

Как показывает анализ развития муниципальных образований, для осуществления своих полномочий им не хватает денег. Недостаточность финансового обеспечения местных бюджетов, финансовая зависимость муниципальных органов от региональной власти негативно сказывается на эффективности работы и реализации полномочий по решению проблем местного уровня. В последние годы прослеживается тенденция переложения основной социально-экономической нагрузки с «плеч государства на плечи муниципалитетов». Так органам местного самоуправления приходится решать проблемы социальной защиты своего населения, в частности, на плечи муниципалитетов легли расходы по содержанию инфраструктур, образования, здравоохранения и т.д. При увеличении социально-экономической нагрузки на муниципалитеты неминуемо должна возрастать и финансовая помощь со стороны государства, но на лицо обратная тенденция, финансовое обеспечение органов местного самоуправления неуклонно падает. Решение данной проблемы возможно при решении вопроса финансовой помощи муниципалитетам со стороны государства, но при этом надо создать эффективные меры борьбы с коррупцией. Однако не следует полагаться только на государство. Местные власти должны проявлять активность в создании и развитии местного хозяйства, формировать привлекательное экономическое пространство для инвестиций, работать с бизнесом,

создавая комфортные условия для его развития на своих территориях. Создание здоровой и работающей экономики делает власть на местах эффективной и дееспособной.

Однако очень часто наблюдается неэффективное использование денежных средств, а иногда и прямые хищения. Для борьбы с хищениями необходимо санировать все ветви власти на всех уровнях. Коррупция на муниципальном уровне оказывает негативное влияние на все стороны жизнедеятельности местного сообщества, ведет к утрате доверия к местным органам власти и формированию отстраненности населения от проблем своего муниципального образования, что еще больше усложняет процесс формирования и развития гражданского общества.

Одним из главных выводов данной статьи сводится к тому, что развитие местного самоуправления является немаловажным условием формирования правового государства и гражданского общества в России, его развитие является одной из важнейших задач дальнейшей модернизации страны.

Список литературы

1. ВВП России [электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения 14.03.2016).
2. Миронов С. Сельское хозяйство страны нуждается в модернизации // Новая политика. Интернет-журнал. 11 февраля 2010. – URL: <http://www.novopol.ru/-sergey-mironov-selskoe-hozyaystvo-strany-nujdaetsya--text81279.html> (дата обращения: 22.09.2015).

**«Современное естественнонаучное образование»,
Франция (Париж), 19–26 октября 2016 г.**

Искусствоведение

ВОСПОМИНАНИЕ ОБ АНТИЧНОСТИ В СКУЛЬПТУРНЫХ ОБРАЗАХ ТАНЦА НАЧАЛА XX В.

Портнова Т.В.

*Институт Славянской культуры,
Институт искусств МГУДТ, Москва,
e-mail: tatianaportnova@bk.ru*

В статье анализируются вопросы соотношения пластических искусств на примерах скульптурных произведений, изображающих танец, датируемых концом XX в. Опираясь на архивные материалы и скульптурные оригиналы, фиксирующие танец, автор приходит к выводу о неоднородности античных влияний на структурные и жанровые детерминанты пластического образа. Среди рассматриваемых мастеров в данной статье ставится задача более подробно проанализировать творческие искания С. Коненкова, создавшего наибольшее количество произведений, проникнутых античной темати-

кой. Освещаются направления поисков смысловой составляющей скульптурного образа танца в контексте слияния двух искусств. Ретроспективный взгляд, обращенный в античную эпоху, формирует новую эстетику, в которой художественный образ танца порождает различные подходы к его пониманию.

Обратимся к художникам, произведения которых представляют собой однофигурные композиции, в которых античность в большей или меньшей мере становится источником вдохновения. Художники видят балетный образ через призму античного миропонимания, изучают натуру через древнегреческий образец как эталон прекрасного. Это понятно, так как искусство балета должно раскрывать истинно человеческую красоту, гуманизм, создавать поэму о человеке прекрасном и физически совершенном. В глазах художников античная скульптура была непревзойденным образцом, в ней они находили об-

разы, близкие по духу танцевальному искусству. При всей близости к древнегреческим образам балетные образы С. Коненкова, М. Рыздзюнской, Н. Андреева, С. Эрзи дают сугубо индивидуальные, неповторимые, только им свойственное видение танца, созвучное античной эпохе.

