

Н. Базарова

**Азбука классического
танца**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 793
ББК 85.32
Н11

Н11 **Н. Базарова**
Азбука классического танца / Н. Базарова – М.: Книга по Требованию, 2024. – 208 с.

ISBN 978-5-458-24956-0

Уникальный труд Н.П. Базаровой и В.П. Мей создан ведущими методистами начальных классов Ленинградского хореографического училища (ныне - Академия русского балета им. А.Я. Вагановой). Настоящее издание представляет развитие идей начального хореографического образования, опираясь на опыт работы не только в младших, но и в выпускных классах. Масштабность видения перспективы - вот что отличает это сочинение. Авторы скрупулезно указывают на те требования, которые гарантируют успех и в старших классах, и позднее - в сценической деятельности. Приводятся секреты индивидуально-мастерства педагогов на этом этапе обучения. Они добыты десятилетиями труда и напряженных размышлений о том, как приблизить школьные реалии к идеалу классического танца, как помочь учащимся в трудном деле освоения профессии.

ISBN 978-5-458-24956-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

О КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ

Термином «классический танец» пользуется весь балетный мир, обозначая им определенный вид хореографической пластики. Классический танец повсеместно признан одним из главных выразительных средств современного балета. Он представляет собой четко выработанную систему движений, в которой нет ничего случайного, ничего лишнего. «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация», — писал Чехов молодому Горькому.

Эта система движений, призванная сделать тело дисциплинированным, подвижным и прекрасным, превращает его в чуткий инструмент, послушный воле балетмейстера и самого исполнителя. Она вырабатывалась с тех пор, как балет стал равноправным жанром музыкального театра, то есть начиная с XVII века. Впрочем, самый термин «классический», отличающий этот вид театрального танца от других — народно-характерного, бытового и т. д., возник сравнительно недавно, и есть основания предполагать, что возник он в России.

Чтобы установить это, необходим краткий экскурс в историю.

Пока балет как искусство еще не самоопределился, танец в образе являлся важной составной частью синтетического зрелища. Подобно многим современным искусствам, он появился на заре эпохи Возрождения. Уже тогда танец играл значительную роль в представлениях народного театра и в религиозных мистериях, в площадных шествиях и парадных выездах мифологических персонажей на княжеских пирах. В ту пору, еще до своего терминологического закрепления, появилось и понятие балет, от латинского *ballo* — танцюю.

Как составная часть музыкально-драматического придворного спектакля балет проник во Францию XVI века и занял видное место в придворном жанре английской «маски». В XVII веке, когда в Париже была основана Королевская Академия танца (1661), балет вышел из дворцовых зал на профессиональную сцену и там, наконец, отделился от оперы, сделавшись самостоятельным театральным жанром.

Примерно тогда же начал кристаллизоваться вид танца, который сейчас называют классическим. Этот новый вид был сложен, ибо, с од-

ной стороны, театральные танцы очищались от засорявших воздействий придворного балетного танца, с другой же — этот профессиональный танец понемногу начинали насыщать элементы виртуозной техники плясунов и акробатов народного театра. Отбор и синтез таких элементов осуществлялись путем абстрагирования; целью был танец, способный, как и музыка, воплощать самые различные состояния, мысли, чувства человека и его взаимоотношения с окружающим миром.

Поначалу к такому танцу могли обращаться, лишь изображая «благородных» персонажей — богов, героев, королей. И потому не случайно в XVIII веке такой танец именовался «благородным», «высоким», «серьезным», в отличие от «демихарактерного» (то есть танца серьезного, но допускающего известный налет характерности), «пасторального» (то есть облагороженного крестьянского) и «комического» (как правило, гротескного и подчас весьма вольного). Так классифицировали различные виды танца великие практики и теоретики балета XVIII века Жан-Жорж Новерр и Гаспаро Анжюлини.

