Афинах ежегодно ставились трагедии, комедии и сатирические драмы. Впоследствии они были распространены и в других областях Греции. Эти театрализованные представления стали обязательной частью государственных праздников. Они разыгрывались на открытой площадке, которую окружали места для зрителей. По дошедшим данным, вначале эта площадка имела прямоугольную форму. Каменные постройки с ареной круглой формы и большими амфитеатрами появились в классическую эпоху (IV в. до н.э.). Амфитеатральная форма размещения публики наилучшим образом отвечала решению задачи обеспечивающей одинаковые аудиовизуальные условия для тысячи зрителей. На сравнительно небольшой площади располагалось большое количество зрительских мест, при этом угол зрения на сценическую площадку с первых и последних рядов амфитеатра отличался лишь на несколько градусов.

Самым древним театром Афин считается *Театр Диониса* – театр под открытым небом располагался на юго-восточном склоне Акропо-

ля. Строительство этого сооружения относилось к IV в. до н.э. В более поздние времена театр неоднократно перестраивался. Однако основная пространственная идея греческого театра сохранилась без принципиальных искажений. Структура греческого театра состояла из трех основных частей: орхестры – круглой площадки для актеров, театрона – мест для зрителей и сцены – служебного помещения для переодевания актеров и хранения реквизита. Последние раскопки 1895 г. позволили установить, что диаметр орхестры театра Диониса составлял 27 метров. Вначале зрители свободно размещались вокруг орхестры, позднее появились особые места для публики, расположенные на склонах прилегающих холмов и гор. Орхестра располагалась в центре театра, в центре же орхестры устанавливался алтарь Диониса. Две трети орхестры были окружены зрительным залом. Ряды для зрителей располагались один над другим, уходя вверх, и делились двумя проходами на три яруса, а так же делились вертикально многими проходами на клинья. В Афинском театре Диониса размещалось 17 тыс. зрителей. Старая орхестра в новом театре была отодвинута к северу, таким образом было освобождено большее пространство для представления актеров и для сценических приспособлений. Сцена располагалась на противоположной к зрительному залу стороне – это были комнаты для переодевания актеров и хранения реквизита, сцена так же использовалась в качестве декораций. Актеры выступали на площадке, которая находилась на уровне земли, и только позднее она поднялась над землей и получила название «проскений». Проскений и орхестра соединялись между собой ступенями. Занавеса в греческом театре не было.

Другим совершенным по архитектуре, пластике и пропорциям театральным сооружениям эллинистической эпохи является *Театр в Эпидавре*, построенный Поликлетом-младшим, так же в IV в. до н.э. Этот театр уже в древности считается самым знаменитым среди всех греческих и римских театров по изяществу своей архитектурной формы. Он достаточно хорошо сохранился до сих пор, так что археологи смогли восстановить его первоначальный облик. Круглая площадка орхестры по всем данным не имела твердого покрытия из каменных плит, её основу составлял упругий естественный грунт. Общий диаметр театра равен 118 м. Театр вмещал в себя до 40 тыс. зрителей. Знаменит был ещё и тем, что имел так называемую подвижную сцену – особое техническое приспособление. Сохранившиеся части сцены позволяют довольно точно определить её размеры. Проскений имел 26,5 м в длину и 3,01 м в ширину. Высота проскения над уровнем орхестры равнялась 3,5 м. Такие грандиозные размеры говорят о колоссальной вместимости этого театра. В эл-

линистическом театре впервые начинают выступать актеры – профессионалы. По подобной схеме строились другие театральные сооружения античности, в том числе и во времена Древнего Рима. Архитектура римского театра имела ряд особенностей, отличавших его от греческого театра. Постоянных театральных зданий в Риме вплоть до середины I в. до н.э. не было. Драмы разыгрывались на подмостках временных театральных сооружений. Комедии разыгрывались прямо на городских улицах. Первые постоянные театральные здания были воздвигнуты в греческих колониях – на юге Италии и в Сицилии. Они воспроизводили форму греческих театров. Старейшим римским постоянным театром, от которого сохранились руины, являлся *малый театр в Помпеях*, построенный около 79 г. до н.э. Здание имело четырехугольную форму. Над сценической площадкой и местами для зрителей имелась крыша.