В искусстве С. Коненкова античная тема находит наиболее яркое воплощение, представленная в балетных скульптурах: «Танцовщица А. Дункан. Торс» (1916, с Л.Н. Королевой. Москва), «Танец» (1924, с.з.) Можно назвать еще ряд произведений на балетную тему, относящихся к советскому периоду: «Танцовщица А. Дункан. Эюд. Фигура». (1941 – 1942, Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова. Москва), «Индусская танцовщица. Полуфигура». (1953, ПКГ), «Балерина» (1960, Мемориальный музей-мастерская С.Т. Коненкова) и еще ряд произведений, посвященных артистам советского балета.

Понять причины обращения С. Коненкова в образах танца к античности помогут его воспоминания. Как известно, в 1921 году осуществляется его заветное желание – побывать в Греции, «Впечатления от встречи с искусством Греции переполняли меня, искали выхода не только в рассказах об увиденном, но и в новых скульптурах. Я, говорил словами Пушкина, слышал в себе «умолкнувший звук божественной эллинской речи», тени ваятелей древней Эллады я чуял смущенной душой, и от этого не терпелось мне год – другой затворнически пожить в четырех стенах мастерской» [5; 190]. Использование традиций античности в скульптуре «Танцовщица А. Дункан. Торс» основано не только на ярких впечатлениях от поездки, а главным образом от самих танцев американской танцовщицы, опиравшейся на образы древнегреческих пластических искусств, приближенных к естественным движениям человека. «Художников подкупало ее стремление вдохновляться памятниками античного искусства – росписью ваз, мраморами, музейными обломками» [4; 3] – заметил в одной из рецензий В. Ивинг. «В голодном двадцать первом году в Москву приехала знаменитая танцовщица Айседора Дункан. Приехала, чтобы основать в Советской России школу пластического танца... Меня глубоко интересовало искусство Айседоры Дункан, и я часто приезжал в студию на Пречистенку во время занятий. Несколько раз я принимался за работу. «Танцующая Айседора Дункан» – это целая сюита скульптурных портретов прославленной балерины» [5; 246], – вспоминает сам Коненков. Впечатления от непревзойденных античных образцов и от танцевального искусства А. Дункан тесно переплелись в воображении художника и послужили толчком к появлению данного образа.

Выполненный в дереве торс балерины вызывает в памяти летящую фигуру Ники Само-

фракийской. Такая общность объясняется не только тем, что в статуе танцовщицы Дункан можно увидеть одну из поз, которые она копировала с греческих скульптур, но и самой идеей греческого ваяния. Многие античные образы прекрасно решают проблему движения, устремленного вперед в стремительном повороте. Художники изображают не только движущийся объект, но как бы само движение, вернее – поток его энергии, кульминационные моменты пластического выражения, казалось бы, в статично расположенных позах. В отличие от «Ники Самофракийской», у фигуры А. Дункан отсутствуют руки, одно только покоеобразное изображение, но такой прием нисколько не мешает Коненкову передать неповторимый облик, танцевальную пластику известной балерины. Тело – первичный материал танца. А. Дункан владеет этим материалом в совершенстве. Она танцует вся, танцуют не ноги, а весь ее корпус, вероятно, поэтому, Коненков выбрал такое решение. В силу особенностей мироощущения танцовщицы, скульптор в своем произведении ищет прежде всего нравственные проблемы ее творчества, рассматривает ее танец с точки зрения духовного содержания, которое проявляется через язык движений: «Прыжок, но прыжок другой, прыжок к земле с ее радостями и печалью; прыжок вверх, только для того, чтобы подчеркнуть, что надо вернуться к земле, прыжок-падение, а не парение. Радость живого, обнаженного тела, а не заоблачная греза, темпераментность, а не лунная истома, яркая краска, а не гобелен» [1; 3]. Точно увиденное художником телодвижение: разворот корпуса во время поворота, поднятые вверх руки, наклон сильной шеи, несложное движение ног создают индивидуальный стиль танца А. Дункан, танца души, чувств и эмоций, к которому она всегда стремилась. Изящные волнообразные линии на поверхности дерева передают прозрачные складки хитона, облегающего фигуру, в котором исполняла свои танцы балерина. Струящиеся складки одежды Ники Самофракийской, легкость хитона Дункан, через которые просвечивают обнаженные тела, снова роднят эти два образа, воплощающие физическую красоту и гармонию человека.

