

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43



Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма?



Мария Владимировна Рудко

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, marybell@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6018-6820>

Аннотация: Статья посвящена оперному триптиху «Орфеиды» ("L'Orfeide") Джан Франческо Малипьеро (1882–1973). Автором анализируется оригинальная художественно-стилевая концепция опуса, выстраивающаяся на многомерном взаимодействии двух контрастных образных линий: мистико-символической и условно-игровой.

Триптих «Орфеиды» (1918–1922), включающий оперы «Смерть масок» ("La morte delle maschere"), «Семь канцон» ("Sette canzoni") и «Орфей, или Восьмая канцона» ("Orfeo, ovvero L'Ottava canzone"), по праву считается первым крупным достижением Малипьеро. Музыкально-поэтический театр итальянского композитора отличается органичным единством разнообразных моделей и форм, сочетанием символистских эстетических принципов с игровыми выразительными средствами. В «Орфеидах» разворачивается своеобразная дискуссия, в центре которой оказывается дилемма первичности: балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность? Эстетика представления или эстетика переживания? Игра или драма?

Задаваясь этими вопросами, автор настоящей статьи разносторонне рассматривает многоаспектность содержания оперного триптиха Малипьеро.

Ключевые слова: итальянская опера, триптих, Дж. Фр. Малипьеро, «Орфеиды», «Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», Венеция

Для цитирования: Рудко М. В. Художественно-стилевая концепция оперного триптиха Дж. Фр. Малипьеро «Орфеиды»: игра или драма? // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 34–43. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43

Musical theater

Original article

Artistic and stylistic concept of G. Fr. Malipiero's opera triptych "L'Orfeide": play or drama?

Maria V. Rudko

Rimsky-Korsakov Saint- Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
marybell@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0003-6018-6820>

Abstract: The article is devoted to the opera triptych "L'Orfeide" by Gian Francesco Malipiero (1882–1973). The author analyzes the original artistic and stylistic concept of this opus, which is built on the multidimensional interaction of two contrasting figurative lines: mystical-symbolic and conventional-playful.

The triptych "L'Orfeide" (1918–1922), including the operas "The death of masks" ("La morte delle maschere"), "Seven songs" (Sette canzoni) and "Orpheus, or the Eighth song" ("Orfeo, ovvero L'Ottava canzone"), is rightfully considered the first major achievement of the venetian master. Malipiero's musical and poetic theater is characterized by an organic unity of various models and forms, combining symbolist aesthetic principles with playful expressive means. In the "L'Orfeide" a peculiar discussion unfolds, at the center of which is the dilemma of primacy: a farcical comedy with masks or "high" professional art reflecting reality itself? The aesthetics of representation or the aesthetics of experience? A play or a drama?

In asking these questions, the author of the present article examines the multifaceted nature of the multidimensional content of Malipiero's opera triptych.

Keywords: Italian opera, triptych, G. Fr. Malipiero, "L'Orfeide", "The death of masks", "Seven songs", "Orpheus, or the eighth song", Venice

For citation: Rudko M. V. Artistic and stylistic concept of G. Fr. Malipiero's opera triptych "L'Orfeide": play or drama? *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):34-43. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-34-43

В творчестве Джан Франческо Малипьеро период театральных экспериментов (1919–1929), по мнению ведущих исследователей итальянской музыки XX века, считается «самым бурным этапом» [1, 134]¹. В это время

¹ В малипьероведческой литературе период с 1919 по 1929 год (с теми или иными нюансами) принято называть «первым», «первоначальным» [2, 23], [1, 72], «оригинальным» [3, 112], «урожайным» [4, 699]. Все без исключения исследователи отправной точкой нового, исключительно плодотворного этапа в творчестве композитора считают оперу «Семь канцон» (1919). Однако на протяжении переходного рубежного 1919 года Малипьеро дописывал ряд балетных опусов — «Пантеа», «Маскарад плененных принцесс», «Воображаемый Восток», музыкальный язык которых не выходит за рамки раннего периода (работа преимущественно с чужими либретто, поиск индивидуальной манеры письма путем «примеривания» и проб разных, полярно контрастных жанрово-стилевых моделей).