Переломной в судьбах классического танца была эпоха романтизма. Романтизм призвал танцовщицу, изображающую неземное существо, оторваться от земли, и она поднялась на пальцы. Этот качественно новый «прием» явился в то же время и новым сдвигом в области условности: впоследствии прием, конкретно связанный с рядом романтических персонажей (таких, как сальфиды, паяды, дриады и пр.), получил широкое право, стал принадлежностью женского классического танца вообще. Но и тогда практики и теоретики этого танца еще не прикрепляли к нему термина «классический».

Этого термина не содержат труды итальянского балетмейстера и педагога Карло Блазиса, изданные в 1820—1830-х годах в Париже и Лондоне. Его нет в статьях Теофиля Готье, Жюлья Жапена и других критиков балетного Парижа середины XIX века. Им не пользовался Леопольд Адис в работе о школе Тальони (1859). В книгах датского балетмейстера Августа Бурнонвиля — последняя из них вышла в Копенгагене в 1878 году — этот термин также не встречается. Все говорят о «танце» вообще или о «театральном танце», а Леопольд Адис, подразделяя его на жанры, перечисляет «жанр баллона», «танец на пальцах», «жанр *legge à terre*, или малой силы», «серьезный жанр» и т. д.

Однако в книге Блазиса «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы», вышедшей на русском языке в 1864 году в Москве, мы неожиданно обнаруживаем этот термин. Он встречается там всего один раз, да и то в подстрочном примечании. Рассказывая о своем балете «Два дня в Венеции, или Венецианский карнавал», Блазис называет его «огромной хореографической панорамой, составленной из разнообразных картин, которым служат украшением все роды танцев, от танцев классических до танцев национальных, народных». Нельзя, разумеется, утверждать, что именно здесь термин «классический танец» появился впервые, но несомненно, что это один из ранних примеров его бытования в литературе о танце. До того слово «классический» попа-

дастся изредка не как специальный термин, а как эпитет, характеризующий индивидуальные особенности того или иного исполнителя. Например, в 1859 году французский критик Бенуа Жувен отметил, что танец балерины Эммы Ливри «отличается идеальной легкостью, управляемой классической правильностью», а в 1861 году Пьер Анжело Фиорентино писал о гастролировавшей в Париже Марии Суровшиковой-Петипа: «Она не подчиняется ни блестящим классическим эффектам французского стиля, ни горячей и властной фантазии Италии, ни испанской страстности. Она — прелестный каприз, изменчиво порхающий от беспечного сумасбродства к изящной меланхолии».

Но уже в одном из откликов русских газет на парижские выступления супругов Петипа эпитет «классический» принял несколько более обобщенный смысл. Безымянный рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» объяснял успех разносторонне одаренной Суровшиковой в Гранд Опера тем, что «в парижском балете преобладает так называемая классическая школа; характерные же танцы, после Фанни Эльслер, почти совсем исчезли со сцены». В течение пятнадцати-двадцати последующих лет в России постепенно переосмыслялось значение слова «классический» применительно к балету, пока наконец слово это не соединилось со словом «танец» в качестве узаконенного термина.

В том же 1864 году, когда вышла книга Блазиса, балетный обозреватель московского журнала «Антракт» высказал весьма многоговорящее сожаление о том, что «размашистость, сила, фокусничество, проворство и даже ломанье начали кое-когда проявляться в современных танцах и заменять в них грацию, сдержанность, отчетливость, достоинство, умеренность, одним словом, строгую художественную классическую школу». Вот здесь уже выражение «классическая школа» танца получало развернутую и точную характеристику и, противопоставленное «ломанию» и «фокусничеству» новейшей чужеродной манеры, обретало программный смысл.

Таким образом, можно предпологать, что именно необходимость защитить благородство содержания и академизм форм русского балетного искусства от воздействий завезенного с Запада канкана вызвала к жизни термин «классический танец» и дала ему всеобщее признание. «В классических танцах она не принадлежит к разряду замечательных танцовщиц», — писал в 1868 году об Александре Кеммерер критик «Московских ведомостей». «Она танцовщица чисто классическая», — замечал об Екатерине Вазем в 1875 году критик «Санкт-Петербургских ведомостей». Термин, возникший как реакция на нежеланное новшество, прочно вошел в обиход, стал общепринятым.

