

ного эффекта лечения. Лонгидаза и димексид, вводимые в полость сустава, усиливают противовоспалительное действие НПВП, способствуя склерозированию полости кисты.

Список литературы

1. Шушарин А.Г., Морозов В.В., Шевела А.И. Киста Бейкера: диагностика и лечение под УЗИ контролем // Фундаментальные науки медицине: материалы конференции. – Новосибирск, 2010. – С. 124.
2. Способ лечения кисты Бейкера: Заявка на изобретение / Шушарин А.Г., Шевела А.И. Приоритет 21.07.2011.
3. Чичасова Н.В., Иголкина Е.В., Имамединова Г.Р., Насонов Е.Л. // Рус. Мед. Ж. – 2011. – Т. 19, № 10. – С. 610-613.
4. Препарат для лечения патологических состояний соединительной ткани состояний: патент РФ № 2112542 /

А.В. Некрасов, А.С. Иванова, Н.С. Пучкова и др. – № заявки 97103034/14, опублик. 10.06.1998.

5. Особенности применения локальной инъекционной терапии при синовите тазобедренного и коленного сустава / А.Г. Шушарин, М.П. Половинка, В.М. Прохоренко, А.И. Шевела // Высокие технологии, фундаментальные и прикладные исследования в физиологии и медицине: сборник статей Второй Международной научно-практической конференции. – СПб., 2011. – Т. 2. – С. 54.

6. Григорович Н.А., Дорофтиенко С.Ф., Григорович Т.М. Клиническое применение препарата димексид // Медицинские новости. – 2009. – №16.

7. Шушарин А.Г., Морозов В.В., Половинка М.П. Медицинское тепловидение – современные возможности метода // Современные проблемы науки и образования. – 2011. – № 4. – URL: www.science-education.ru/98-4726.

«Новые технологии, инновации и изобретения», Мальдивские острова, 17-25 марта 2012 г.

Искусствоведение

ИСТОКИ БАЛЕТНОЙ ИКОНОГРАФИИ (О ДВУЕДИНСТВЕ ОБРАЗА И ЭПОХИ)

Портнова Т.В.

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

Танец и изобразительное искусство издавна связаны узами тесной дружбы. Величие и безмерная красота пластического человеческого тела на протяжении веков и даже тысячелетий – тема, постоянно манящая к себе художников. С изображением мотива танца, человека в танце мы встречаемся уже на заре существования человечества, с древнейших времен.

«В природе танцуют все – начиная от насекомых и кончая человеком... Танец – самое раннее искусство»¹. – говорил В.Д. Тихомиров своим ученикам. Об этом свидетельствуют сохранившиеся памятники культуры и искусства древнего мира. Мотив танца бытует во всех эпохах, начиная с пещерных рисунков. Это не была еще та балетная тема, которая нас занимает, но это было искусство, из которого в новое время с возникновением балета и появится балетный образ в изображении.

В первобытном обществе танец объединял людей, хореография непосредственно вплета-лась в трудовой процесс и несла на себе его черты. Четкими линиями на поверхности кости или камня первобытный художник наносил верные изображения танцующих фигурок, достигая большого мастерства. Произведения этой эпохи поражают нас необыкновенно выразительной передачей изображения различных движений человеческого тела, подчиненных определенному ритму. В глубокой древности «балетная тема» имела магическое значение, не была выделена из рамок ритуальных, религиозных обрядов. Лаконичностью изобразительного языка, плоскостным изображением фигур, ка-

нонической условностью в передаче туловища, стилизацией форм и вместе с тем пластической экспрессией в передаче танца отмечены древневосточные фресковые росписи и рельефы на стенах гробниц и храмов. Таковы фрагменты с изображением танца на прославленной росписи Кносского дворца на Крите XVI в. до н.э., на рельефах храмов в Карнаке и Луксоре середины XV в. до н.э. и др. Если танцевальные сюжеты в творчестве древнеегипетского художника несут на себе печать строго канона, пронизаны религией, где живое чувство восприятия художником танца отсутствует, то в творчестве древнегреческого художника человек стал венцом их поисков прекрасного – человек с красивым пластичным телом и грациозными движениями.