Дж. Фр. Малипьеро, 1921⁴

Gian Francesco Malipiero, 1921

композитор написал более десяти сценических произведений² и высоко оценивал собственные достижения: «Полагаю, что именно тогда я создал нечто новое в своем искусстве»³. В период театральных экспериментов не только сложился зрелый стиль, но и оформились две основные линии театральных опытов, показательные для автора и в дальнейшем: *мистико-символическая* и *условно-игровая*.

В музыкально-поэтическом театре итальянского композитора мистико-символическая и условно-игровая линии соприкасаются, пересекаются и причудливо сплетаются, создавая особое художественное пространство. Такого рода соединение и наложение в рамках одного музыкально-сценического проекта впервые осуществляется Малипьеро в триптихе «Орфеиды». Примечательно, что к форме триптиха он приходит почти

одновременно с Пуччини, на рубеже 1910–1920-х годов. Обращение Малипьеро к подобной трехчастной оперной форме объясняется сложностью его музыкально-поэтических замыслов (амбивалентностью содержательного аспекта, драматургической многоуровневостью)⁵.

После ряда незавершенных и/или неопубликованных опытов триптихов «Орфеиды», включающий оперы «Смерть масок», «Семь канцон», «Орфей, или Восьмая канцона», стал первым крупным достижением Малипьеро в музыкальном театре. Как ни парадоксально, первую часть триптиха — «Смерть масок» — Малипьеро написал в последнюю очередь. Первоначально, в феврале 1919 года, он закончил «Семь канцон», которые были исполнены в качестве самостоятельного музыкально-сценического произведения 10 июля 1920 года в Париже⁶. Уже в ходе подготовки парижской премьеры у композитора начала

² К произведениям указанного периода относятся написанные Малипьеро на собственное либретто оперы «Святой Франциск Ассизский» (1920–1921), «Филомела и Одержимый ею» (1925), «Мерлино, органний мастер» (1926–1927), «Ночной турнир» (1929), а также оперные триптихи «Орфеиды» (1918–1922), «Три комедии Гольдони» (1920–1922), «Венецианская мистерия» (1925–1928).

³ Цит. по: [3, 113].

⁴ Фото из архива венецианского Фонда Джорджио Чини; опубликовано в монографии Дж. Уотерхауса «Джан Франческо Малипьеро. Жизнь, время и музыка непредсказуемого гения» [1].

⁵ Однако изначально идея создания триптиха вызревала у Малипьеро в недрах другого жанра: его трехчастный симфонический цикл «Зарисовки с натуры» (“Impressioni dal vero”, 1910–1922) продолжает линию, идущую от «Ноктюрнов» (1899), «Моря» (1905) и «Образов» (1912) Дебюсси.

⁶ Возможно, с парижской премьерой связаны посвящения частей триптиха трем французским друзьям Малипьеро: «Семь канцон» — писателю и искусствоведу Ж. Жан-Обри (1882–1949), «Орфей, или Восьмая канцона» — театральному деятелю и режиссеру М. Ж. Руше (1862–1957), «Смерть масок» — музыковеду и либреттисту балета Малипьеро «Маскарад плененных принцесс» А. Прюньеру (1886–1942).

созреть идея обрамления. В июне 1920 года Малипьери завершил «Орфея, или Восьмую канцону», а к написанию «Смерти масок» приступил в конце 1921 года и закончил оперу в январе 1922.

Пролог и эпилог «Орфеид» приближены к эстетике игрового театра. В первой части триптиха, опере «Смерть масок», Малипьери обращается к комедии дель арте. Общий сценарный план пролога «Орфеид» выглядит так.