Вторая скульптура, выполненная в 1924 году, «Танец» (собр. За рубежом. США) почти повторяет рассмотренную. Значительно позже, в 1941 – 42 гг. С. Коненков создал еще одну скульптуру А. Дункан во весь рост в маленьком размере, которая находится в музее-мастерской художника. Если сопоставить вместе эти два произведения, нетрудно заметить, что «Танец» представляет собой как бы законченный доработанный образ А. Дункан. То же движение рук, головы, ног, лишь движение корпуса более устойчиво. Используя тот же материал – дерево, тонкими порезками инструмента Коненков вновь дает иллюзию драпировок, drobных

рассыпающихся извилистых, – придающих фигуре одухотворенность и наполняет ее внутренним движением.

Если в своих произведениях С. Коненков сохраняет впечатление от танца А. Дункан, то работа «Танцовщица» – барельеф (1915 – 1916, Государственная Третьяковская галерея) Н. Андреева не связана с личностью определенного артиста. В сходном направлении создана «Танцовщица. Торс» (1916, там же) Б.Д. Королева.

«Танцовщица» Н. Андреева, пожалуй, является единственным произведением на балетную тему в русской скульптуре конца XIX – начала XX вв., выполненном в рельефе. Идеальное спокойствие и торжественность образа, выверенность и согласованность элементов формы ставят этот образ в несколько обособленное положение в ряду памятников скульптурной балетной иконографии. Создана ли данная работа под впечатлением от образцов античного искусства – сказать трудно. В публикациях об Н. Андрееве нет на сей счет суждений, да и само произведение почти не упоминается. Однако, внимательно всмотревшись в него и сравнив его с другими работами, можно обнаружить полное и глубокое знание художником античной скульптуры. Цель Н. Андреева в данной работе, как и у античного художника, одна – передать красоту гибкого пластического тела.

Если в работах С. Коненкова образы наполнены внутренней экспрессией, сложным движением, то андреевская «Танцовщица» – воплощение тихой лирики и отвлеченного покоя. Встав на полупальцы, осторожным шагом на мелких па-де-бурре, выгнув спину и раскинув трепещущие руки, она медленно и неслышно продвигается вперед. Поскольку изображение выполнено в рельефе, большую конструктивную и декоративную роль играет здесь линия, образующая форму – гибкая, почти непрерывная, создающая живой силуэт танца. Сама поза кажется сошедшей с древнегреческой вазы, фигура дана в медленном движении, но есть ощущение его непрерывности, повторяемости, подобно тому, как фигуры ритмично движутся по поверхности вазы.

Еще один прием, позволяющий говорить о близости с античным искусством, использование художником обнаженной танцующей фигуры. Как С. Коненков в скульптуре «А. Дункан» создал иллюзию прозрачного хитона на фигуре балерины, так и Н. Андреев одевает на танцовщицу легкое воздушное, облегающее стан, почти невидимое платье, лишь только кое-где процарапывая инструментом на поверхности складки, для того, чтобы выявить саму плоть живого танцующего тела. Холодный блеск бронзы, вибрация света, подчеркивающая от фигуры – еще более создают впечатление объемности, иллюзию не воздушного, а земного поэтически-величавого танца.