В древней Греции богиня танца, рожденная греческой мифологией юная Терпсихора, была хотя и младшим, но равноправным членом семейства муз, а античная философия первой отметила огромное значение хореографии. По словам древнегреческого писателя Лукиана танец «воспитывает, обучает и уравнивает душу... изоцряет вкус прекраснейшим зрелищем... дивной гармонией и обнаруживает общую красоту души и тела»². Эту чисто эстетическую и воспитательную функцию танец, без сомнения, выполнял в далекие, незапамятные времена и нашел свое отражение в античном искусстве.

Обращаясь к художественным произведениям, созданным в этот период (XVII–IV вв. до н.э.), можно говорить о глубоком интересе греческого мастера к конкретному образу танца. Танцующая Вакханка (Менада) Скопаса – работа первой трети IV в. до н.э. уже обнаруживает те выразительные средства, которые свойственны только развитому балетному искусству. Связь с балетом здесь проявляется через характер телодвижения, сложную пластику, через жест, через богатую гамму душевного движения. Про-

¹ Тихомиров В.Д. Указ. соч. М., 1971, С. 259.

² Лукиан. Опляске – Ежегодник петроградских академических театров. Пг., 1918.

блема передачи движения решается и другими мастерами: скульптура Поэзия «Ника», плавно спускающаяся с небес, «Ника Самофракийская», стремительно несущаяся вперед, танцующие «Менады» Лисиппа – вот далеко не полный перечень античных, произведений круглой пластики, где танцевальное движение является основным мотивом, раскрывающим содержание произведения.

Не только круглая скульптура, но и рельеф, вазовая и фресковая живопись Древней Греции и Рима свидетельствуют о том, что танцевальная пластика стала элементом более осознанного, чем в первобытном обществе художественного мышления. Но эти особенности не являются раз навсегда данными и застывшими. Они формируются и изменяются под воздействием времени, в процессе исторического развития.

В глухие времена европейского средневековья искусство хореографии подвергалось гонениям официальных властей, поэтому ярких проявлений мотива танца в изобразительном искусстве мы не находим.

В эпоху Возрождения танец вновь обретает популярность и его сюжеты все чаще появляются в искусстве. Трактовка темы танца получается теперь уже с учетом известной исторической дистанции новые формы выражения. Здесь, так же как и в античную эпоху, мы обнаруживаем, скорее, не изображение самого классического танца, а атмосферу, предвосхищающую балет, сам дух танца, т.е. те его свойства, которые, казалось бы, запечатлеваются только в живом танце. Если в «Менаде» Скопаса мы ощущали почти физическое движение, то движение фигур у художника эпохи Возрождения статично, рисунок их поз и жестов неподвижен, они, скорее, изображают движение, чем движутся. Наглядным примером тому являются танцующие грации в «Весне» С. Боттичелли 1478 г., танцующие музы в «Парнасе» А. Мантеньи 1497 г., барельефы Донателло и Луки дела Робиа с изображением танцующих амуров и ангелов.

В XVII–XVIII вв. исторические картины А. Ватто и Н. Ланкре дают нам представление о придворном танце, галантные сцены Ф. Буше являют образец танца полухарактерного, картины Д. Тенирса – танца комического.

В 1661 г. во Франции была создана Королевская Академия танца, разработавшая систему развитой хореографии, которая сыграла большую роль в развитии балетного искусства, а значит и балетного образа в изобразительном искусстве. Именно в этот период эта тема начинает приобретать наиболее выраженный характер. В гравюрах и рисунках, уже имеющих название конкретных балетов – серия офортов Ж. Калло: «Балет четырех частей света», 1626 г., «Балет праздника Вакха», 1651 г., «Королевский балет ночи», 1653 г., новонайденный альбом литографированных карикатур У. Теккеря на балет

Ш. Дидло «Флора и Зефир», в рисунках Боке и других – указываются технические приемы и позы танца.

