

Текстологический феномен в танце

Бодунова И. И.

Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Одним из наиболее актуальных направлений изучения хореографического произведения является разработка и интерпретация старинного танцевального текста как артефакта. В статье анализируются современные аспекты семантического исследования танцевального текста. Рассматривается знаково-семантическая природа европейского исторического бального танца, позволяющая ему функционировать в обществе в качестве самобытных текстов. Исследуется происхождение, сущностные характеристики и динамика танцевальных знаковых систем, выполняющих коммуникативную и познавательную функции. Приведены примеры из танцевальных текстов европейских исторических бальных танцев, которые реализуют роль языковых знаков и выполняют функцию непосредственного прагматического предназначения. Для понимания природы танцевальных знаков первостепенное значение имеет специфика танцевального языка, которая используется в определенный исторический период. Особое внимание автор уделяет исследованию символизма лексического наполнения танцевального текста европейского исторического бального танца.

Ключевые слова: графический рисунок танца, знак, знаковые системы записи, семиосфера, символ, смысл, танцевальный язык, танцевальный текст.

Textual Phenomenon in Dance

Badunova I. I.

Educational establishment «Belarusian State University of Culture and Art», Minsk

One of the current tendencies in studying of a choreographic work is elaboration and interpretation of the ancient dance text as an artifact. The article deals with the modern aspects in semantic research of the dancing text. Symbolic and semantic nature of European historic ballroom dance providing its function in society as distinct texts is also considered. The origin, essential features and dynamics of dance sign systems that perform communicative and cognitive functions are under investigation. Examples are given of dancing texts from the European historical ballroom dances that implement the role of language signs and exercise a function of the direct pragmatic intent. Dance language specifics that is used in a certain historical period has a primary importance for understanding the nature of dance signs. Special attention the author pays to research of symbolism of lexical filling of the dancing text of the European historical ballroom dance.

Key words: graphical pictures of dance, sign, sign systems of writing, semiosphere, symbol, sense, language of dance, meaning of dance.

Понятие «текста» широко используется в литературоведении, лингвистике, искусствоведении, культурологии и семиотике. Как культурологическая категория словосочетание «текст культуры» функционально значимо и имеет методологическое обоснование. Так, М. М. Бахтин в работе «Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа» определяет текст как первичную данность (реальность) и исходную точку всякой гуманитарной дисциплины [1]. Кроме того, М. М. Бахтин рассматривает текст вне времени и пространства. Бытие текста в различных историко-культурных континуумах рассматривает также Ю. М. Лотман. Согласно Лотману, текст – «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [2, с. 130]. Российский философ А. С. Кармин исходит из того, что сочиненный людьми с помощью знаковых систем текст, как явление

культуры, может принимать разнообразные формы – в виде вещи, ритуала, художественного произведения и т. д. [3, с. 122–124]. Культурологический подход в исследовании текста во многом основывается на лингвистических теориях (Ч. С. Пирс, Ф. де Соссюр), которые представляют текст как вербализацию знаков, требующих осмысления.

Цель статьи – выявление и анализ важнейших аспектов семантического исследования танцевального текста.

Признавая танец явлением культуры, мы также можем рассматривать его как текст. При помощи семиотической знаковой системы, в совокупности составляющей текст, фиксируется и сохраняется танцевальная информация и ее передача от поколения поколению (традиции, церемонии, письменные тексты, рисунки и т. д.). Семиотический механизм танцевальной культуры основывается на трех значимых аспектах: 1) сохранение танцевальных знаков и текстов; 2) их распространение и реконструкция; 3) создание новых танцевальных знаков и текстов. Первый аспект определяет память культуры, ее связь с традицией, второй обеспечивает внутрикультурную и межкультурную коммуникацию и третий стимулирует творческую деятельность и новые танцевальные инновации.

