

## К ПРОБЛЕМЕ ОЦЕНКИ БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ: «КРЕПОСТНАЯ БАЛЕРИНА» - В ПОСТАНОВКЕ ФЁДОРА ЛОПУХОВА (1927 Г.)

© 2010 А.С.Золотарёва

Академия Русского балета имени А.Я.Вагановой

Статья поступила в редакцию 10.02.2010

Статья посвящена проблеме оценки балетного спектакля, понимаемого автором как результат творческого процесса художника в период становления, совершенствования его искусства. Анализ данной проблемы проводится на примере спектакля 1927 года «Крепостная балерина», поставленного Федором Лопуховым в эстетике «драмбалета».

Ключевые слова: художественное произведение, творческий процесс, критерии оценки, балетный спектакль, художник.

Драматический и балетный спектакль можно сравнить с живым организмом, который проходит определённые стадии развития: завязь (замысел) – рождение – расцвет – зрелость – угасание. После себя спектакль оставляет афиши, эскизы декораций, режиссерские планы и разработки, воспоминания создателей спектакля или зрителей и отзывы критиков и рецензентов на состоявшуюся премьеру. Всё это затем становится основным материалом для исследователей истории театрального искусства, делающих вывод об успехе или неудаче постановки, а также ее культурной ценности. Однако правильно ли считать истиной в последней инстанции существующие выводы и оценки, даже если они стали общепринятыми? Поставлена ли тем самым точка в истории спектакля, его «жизни после жизни»? Ведь времена меняются, а вместе с ними меняются взгляды и вкусы, смысловые доминанты, направление художественных поисков. И то, что вчера казалось неудачей, провалом, тупиком, сегодня или завтра может неожиданно дать новый творческий импульс в других произведениях, оказаться в русле возникающей тенденции развития искусства. На примере одного балетного спектакля попытаемся вникнуть в обозначенный круг проблем.

Своеобразной точкой отсчёта в становлении нового советского балетного театра, развивавшегося в русле эстетики драматического балета, правомерно считают постановку Ф.В.Лопухова «Крепостная балерина». Это был четырёхактный балет, состоявший из десяти картин и поставленный на музыку Климентия Корчмарёва. Премьера балета состоялась 11 декабря 1927 го-

да в Академическом театре имени Кирова (ГАТОб). Сам Федор Лопухов определил жанр этого первого бытового пантомимного балета как хореодраму. К 1927 году Федор Лопухов был уже автором таких балетов, как «Жар-птица» (1921г.) на музыку И.Стравинского, «Пульчинелла» (1926), «Ледяная дева» (1927), танц-симфонии «Величие мироздания» на музыку 4-ой симфонии Бетховена (1923). Его новый балетный спектакль был поставлен к празднованию 15-летнего юбилея В.А.Семенова – ведущего танцовщика театра. Главную партию – Авдотьи-Душеньки – исполнила 17-летняя Марина Семенова, ученица А.Я.Вагановой. В остальных партиях были задействованы артисты театра: В.А.Семенов – Роман, Е.Э.Бибер – Екатерина II, И.Ф.Кшесинский – фаворит, учитель танцев – Л.С.Леонтьев<sup>1</sup>. Выбор на главную роль Марины Семеновой представляется вполне объяснимым. Из выпускниц Ленинградского хореографического училища Ф.Лопухов выделил именно эту юную балерину благодаря особенностям ее дарования. Хореографа восхищали в балерине не столько ее профессиональные технические возможности, сколько верное чувство в создании сценических образов и умение передавать подлинно национальный характер танца.

Рецензии на спектакль, к сожалению, не отражают истинного впечатления от исполнения партии Душеньки и от спектакля в целом. Авторы этих рецензий ограничивались простым перечислением имён балетных артистов, принимавших участие в спектакле. Только И.Соллертинский в статье «Крепостная балерина» сделал ценный анализ главной роли в связи с художественными задачами спектакля: «Семенова отлично танцевала, премило резвилась в сце-

<sup>0</sup>Золотарёва Анастасия Сергеевна, преподаватель кафедры методики организации образовательного процесса нетипового вуза, аспирант.  
E-mail: [anastasia-zolot@rambler.ru](mailto:anastasia-zolot@rambler.ru)

<sup>1</sup> Крепостная балерина // Балет. Энциклопедия. – М.: 1981. – С.275.