В то же время он являлся как бы охранной грамотой русского балета, ставшего во второй половине XIX века цитаделью мировой хореографии. Блюстителем ее канонов был в театре М. И. Петипа, в школе — Х. П. Иогансон.

На русской сцене и в русской школе абстрагированная система пластической выразительности, за которой прочно укрепилось наимено-

вание классического танца, нашла и наиболее полное эстетическое выражение. Наряду с ней в русском балете существовали, по сути дела, столь же академические характерный танец и пантомима; они постепенно складывались и закреплялись в формах театральной стилизации.

Всю последнюю треть XIX века классический танец русского балета совершенствовался в строго установленных эстетических границах женских и мужских вариаций, *pas de deux*, *pas de trois*, массовых танцев кордебалета. Великий мастер Петипа создал многочисленные образцы классического танца в своих оригинальных балетах и пересмотрел балеты предшественников. В правилах четко разработанной системы создали вместе с Петипа «Спящую красавицу» и «Раймонду» П. И. Чайковский и А. К. Глазунов — такие же классические произведения русской хореографии, как «Евгений Онегин» в русской поэзии и оперы Глинки в русской музыке. Именно к этим балетам, к «Лебединому озеру» Чайковского в постановке Льва Иванова, позволительно применять эпитет «классический» в том смысле, в каком он относится к произведению любого искусства, если это произведение наиболее полно и ясно выражает художественный идеал определенной эпохи. И как раз потому же неверно называть классическим всякий балет, поставленный в принципах классического танца.

Балеты Петипа завершили длительный процесс формирования классического танца как системы условных выразительных средств. В них собраны, упорядочены и возведены в высокое художественное правило все поиски XIX века в области этого танца. Тогда же окончательно закрепилась и французская терминология классического танца, принятая и по сей день. Она создавалась путем отсеивания необязательных временных элементов и отбора постоянных, обуславливающих самую природу классического танца. Эта терминология, несмотря на свою условность, почти всегда позволяет обнаружить корни, установить генетические истоки того или иного движения, позы или положения.

Большинство названий определяет характер обозначаемых ими движений, связанных с работой мышц. Таковы разнообразные батманы, которые представляют значительную часть урока классического танца и, как многие другие упражнения, видоизмененно присутствуют в сценических танцевальных формах. Например, *battements tendus*, вытянутые батманы, разрабатывают натянутость ног в танце; *battements jetés*, батманы с броском ноги в воздух, сообщают ногам подвижность и легкость; *battements fondus*, тающие, придают гибкость мышцам ног; *battements soutenus*, непрерывные или неослабные, разрабатывают упругость и силу ног и т. д. Различные виды *rond de jambe* вырабатывают выворотность и подвижность тазобедренного сустава путем вращения работающей ноги на полу или в воздухе.

Многие названия имеют описательный характер: движение *assemblé* — собирающее тело (в прыжке или на полу), движение *passé* — проходящее, *coupé* — режущее, *glissade* — скользящее, *balancé* — раскачивающееся и т. п.

Отдельные названия не только описательны, но и связывают движение с образом, распространенным в балетном театре прошлого. Например, название *pas chassé* происходит от глагола «гнаться» или «охотиться»; вероятно, это движение часто встречалось в охотничьих балетах XVIII века.

Ряд названий связан с подражанием пластике животных. Таковы *pas de chat* — капризный и мягкий «кошачий прыжок» или *sabriele* — резвый прыжок, в корне названия которого лежит итальянское «сарга» — коза.

Наконец, названия некоторых движений указывают на связь с движениями народных национальных танцев: *pas de basque* — движение басков или *saut de basque* — прыжок басков; *pas de bourrée* входит в крестьянский французский танец бурэ.

Вместе с тем все подобные движения, положения, позы предельно очищены и обобщены в условной лексике классического танца. Терминологический пример такой обобщенности — названия поз классического танца. *Agabesque* приравнивает позу к орнаменту, то есть к наиболее абстрагированной части изобразительного искусства. Буквальное значение слова *attitude* — «поза» растворяется в условном скрещивании линий рук и поднятой в воздух ноги, то раскрывающих, то прячущих, скрадывающих тело.