Не будем останавливаться на других примерах, а отметим только то, что свое наивысшее отражение балетная тема в зарубежном изобразительном искусстве нашла в творчестве Э. Дега, интересовала она О. Ренуара, Д. Манцу, Меллеса, де-Тавернье, Л. Коммерье, Ж. Бери, А. Тулуз-Лотрека.

Теперь попытаемся коротко проследить, какой путь развития балетный образ имел в русском изобразительном искусстве. Пляска издавна жила в празднествах и обрядах, была одним из главных выразительных средств народного театра. Скоморохи, лицедеи и акробаты были первыми, если так можно выразиться, прообразами героев балетной темы. История искусства оставила нам многочисленные миниатюры XV в., XVII в., лубочные картинки XVII и XVIII вв. с изображением стройных хороводов, разнаряженных танцующих и музицирующих людей и животных. Разворачивая само действие на переднем плане на фоне мирного пейзажа неизвестный художник с поразительной тонкостью улавливает плавную поступь движущегося по кругу девичьего хоровода, заданность и напевность русского танца. Русская пляска, ловкие потешные танцы изображены на фресках Софийского собора в Киеве XI в. церкви Успения в Мелетове XV в., воспроизведены в фарфоровых статуэтках и резьбе по дереву XVIII в. Эти народные произведения не являются работами на балетную тему, так как в этот период нельзя еще говорить о сложении школы классического танца. Но зато очевидно, как постепенно слагается мастерство художников, передающих грацию и пластику народного танца с его безыскусственной исполнительской манерой, выразительностью поз, отчетливостью и осмысленностью движений.

В XVIII в. танец получает все более развитую драматическую эмоциональную основу, что способствует развитию балетного искусства. Русская Терпсихора, расцветавшая с помощью старших сестер – французской, прежде всего, и итальянской балетных школ – ко второй половине XVIII в. обретает самостоятельность. Формируется петербургский и московский балет, появляется крепостной балет, рождаются отдельные артистические индивидуальности, привлекающие внимание художников. Образ балета в это время представлен в основном портретами отдельных танцовщиков: Т. Шлыковой – Гранатовой, Н. Аргунова, портретом смолянок 1770 г. Д. Левицкого. Картина последнего с двумя танцующимименуэт смолянками, Е. Хованской и Е. Хрущевой, выставленная С. Дягилевым в Таврическом дворце, стала подлинным открытием, с тех пор пользуется известностью. «Это одно из лучших созданий кисти Левицко-

го. По грации несколько изысканной, жеманной, так передающей эпоху, он не только стал рядом с Ватто, Фрагонарром, Буше, но и превзошел их. Серьезнее, обдуманнее отнесся он к своей задаче. Здесь он уже соперничает с великими мастерами. Пейзажный фон, по-своему выдержанному стильному благородству напоминает околичности геновских портретов Ван-Дика»³.

Рубеж XVIII–XIX вв. явился временем дальнейшего развития русского хореографического искусства. В балетном театре вызревали предпосылки для того, чтобы он стал одним из лучших в мире. В первой половине 19 в. были созданы портреты Е. Колосовой А. Варнеком, А. Истоминой, Е. Телешовой О. Кипренским, Т. Карпаковой В. Тропининым, а также портреты ряда русских танцовщиц, принадлежащие кисти неизвестных художников, где они следуют традиции изображения актеров в ролях, сложившейся ещё в XVIII столетии.

Новые искания в балете Ш. Дидло нашли выражение в балетной серии рисунков Ф. Толстого. Многочисленные листы отличаются разнообразием композиционных построений, четкостью и симметрией, в них слышится отзвук античности, близость к которой хотел сохранить Ш. Дидло в своих балетах. Кроме того, они дают представление о новых элементах дуэтного танца (адажио), по ним можно проследить последовательность перехода от одного па к другому.

Нельзя обойти вниманием и балетные зарисовки А.С. Пушкина. Восхищение русским балетом Пушкин запечатлел в выразительных, мимолетных рисунках, сохранившихся на полях его рукописей⁴.