не первого урока, но для сложной драматической пантомимы сумасшествия оказалась совсем неподготовленной»<sup>2</sup>. Можно предположить, что причина недочетов актёрской работы заключалась в неопытности исполнительницы, в не совсем чётком понимании основной задачи, которую ставил Ф.Лопухов, создавая новый по форме балетный спектакль – хореодраму. Это находит подтверждение в словах И.Соллертинского, сказанных в целом обо всем составе исполнителей: «Балетная труппа умеет хорошо танцевать, что подтвердилось и на отчётной премьере (отметим сильный состав характерных танцовщиков – А.Лопухов, М.Атрофимович), но современное искусство пантомимы для неё всё ещё – книга за семью печатями»<sup>3</sup>. Автор статьи подразумевает всё более отчётливое влияние драматического театра на балетный спектакль, вследствие чего в нем стала использоваться пантомима, которая способствовала конкретизации сюжетного замысла.

С.Г.Иванова в своей монографии, посвящённой жизни и творчеству выдающейся русской балерины Марины Семеновны, восстанавливает сцену за сценой спектакль и драматическую линию партии Душеньки<sup>4</sup>. В оценке всего спектакля С.Г.Иванова едва ли выступает новатором: она только подтверждает общее скептическое отношение к постановке. Но в анализе актёрской работы Марины Семёновны автор монографии придерживается иного взгляда. По мнению С.Г.Ивановой, «исполнение роли Душеньки имело успех у зрителя и критики. Но многое в «Крепостной балерине» противоречило природе семеновского дарования, её складывавшимся эстетическим представлениям»<sup>5</sup>. Здесь исследователь творчества балерины вступает в противоречие с позицией И.Соллертинского. Она считает, что Марина Семенова сознательно скупно, сдержанно исполнила сцену сумасшествия и гибели Душеньки, намеренно не использовала преувеличенных пантомимических жестов, и тем самым своей актёрской игрой сглаживала недостатки спектакля.

Как видим, то, что один критик считал недостатком исполнения, в глазах другого было главным достоинством. И в том, и в другом случае говорить о вполне объективном отношении к спектаклю не приходится. Статья И.И.Соллертинского «Крепостная балерина» была опубликована только в 1973 году – спустя 46 лет после премьеры. В ней указаны интересные про-

блемы теоретического порядка, но, к сожалению, не достаёт подробностей в описании ролей. А в монографии «Марина Семенова» автор, напротив, мало интересуется теорией и не обращает внимания на жанровую специфику спектакля. Основную свою задачу С.Г.Иванова видит в том, чтобы воссоздать образ выдающейся балерины, «раскрыть её многостороннее дарование», подчеркнуть несомненные достоинства её исполнительского искусства.<sup>6</sup> Читателям остаётся делать непростой выбор между двумя разными представлениями о спектакле и исполнительнице главной партии.

Но в одном отношении критики и исследователи были единодушны. Во всех рецензиях и заметках, посвящённых состоявшейся премьере «Крепостной балерины», музыка к балету, сочиненная выпускником Одесской консерватории Климентиём Корчмарёвым, характеризовалась как неудачная, не равнозначная замыслу постановщика. Один из рецензентов писал: «Теперь Корчмарёв пробует свои силы на другой театральной и очень сложной форме музыкального искусства – на балете... Автор не умеет сам инструментовать свою музыку, автор, который не видит, не чувствует сам звуковых красок своего же произведения, для которого нужна какая-то контрольная редакция – такой автор ученик, и браться ему за «хореодрамы» ещё совершенно преждевременно»<sup>7</sup>.

Г.Ф.Добровольская, автор исследования, посвященного творчеству Ф.В.Лопухова, отстаивает именно эту точку зрения. Она утверждает: «К.Корчмарёв следует классической традиции сочинения музыки к балетам-дивертисментам».<sup>8</sup> Причина неудачного музыкального материала, как представляется, точнее указана в уже упомянутой рецензии А.Ценовского. Автор называет К.Корчмарёва «учеником», имея в виду, что его профессиональных навыков оказалось недостаточно для работы над крупными художественными формами. Кроме того, согласно свидетельствам участников работы, музыкальная партитура была не вполне профессионально отредактирована и инструментована дирижёром А.В.Гауком.