В Риме постоянный каменный театр был сооружен в 55–52 гг. до н.э.

В 11 г. до н.э. была завершена постройка *театра Марцелла*, начатая ещё при Цезаре. От этого театра сохранились остатки наружной стены, разделенной на три этажа, что соответствует трем внутренним ярусам.

Римская театральная архитектура имела свои отличия от греческой. Римляне строили театры на ровной площадке, и поэтому их сооружения приобретали более монументальные формы. Большое влияние на форму сценической площадки оказало исчезновение хора. Площадка орхестры сохранилась, но в сильно сокращенном виде и использовалась как место размещения части зрителей. А поскольку основным местом для игры стал проскений, то он из довольно узкого помоста в греческом театре превратился в обширную зону. Места для зрителей были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Определенные данные позволяют говорить о верхнем перекрытии проскения амфитеатра специальными солнцезащитными тентами. Об этом говорят ряды пазов, сделанных в верхней части стены сцене. Эта же конструкция описана Лукрецием в книге «О природе вещей». Перекрытие зрительского и сценического пространств позволяет говорить о возникновении театра под крышей. Однако тенты сцене и амфитеатра не были едиными, а навешивались в виде двух отдельных частей. Поэтому в полном смысле слова театром под крышей римский театр назвать нельзя. Если греки украшали переднюю часть проскения и лицевую стену сцене различными архитектурными деталями – колоннами, карнизами и др., то римский театр, отличался пышным декором как сценической, так и зрительской части. Единство двух пространств подчеркивались архитектурным ансамблем в виде колоннады, замыкающей последний ряд амфитеатра. Особо богато был

декорирован фасад сцены. Ряд свидетельств позволяют также предполагать наличие в римском театре занавеса. В отличие от современного, античный занавес, перекрывая игровую площадку, поднимался снизу, из-под орхестры.

Новый этап в развитии римского театра связан с императорской эпохой. Император Август стремился превратить театр в отвлекающее политическое средство – театр должен прежде всего развлекать, увлекать зрелищностью. Роль трагедии отходит на второй план. Большим успехом пользуется мим, постепенно вытесняющий все другие виды представлений, кроме балетных.

Значительно большей популярностью пользовались цирковые представления и гладиаторские бои, устраиваемые в Колизее и других амфитеатрах. *Колизей* – самый большой амфитеатр Рима – всего античного мира. Амфитеатр был построен при Флавиях, в 80 г. н.э. освящен императором Титом. В плане Колизей представляет собой эллипс с окружностью 524 м, с длиной большей оси – 788 м, малой оси – 150 м. Он вмещал в себя 50 000 сооружений. Для быстрого входа и выхода существовала продуманная система лестниц. При высоте 48,5 м Колизей был разделен на четыре огромных яруса, а наружная часть – на три аркады, каждая из них имела по 80 арок. В верхнем ярусе, украшенном колоннадой, было укреплено 240 мачт для натягивания тента. Под ареной находились коридоры, выложенные камнем, помещения для хранения реквизита.

Итак, античный театр, как греческий, так и римский. Это театр на открытом воздухе, основанный на интерпретации сценического и зрительского пространств. Это был публичный театр сценического представления. Открытая сцена того времени отвечала потребностям развития культуры на протяжении нескольких столетий.

Театр средних веков использовал исключительно временные сценические площадки, которые создавались для разыгрывания библейских сюжетов или для народных представлений. Средства для устройства литургической драмы выделяла церковь, костюмы и аксессуары так же. Репертуар подбирался духовными лицами, они же часто были исполнителями главных ролей. В качестве театрального пространства использовался интерьер церкви. В постановке литургических драм было необходимо обозначить три места действия: ад, землю и рай. Помещение храма идеально подходило для этой цели. Церковный подпол, использовался для эффекта появления персонажей из-под земли и одновременно изображал вход в ад. Купол над центром храма служил обозначением рая, из-под него опускались различные сооружения для появления Христа и Ангелов. Церковный театр активно развивал постановочную технику, которая достигла наибольшего расцвета в представлении XV-XVI веков.