С точки зрения семиотики, танцевальный текст, при помощи знаков и их совокупности, фиксирует принципиальные универсалии и достояния танцевальной культуры и тем самым обеспечивает их сохранение, дальнейшее развитие и особый способ межличностной и межкультурной коммуникации. В свою очередь, коммуникационный акт, реализуемый танцем, предполагает понимание смыслов, выраженных в танцевальном тексте. Проблема понимания танца, его смысла всегда относилась к числу извечных философских проблем, которые никогда не получали своего окончательного разрешения, так как ее постановка и содержание менялись вместе с изменением танцевальной культуры в различные исторические периоды. Смысловая универсалия и источник разнообразных смыслов европейского исторического бального танца проявляется в его сущностных характеристиках и аспектах. Собственно поэтому, европейский исторический бальный танец, как сложная система культурной танцевальной семантики привилегированных слоев общества, представляет интерес, как для понимания истории бальной танцевальной культуры, так и для ее современной реконструкции.

Смысловая универсалия европейского исторического бального танца. Каждый этап развития танцевальной культуры имеет свой определенный смысл. Фундамент нового осмысления дифференциации танцевальных текстов был заложен в эпоху Возрождения. Именно на этот период приходится канонизирование танцевальных фигур и их теоретическое описание (Д. да Пьяченца, Г. Эбрео, А. Корнадзано, Ф. Карозо, Т. Арбо). В эпоху Просвещения благодаря прогрессивным взглядам философов (Вольтер, Дидро, Руссо) закладывается фундамент осмысления танца как самостоятельного вида искусства. На усложненной технике многих бальных танцев происходит становление балета. По мере развития танцевальной культуры проблема смысла танца, как теоретическая категория, занимает одно из центральных мест. Необходимо обозначить, что смысл танца, его целостное содержание во многом определяется его составляющими (танцевальная лексика, костюм, грим, аксессуары), которые естественны для культуры конкретной исторической эпохи. Смысловую универсалию танца помогают раскрывать его функции – нравственная, коммуникативная, психологическая, гедонистическая, регенерационная, воспитательная, развивающая и т. д. Ю. М. Лотман у текста культуры считает основными функциями «коммуникативную – текст как «техническая упаковка» информации, креативную – система передает не только готовые сообщения, но и служит генератором новых и функцию памяти – текст не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти» [2, с. 56].

Смысловая наполненность содержания европейского исторического бального танца многофункциональна. Во-первых, текст бального танца, имея свои специфические особенности, всегда основывается сугубо на танцевальном общении партнеров, при этом, коммуникативная функция в танцевальном действии осуществляется более креативно и динамично чем в повседневной жизни. В средневековом обществе кавалеру было непозволительно оставаться наедине с дамой, а в танце их общение происходит как бы наедине, но на виду у всех. Кавалер может взять даму за руку (хотя бы только за кончики пальцев), вести с ней словесный диалог, предназначенный только для них двоих, и это будет естественно для танцевального действия. Во-вторых, социальная и нравственная функции в танце основываются на сложившихся реальных общественных отношениях людей в данной социальной среде. В танцевальном тексте при помощи танцевальной лексики, то есть танцевального языка, эти отношения отображаются и иллюстрируются. Например, в эпоху Людовика XIV бальные танцы (менуэт, гавот) изобилуют кокетливыми движениями, провоцирующими

двусмысленными взглядами, что показывает распушенность нравов, фривольность поведения в жизни. При этом, «любовная информация» партнеру доносится не только при помощи танцевальных движений и жестов, а подчеркивается игрой веера и костюмом (глубокое декольте у женского платья, живописный макияж у кавалера и дамы (яркие губы, накладные мушки, напудренные лица и парики). Попытка в танце заинтриговать друг друга, ни к чему не обязывающие эмоционально окрашенные взаимоотношения между мужчиной и женщиной, выраженные в танцевальной лексике, имеют определенный смысловой оттенок. Таким образом, смысловая наполненность балльных танцевальных текстов разных периодов определяется и зависит от культуры исторической эпохи и социально-культурной стратификации общества. Пластическое раскрытие и воспроизведение смыслового содержания норм и ценностей эпохи, а также морально-этических канонов поведения в обществе, существующих на данный момент, является основным назначением и предназначением европейского балльного танца на каждом этапе его развития.