На помост по приглашению Импресарио поочередно выходят и представляются публике традиционные маски итальянской народной комедии — Бригелла, Арлекин, Доктор Баланцон, Капитан Спавента, Панталоне, Тарталья и Пульчинелла. Спектакль прерывает вооруженный бичом зловещий персонаж в красном плаще и страшной маске. Он хватает героев-комедиантов и запирает их в большой шкаф. Когда незнакомец снимает с себя камуфляж, выясняется, что под пурпурным одеянием скрывался Орфей. Легендарный певец провозглашает, что публике нужны другие герои — живые люди с их повседневными страданиями и переживаниями, и указывает на персонажей «Семи канцон» (второй части триптиха), которые безмолвно проходят перед зрителями. Кривляющимся маскам комедии дель арте нет больше места в театре, кажется, их судьба предрешена. Но приткому Арлекину во время монолога Орфея удается выбраться из шкафа и убежать.

Композиция одноактной оперы складывается из двух неравнозначных частей, которые можно условно обозначить как «парад масок» и «смерть масок». Драматургия «парада масок» (поочередных представлений комедиантов) основана на сюитно-номерном принципе, однако динамическое сопряжение, возникающее на гранях сольных монологов за счет вторжений, «наплывов», стирает цезуры и создает сквозную форму целого.

Создавая музыкальные характеристики персонажей, Малипьери опирается на различные жанровые модели: песенные (серенада Арлекина, канцона Пульчинеллы), танцевальные (тарантелла в выступлениях Бригеллы и Пульчинеллы, кейкуок в сольном эпизоде Тартальи), маршевые (в первом разделе монолога Доктора Баланцона). Также композитор оперирует традиционными оперными приемами: использует буффонную скороговорку (в речи Капитана Спавенты и особенно Тартальи), пародирует арию мести (в представлении Капитана Спавенты) и арию *lamento* (в «жалобе» Доктора Баланцона).

Портреты персонажей оперы «Смерть масок» индивидуальны, однако музыкальный анализ выявил немало приемов типизации. Особенно явно сходные черты проступают у участников группы дзанни (Бригелла, Арлекин, Пульчинелла), характеризующихся бытовым песенно-танцевальным тематизмом с «вертялыми» мотивами и рублеными вокальными фразами в сочетании с терпкими созвучиями в оркестре. Музыкальные характеристики представителей группы стариков, напротив, максимально контрастны: краткое выступление трусливого зайки Тартальи, в котором косноязычная скороговорка накладывается на судорожно-конвульсивный танец, полностью проти-

воположно флегматичному монологу Панталоне с намеком на импрессионистские эффекты в плывущих звучностях. Внутренне неоднородным является псевдогероический монолог капитана Спаенты с его мозаичным арсеналом: от неизменных атрибутов “*La tempesta*” и веберовской «романтики ужасов» до бесхитростного песенно-бытового тематизма.

Значительно более сжатая вторая часть оперы, она отмечена резкой смелой модуса авторского высказывания: действие спектакля словно бы перемещается в театр Гиньоль. Неумолимо нарастающая динамика развития приводит к «трагической» кульминации, выделенной хроматизированной синкопированной темой скрипок на фоне диссонирующих созвучий духовых и литавр, и развязке — метафорической расправе Орфея над «шутовским» искусством. Но неожиданный побег Арлекина в финале оперы молниеносно возвращает действие на комедийную орбиту.

В условно-игровом ключе написана и третья часть триптиха Малипiero, опера «Орфей, или Восьмая канцона». Стилиевые особенности и музыкальный язык этой оперы заставляют вспомнить нарочито «кукольный», «игрушечный» тематизм «Смерти масок» (техника *ostinato*, сегментированная мелодика, полифункциональные гармонии, метроритмические сдвиги, остроумные инструментальные решения). Однако драматургическая модель, которую представляет композитор на завершающей стадии «Орфеид», максимально усложнена. Третью часть триптиха отличает сюжетная, композиционная и сценическая многоуровневость. Здесь, по словам С. Н. Богоявленского, «причудливо сплетаются миф и разные срезы истории» [5, 51], играют куклы и настоящие актеры. Согласно замыслу композитора-либреттиста, действие разворачивается в четырех плоскостях.

