

Научная статья

УДК 75

doi: 10.17223/22220836/48/20

БАЛ СУМАСШЕДШИХ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ИСКУССТВО ФРАНЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Дарья Олеговна Мартынова

*Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,
d.o.martynova@gmail.com*

Аннотация. В статье впервые в отечественной и зарубежной литературе рассматривается влияние социокультурного феномена Бала сумасшедших на искусство Франции второй половины XIX в. Автор приходит к выводу, что художественные репрезентации Балов сумасшедших, влиявшие не только на французское искусство, но и на общество, проникнув в печатную графику и живопись Франции второй половины XIX в., закладывают основу для формирования культов безумия, бессознательного и конвульсивного в искусстве XX в.

Ключевые слова: Бал сумасшедших, искусство Франции, художественные репрезентации безумия, визуальные исследования

Для цитирования: Мартынова Д.О. Бал сумасшедших и его влияние на искусство Франции второй половины XIX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 48. С. 243–250. doi: 10.17223/22220836/48/20

Original article

THE MADWOMEN'S BALL AND ITS INFLUENCE ON FRENCH ART OF THE SECOND HALF OF THE XIXTH CENTURY

Daria O. Martynova

*Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation,
d.o.martynova@gmail.com*

Abstract. The madwomen's ball is one of the most permanent and outlandish parts of the Paris carnival in the second half of the XIXth century. This ball was held annually in the great hall of the Salpetriere hospital and was popular not only among patients and doctors, but also among artists, aristocrats and the bourgeoisie.

The phenomenon of the madwomen's ball, which polarized with the general cult of health in the second half of the XIXth century, became a vivid embodiment of the results of the formation of a specialized institution whose goal was to persecute, correct and isolate the mentally ill from society.

The madwomen's ball in this public space is a visual representation of the results of the hospital's work to "cure" patients. Due to the fact that this ball demonstrated the results of the new psychiatric reform, as well as the fact that it was quite exotic for the public, the French press described in detail the events and visitors of the ball. In addition, the new policy of "moral treatment" in psychiatric hospitals, as well as unusual types found in the space of hospitals, become the subject of works by French artists and illustrators.

Despite the popularity and wide coverage of the madwomen's ball in the second half of the XIXth century, at the beginning of the XXth century there is no mention of this event. Because of this aberration, the madwomen's ball has not yet been studied either in domestic

or foreign science, and the influence of artistic representations of the madwomen's ball on the visual culture of France in the second half of the XIXth century has not been studied.

The purpose of this work is to analyze the visual representations of the madwomen's ball and their influence on French art in the second half of the XIXth century. To achieve this goal, the author used a comprehensive approach that allowed us to give a comprehensive description of the phenomenon under consideration, and among the research methods – iconographic and historical-typological.

Eventually, as a result of the visible reorganization of the work of hospitals in connection with the state policy of universal health and the reliance on “moral treatment”, the organization of visual representations of mental diseases is gradually penetrating the artistic environment of France in the second half of the XIXth century. Understanding the new, “free” corporeality has its origins in the visual discourse that appeared in the system of artistic evidence base of the Salpetriere hospital. Salpetriere employees constructed three phases of representation of “management” over the uncontrolled: preparation and staging of poses at medical demonstrations; a medical “performance” in the “Salpetriere Theater” and the final phase – the madwomen's ball, where patients entertained the audience and dispelled fears about the danger of nervous diseases. This rehearsed system of representation of insanity gave rise to images of mad dancers in hospital gowns, serpentine ornaments and S-shaped silhouettes in art, which would later form the basis for a future surreal concept of convulsive beauty and “hysterical” productions that continue the tradition of the madwomen's balls.

Keywords: The madwomen's ball; French art; artistic representations of madness; visual studies

For citation: Martynova, D.O. (2022) The madwomen's ball and its influence on French art of the second half of the XIXth century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 48. pp. 243–250. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/48/20

Феномен Бала сумасшедших второй половины XIX в. – яркое воплощение результатов становления специализированного института, целью которого было преследование, исправление и изолирование душевнобольных от общества. По Мишелю Фуко, лечебница становится новой формой власти, которая помещала людей с отклоняющимся от «нормы» поведением в изолированное пространство [1]. Бал сумасшедших в этом общественном пространстве – визуальная репрезентация результатов работы лечебницы по «излечению» и содержанию пациентов.

Бал сумасшедших в конце XIX в. стал одной из неизменных, прославленных и диковинных частей Парижского карнавала. Он проводился ежегодно в большом зале больницы Сальпетриер во время ми-карэм¹, в середине Великого поста. Этот бал пользовался популярностью: на нем присутствовали не только больные и доктора, но и деятели искусств, аристократия и буржуазия, французская пресса подробно описывала события и посетителей бала [2–5].