Танец, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального искусства, создает визуальные, звуковые и кинетические образы, выступает одновременно как «материальный объект и элемент знаковой системы» [4, с. 104]. В танце тело – видящее и видимое. Это двухвекторное видение, спровоцированное телом, предполагает особое мышление, на которое воздействуют танцевальные знаковые движения. Танец по принципу «обратной связи» влияет на ум через психосоматическое состояние, в результате которого, человек посредством танцевальных телодвижений способен выйти за пределы своей телесности, материальной ограниченности. Более того, семиотическая система танца делает его более универсальным средством общения, свободно вводит танец практически в любую семиотическую структуру. «Творческая транспозиция может происходить в рамках одной системы знаков, межсемиотическая – при переводе в другую систему – например, из речи — в музыку, танец, кино, живопись» [5, с. 397]. Исходя из онтологической первичности невербального общения, можно сказать, что межсемиотическая система складывается на основе перевода семантики прототанца в вербально-речевую. Мимика и жесты, способ и манера, доходчивость и выразительность семиотического претворения реальной жизненной пластики в танец становятся онтологическим фактором для последующего художественно-эстетического освоения танцевального действия, а также философского и, наконец, культурологического его осмысления.

Танец как текст. Рассматривая танец как текст, нам необходимо определенное знание его знаковой системы, в основе которой лежит изучение знака как такового. Тело человека, которое в результате его танцевального культуротворчества оказывается «возвысившимся до величия знака» служит субстратом, придающим смысл танцевальным знакам [6, с. 102]. Танцевальный знак в этом случае имеет амбивалентное проявление, потому как структурообразующим принципом является понимание тела как инструмента идеи, средства невербального смысловыражения. Вместе с тем, понимание природы танцевального знака невозможно без выяснения его первоначального значения. Ретроспекция объясняет, что танцевальный знак, в форме ритмического движения, был присущ человеку на первой ступени его эволюционного развития. Первые танцевальные знаки, подчиненные ритму и гармонии, передавали необходимую информацию и служили способом общения. Сакральный смысл эмоционально выраженных танцевальных движений определялся особой социальной ситуацией (сборы на охоту, выборы вождя, победа в битве и т. д.). Априори, танцевальная знаковая система выполняет коммуникативную и познавательную функции, которые находятся в фокусе значимости до сих пор.

Так же, как и в любом достаточно сложном культурном феномене, в танце можно выделить определенные типы знаков и знаковых систем: естественные, функциональные, иконические, конвенциональные, вербальные знаки, а также разнообразные системы записи танца. Они в определенной комбинации составляют лексикон танца, его язык в целом, на котором в конечном итоге создается танцевальный текст.

Основными элементами танцевального языка являются разнообразные лексические движения и положения человеческого тела, дополняемые эмоционально окрашенной ритмической пластикой. Танцевальная лексика, то есть танцевальный язык, состоящий из множества естественных человеческих жестов, поклонов, поворотов корпуса и головы, привнесенных из невербальной коммуникации, является естественным знаком для танцевального текста. Специфика танцевального языка заключается в отсутствии слова. Еще М. Фокин сказал, что «иногда танец может выразить то, что бессильно сказать словом» [7, с. 214]. Естественный знак может выступать и знаком-признаком: характерная поза либо поклон в танце – знак к началу или окончанию танцевального действия.

В танцевальном тексте, неперенным условием которого является музыкальное сопровождение, можно выделить функциональные знаки. Они исполняют функцию непосредственного прагматического предназначения и несут информацию о танцевальных действиях. На балу XIX в., ритурнель (фр. *ritournelle* – инструментальное вступление в танце) и интродукция (лат. *introduction* – введение) являлись знаком начинающейся кадрили.

В европейском историческом бальном танце статические позы и положения танцующих в паре можно рассматривать как иконические знаки, так как многие из них предопределяют исполнение конкретного танца. Эмоциональное состояние танцующих выражается конвенциональными (условными) знаками и художественным образом. Экспансивное проявление чувств в танце имеет определенное значение и зависит от ситуации в которой исполняется танец. В эпоху Средневековья павана могла исполняться как траурная процессия и как знаковый бальный танец, олицетворяющий аффект успеха-победы в рыцарском поединке. К условным знакам танцевального текста можно отнести обязательное наличие бального костюма, который привносит существенную краску в атмосферу всего танцевального действия.