Поднимается занавес. Декорации воссоздают интерьер тетра XVIII века. Кресла в зале, расположенном на сцене, стоят спиной к зрителям. На заднем плане второй занавес. Публика бесцельно слоняется в ожидании спектакля. Навязчивый кавалер-графоман, пение которого перебивают выкрики продавца прохладительных напитков, пытается покорить скучающую даму своим мадригалом: «Я смотрю на вас влюбленно, ваши губы грациозны, но обидят без гордыни — могут “нет” они сказать мне»⁷. Входят Король и Королева, занимают почетные места в первом ряду. Поднимается второй занавес. За ним три сцены: слева сидят ученые мужи в париках, справа озорные мальчишки из простонародья, на центральной площадке марионетки разыгрывают пародию на античную трагедию, в которой участвуют Нерон, его мать Агриппина, раб и палач (причем куклу Нерона изображает актер-певец). Всемогущий император приказывает казнить тысячи рабов, убить мать и зажечь Рим, как праздничный факел. Публика на сцене реагирует на представление по-разному: разгневанные парики кричат, угрожают кулаками и тростями Нерону (кто-то

⁷ Цит. по клавиру: Malipiero G. F. *Orfeo, ovvero L'Ottava canzone*. Chester, London, 1922. P. 3. Здесь и далее переводы выполнены автором настоящей статьи.

падает в обморок), дети же аплодируют и неистово вопят «Браво!». Внезапно все три внутренних театрала погружаются во мрак, и на авансцену выходит Орфей с лирой, но в костюме паяца. Его монолог о бездушии и бездуховности толпы, не ценящей истинное искусство, погружает зрителей в сон. Бодрствует лишь Королева. Она протягивает руки Орфею, тот спрыгивает со сцены, они целуются и убегают.

Условно-игровой концепции опер «Смерть масок» и «Орфей, или Восьмая канцона» резко контрастирует II часть триптиха, опера «Семь канцон». В цикле со столь сложным жанрово-драматургическим решением ей отведена роль драматического центра композиции. Здесь в необычном соединении существуют реальные образы и ускользающие символы, архаика и современность. Литературная основа оперы представляет собой компиляцию старинных итальянских текстов, почерпнутых Малипьери в поэзии XIII–XVI веков⁸. Однако сюжетные прообразы «Семи канцон» навеяны реальными жизненными наблюдениями Малипьери, которые композитор изложил в своих воспоминаниях.

В Венеции я несколько раз встречал нищих музыкантов: хромого скрипача и слепого гитариста, сопровождаемых женщиной <...>. Мое внимание привлекала их крайняя антимузыкальность. В один прекрасный день слепой остался совсем один со своей старой гитарой: его подруга сбежала с хромым скрипачом. Эта маленькая драма подсказала мне первую канцону «Бродяги».

Однажды вечером в Риме в церкви святого Августина женщина молилась перед образом Мадонны. Монах готовил храм к закрытию. Он гасил свечи, расставлял стулья и гремел связкой ключей <...>. Приблизившись к женщине, монах предложил ей выйти. Она встала и, не поднимая глаз, проследовала к двери. Вторая канцона «Вечерня» родилась из этого таинственного сумеречного явления.

Проходя мимо дома у подножия Монте Граппы⁹, я всегда слышал жалобный плач женщины, напевавшей детские песни. Это была несчастная мать, потерявшая на войне сына и сошедшая с ума от страданий <...>. В этом трагическом эпизоде я нашел начало для третьей канцоны «Возвращение».

Пьяницу (четвертая канцона) я увидел в Венеции; там же, в Венеции, я наблюдал картину отпевания умершей на фоне звучащей серенады (пятая канцона).

В Ферраре, в церкви во время похорон, меня поразил звонарь (шестая канцона), который, звоня в колокол об умершем, насвистывал «La donna e mobile»¹⁰. Я заменил похороны пожаром и, чтобы нарисовать равнодушные звонаря, заставил его петь почти нецензурную песню.