Несмотря на такую популярность во второй половине XIX в., сегодня о традиции устройства подобных балов забыли. Из-за этой аберрации феномен Балов сумасшедших до сих пор не изучен ни в зарубежной, ни в отечественной традиции, поэтому неизвестно, когда и кем они были учреждены.

Это событие описала в художественном романе 2019 г. лишь Виктория Мас [6]. Французская писательница начинает роман с даты – 3 марта 1885 г. Однако первое упоминание в прессе о Бале сумасшедших приводится в журнале «Le Petit Parisien» от 19 марта 1887 г. [2].

¹ Ми-карэм – в католической традиции это четверг третьей недели Великого поста, в который совершаются религиозные процессии.

Из этой статьи становится известно, что действующие лица бала – больные Сальпетриер. У окон Большого зала были расположены скамьи, рядом с которыми толпились гости из города. В конце зала находился буфет, где медсестры раздавали неким танцовщицам кексы и стаканы с водой и сиропом. В центре же зала коломбины, волшебницы, испанки, принцессы и молочницы врассыпную танцевали кадрили или вальсы. Это были переодетые в костюмы пациенты больницы Сальпетриер. Несмотря на название самого мероприятия, среди танцующих были не только сумасшедшие, также присутствовали и пациенты отделения нервных заболеваний: истерики, эпилептики, сомнамбулисты и страдающие от бессонницы.

Далее неизвестный автор указывает на то, что этот бал – не рассадник безумия, а пример всего самого мирного, спокойного, мягкого и добродушного из всех балов, сравнивая его с семейным праздником в кругу соседей и друзей, к примеру, Марди Гра¹. Те, ради кого этот бал устроили, представляются как «отчужденные бедняги, полные благодарности и привязанности к тем, кому пришла в голову идея подготовить для них этот ежегодный бал» [2. Р. 2].

Заканчивается газетная статья воспоминанием о том, что еще семьдесят лет назад безумные бедняги были заперты полуголыми, были закованы в цепи, содержались в подземных камерах, где их ноги часто грызли крысы, или замерзали от холода зимы. Подобное обращение к прошлому автор ввел для того, чтобы подытожить, что «не без гордости мы вспоминаем о пройденном пути и думаем, что ни наука, ни филантропия, ни прогресс – не пустые слова» [Ibid.].

Из этого описания становится известна истинная цель организации подобного бала – это не просто праздник, а демонстрация успешного функционирования своего рода «тюрьмы» для душевнобольных, диковинный способ времяпрепровождения «здоровых» горожан. Автор обращается к истокам специализированных учреждений для психически больных – лечебницам и тем самым доказывает прогрессивность современных ему психиатрических больниц, указывая на гуманность лечения и попытки исцелить больных.

Однако на этом празднике больные и «здоровые» без труда отличали друг друга: горожане толпились у стен и освобождали центр зала для безумных танцоров, за которыми они исключительно наблюдали, не принимая участия в развлечении. Подобная ежегодная публичная демонстрация пациентов была призвана указать на удачное ограничение неудобных и отличающихся людей, делая в то же время акцент на том, что человеческие права сохраняются.

К тому же врачи, провозгласившие пациентов больными, создают еще одно ограничение: за сумасшедшими неустанно наблюдает медицинский персонал, как за заключенными. Эти же медицинские работники стараются создать видимость «исправления» безумия и призрачную надежду, что больные смогут вернуться к «нормальной» жизни. В то же время отстраненность горожан, их неучастие в танцах свидетельствуют, что событие было организовано больше для гостей бала, которые приходили посмотреть на больных как на необычные экспонаты в анатомических музеях, а также убедиться, что, несмотря на ограничение и изоляцию, больные ведут близкий к «здоровому» образ жизни.

¹ Марди Гра (букв. «жирный вторник») – вторник перед началом католического Великого поста, последний день карнавала.

Бал сумасшедших, таким образом, был одной из частей курса на всеобщее здоровье, царившего во Франции в этот период. Точно такой же пример прогрессивности в медицине и отхода от практики ограничения (пыток и убийства) душевнобольных – картина французского художника-академиста Тони Робер-Флёри «Доктор Филипп Пинель освобождает от оков психически больных в больнице Сальпетриер в 1795 году» (1876 г.).

Эта работа запечатлела начало психиатрических реформ по дестигматизации психически больных. Доктор Филипп Пинель предоставил больным свободу передвижений по больничной территории, заменил мрачные темницы солнечными комнатами с хорошей вентиляцией и предложил беседовать и поддерживать пациентов. Подобный акт гуманности оказался успешным: у многих больных появились улучшения, а некоторые позже были отпущены из лечебницы.