Данный пример свидетельствует, что наряду с передачей экспрессии танца существует и лирико-поэтическая интерпретация балетного образа, и то и другое связано с эмоциональной природой балета. Балет раскрывается как прекрасное зрелище, доставляющее эстетическое наслаждение, выраженное через красоту развитого тела, которое в свою очередь запечатлено пластическими приемами в скульптурном произведении.

Обратимся к другому скульптору – М. Рынзюнской. Ее работы «Балерина Федорова 2-я» (1916, Госуд. Третьяковская галерея). По композиционному и идейному замыслу скульптора адекватна «А. Дункан» С. Коненкова. В книге об этой балерине читаем: «Все даваемое ею на сцене, живет интенсивно и напряженно, во всем чувствуется стихийная мощь, неиссякаемая живительная сила» [3; 22]. Такая характеристика созвучна исполнительской манере А. Дункан. Очевидно, некоторая схожесть двух творческих натур продиктована разным авторам во многом одинаковую интерпретацию балетного образа. При внимательном взгляде на обе вещи бросается в глаза выбор одинакового движения фигуры, которое развивается от закинутой назад головы, поднятой вверх руки (у Дункан), плеча (у Федоровой), плавного изгиба корпуса, переходящего в линию бедра опорной ноги и легко спускающуюся к колену немного выдвинутой другой ноги и заканчивается подставкой (у Дункан), постаментом (у Федоровой).

В скульптуре М. Рынзюнской движение каждой формы глубже, экспрессивность фигуры ярче, возникает более сложная волнообразная композиция. Если искать аналогию «Федоровой 2-я» в античных образцах, которая несомненно есть, то это скорее всего «Менада» Скопаса. Такой выбор основан не только на внешней общности движения силуэта, позы и прежде всего на выразительности мимики, богатого чувства, рождаемого танцем. Возвышаясь на постаменте, как на подмостках, мраморная фигура балерины монументально рисуется на фоне пространства. Закинута в порыве танца назад голова и руки танцовщицы, держащие шарф, который в задней части скульптуры служит своеобразной опорой, сообщают устойчивость композиции.

В отличие от произведения С. Коненкова, пластическая форма у М. Рынзюнской становится чеканной, весомой, силуэт тяготеет к обобщенной линии, скульптурная масса как бы имеет крепкий внутренний стержень. Эти черты дают целостный образ, в котором звучит яркий пафос танца изображенной балерины.

Некоторую схожесть с работами рассмотренных мастеров имеют балетные произведения В. Ватагина и В. Беклемишева. Они дают своеобразный вариант решения того же ракурса темы. Хотя В. Ватагин вошел в исто-

рию искусства преимущественно как создатель анималистических произведений, а у В. Беклемишева балетных образов насчитывается лишь несколько, это отнюдь не значит, что эта тема в их творчестве не имела самостоятельного значения. В. Ватагин в своих «Воспоминаниях» писал: «Наряду с набросками животных я привык ловить позы подвижной природы и быстро ловил живые движения, либо рисовал на пляже мальчишек, движение танца девушек, освоивши лепку на работе для Дарвиновского музея, я в 20-х годах решил, пользуясь очень пластичными цветными глинами Тарусы, попробовать лепить человека, ставя позу для Маугли. Я легко мог выбрать лучшую натуру из учениц школы Валерии Ивановны, приезжавших на каникулы в Тарусу, мог набросать юных начинающих танцовщиц. Эта работа продолжалась и в Москве. Было сделано много небольших скульптур, одни остались в глине, другие отлиты в металле» [2; 67] Валерия Ивановна Цветаева руководила частной балетной школой в Москве. Здесь художники решают конкретные пластические задачи динамического развития формы. Именно энергичная линия – главное средство художественной выразительности В. Ватагина и В. Беклемишева. В своих «Танцовщицах» художники выражают пристрастие к рационалистическим пластическим решениям, они скорее дают набор движений художественной гимнастики, сами фигуры спортивные, а не балетные, несмотря на всю близость этого вида спорта и хореографического искусства. Начиная с 20-х годов, с экспериментальных поисков известных балетмейстеров К. Голезовского и Ф. Лопухова, в пластическую языковую структуру хореографии стали входить элементы художественной гимнастики и акробатики. Подобные поиски проникали и в сферу изображения танца. Однако главное отличие образов танца С. Коненкова, М. Рыдзюнской от В. Ватагина и В. Беклемишева состоит в другом. Художники совсем не стремятся передать столь очевидные приметы своеобразной духовной жизни, которые свойственны образам ранее рассмотренных мастеров. Они идут, скорее, от логики, чем от эмоций, заставляют нас увидеть только динамику движения, тренированное тело, мышечное усилие, что было так же ценно и считалось идеалом в эпоху античной культуры. Две работы под одним названием «Танцовщица» (Государств. Третьяковская галерея), «Танцовщица», три работы В. Ватагина (мастерская В.А. Ватагина, Москва) и «Танцовщица» (Государств. Русский Музей) В.Беклемишева, представленные в балансирующих движениях, содержат скорее черты сходства со скульптурными образами танцовщиц Э. Дега, Ф. Мессины, где изображены балерины, исполняющие арабески, аттитюды, большие батманы, рельефы на пальцах. Здесь бросается в глаза отсутствие главного принципа – выво-