⁸ В текст «Семи канцон» вошли стихи Якопоне да Тоди (Якопо Бенедетти, 1230–1306), Анджело Полициано (Анджело Амброджини, 1454–1494) и других авторов, см.: [1, 380].

⁹ Одна из вершин венецианских Предалеп.

¹⁰ Песенка Герцога из «Риголетто» Верди.



Третья канцона «Возвращение». Театр Малибран, Венеция, март 2012 г. В роли Матери Франческа Джербази¹⁴

The third canzona "The Return". Teatro Malibrán, Venice, March 2012. As Mother Francesca Gerbasi

венецианского оперного театра Малибран в марте 2012 года (в работе над спектаклем принимали участие студенты консерватории «Бенедетто Марчелло», пост директора которой с 1939 по 1952 год занимал Малипьери, и история которой, как справедливо замечает Е. В. Панкина, *«отражает глубокую погруженность венецианского профессионального образования в исторические и художественные традиции великого города»* [8, 16])¹⁵.

В каждой из «Семи канцон» Малипьери, по наблюдению О. А. Гумеровой, *«раскрываются пронзительные истории, буквально выхваченные из жизни, где трагедия соседствует с комедией, а жизнь со смертью»* [9, 8]. Пытаясь изобразить живую реальность, композитор, в сущности, создает символический намек на нее. Малипьери не наделяет своих персонажей именами и не дает конкретных обозначений времени и места действия, ограничиваясь лишь общими замечаниями. Так, авторская ремарка из третьей канцоны «Возвращение» уточняет: *«Дожливый осенний день. Комната. Окна и двери закрыты. В кресле сидит старая душевнобольная женщина, которая оплакивает потерянного сына»*¹⁶.

От пунктиром намеченных, недосказанных историй веет духом условности. Эффект эмоционального отстранения усиливается за счет архаичных текстов, сообщающих сочинению Малипьери вневременной, надличностный оттенок. Сочетание почти эпического вербального языка с музыкой, исполненной сильной экспрессии, придает неповторимый облик «Семи канцонам».

¹⁴ Фотография с официального сайта режиссера Фр. Белотто. URL: <https://www.francescobelotto.it/le-sette-canzoni.html> (дата обращения: 12.10.2024).

¹⁵ Оперы Малипьери исполняются крайне редко. Упомянутая постановка стала одним из ярчайших событий музыкально-театральной жизни Италии последнего 15-летия.

¹⁶ Цит. по клавиру: Malipiero G. F. Sette canzoni. Chester, London, 1919. P. 33.

* * *

Главным смысловым пластом многомерного целого «Орфейд» является предложенная Малипьеро эстетическая дискуссия. Балаганная комедия с масками или «высокое» профессиональное искусство, отражающее саму реальность? Эстетика представления или эстетика переживания? Игра или драма? Эти дилеммы остаются неразрешимыми для автора «Орфейд». Первоначальный выбор Малипьеро в пользу драматизированных «Семи канцон» корректируется эпилогом. В финале «Восьмой канцоны» благородный Орфей появляется в обличье паяца, флиртует с Королевой и умыкает ее, совсем как Арлекин Коломбину. Эстетическая концепция триптиха получает «открытый финал» — *non finita* ...