И если «азбука» классического танца представлялась во времена Петипа сформировавшейся, то приемы и способы «словосочетаний», формообразований на основе этой «азбуки», живые, подвижные и гибкие, продолжали развиваться, отвечая требованиям жизни. К концу XIX века танцевальная речь немало изменилась и в практике самого Петипа, который не без внутреннего сопротивления влил в кантиленную пластику русской школы стремительность виртуозных итальянских приемов. Еще серьезнее и значительнее были сдвиги в «Лебедином озере» Л. И. Иванова. Продиктованные задачей психологизации хореографического образа, они вели к неуловимой подчас, но существенной перестановке акцентов в композиции узаконенных движений; например, в поисках образности раздвигались границы *port de bras* — то есть изменялись движения рук, подчиненные «лебяжьей» пластике танца солистки и кордебалета.

Важной побудительной причиной сдвигов послужила музыка «Лебединого озера». Созданная значительно раньше музыки «Спящей красавицы» и «Щелкунчика», она, между тем, была куда свободней от формальных требований балетного спектакля XIX века: Чайковский тогда меньше зависел от балетмейстера. А так как музыка притом была вполне «балетна» в лучшем смысле этого слова, она стимулировала новаторство форм танца в постановке Льва Иванова. И если в балетах Петипа утверждались высшие достижения классического танца XIX века, то «Лебединое озеро» Иванова предвещало сложные и противоречивые судьбы этого танца в XX веке. Хореограф, который до тех пор диктовал свои условия композитору, превращался в истолкователя музыки. Здесь открывался и соблазнительный, но в крайностях своих произвольный путь

обращения хореографов к музыке, не предназначенной для балетного спектакля. Образцом гениального слияния музыки и танца явился «Умирающий лебедь», поставленный Фокиным на музыку Сен-Санса и бесспорно связанный узами родства с лебедями Льва Иванова.

Реформаторским творчеством М. М. Фокина началась хореография XX столетия. Фокин смело экспериментировал от стилизаций в духе романтического «белотюникового» балета («Шопениана») или в правилах академической школы Петипа («Павильон Армиды») до преобразования танца в огненном полете Жар-птицы или в гротескной пластике «Петрушки».

Влияние Фокина на хореографию XX века огромно. Но уже не от него зависят дальнейшие сдвиги в системе танца, везде и безоговорочно называемого «классическим». Сдвиги эти каждый раз определяются новыми идейно-содержательными задачами балетного искусства.

Практика советской хореографии знает разные виды балетов, и различие их является результатом стремления к новому. Хореографы решают важную для современного искусства проблему активного героя. Поиски активности присутствуют как в драматических балетах, так и в балетах лирических, решаемых в сфере симфонической образности танца.

Это во многом определяет «лексику» советской школы классического танца, ее достоинства и недостатки.

Танец здесь соединяет в себе напевность и силу, широту и воздушность, обладает стремительностью и плавностью полстов. А самая существенная особенность советской школы классического танца — это танец всем телом. Все тело должно быть выразительным, должно жить в танце — вот непреложный закон нашего балетного исполнительства.

Советский стиль классического танца сложился в ходе новаторских поисков, объединивших хореографов и исполнителей.

Советский балет развивался в поисках героической образности. Начатые в пределах переосмысления балетного наследия, поиски героики продолжались в новой драматургии и новой музыке советской хореографии. Укрупнялся пластический жест, наполнялся мужественной, напористой динамикой, намеренно резкими становились прыжки и вращения.

Исполнители мужского танца подчеркивали в прыжке преодоление препятствий, стремительность разбега и силу толчка — отдачи от земли. В финале прыжка танцовщики избегали плавной остановки на обеих ногах; опускаясь в *arabesque* или *attitude*, то есть в неустойчивой, динамичной позе на одной ноге, они как бы торопили дальнейшее развитие танца. Нагнетая повторы сложных прыжков, они активизировали танец и, едва коснувшись земли, снова взлетали в воздух. Добиваясь мужественной образности, они преображали не только начало и финал прыжка, но и самый интонационный строй танцевальных фраз.