ротности балетного движения, что еще раз подтверждает спортивный, а не танцевальный характер ватагинских и беклемишевских образов. Здесь мастеров интересует скорее декоративный эффект, полученный от движения. Недаром они различают части тела, скорее как древнеегипетские, а не античные мастера, изображают в разных плоскостях, используют симметрию рук, уделяют большое внимание контуру и силуэту. Однако ватагинский и беклемишевский варианты трактовки балетной темы половинчатые, идут по линии внешней интерпретации танцевального образа. Их отличает некоторая суховатость, преувеличенная графичность манеры.

Более интересные и сложные образы дают работы В. Беклемишева «Танцовщица» (Государственный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки), «Танцовщица» (1916, Государств. Русский музей) – другой вариант находится в Государственном. Центральном театральном Музее им. А. Бахрушина под названием В. Фокина(?) Сравнение фотографий В. Фокиной в балетах, которые она исполняла, с названным произведением, позволяют предположить, что изображена она в роли Клеопатры из балета «Египетские ночи» («Клеопатра») А. Аренского, где В. Фокина танцевала с М. Фокиным. Он исполнял роль Амуна. Говорить с полной уверенностью, что показана все-таки она, нельзя, так как Беклемишев мог изобразить любую другую танцовщицу в подобной позе, костюме, вдохновляясь образом В. Фокиной в данном балете.

В последней работе образ интересен прежде всего своей трактовкой балетной темы, композиционными и пластическими свойствами, глубиной раскрытия психологии модели. Здесь присутствует жанровое начало, элемент действия, привнесенный в художественный хореографический образ. Фигура В. Фокиной (предположительно) гибко изогнулась в пружинистом движении, напоминая своим силуэтом месяц. Нарушает его привычную форму только вскинутая вверх нога танцовщицы, придавая экспрессию и динамику движению. Поднятая вверх рука, держащая кувшин, и чаша в другой руке танцовщицы дают сюжетную завязку образу, показывают героиню в определенном действии из балета, что дополняет портретный образ В. Фокиной(?) элементами повествовательного рассказа о ней. Красиво развернутая фигура в пространстве, дающая только одну фронтальную выразительную точку зрения, не требующая кругового обхода, несколько не снижает характеристику образа. Не дробно, но убедительно вылепленные складки хитона и пряди волос контрастно сочетаются с гладко моделированной, почти полированной восковой поверхностью красноватого цвета, придающей обнаженному телу танцовщицы теплое дыхание и жизнь. В пластическом образе В. Беклемише-

ва нет бессюжетного действия, какое мы часто наблюдали в предыдущих произведениях. Танцевальное па не воспринимается искусственной схемой, а несет в себе богатство традиций русской балетной школы, момент одухотворенного лиризма, несмотря на предположительность в изображении художником определенного балетного артиста.