Следует отметить, что к недостаткам поставленного Ф.Лопуховым балета критики единогласно отнесли, помимо слабой музыки, еще и неудачное либретто. «Сценарий балета ни по сюжету, ни по разработке не стоит выше архаической балетной продукции. Бесхитростные

<sup>2</sup> Соллертинский И.И. Крепостная балерина // Статьи о балете. – М.: 1973. – С. 20 – 25.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Иванова С.Г. Марина Семенова. – М.: 1965.

<sup>5</sup> Там же. – С.146.

<sup>6</sup> Там же. – С. 9.

<sup>7</sup> Ценовский А. Крепостная балерина // «Красная газета». 12 дек. 1927.

<sup>8</sup> Добровольская Г.Н. Фёдор Лопухов. – Л.: 1976. – С. 182 – 183.

«Кандавлы»<sup>9</sup> не брались по счастью за обработку сюжетов, блестяще трактованных первоклассными мастерами иных родов оружия, и не помещали исторических эпох под сень развесистой клюквы»<sup>10</sup>.

В монографии Г.Н.Добровольской «Фёдор Лопухов» в качестве источника либретто Д.Смолина указывается пьеса начала XX века Ю.Беляева «Псиша». Сюжет пьесы построен на мелодраматической истории бывшей крепостной, а затем придворной актрисы Псиши<sup>11</sup>, влюблённой в крепостного танцовщика. Особым дозволением им даётся разрешение на брак. В пьесе, в отличие от либретто, конфликт построен на взаимоотношениях помещика и его любовницы, с одной стороны, и возвышенной любви Псиши и её жениха – с другой.

В пояснении к своей постановке Лопухов подчёркивает ее отличие от первоисточника: «Крепостную балерину» сравнивают почему-то с «Псишей» (пьеса Ю.Беляева – коммент. автора), это ошибка, так как в драме героини – Душеньки – нет личного переживания, показывается драма целого класса в тяжелую эпоху крепостничества»<sup>12</sup>. Можно предположить, что с сюжетом названной пьесы Федор Лопухов действительно был знаком, но он сознательно подчёркивал оригинальность своего либретто. Включение в событийный ряд сценария таких сцен, как крестьянское волнение и нападение на поместье пугачевского отряда, отразило смену идеологических установок, усиление интереса к социальным темам и особенно теме классовой борьбы. Как художник новой эпохи, Лопухов не мог обойти стороной изменения в мировосприятии зрителей, и «актуализировав» сюжет, стремился быть понятным ценителями балета новой эпохи.

В «Крепостной балерине» впервые, по словам В.И.Гаевского, Лопухов вывел на сцену царствующую особу – императрицу Екатерину II<sup>13</sup>, ставшую полноценным действующим лицом, а не введенным для исторической «атмосферы» персонажем. В число персонажей балета, помимо основных действующих лиц пьесы, были введены, таким образом, императрица Екатерина II, князь Потёмкин (Фаворит) и брат Душеньки – Роман. Были также добавлены следующие сцены: 1) поездка Душеньки и Романа в Италию в тан-

цевальную школу; 2) их возвращение в Россию, где начинается крестьянский бунт; 3) нападение на поместье пугачевцев; 4) наказание крестьян; 5) сумасшествие и гибель главной героини.

Однако исторические события, отраженные в спектакле – крестьянский бунт, восстание Пугачёва – смотрелись, по мнению критиков и исследователей, неуместно и свидетельствовали о нарочитом стремлении постановщика быть остро-современным. Кроме того, обратившись к историческому материалу, создатели балета, судя по многим отзывам, не сумели воплотить его на сцене. В данном случае потребовался бы режиссёр-исследователь, работающий по принципу точного, правдивого воспроизведения литературной и исторической основы<sup>14</sup>. Достоверность сюжетной исторической линии во многом способствовала бы раскрытию глубины характеров героев, усилению драматического начала. Но Лопухов был в этом отношении в балетном искусстве первопроходцем, и, как видно, с поставленной сложной задачей актуализации истории на сцене справиться не сумел или сумел далеко не в полной мере.