Перелистывая страницы истории развития балетного образа в изобразительном искусстве, необходимо подчеркнуть рубеж 30-х годов, когда в балете наступают коренные изменения. Появление «Сильфиды» (1832) знаменовало начало эры романтического балета. Изящный, мечтательно-просветленный облик Сильфиды – М. Тальони, романтические образы К. Гризи, Ф. Эльслер и Ф. Черрито остались запечатленными на многочисленных гравюрах и раскрашенных литографиях, в живописи и скульптуре зарубежных художников, олицетворяющих неуловимую и хрупкую мечту о прекрасном. Тот внутренний духовный мир танца, который был предметом внимания, у С. Боттичелли в его «Весне» обретает здесь новое выражение, он неразрывно связан со стремлением художника показать зрителю балетное движение, невесомое, легкое и воздушное, которое будет в последу-

ющие эпохи почти всегда обязательной чертой балетных образов в художественных произведениях, как качество, присущее самой природе классического танца. Имена этих художников в большинстве случаев нам неизвестны, среди них фигурирует имя зарубежного графика А. Шалона, скульптора Барре и русского мастера П. Басина. Произведения эти хранятся в основном в зарубежных музейных и частных собраниях: в Публичной библиотеке Нью-Йорка, библиотеке Большой оперы в Париже, Художественной галерее Лондона, музее Виктории и Альберта в Лондоне и др. Лишь немногие находятся в России: в ГЦТМ им. А. Бахрушина, музее керамики «Кусково». Можно назвать еще целый ряд портретов: портреты Е. Андрияновой, Е. Санковской, Н. Никитиной и других, оставившие след в развитии русского балетного романтизма.

Шли годы, все ощутимее возникла необходимость в дальнейшей разработке театрального портретного образа, новых сторон его жизни и характера. Появляется еще одна линия его развития, которая найдет свое продолжение в дальнейшем, связанная с запечатлением образа хореографа, личность которого также привлекает художников, наряду с личностью артиста балета. Так, изображение Ж. Перро оставил нам малоизвестный художник А. Шарлемань, в котором с большой проникновенностью во внутренний мир выразил красоту и значительность личности хореографа.

В целом можно сказать, что тема балета в XIX в. представлена в основном портретным жанром, который имеет скорее документальный характер, хотя многие портреты артистов в балетных ролях являются прообразами произведений на балетную тематику конца XIX–начала XX вв.

Совершив экскурс в историю развития балетного образа в изобразительном искусстве с древнейших времен до рассматриваемого нами периода, можно сделать вывод, что каждая эпоха вносит в эту тему свое содержание, открывает свои грани, каждое время ищет свои контуры решения театрального зрелища, свои особые контакты со зрителем, свои мотивировки для появления в изобразительном искусстве образов танца. Возникшая в XVIII в., по-новому она зазвучала в произведениях художников XIX в. Во всех этих разных работах поражает их созвучность времени, художественная правда, которая заставляет ощущать процессы становления русского балета. В результате сложного процесса использования и разработки неисчерпаемых возможностей пластики человеческого тела возникла система собственно хореографических движений, художественно-выразительный язык пластики, составляющий созидательный материал танцевальной образности. Мотивы танца, еще не являвшиеся произведениями на балетную тему, родившиеся сначала в глубокой

³ Брешко-Брешковский Н. Балет в русской живописи // Балет. – 1907. – № 1.

⁴ «В его рисунках как и в словах, почти физическое ощущение живого тела» – так оценивает изобразительное творчество А.С. Пушкина Г.Т. Целовская (Г.Т. Целовская. Рисунки А.С. Пушкина. – М., 1970. – С. 11).

древности, затем под голубыми небесами классической Эллады прошли длинную эволюцию, многочисленные модификации, постепенно из примитивного рисунка превратились в доста-

точно сложные изображения, которые получают свое дальнейшее развитие и многообразное воплощение в последующие периоды развития изобразительного искусства.

Медицинские науки

МЕДИЦИНСКИЕ ОСМОТРЫ РАБОТНИКОВ СОВРЕМЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА СИНТЕТИЧЕСКИХ МОЮЩИХ СРЕДСТВ В УСЛОВИЯХ НОВОГО ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВА

Махонько М.Н., Шкробова Н.В., Шелехова Т.В.