Уличный театр так же строил трехуровневые помосты для создания ада, рая и земной жизни. Главным образом использовались сцены открытого типа. Сценические площадки народных представлений ограничивались боковыми ширмами и имели раздвигающийся легкий занавес. Пространство под помостом служило местом для переодевания исполнителей. На сцену они попадали через люк, прорезанный в настиле игровой площадки.

Ярмарки и народные гуляния занимали заметное место в жизни русского городского населения. Большие толпы народа собирали многочисленные гуляния в Москве и Петербурге. Особую роль приобретал *Театр Петрушки, Вертеп и Балаганы*.

Петрушечная комедия была популярна и широко распространена с конца XVIII века. Сам по себе *театр Петрушки* выглядел простым. Он состоял из складной легкой ширмы, набора кукол, помещаемых в ящик шарманки (или скрипки), а так же самого кукольника и его помощника – музыканта. В любом месте и в любое время, переходя из города в город, они выставляли на улице свой «театр» под открытым небом. Представление в театре Петрушки состояло из отдельных сцен, но в каждой из них было обязательно участие главного героя – Петрушки. Управлять мастер мог только двумя куклами одновременно, держа каждую из них в руке. Поэтому на ширме всегда действовало два героя: Петрушка и ещё кто-либо. В театре Петрушки важную роль выполнял музыкант. Он не только сопровождал музыкальное действие, но и участвовал в диалоге – был собеседником Петрушки. В состав Петрушечной комедии могли входить и пантомимические сценки, и комедии. С театра Петрушки начался профессиональный кукольный театр.

Вертеп – кукольный народный театр. Наиболее был распространен в XVIII–XIX веках. Вертеп – театр уникальный. Его представления можно было показывать публике только в святые вечера. Этим праздником заканчивается один год и начинается новый. Сам Вертеп – это ящик, состоящий из двух этажей: верхнего и нижнего. У него отсутствовала передняя стенка. Верхний ящик Вертепа служил для разыгрывания сценок божественных, высоких. Нижний – для дел земных и часто низких и злых. Большинство сцен Вертепа разыгрывалось в нижнем ярусе. Ярусы имели прямоугольную форму. Два яруса ящика представляли как бы две открытые сцены. По прорезам в полу ящика двигались куклы в разных направлениях. Обе сцены нарядно украшались. Задняя стенка верхнего яруса оклеивалась золоченой бумагой с драпировками из зеленой бахромы. В стенке сооружалась арка. По бокам главной арки размещались окна за ними по краям другие арки. Они служили для входа и выхода кукол. На боковых стенках верхнего яруса

висел подобранный занавес. Потолок поддерживался четырьмя тонкими колонками, они так же были оклеены золоченой бумагой. Верхний ярус отделялся от нижнего промежутком, затянутым бумагой, расписанной растительным орнаментом. На самой вершине Вертепа, над общими ярусами размещалась крыша. Она имитировала церковную кровлю с высоко поднятым центральным куполом. Куклы Вертепа вырезались из дерева и одевались в одежду из тканей, укреплялись при помощи проволочек к деревянным ручкам. Маленький двухярусный театр был рассчитан на небольшое количество публики. Вертепное действо разыгрывалось в комнате, когда зритель сидели близко к стене и смотрели на оживающих кукол в таинственном полумраке свечей.

Балаганы известны в России с XVIII в. Выстраивались они, как правило, в дни ярмарок и были необходимой их принадлежностью.

Позже сооружались специальные здания: само здание было деревянным, а крыша – из брезента или мешковины. Внутри балаган имел сцену и места для зрителей. Обязательным считалось украшение балагана вывесками, флажками, позднее – газовыми и электрическими лампами. Надписи делались затейливо, всякий хозяин спешил придать своему балагану определенное яркое лицо: «механический театр метаморфоз», «комические виртуозы», «туманные картинки» и т.п. Каждый спектакль длился тридцать, сорок минут, начинался в произвольное время (как заполняется зал). Представления начинались в полдень и шли до вечера. Перед балаганом (снаружи) сооружался балкон, на котором помещался зазывала для привлечения публики.

В конце XVIII в. в балаганах уже представлялись пьесы из репертуара народного театра инсценировки рыцарских романов. В начале XIX века в балаганах демонстрировали арлекинады, насыщенные различными сценическими эффектами, полетами, провалами, чудесными превращениями. В балаганах достигали удивительных технических и пиротехнических эффектов, использовали сложную машинерию.