История крепостной Душеньки, ставшей придворной танцовщицей Екатерины II, насыщенная мелодраматизмом и отличающаяся яркой идеологической направленностью, вызвала негативные отклики еще и потому, что мелодраматическая и идейная линии так и не сумели гармонически соединиться в спектакле. Отчётливо это проявилось в неумелом соединении двух пластов – исторического (восстание крепостных) и камерного – судьбы героини. Линия лирическая терялась на фоне бунта. Поэтому впоследствии о спектакле утвердилось мнение как о постановке надуманной, фальшивой. Многим казалось, что эта постановка всего лишь обслуживала идеологические установки своего времени. Но все же есть основания считать, что спектакль «Крепостная балерина» был не вполне конъюнктурным. В финальной сцене безумия Авдотьи-Душеньки можно обнаружить такие смысловые акценты, которые позволяют увидеть идейную позицию Федора Лопухова с совершенно неожиданной стороны. В этой сцене содержалось нечто «крамольное» для того времени: *мысль о революции как разрушительной стихии*. Вольно или невольно, в спектакле было показано, что в любом бунте личность человека уступает место движимой негативными инстинктами толпе, и в этой разбушевавшейся стихии грань действительного и фантазмагии теряется, мир и человек погружаются в хаос, в безумие. Такое понимание идейной проблематики «Крепостной балерины»

<sup>9</sup> В данном случае автор рецензии имеет в виду балет «Царь Кандавл», комп. Ч.Пуньи, балетмейстер М.И.Петипа. Премьера состоялась в 1868 году, на советской сцене – в 1925 году под названием «Кандавл».

<sup>10</sup> Закрепощённое искусство. «Крепостная балерина» в Акбалете // Театр. Музыка. Кино. 1927.

<sup>11</sup> Псиша (греч. – душа) в балете Авдотья-Душенька.

<sup>12</sup> Лопухов Ф. Крепостная балерина // Красная газета. 16 ноябр. 1927.

<sup>13</sup> Гаевский В.М. Школа Лопухова // Театр. – 2005. – №2.

<sup>14</sup> Таким исследователем можно назвать, к примеру, балетмейстера Ростислава Захарова в 1930-е гг.

углубляет наше представление о личности хореографа – как выясняется, отнюдь не однозначной.

Столь же сомнительны односторонние оценки относительно эстетических установок и творческих поисков Ф.Лопухова, которые можно обнаружить в рассматриваемом балетном спектакле. Как выясняется, здесь были свои достижения и свои неудачи. Сделаем попытку в них разобраться. Фёдор Лопухов добавил в спектакль элементы народной культуры – танец свадебного обряда крестьян XVIII столетия «Бычок», попытавшись, таким образом, правдоподобно передать крестьянский быт эпохи. Как отмечает С.Воскресенский, введение старинного свадебного обряда и старинного народного танца «Бычок» является основной заслугой постановщика «Крепостной балерины»<sup>15</sup>. Но, к сожалению, аутентичный хореографический текст присутствовал лишь как дополнение к лубочным картинам из крестьянской жизни.

В первом действии, где происходило превращение бедной деревни в более зажиточную, «потёмкинскую», картины были показаны с помощью вращающегося круга, активно использовавшийся в то время в драматическом театре. Вероятнее всего, этот декорационный приём был заимствован из постановок Е.Вахтангова, А.Таирова. И это творческое заимствование давало определённый положительный результат. В то же время декорационное оформление В.А.Щуко свидетельствовало о весьма фантастическом взгляде создателей спектакля на исторические реалии. Многие сцены выглядели и наивными, и даже порой смешными. В «Красной газете» 1928г. была опубликована статья Д.Лемешева, в которой можно найти такое описание картины возвращения Душеньки и Романа из Италии в сцене «На границе»: «Небо, разделённое точно по пограничному столбу, в Австрии лазурно-спокойное, а в несчастной крепостной России заполнено грозowymi тучами, да ещё и с молниями»<sup>16</sup> Что это: недоработки стенографа, или же предвзятость режиссёрского взгляда, его стремление ярче выявить определённость идеологической позиции? Установить правду представляется всё-таки затруднительным.