К танцевальной культуре имеют отношение вербальные знаковые системы, при помощи которых можно передать танцевальную информацию. Словом можно объяснить или описать весь процесс движения в танце во времени и в пространстве, передать эмоциональное состояние, стиль, характер, манеру исполнения. Этот способ имеет несколько существенных условий для его использования. В первую очередь, это необходимость знания языка, на котором изъясняется весь процесс исполнения бального танца. В частности, так же как движения классического танца, большинство движений европейского исторического бального танца и название танцевальных фигур в основном описываются французской терминологией. Следовательно, что бы понять танцевальный текст необходимо специальное образование.

Знаковые системы записи танца представляют собой очень сложную структуру. Их изучение позволяет рассматривать текстологический феномен танца в контексте всей культуры. Структура охватывает семиосферу танца (бальный костюм, аксессуары, музыку, бальный этикет), а также теорию танца, методику танца и т. д. Знаковые системы записи танца, как писалось ранее, появились в эпоху Возрождения. Их появление, а также развитие теоретического описания и графического объяснения танцевального текста сыграло особенно большую роль в истории танцевальной культуры. Исследования показывают, что почти все или большинство европейских исторических бальных танцев были определенным способом зафиксированы. Текст танца сохранялся письменно при помощи специальных знаков-рисунков и знаковых систем записи, а также запечатлевался в скульптуре, живописи, позже в фотографии, кино и видеосъемке. Наибольшее распространение получили системы записи танца Р. Лабана и Дж. Бенеш. Известные специалисты данного профиля – В. Престон-Данлоп, А. Санчес-Колберг, Р. Брандт совмещают культурологические исследования танца с практическими методами его изучения. Основу письменной знаковой системы записи танца составляет абстрактный знак, обозначающий даму $\sqcup$ и кавалера Δ . Данные знаки не имеют ассоциаций с движениями человека и не способны передать его эмоциональное состояние.

Своеобразной разновидностью письменных танцевальных знаков можно назвать графический рисунок танца, который дает информацию о движении в пространстве сценической площадки (графические рисунки историко-бытовых танцев в учебниках Н. Ивановского и М. Васильевой-Рождественской).

Достаточно точно фиксируют статическое положение начала и конца движения, происходящее в кратчайший период времени (доли секунды) скульптура, барельеф и живопись. На языке танца такое акцентирование соотносится с понятием позы или одного из многочисленных положений движения. Статическая поза отмечает эмоциональное состояние танцующего, сохраняет информацию о стиле и характере танца. Шифровка подобного текста делает его способным сохранять память различной временной глубины. Прекрасные картины С. Боттичелли и Ф. Анджелико дают представление об итальянских групповых танцах XV в., положение танцующей пары на титульном листе книги Т. Арбо информирует о стиле и манере танца XVI в., полотна У. Хогарта иллюстрируют характер общественных балов XVIII в., П. Ренуар красочно изображает бальный танец XIX в.

Современные инновационные средства (фото-, кино-, видеосъемка, компьютерные программы) фиксируют как статическое положение, так и сам процесс движения во времени и трехмерном пространстве. Это особенно важно, так как дает уникальную возможность увидеть исполнительскую манеру старинного лексического материала, передать эмоциональное состояние танцующих.

Танцевальные знаки находятся в теснейшей связи с символами, как одними из наиболее сложных видов знаков. Символ всегда условен, в нем зашифрована информация, которая отсылает нас к определенному знанию. Символы несут в себе добавочный смысл, указывают на определенную значимость исполняемого действия, показывают глубину человеческих чувств и переживаний, выступают как отчетливый механизм коллективной памяти. Танцевальному символу присущи все свойства знака, которые предполагают определенные нормы общественного поведения присущие танцевальной культуре. Являясь оригинальной идейно-образной конструкцией, которая не в прямом смысле отражает действительность, а только намекает на нее, танцевальный символ заставляет нас абстрактно мыслить. «Человеческое тело, возвысившееся до величия знака, может вполне вдохновляться иероглифическими обозначениями, – и не только с тем, чтобы знаки эти в дальнейшем легко читались и воспроизводились по первому требованию, но и с тем, чтобы на сцене создавались четкие и непосредственно доступные символы» [6, с. 102].