В некоторую конфронтацию с этой работой вступает картина Пьера-Андре Бруйе «Лекция доктора Шарко в Сальпетриер» (1887 г.), на которой представлены традиционные публичные лекции доктора Ж.-М. Шарко, демонстрирующие истерические припадки. Эта работа продолжает линию групповых портретов медиков во время практики, напоминая одно из знаменитых полотен на эту тему: «Урок анатомии доктора Тульпа» Рембрандта (1632 г.).

Однако в этой картине автор намеренно подчеркивает современные ему методы лечения, называемые «моральное лечение» и построенные на добром отношении к больным: пациентка находится в сознании, помимо медсестер ее бережно поддерживают и врачи. Современные «Томасы Бартолины» с участием рассматривают пациентку в начале истерического припадка.

Устраивая подобные публичные лекции, врачи пытались доказать, что истерия – это болезнь, а не одержимость или симуляция. Именно это произведение является одним из ключевых в формировании культа визуальных репрезентаций лечебниц и безумия, а также художественной демонстрации новых методов «морального лечения». Это становится известно благодаря подробному осмотру картины: напротив больной на стене за группой медиков висит работа, изображающая женщину в знаменитой «истерической арке», кульминационной позе истерического припадка. Она была создана художником-медиком Полем Рише, протеже Ж.-М. Шарко, совместно с которым они написали ряд книг об истерии.

В картине П.-А. Бруйе это произведение является крупноформатной репрезентацией иллюстрации из книги П. Рише «Клинические исследования истерии или истеро-эпилепсии» (1878 г.) [7], которая стала «азбукой» визуальных проявлений истерических симптомов, а также наставлением пациентам от врачей, как симулировать истерию и продолжать этот культурно сконструированный миф о «болезни века». Под действием гипноза преимущественно пациентки имитировали поставленные медиками позы и жесты (или заимствовали позы одержимых с художественных работ предыдущих веков из книги Ж.-М. Шарко и П. Рише «Демоническое в искусстве» [8]), которые также контролировали врачи. В результате истерия становится отличной платформой для демонстрации эффективности «морального лечения» и ценности обновленной (а по факту лишь замаскированной под обновленную, так как ограничивающие функции и неполноправные действия врачей сохранились) политики лечебниц.

Подобные сеансы демонстраций для медиков были подготовительным этапом к публичной демонстрации истерических припадков в «Театре Сальпетриер», а затем к видимости свободного передвижения и взаимодействию со «здоровыми» людьми на Балу сумасшедших. В итоге в работе П.-А. Бруйе зафиксирована «репетиция» к публичному «шоу» в пространстве больницы, которая доказывала, что пациентки симулировали истерические припадки, так как они были полностью «срежиссированы» врачами.

Уже в 1888 г. появляется первая визуальная репрезентация Бала сумасшедших, которая несла такую же функцию, как и художественные репрезентации больницы Сальпетриер. 11 марта 1888 г. в журнале «L'Univers illustré» публикуют иллюстрацию Бала сумасшедших в сопровождение к статье «Костюмированное безумие». В статье указали, что «один из художников журнала имел удачу присутствовать на шоу... мы сочли интересным представить его нашим читателям... позаимствовав у одного из наших коллег из „Petit Parisien“ живописный отчет» [3. Р. 170–171]. На протяжении всего художественного текста автор указывает, что этот вечер был организован из жалости, так как «нужно было сделать этих обездоленных женщин похожими на других». Гости же, которые спонсируют Бал сумасшедших, приходят на эту «странную вечеринку» лишь для того, чтобы быть потрясенными от зрелища истинного безумия, танцующего и веселящегося и поддельвающего безумства Парижа. Из описания становится также известно, что госпиталь Сальпетриер представлял собой настоящий город: прежде чем гости добирались до парадного зала, превращенного в бальный зал, они двадцать минут блуждали через дворы, решетки, залы, двери, сравнивая госпиталь со старинным крепостным замком.

Гравюра Бала сумасшедших представляет всю сущность этого праздника безумия: в длинном зале с плоской крышей, украшенной гирляндами, толпятся переодетые люди. У стен стоят корзины с цветами. По всей видимости, художник запечатлел момент окончания парада больных перед гостями и медицинским персоналом: на заднем плане изображен оркестр, состоящий исключительно из скрипок и флейт (медные инструменты были запрещены, так как считались опасными для больных нервов). Во время парада больные делились на пары и проходили сквозь все зальное помещение, ритмично шагая и здороваясь с приглашенными. Вывод, что перед зрителем конец парада, можно сделать, если внимательно рассматривать первый план гравюры: у стен зала на бархатных креслах сидят приглашенные городские аристократы, буржуа и интеллигенция, одетые во фраки и внимательно рассматривающие парный танец пациенток. В левом углу работы одна из пар, сформировавшихся во время приветствия, мирно беседует с двумя приглашенными дамами, одну из больных держит за руку врач, указывая на нее пальцем: по всей видимости, он демонстрирует важным гостям одну из «образцовых» пациенток.