Это позволяло наполнить новым содержанием напевную кантилену танца, сообщало ему героическое звучание.

В том же плане изменялся и женский классический тапец. Из него последовательно изгонялись слащавость и манерничание, суетливый и мелкий жест, кокетливая красавица позировок. Строгая, даже суровая простота линий, широкий покой поз и наряду с этим чеканность акцентировок, стремительность прыжков и туров стали ведущими принципами исполнительского стиля. Менялась даже походка танцовщицы: на смену семенящему бегу вприпрыжку пришел уверенный, легкий и ровный шаг.

Не менее важна была конкретизация танцевальной пластики. Правда, иногда такая конкретизация имела свою оборотную сторону, ибо ограничивала художественное обобщение в танце. Но в принципе она была позитивна. Она звала к осмысленному жесту и движению, обязывала ясно воплощать мысль и чувство в фразировке танцевальных периодов.

Кристаллизуясь, лексика советского классического танца насыщалась мотивами многонационального плясового фольклора. Элементы русской и украинской пляски, специфика танцев Закавказья и Прибалтики, Узбекистана и Татарии влились в академические формы, оживили и во многом преобразили их. Бесконечное разнообразие фольклорных плясовых приемов обогатило лексику классического танца, а народность истоков его азбуки подтверждалась самой органичностью этого процесса.

Разумеется, результаты новаторских преобразований решительнее и прежде всего сказались на сценических формах классического танца. Но они отразились и на системе преподавания классического танца в советском балете. Самым наглядным примером явилась практическая деятельность профессора А. Я. Вагановой, теоретически обобщенная ею в книге «Основы классического танца». Ваганова тридцать лет преподавала в Ленинградском хореографическом училище, ныне носящем ее имя. За эти годы она отобрала, пересмотрела и суммировала все действительно ценное в исторически сложившейся системе танца, сделав это с позиций современного художника. Ее книга, выдержавшая много изданий на разных языках, и сейчас является необходимым руководством для преподавателя и ученицы, для хореографа и танцовщицы. Большая судьба книги практически подтвердила слова Вагановой: «Мы бережно охраняем классику, но время делает свое, все совершенствуется... Такой стремительный порыв вперед неизбежен — нас влекут темпы жизни». Темпы жизни ощутимы в книге Вагановой, в сжатости и точности ее формулировок, в продуманности советов и указаний.

Ваганова обращалась к читателю, не только знающему азы танцевальной грамоты, но и получившему солидную хореографическую подготовку. По словам Вагановой, она написала пособие для «нуждающихся в освежении своих познаний».

Когда книга Вагановой вышла, стала очевидной необходимость и в начальном пособии по современной танцевальной грамоте. Первая попытка создания такого пособия была предпринята в 1940 году по инициативе заведующей учебной частью Ленинградского хореографического училища Л. М. Тагер. Преподавательницы Н. П. Базарова, В. П. Мей, Н. А. Пономарева, Л. М. Тюнтинина, Л. И. Яромлович, а также

старейший педагог училища Е. П. Снеткова-Вечеслова провели ряд подготовительных совещаний по вопросам методики первых лет обучения классическому танцу. Однако поставленная цель тогда не была достигнута.

Лишь четверть века спустя Н. П. Базарова и В. П. Мей — преподавательницы Ленинградского хореографического училища имени профессора А. Я. Вагановой — вновь решили обобщить и закрепить накопленный опыт советской методики преподавания классического танца. Их книга «Азбука классического танца» — плод многолетнего терпеливого труда. В ней излагается методика всего лишь первых трех классов обучения, сложившаяся на опыте ленинградской школы. Она предназначена для лиц, практически осваивающих этот начальный курс, а также для преподавателей. Пользоваться ею можно как в женских, так и в мужских классах: методика там одинакова, и только упражнения на пальцах в мужском танце отсутствуют.