Символичность – один из важнейших признаков, характеризующих танцевальную культуру. Танцевальные символы, являясь посредниками между семиотической и внесемиотической реальностью выполняют роль семиотического конденсатора. Обобщая, можно сказать, что структура танцевальных символов образует систему, связующую во времени процессы синхронизации танцевального текста с реальной действительностью.

Ю. М. Лотман определяет символ как социально-культурный знак, имеющий в своей основе идею, содержание которой можно постичь лишь интуитивно [2; 8]. Действительно, символы имеют не только конвенциональный, но и иконический характер, хотя в танцевальном действии он обозначается довольно опосредованно и ассоциативно. Танцевальные символы можно рассмотреть в геометрических фигурах, отображенных в рисунках европейского исторического бального танца. Английская кадриль исполняется в каре (квадрат символизирует материальный мир (четыре стихии)), в полонезе рисунок танца – постояннодвигающаяся извивающаяся линия в виде змеи (вечность, а также символ жизненной силы и возрождения), танцевальное движение, как правило, идет по кругу, предполагая бесконечные варианты танцевального процесса (кругооборот олицетворяет цикличность природы) и т. д. Символика таких обозначений имеет сакральный смысл. Изначально круг, крест и пентаграмма обладали огромной культурно-исторической и смысловой емкостью, так как восходят еще к эпохе архаики и являются основанием культуры.

Танцевальные символы европейского исторического бального танца ярко выражаются в культе Прекрасной Дамы (конец XIII – начало XIV вв.), в основе которого лежит благоговейное отношение к Богоматери (центральной фигуре католичества). В танце наряду с преклонением колена, позже появляется поклон адресованный даме, которая является символом поклонения.

Танец сам по себе может выступать в качестве символа общества. Менуэт – «король танцев и танец королей» символизирует абсолютное величие монарха и его превосходство над окружающими, бальные танцы XIX в. (контрданс, кадриль, вальс) символизируют новые общественные демократические настроения. Элемент условности символа в танце может подчеркиваться бальным костюмом; легкое прозрачное белое платье дамы в XIX в. символизирует воздух и чистоту, приколотый цветок – собственную индивидуальную неповторимость.

Уникальная емкость термина «символ» объясняется его синтетической природой. А. Ф. Лосев пишет, что «этимология этого греческого слова указывает на совпадение двух планов действительности, а именно на то, что символ имеет значение не сам по себе, но как арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания» [9]. «Двухслойность» танцевального символа объясняется наличием абстрактной идеи, выраженной в наглядной танцевальной пластике и визуальным танцевальным образом. Основу танцевального образа в европейском бальном танце составляют текст – оригинальный лексический материал исторической эпохи, достоверный бальный костюм и музыка, отражающая интонационный характер своего времени. Таким образом, символическая структура танцевального текста, имманентно содержит в себе многообразные интерпретации. Она представляет собой социокультурные интересосубъективные факторы, первичные по отношению к человеческой субъективности, но неисчерпаемые в своем выражении и понимании. Благодаря этому человек в танце может выйти за границы своего реального, «однозначного» существования, что в очередной раз доказывает, что и в действительности мы живем в мире символов.

Искусство, даже максимально реалистическое, не может обойтись без конструирования символической образности. Танцевальный символ обязательно является символом какого-то бытия,

какой-то реальности, какой-то действительности. И хотя символизму в бальной танцевальной культуре, в частности, в европейском историческом бальном танце присущи огромное обобщение и смысловая неопределенность, он также имеет структурную выразительность, что в свою очередь требует от нас абстрактно-мыслительной деятельности.