Саратовский государственный медицинский университет, Саратов, e-mail: marphed@yandex.ru

Основой системы профилактики профессиональных заболеваний являются обязательные предварительные и периодические медицинские осмотры (ПМО) работников, трудовая деятельность которых связана с вредными и опасными производственными факторами. Порядок проведения ПМО работников устанавливается соответствующими приказами Министерства здравоохранения. С 1 января 2012 года утратили силу: приказ Министерства здравоохранения и медицинской промышленности РФ от 14 марта 1996 года № 90 «О порядке проведения предварительных и периодических медицинских осмотров работников и медицинских регламентах допуска к профессии»; приказ Министерства здравоохранения и социального развития РФ от 16 августа 2004 года № 83 «Об утверждении перечней вредных и (или) опасных производственных факторов и работ, при выполнении которых проводят предварительные и периодические медицинские осмотры (обследования), и порядка проведения этих осмотров (обследований)»; приказ Министерства здравоохранения и социального развития РФ от 16 мая 2005 года № 338 «О внесении изменений в приложение № 2 к Приказу Минздравсоцразвития России от 16 августа 2004 года № 83». С 1 января 2012 года профпатологи работают в соответствии с приказом от 12 апреля 2011 года № 302н «Об утверждении перечней вредных и (или) опасных производственных факторов и работ, при выполнении которых проводятся предварительные и периодические медицинские осмотры (обследования), и порядка проведения обязательных предварительных и периодических медицинских осмотров (обследований) работников, занятых на тяжелых работах и на работах с вредными и (или) опасными условиями труда». В настоящее время ПМО становятся основой профилактики не только профессиональной, но и профессионально-обусловленной и общесоматической патологии. Большое количество рабочих направляется к профпатологу, имея стаж заболевания около 5 лет, а не в результате выявленных нарушений в состоянии здоровья при проведении ПМО.

Вопросу влияния комплекса факторов малой интенсивности на состояние дыхательной системы работников производства синтетических моющих средств (СМС) уделяется недостаточно внимания. СМС при повторном ингаляционном или кожном пути поступления в организм оказывают влияние на активность ферментов и состав периферической крови, способны изменять иммунологическую резистентность организма и оказывать аллергенное действие (Руднева Т.К., 1973; Камчатнов В.П., Катаева И.А., 1974; Волощенко О.И., Медяник И.А., 1983; Волощенко О.И. и соавт., 1987; Медведев В.И., 1988). С 2001 года на базе Клиники и кафедры профпатологии и гематологии СГМУ проводятся ПМО работников производства СМС. При проведении ПМО по приказам № 83 и № 90 всем работникам в обязательном порядке проводилось исследование крови (гемоглобин, лейкоциты, СОЭ); женщины осматривались акушером-гинекологом с проведением бактериологического (на флору) и цитологического (на атипичные клетки) исследований. При предварительном медицинском осмотре обязательно выполнялась рентгенограмма органов грудной клетки в прямой проекции; при периодическом медицинском осмотре 1 раз в 3 года. Врач-психиатр участвовал только при проведении предварительных медицинских осмотрах при поступлении на работу. Работников производства СМС осматривали терапевт, отоларинголог, дерматовенеролог; им исследовалась лейкоцитарная формула. Противопоказаниями в дополнение к общим медицинским у рабочих производства СМС являлись аллергические заболевания органов дыхания, кожи и др.; тотальные дистрофические и аллергические заболевания верхних дыхательных путей; хронические заболевания бронхолегочной системы с частыми обострениями. При проведении ПМО в соответствии с новым приказом № 302н всем обследуемым в обязательном порядке проводятся: клинический анализ крови (гемоглобин, цветной показатель, эритроциты, тромбоциты, лейкоциты, лейкоцитарная формула, СОЭ); клинический анализ мочи (удельный вес, белок, сахар, микроскопия осадка); электрокардиография; цифровая флюорография или рентгенография органов грудной клетки в 2-х проекциях (прямая и правая боковая), в условиях центра профпатологии или медицинского учреждения, имеющего права на проведение экспертизы профпригодности и связи заболевания с профессией в соответствии с действующим законодательством, прово-