«Развёртывание сюжета» происходит по испытанным драматургическим методам «Конька-Горбунка»...» – в этом видит ошибку постановщика И.И.Соллертинский в статье «Крепостная балерина»<sup>17</sup>. Автор статьи подчёркивает, что Фёдор Лопухов в принципе не отказывается от

традиций балетного театра. Уже в положительном ключе он отмечает: «Постановщик продемонстрировал, что при всех новаторских устремлениях, он не утратил умения компоновать и в старом классическом духе»<sup>18</sup>

Верность классическим традициям в 1920-е гг. была отнюдь не характерным явлением, и классическое наследие не было тогда синонимом великого искусства. Напротив, классику активно сбрасывали с «корабля современности». Лопухов в своем спектакле предвосхищал тенденцию, возникшую уже в последующем десятилетии: разрабатывая приёмы «хореодрамы», он опирался на то лучшее, что было создано в русском балете в предыдущие эпохи. Немногие критики разделяли взвешенную позицию И.И.Соллертинского, и спектакль упрекали еще и за «архаизмы». И все же нельзя было не заметить, как много в нем смелых новаций.

«Крепостная балерина» для Ф.Лопухова стала первой попыткой поставить бытовой пантомимный балет<sup>19</sup>, обратиться к другому жанру, к иной форме работы над спектаклем. В.М.Гавевский, рассматривая творчество Фёдора Лопухова, причисляет «Крепостную балерину» к числу его творческих удач. Он подчеркивает: «Впервые после Бурнонвиля, но раньше Ландера и А.Мессерера – он показал в балете танцевальный класс»<sup>20</sup>. Притом сцена урока, если верить впечатлениям критиков, таким, как И.И.Соллертинский, как раз напоминала бытовую зарисовку, отличалась точностью воспроизведения. В работе над нею были задействованы даже учебные пособия для танцевальных занятий, а в характере исполнения явственно просматривалась и легкая комическая окраска. Надо отметить также, что новаторство Ф.Лопухова в использовании приёма «театра в театре» в балетном спектакле свидетельствует о влиянии драматического театра 1920-х гг.

В монографии Г.Н.Добровольской «Фёдор Лопухов» в списке новаторских черт балета «Крепостная балерина» присутствует указание на этот спектакль как на первую попытку поставить хореодраму, синонимичную по своему определению зарождающемуся в конце 1920-х гг. драмбалету. И тут же автор добавляет: «Что касается драмбалета как метода, ориентирующегося на эстетику драматического театра и пантомимы как самостоятельного искусства, то его существование было явно преходящим... Между тем, на протяжении двух последующих десятилетий почти все новые балеты, как ставшие ре-

<sup>15</sup> Воскресенский С. Крепостная балерина // Рабочий и театр. – 1927. – №51. 20 дек.

<sup>16</sup> Лешков Д. Крепостная балерина // Красная панорама. – 1928. – №2. 13 янв.

<sup>17</sup> Соллертинский И.И. Крепостная.... – С. 20 – 25.

<sup>18</sup> Соллертинский И.И. Главная симфония Лопухова // Балет. – 2003. – №3. Май-июнь.

<sup>19</sup> Крепостная балерина // Красная газета. – 1927. 10 дек.

<sup>20</sup> Гавевский В.М. Школа Лопухова....

пертуарными, так и однодневки, пойдут путём, намеченным не «Ледяной девой», а именно «Крепостной балериной»<sup>21</sup>.

И вот здесь надо отметить ещё одну любопытную черту: в постановке угадывается не только линия развития балетного театра на несколько десятилетий вперёд, к эпохе драмбалета, но и те особенности, которые приведут это явление к своему упадку. К таким особенностям относится, к примеру, чрезмерное увлечение пантомимой и обеднение танцевального языка. В «Крепостной балерине» Ф.Лопухов и композитор К.Корчмарёв вводят танец по принципу дивертисмента. Появление танцевальных частей, как считается, должно быть оправдано сюжетом. К примеру, таковы сцены свадебного обряда и танцевального урока в Италии. «Танцу как таковому простора нет – тягучая пантомима прерывается только в сценах у балетмейстера, да ещё в сцене придворного празднества», – отмечено в рецензии «Закрепощённое искусство»<sup>22</sup>. Хореографический текст оказался всего лишь дополнением, вспомогательным средством развития драматического сюжета. Но в данном случае перед хореографом стояла задача утвердить танец как естественный составляющий элемент жизни, оправдать его существование на сцене. Сам хореограф, ещё до премьеры «Крепостной балерины» отвечал на нападки критиков в адрес хореографического текста постановки: «Крепостную балерину» балетом я назвать не могу – я склонен называть её хореодрамой». В этом эксперименте он явно перестарался, слишком доверившись «предрассудку любимой мысли».