Площадное представление демонстрирует *театр комедии дель Арте*. Маски – отличительная черта этого театра: в городах Италии на центральных площадях сооружались деревянные помосты, с которых давали представления труппы профессиональных актеров с масками и импровизацией. Текст спектаклей мог меняться по ходу действия, при этом могли возникать самые неожиданные повороты обстоятельств, которые разыгрывались актерами.

Постановка мистерий на открытых площадях требовала показа нескольких мест действия. Причем декорационное оформление должно быть максимально правдоподобным. Решение сложной постановочной задачи было найдено

в особом приеме получившем название «симультанная декорация», «симультанная сцена» (одновременный). По этой схеме оформление всех картин устанавливалось на помосте в определенном порядке и было открыто зрителям на протяжении всего спектакля. Переход исполнителей от одной декорации к другой обозначали смену места действия.

Система устройства сценической площадки диктовала характер зрелища. В средневековом театре использовалась передвижная сцена, кольцевая система беседок. Система передвижных сценических площадок была наиболее распространена в Англии, Испании, Фландрии. Отдельные эпизоды мистерий демонстрировались в фургонах с высоким помостом, открытым со всех сторон. После показа отдельного эпизода фургон переезжал на соседнюю площадку, а на его место подъезжал новый фургон с актерами, разыгрывающими следующий эпизод. Все повторялось до тех пор, пока все фургоны не проходили через одну площадку.

При кольцевом оформлении мистерии использовался принцип древнего амфитеатра. Выстраивался огромный помост, на нем сооружались обособленные друг от друга отделения. Зрители плотным кольцом стояли вокруг помоста прямо на земле. Действие могло проходить сразу в нескольких отделениях.

Более совершенным типом представления была система беседок, расположенных на едином помосте по прямой линии и обращенных к зрителям фронтально. Количество площадок иногда было больше двадцати. Подмостки, на которых устанавливались беседки, имели двадцать метров в длину и пять в ширину. Иногда длина предметов доходила до шестидесяти метров, что говорит о грандиозности зрелища.

В эпоху Возрождения получил большое развитие особый жанр театральных представлений в виде роскошных дворцовых празднеств. В их оформлении участвовали известные архитекторы и художники того времени – Леонардо да Винчи, Рафаэль, Дюрер Перуцци, Браманте. Эти представления давались как на открытом воздухе, так и в дворцовых залах.

Театральные представления Италии конца XV и первой половины XVI в. не имели систематического характера. Они организовывались по случаю проведения дворцовых празднеств. Для этого в одном из залов герцогского замка строился сценический помост и возводились места для зрителей. Театральная архитектура формировалась под влиянием античного театра, с одной стороны, и практической постановки мистерийных представлений, с другой.

Олимпико. Театральная драматургия Италии получила в XVI в. свое новое развитие для сценического исполнения традиций, комедии и пасторалей требовалось создание специального помещения. Новый тип закрытого театра был