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Waterhouse J. C.G.* Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. — Overseas Publishers Association, 1999. — 420 p.
2. *Labroca M.* Malipiero, musicista veneziano. — Venice/Rome: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957. — 64 p.
3. *D'Amico F.* Ragioni umane del primo Malipiero // L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri / Ed. G. Scarpa. — Treviso: Canova, 1952. — P. 110–126.
4. *Waterhouse J. C.G.* Malipiero G. F. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15 / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. — London: Macmillan; New York: Grove, 2002. — P. 697–704.
5. *Богоявленский С. Н.* Итальянская музыка первой половины XX века: Очерки. — Л.: Музыка, 1986. — 142 с.
6. *Mosso C.* Il teatro di Gian Francesco Malipiero // Storia dell'opera. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2. / Diretta da A. Basso. — Torino: UTET, 1977. — URL: <http://www.rondoni.ch/malipiero/utet1.html> (дата обращения: 12.10.2024).
7. *Рудко М. В.* Образ Венеции в оперном театре Малипьеро // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сборник статей по материалам Четвертой Международной научной конференции / ред.-сост. И. П. Сусидко. Т. 1. — Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. — С. 507–515.
8. *Панкина Е. В.* Из истории формирования венецианской консерватории «Бенедетто Марчелло» // Университетский научный журнал. — 2022. — № 66. — С. 13–17. — DOI: 10.25807/22225064_2022_66_13.
9. *Гумерова О. А.* Оперный цикл: феномен, история развития, проблема внутреннего единства // Восточноевропейский научный журнал. — 2023. — № 7 (92). — Часть 1. — С. 4–10. — DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

М. В. Рудко — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

REFERENCES

1. *Waterhouse J. C.G.* Gian Francesco Malipiero. The Life, Times and Music of a Wayward Genius. Overseas Publishers Association, 1999. 420 p.
2. *Labroca M.* Malipiero, musicista veneziano [Malipiero, Venetian musician]. Venice/Rome: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1957. 64 p.

3. *D'Amico F.* Ragioni umane del primo Malipiero // *L'opera di Gian Francesco Malipiero, saggi di scrittori italiani e stranieri* [Human reasons of the first Malipiero // The work of Gian Francesco Malipiero, essays by Italian and foreign writers] / Ed. G. Scarpa. Treviso: Canova, 1952. P. 110–126.
4. *Waterhouse J. C. G.* Malipiero G. F. // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. Vol. 15* / Ed. by St. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan; New York: Grove, 2002. P. 697–704.
5. *Bogoyavlenskyj S. N.* Ital'yanskaya muzyka pervoj poloviny XX veka: Ocherki [Italian music of the first half of the 20th century: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1986. 142 p.
6. *Mosso C.* Il teatro di Gian Francesco Malipiero // *Storia dell'opera. Vol. 1: L'opera in Italia. T. 2.* / Diretta da A. Basso [The theatre of Gian Francesco Malipiero // History of opera. Vol. 1: The opera in Italy. T. 2. / Directed by A. Basso]. Torino: UTET, 1977. URL: <http://www.rodoni.ch/malipiero/utet1.html> (accessed: 12.10.2024).
7. *Rudko M. V.* Obraz Venetsii v opernom teatre Malipiero // *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremenost'*. Sbornik statej po materialam IV Mezhdunarodnoj nauchnoj konferentsii / red.-sost. I. P. Susidko. Tom 1 [The image of Venice in opera theatre of Gian Francesco Malipiero // Opera in Musical Theater: History and Present Time. Proceedings of the 4th International Academic Conference / ed. by I. P. Susidko. Volume 1]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2019. P. 507–515.
8. *Pankina E. V.* Iz istorii formirovaniya venetsianskoj konservatorii "Benedetto Marchello" [From the History of the Benedetto Marcello Conservatory of Venice] // *Humanities & Science University Journal*. 2022. № 66. С. 13–17. DOI: 10.25807/22225064_2022_66_13.
9. *Gumerova O. A.* Opernyj tsykl: fenomen, istoriya razvitiya, problema vnutrennego edinstva [Opera cycle: phenomenon, history of development, the problem of internal unity] // *East European Scientific Journal*. 2023. № 7 (92). V. 1. P. 4–10. DOI: 10.31618/ESSA.2782-1994.2023.1.92.378.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Mariya V. Rudko — Cand.Sci. (Arts), Assistant professor of Foreign Music History Department at Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory.

Поступила в редакцию / Received: 14.06.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 18.07.2024

Принята к публикации / Accepted: 02.09.2024