Имея в виду задачи начального обучения, авторы книги аналитически разывают каждое движение, положение или позу на простейшие составные части, а затем в совокупности этих частей воссоздают образ движения.

Движения зафиксированы вместе с подробными правилами их исполнения; попутно указан размер и характер музыкального сопровождения.

Такой опыт предпринят впервые. Впервые стройно систематизируется и излагается то, что до сих пор существовало в виде схематических учебных программ и раскрывалось лишь путем наглядного показа непосредственно в классе.

В задачу авторов «Азбуки классического танца» не входит анализ художественного содержания движений или их комбинаций. Все же в отдельных случаях раскрываются, помимо чисто технических особенностей движения или позы, и присущие им элементы художественности.

Эта книга несомненно принесет пользу преподавателям специальных училищ, а также участникам широко разветвленной сети хореографической самодеятельности. Она вызовет живой интерес и в крупных балетных центрах страны, и там, где тяга к балетному искусству нуждается в профессиональном руководстве.

В. Красовская

ОТ АВТОРОВ

✓ Непременные условия классического танца — выворотность ног, большой танцевальный шаг, гибкость, устойчивость, вращение, легкий, высокий прыжок, свободное и пластичное владение руками, четкая координация движений и, наконец, выносливость и сила.

Приобретается это ежедневным тренажем, при тщательном выполнении установленных правил, и постоянной сценической практикой.

Построение урока одинаково как для первого, так и для последующих классов, с той лишь разницей, что в первом классе движения исполняются в отдельности и в простейших сочетаниях. Исключение составляет самое начало учебы, когда изучают элементы движений.

Урок состоит из упражнений у палки и упражнений на середине зала; последние делятся на экзерсис, *adagio* (сочетание поз и положений классического танца) и *allegro* (прыжки) и упражнения на пальцах.

Последовательность упражнений у палки: *plié, battements tendus, battements tendus jetés, rond de jambe par terre, battements fondus* или *battements soutenus, battements frappés, battements double frappés, rond de jambe en l'air, petits battements, battements développés, grands battements jetés*.

Упражнения на середине зала исполняются в той же последовательности, что и у палки. Затем в упражнения на середине зала вводится *adagio*. За *adagio* следует *allegro*; маленькие и большие прыжки и, не менее двух-трех раз в неделю, упражнения на пальцах.

Урок начинается танцевальным маршем в спокойном темпе, который постепенно ускоряется, затем возвращается в обычный, после чего приступают к упражнениям. Марш приводит организм в рабочее состояние, налаживает дыхание и кровообращение. В первом классе марш полезен и

в середине урока, как отдых от статичных положений. Урок завершается port de bras с наклонами вперед и перегибами назад и в стороны. Port de bras восстанавливает дыхание, приводит в спокойное состояние организм.

Урок рассчитан на два академических часа. В первом классе большая часть времени отводится упражнениям у палки. в следующем классе на упражнения у палки идет не более 45 минут. С каждым годом время экзерсиса у палки укорачивается за счет ускорения темпа. Упражнения на середине строятся так, чтобы на прыжки оставалось не менее двадцати минут. Когда вводятся упражнения на пальцах, время, отведенное прыжкам, сокращается. Для того чтобы урок был продуктивным, педагог должен заранее продумать упражнения.

Указанная выше последовательность движений обязательна главным образом в первом классе. В дальнейшем последовательность движений зависит от возрастного состава учащихся и от их профессиональных данных.

Значительную роль в художественном воспитании будущих артистов балета играет сценическая практика. Она вводится во второй половине первого года обучения. На основе пройденной программы подготавливаются концертные номера. Правильный подбор концертных номеров с учетом возможностей учащихся и простейшими задачами развивает танцевальность и выразительность. Сценическая практика в следующих классах также соответствует программе класса.

В заключение считаем своим долгом выразить глубокую благодарность Вере Михайловне Красовской, отдавшей много времени и труда на редактирование нашего учебника и оказавшей нам тем самым неоценимую помощь.