Итак, рассмотрев ряд произведений различных мастеров: С. Коненкова, Н. Андреева, М. Рыздзюнской, В. Ватагина, В. Беклемишева несмотря на все различия созданных ими хореографических образов в скульптуре, они близки своим отношением к античности. Мы наблюдали определенное творческое мышление, ос-

нованное на влиянии античных образцов в интерпретации пластических образов танца. Оно основывалось на особом художественном переосоздании античного мира, свойственного хореографическому искусству, заложенному в системе его выразительно-изобразительных средств.

Список литературы

1. Бескинъ. Эм. Сказки тела – Театральная газета. – 1914. – № 23. – 4 с.
2. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. – М., 1980. – 214 с.
3. Григоров С. Балетное искусство и С.Б. Федорова – 2-я. – М., 1914. – 76 с.
4. Ивинг В. Вечер памяти А. Дункан – Известия. 31 октября 1928. – 6 с.
5. Коненков С.Т. Мой век. Воспоминания. – М., 1988 – 360 с.

Педагогические науки

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ РАБОТЫ РУКОВОДИТЕЛЕЙ СИСТЕМЫ ЗДРАВООХРАНЕНИЯ

Казарин Б.В., Поддубный В.Н., Ясько Б.А.

*ГБОУ ВО «Кубанский государственный
медицинский университет» Минздрава России,
Краснодар, e-mail: BorisVK2002@yandex.ru*

Успешность функционирования системы здравоохранения в значительной мере обеспечивается устойчивостью и эффективностью лечебных учреждений – организационных структур этой системы [8, 10, 11, 12]. Медицина является ареной взаимодействия субъектов не только в триаде «врач – сестра – больной», но и в других психологически нагруженных системах отношений: «врач – пациент»; «врач – врач»; «врач – руководитель»; «медицинская сестра – врач»; «медицинская сестра – больной» и т.д. [9, 14] Успех и эффективность профессионального взаимодействия обеспечивается, в конечном счете, профессионализмом лечащего коллектива, мотивацией работников, их удовлетворенностью профессиональной деятельностью, компетентностью руководителя, грамотностью построения системы менеджмента [1, 4].

Поиск психологических закономерностей функционирования организационных структур является центральной задачей *организационной психологии* – относительно молодой отрасли в системе научной и прикладной психологии, изучающей все аспекты психической деятельности и поведения людей в организациях с целью повышения эффективности и создания благоприятных условий для труда. Отраслевая разрозненность эмпирических данных, на которых базируются современные организационно-психологические исследования, традиционное следование психологов труда конструктам индустриальной психологии, от которой отпочкова-

лась организационная психология несколько десятилетий назад, обуславливают крайне слабую представленность феноменологии организационно-психологических процессов в неприводственных сферах профессионального труда, в частности – в медицине [5, 6, 7].

В процессе осуществления преподавания отдельных аспектов организационной психологии на кафедре общественного здоровья факультета повышения квалификации и последипломной подготовки специалистов для достаточно широкого контингента руководителей медицинских организаций (первые руководители и их заместители, руководители ведущих отделений), стало понятно, что обучаемые испытывают необходимость в практическом использовании представлений, получаемых в процессе занятий.

С целью облегчения этого процесса, кафедрой разработано специальное пособие, изданное значительным тиражом [3], что дало возможность обеспечить им основную массу врачей-руководителей. Учитывая практико-ориентированную направленность пособия, авторы старались максимально упростить язык изложения материала, чтобы он был доступен тем, кому эта книга адресована – врачам, руководителям медицинских организаций. В пособии даны психодиагностические методики с разъяснением назначения и порядка использования каждой, обобщения и интерпретации результатов [7, 13]. По ряду методик приводятся примеры интерпретации, полученные на репрезентативных выборках медицинских работников Кубанского региона.

Для облегчения работы с пособием и возможности использования его в режиме дистанционного образования нами дополнительно издан вариант пособия в виде носителя на CDR.

Структурно пособие включает четыре раздела. В первом разделе приводятся наиболее целесообразные методы исследования психологической специфики врачебного труда. Второй