В свете знаково-лингвистического содержания танца актуализируется его представление как целостного семиологического феномена, поскольку непосредственно танец находится в широком коммуникационном поле, которое чисто условно можно назвать закрытым пространством. Это – действительно «большая система», ядром которой является танец с его разветвленной периферией (знаковых систем предметно-событийной среды): архитектурой интерьера, музыкой, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, костюмом, прической, макияжем и всякой другой многообразной аксессуарикой [8]. В семиотическое пространство танца входит своеобразный вербальный язык общения, а также невербальный язык мимики и жестов, на которых осуществляется данное общение, предшествуя танцу и завершая его. Сюда же входят нравственные, эстетические и общекультурные нормы и ценности, которые преисполняют тот или иной танец конкретного исторического периода. Семиосфера европейского исторического бального танца имеет достаточно стабильную семантико-символическую целостность ядра, несмотря на исторические и региональные трансформации танцевального текста, обусловленные новыми культурными парадигмами. Иначе говоря, составляющие семиосферу, могут рассматриваться относительно автономно от ее ядра, но обязательно контекстуально, ибо событие танца не просто локальный текст, а текст танцевальной культуры, более того культуры в целом.

Именно поэтому каждый танцевальный текст явно или латентно содержит все хронологические трансформации культурных систем и объектов, что вовлекает его в «диалог» как с предыдущими, так и с последующими эпохами в качестве принципиального и неотъемлемого компонента культуры. С одной стороны он актуализирует специфические черты старой культуры, а с другой является самостоятельным автономным произведением настоящего времени. Танцевальный текст, выступая как самобытное достояние культуры, вступает в диахронный диалог поколений, каждый раз переосмысливаясь, обогащаясь новым смыслом.

Танцевальные тексты, хранящиеся в пространстве культуры, могут своевременно актуализироваться: «актуализация их совершается в пределах некоторого смыслового инварианта, позволяющего говорить, что текст в контексте новой эпохи сохраняет, при всей вариантности истолкований, идентичность самому себе» [8, с. 200]. «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить (т. е. хранить), а что подлежит забвению» [8, с. 202].

Заключение. Подводя итоги текстологического рассмотрения европейского исторического бального танца, следует сказать, что он, как один из наиболее самобытных и символических явлений культуры, представляет своеобразный текст, отражающий особенности конкретной эпохи, определенного этноса с помощью особого пластического языка хореографии. Так как всякий текст создается на основе контекста и предусматривает дальнейшее возвращение к нему, то танец рассматривается в рамках исторически обусловленной парадигмы и ее смены. Проблема понимания и интерпретации исторического танцевального текста определяется сравнительным изучением танцевальных категорий – смысла, знака, образа, символа, языка, что в итоге разрешается герменевтической процедурой (семантическим анализом). Следовательно, европейский исторический бальный танец, как и любой вид хореографии, имеет знаково-семантическую и лингвистическую природу, позволяющую ему функционировать в обществе в качестве самобытных текстов. Наиболее объективные и конкретные результаты отражения расшифровки танцевального текста требуют знания методов расшифровки, которые ориентируют на извлечение, понимание и интерпретацию (теоретическую и практическую) заложенной в нем знаково-семантической информации. Текстологический феномен европейского исторического бального танца осуществляет его коммуникационную природу в синхронном и диахронном аспектах в контексте общего смысла культурно-процессуального континуума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://infolio.asf.ru/Philol/Bahtin/probltext.html>. – Дата доступа: 25.02.2014.
2. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384

с.

3. Кармин А. С. Тексты и их интерпретация / А. С. Кармин. Основы культурологии: морфология культуры. – СПб. : Лань, 1997. – 507 с.
4. Preston-Danlop, V. Dance and the performative. A choreological perspective – Laban and beyond / V. Preston-Danlop, A. Sanchez-Colberg. – Verve publishing: London, 2002. – 200 p.
5. Якобсон, Р. Взгляд на развитие семиотики. Язык и бессознательное / Р. Якобсон. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.
6. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. – М.: Мартис, 1993. – 192 с.
7. Фокин, М. Против течения / М. Фокин. – Л.: Искусство. 1981. – 260 с.
8. Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 478 с.
9. Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1976. – 368 с.

Поступила в редакцию 08.10.2104 г.