Преобладание в балетном спектакле пантомимы над танцем, режиссуры драматической над хореографией впоследствии будет оценено Ф.Лопуховым как заблуждение, как тушиковая ветвь развития балетного театра. Нападки критики на спектакль также способствовали формированию именно такого взгляда балетмейстера на хореодраму. В протоколе заседания художественно-политического совета балета от 25 февраля 1930 года артистка ГАТОБ Елена Васильевна Ширипина в буквальном смысле вынесла приговор спектаклю Ф.Лопухова: «Крепостная балерина»: «Очень слабый балет. Имея некоторые танцевальные места, балет очень беспомощен в той части, где пытались притянуть за волосы политику. Пантомимная сторона очень скучна и неубедительна. Сюжет сам по себе революционный, но совершенно не использован, нужно этот балет переставить»<sup>23</sup>.

Рассмотрев достаточное число критических статей, выводы позднейших исследователей истории балета, а также некоторые документальные свидетельства, мы оказываемся, на первый взгляд, перед очевидным фактом – балет Федора Лопухова «Крепостная балерина» вряд ли стоит упоминать в ряду достижений балетного искусства. Одновременно с этим утверждением, снова возникает вопрос, поставленный в самом начале статьи: об объективности оценки спектакля и об ее критериях. Имеем ли мы, современные исследователи, право поспешно подписываться под словами критиков, которые были свидетелями успеха или неудачи спектакля? Или, может быть, в данном случае должна быть изменена и расширена наша исследовательская задача: следует увидеть и оценить произведение в исторической перспективе? В случае с «Крепостной балериной», к примеру, достаточно упомянуть, что постановка Федора Лопухова стала одной из первых попыток переосмыслить сюжетный по форме балет, опираясь на достижения в области театральной режиссуры, актёрского мастерства, найти новое гармоничное соотношение формы и содержания. Балетмейстер сумел предугадать своей работой линию развития балетного искусства на десятилетия вперёд. Только один этот вывод заставляет задуматься о значении для истории балетного искусства «Крепостной балерины».

Таким образом, через десятилетия после создания спектакля перед его исследователями, помимо стремления проанализировать и оценить спектакль как театральное событие своей эпохи, вырисовывается ещё одна существенная цель: попытаться увидеть в нём веху в процессе творческих поисков художника на определенном этапе развития его личностного мироощущения, формирования художественного метода. Такое отношение к произведению сценического искусства, на наш взгляд, могло бы способствовать более глубокому, бережному отношению к его автору. И, наверное, стоит помнить, что процесс созидания неизбежно связан с творческими поисками, а значит, с риском, ошибками, найденными и отвергнутыми решениями. Но ведь именно этот процесс проб и ошибок, с последующим отказом от всего того, что было неверным или избыточным, а также отбором и совершенствованием правильно угаданных решений, подготавливает рождение подлинно выдающихся произведений, пролагает новые пути в искусстве, дает полезный урок грядущим поколениям художников...

<sup>21</sup> Добровольская Г.Н. Фёдор Лопухов. – Л.: 1976. – С. 188.

<sup>22</sup> Закрепощённое искусство. «Крепостная балерина»....

<sup>23</sup> ЦГАЛИ, ф.337, оп. 1, ед. хр. 71.

**TO THE PROBLEM OF THE BALLET PERFORMANCE ESTIMATION:  
«SERF BALLERINA» (1927), PRODUCED BY FEODOR LOPUCHOV (1927)**

© 2010 A.S.Zolotareva<sup>o</sup>

Vaganova Academy of Russian Ballet

The article is dedicated to the problem of the ballet performance estimation. The ballet performance first of all is realized as the result of an artist's creative process in the formation or perfecting period. The analysis of this problem is conducted on the example of the ballet performance «Serf ballerina» (1927), produced by Feodor Lopuchov in the «dramaballet» aesthetic.

Key words: artwork, creative process, evaluative criteria, ballet performance, artist.

---

<sup>o</sup> *Zolotareva Anastasiya Sergeevna, Lecturer of the department of Educational Process Methodology in non-specific higher educational establishments, Postgraduate student.  
E-mail: [anastasia-zolot@rambler.ru](mailto:anastasia-zolot@rambler.ru)*