создан в Италии на основе изучения принципов античной театральной архитектуры. Принципы постройки театров были заимствованы у римского архитектора Витрувия (вторая половина I в. до н.э.). По планам Витрувия был построен первый из известных нам театров в Ферраре в 1528 г. (через год здание погибло от пожара). Архитектор С. Серлио написал книгу «Трактат об архитектуре», опубликованную в 1545 г., в которой осмыслил и изложил принципы Витрувия применительно к условиям, в которых могли строиться ренессансные театральные здания Италии. Согласно описанию, сцена делится на две части – просцениум и заднюю сцену. На просцениуме должны играть актеры. Поскольку задняя часть сцены по существу никак не использовалась, поэтому имела покатый пол. По обеим бокам зданий сцены устанавливались перспективные декорации. Декорации писались на холстах, натягивались на рамы и создавали вид уходящей вглубь улицы. В глубине сцена замыкается перспективно написанным задником, который дополняет впечатление, создаваемое боковыми декорациями. Зрительный зал по плану Серлио должен был иметь (как и у Витрувия) форму амфитеатра. Итальянские архитекторы, опирались на принципы античного театра, представили в своем проекте сцену и зрительный зал как некое гармоничное целое. Наиболее полно идею единства сцены и зал воплотил А.Палладио. Именно по его проекту был выстроен Олимпийский театр в Винченце. Зрительный зал театра представлял собой полуовальный амфитеатр в тринадцать ступеней. Вверху амфитеатра завершался величественной колоннадой. Она, в свою очередь, была покрыта балюстрадой, украшенной тридцатью статуями, изображающими основателей Академии Олимпийцев. Просцениум от зрительного зала отделяла полукруглая орхестра, повторяющая форму орхестры древнеримского театра. Сценическое действие разворачивалось на небольшой по размерам, приподнятой над орхестрой площадке, окруженной постоянной, несменяемо декорацией. С обеих сторон просцениума находились дворы, по бокам дверей располагались ниши со статуями, а над нишами – ложи. Просцениум сзади был отгорожен двухъярусной стеной с двумя рядами коринфских колонн. Между этими колоннами были устроены ниши, в которых стояли статуи античных богов и героев. Над вторым ярусом располагались рельефы на мифологические сюжеты. В стене самого просцениума находилось три двора. Средняя из них, более широкая имела название «Царские врата». Через эти двери открывался вид на перспективную декорацию абстрактного «идеального города». При расчете перспективного сокращения художники того времени обычно помещали линию горизонта на замыкающей композиции здание, точка схода оказывалась на линии стыка задни-

ка с планшетом сцены. С. Серлио выносит горизонт за пределы и тем самым повышает точку схода. К этой точке сводились все линии декораций, стоящих по бокам сценической площадки.

Что касается перспективы самого задника, то для него точка схода находилась в центре живописного полотна. Это нововведение в сочетании с наклонным планшетом позволяло на небольшом пространстве добиваться иллюзии значительной глубины. Декорационное оформление придворного театра основывалось на несменяемой декорации, не имеющей прямой связи с содержанием пьесы. Оно строилось в виде плоских рам обтянутых живописными холстами и украшенными некоторыми рельефными деталями. Театр «Олимпико», открывшийся в 1585 г. был символ возрождения античного искусства. В последующие века здание театра Палладио использовалось крайне редко – главным образом для парадных спектаклей. Театр сохранился до сих пор и является редким памятником европейского театрального искусства.

Глобус – старейший театр Англии. Действовал в Лондоне с 1599 по 1644 год. Он имел восьмигранную форму, зрительный зал представлял собой овальную площадку, обнесенную высокой стеной, по внутренней стороне которой располагались ложи для аристократии. Над ним размещалась галерея для зажиточных граждан. Зрители стояли вокруг трех сторон площадки. Театр вмещал до 2000 человек. Спектакли шли при дневном свете, без антрактов и почти без декораций. Сцена не имела занавеса. Её отличительной особенностью являлся сильно выступающий вперед просцениум и балкон в глубине – так называемая верхняя сцена, где также разыгрывалось действие спектакля. Сценическая площадка вдавалась в зрительный зал – публика окружала её с трёх сторон. Позади сцены находились артистические уборные, склады реквизита и костюмов. Сцена представляла собой помост высотой около одного метра над полом зрительного зала. Из артистического помещения располагался вход под сцену, где имелся люк, через который появлялись приведения и куда проваливались грешники. Сцена английского театра была освобождена от реквизита. Она делилась на три части: переднюю, заднюю и верхнюю. На задней находилось три двери, куда входили и выходили актеры. Над задней сценой находился балкон, верхняя сцена являлась трибуной. Писаных декораций в театре «Глобус» было мало. Театр помогал зрителю понимать происходящее, вывешивая, например, таблички с надписями – с названием пьесы, с обозначением места действия. Когда в театре начиналось представление, на крыше вывешивался флаг, который служил опознавательным знаком того, что в театре дается спектакль. В 1613 г. деревянное здание сгорело, и театр «Глобус» вновь был отстроен из камня. В 1644 г. здание «Гло-

буса» было снесено по приказу пуританского парламента. В истории театра «Глобус» занимает почетное место именно потому, что он был «современником» У.Шекспира и все известные сочинения были показаны на его сцене.

Итак, сценические площадки древнегреческого театра, гармонично вписанные в окружающий ландшафт трансформируя свою форму преобразовались в самостоятельную архитектуру

римского театра, а временные сценические площадки средневекового театра перешли в закрытое помещение, обусловленное развитием особого жанра театральных представлений в формах помпезных дворцовых празднеств. Принципы строительства театрального здания, изложенные Витрувием, использованные сначала в Италии впоследствии положили начало формированию сцены-коробки в театрах XVII-XIX вв.

Педагогические науки

УНЕСЁННЫЕ БОЛОНСКИМ ВЕТРОМ

¹Лесовская М.И., ²Лесовская Л.В.

¹*Красноярский государственный аграрный университет;*

²*Сибирский федеральный университет, Красноярск, e-mail: lesmari@rambler.ru*

Болонский процесс как сближение систем образования стран Европы с целью создания единого европейского пространства высшего образования начал свое мировое шествие в 1999 году. Россия присоединилась к нему в сентябре 2003 года, и в течение почти десяти лет основы отечественного образования подвергаются тектоническим сдвигам как в области формы, так и содержания.

Россия всегда была богата не только традициями, но и парадоксами. Одной из таких традиций еще с петровских времен является стремление к модернизации за счет копирования зарубежных моделей, даже если это потребует перестройки архитектуры общественного сознания. В наши дни сильный ветер Болонских перемен безусловно принес в страну новые возможности. Окончательно распахнулся «железный занавес». Пошли на слом каменные стены, разделяющие государства. Стали развиваться двусторонние академические обмены. У студентов России появились принципиальные перспективы погружения в языковую среду, приобщения к образовательным и культурным европейским ценностям. Преподаватели получили возможность многократного расширения аудитории и оценки своих профессиональных достижений по самому высокому «гамбургскому счету». Дистанционные методы на основе информационных технологий раздвинули границы обозримого пространства не меньше, чем в «нехорошей квартирке» на балу полнолуния у Воланда. Присоединение России к Болонскому процессу обеспечило импульс модернизации высшего профессионального образования, ориентируя академические квалификации на международный рынок труда, а вузы – на участие в проектах, финансируемых Европейской комиссией, и на повышение конкурентоспособности своих выпускников для успешного трудоустройства [1].

Словно ураган, Болонский процесс принес в страну инновации, возникшие и произрастаю-

щие на чужеродной почве. Поэтому воплощение в жизнь основных принципов Болонского соглашения (введение двухуровневой системы обучения, контроль качества образования, введение кредитной системы в этой сфере, сдвиг от получения просто знаний к умению применить эти знания на практике) большей частью происходит не органично, а внедряется насильственно, прививается как вирусная вакцина. Отечественное образование столкнулось с шокирующим темпом размножения учебных планов и появлением все новых поколений образовательных стандартов, порождающих все более причудливые формы образовательных программ [3]. Несмотря на полиморфизм и высокую повторяемость в документах понятия «компетенции», не всякий бакалавр профессионально пригоден. По выражению ректора МИТХТ А. Фролковой, подготовить химика за четыре года «по крайней мере взрывоопасно»; по мнению проректора МСХА им. К.А. Тимирязева В. Наумова, преподаватели не всегда понимают, чем бакалавры и магистры они отличаются от «молодых специалистов», которых на протяжении многих лет выпускали все вузы страны; проректор Литературного института им. М.А. Горького М. Стояновский цитирует невеселые шутки своих коллег, утверждающих, что бакалавр – это журналист, магистр – писатель-классик, хотя основная масса наших выпускников – рядовые литераторы, добавляя, что, например, его вуз в силу своей специфики только специалистов и может готовить [2].

При этом и работодатели не совсем понимают дефиниции «бакалавр», «магистр» и «специалист», что влечёт затруднения в выполнении такого принципа Болонской декларации, как обеспечение трудоустройства выпускников. Проректор Московского института иностранных языков А. Володарский и декан факультета международного туризма Московского института иностранных языков Е. Чернышёва сходятся во мнении, что плачевные последствия начала ощущать и российская средняя школа, куда пришли молодые педагоги-бакалавры, обреченные на профессиональный провал из-за сокращения педагогической практики до одного месяца [7]. Есть мнение, что трудности введения двухуровневой системы обусловлены лукавой подгонкой учебно-