В сопровождающей статье автор пишет, что некоторые из докторов выполняли «надзирательские» функции: они тоже передевались в костюмы, входя в круг танцующих, чтобы контролировать их. Так, медиков можно увидеть рядом с танцующей справа первой парой.

В правом же углу одну из пациенток, впавшую в экстатическую фазу истерического приступа (по всей видимости, художник позаимствовал визуальную иконографию истерии Поля Рише), насильно выводят из зала две медсестры. Резкий ракурс, «выход» этой группы за пределы полотна передают

динамичность события, а также вновь напоминают зрителю о статусе этого бала и беспрестанном контроле над необузданным и неизвестным. О режиме и «сценарии» свидетельствует и расположившаяся на дальнем плане шеренга медсестер в характерной форме.

В центре зала представлен непосредственно бал. Среди танцующих преобладают мужские костюмы: можно встретить Робер-Макера, мушкетера, полководца, зуава и т.д. Среди женских образов особо выделяются русская красавица и Мария-Антуанетта. Эти женщины откровенно веселятся и наслаждаются самим процессом; в толпе некоторые из групп делают друг другу комплименты, приглашают друг друга на танцы, многие из них изящно одеты, с достоинством носят причудливый туалет, живаясь в выбранную для бала роль.

В 1890 г. художник Хосе Белон создает работу «Бал сумасшедших в Сальпетриер». В отличие от иллюстрации в журнале «L'Univers illustré» Х. Белон не изображает непосредственно бал, а рассматривает наиболее характерный сюжет, разыгрывающийся у стен бального зала: взаимоотношения пришедших и пациентов. Достоинство работы Х. Белона в том, что он не дробит полотно и не пишет огромный зал с сотнями гостей и танцующих, он передает несколько характерных типов этого вечера.

В отличие от иллюстрации анонимного автора, в которой трудно с первого взгляда понять, где пациенты, а где гости госпиталя, в картине 1890 г. художник четко определяет роль каждого. В скрытой нише, лишенной окон, изображено окончание Бала сумасшедших. Фигура медсестры делит полотно на две части и является его композиционным центром. Удаляющаяся и развернутая в три четверти фигура работницы Сальпетриер ведет взгляд зрителя вглубь полотна, заставляя рассматривать часть с пациентами лечебницы. Сама медсестра подводит приплясывающую женщину в треуголке к идущей навстречу этой группе больной в костюме Арлекина, согнутой и подавленной. За ними у стены находятся гости больницы и пациенты, которых в светской хронике того времени называли «живыми гобеленами», — это больные, которым было все равно на происходящее, лица которых были бесстрастны и безразличны.

Рассмотрев эту группу, взгляд обращается в левую часть полотна; там изображены гости бала в парадной одежде, единственная женщина среди приглашенных, одетая по последней моде, презрительно разглядывает больных, тот же презрительный взгляд изображен на лице мужчины с моноклем, стоящего за ее спиной. Рядом мужчина во фраке ведет беседу с двумя пациентками. Пациентки одеты в восточный костюм и костюм колдуньи. Женщины кокетничают с гостем: одна из них прикрывается веером, а другая, неприлично задержав юбку и почти полностью обнажив ноги, выставляет одну из ног вперед и ставит на нее веер. Мужчина, ведущий беседу с пациенткой в восточном костюме, не замечает подобного поведения, однако его спутники за его спиной с любопытством и осуждением рассматривают ноги «колдуньи».

В результате этого удачно выстроенного визуального «рассказа» художник далее ведет взгляд зрителя к центральной фигуре: печальной женщине-карлице, одетой в шутовской костюм. Учитывая испанские корни художника, можно говорить об обращении к традиции шутовских портретов, особенно популярных в XVII в. Взгляд, устремленный прямо на зрителя, полон скорби и печали. Женщина стоит особняком от всего веселья и общения, сжимая в руках серебряное зеркало.

В конечном итоге весь лоск светскости этого бала разбивается о некоторые клинические случаи, напоминающие о болезненной реальности и невозможности тотального контроля над болезнью. К этому же выводу приходит автор одной из газетных статей: «зрелище, конечно, очень интересное, но в то же время очень болезненное, потому что, если все эти бедные женщины, воспользовавшись короткой передышкой, как будто забывают о своем зле, мы чувствуем, что оно подстерегает их, и что с минуты на минуту они будут лежать, скрючившись в страшных судорогах, которые сделают их похожими на разъяренных зверей» [2. Р. 2].

Четко сформированная визуальная иконография безумия, а также ряд мероприятий, популяризирующих сумасшествие, провоцируют появление жестов и движений, взятых из больницы Сальпетриер, в визуальной культуре: скульптор Жак Лойзен создает скульптуру «Великий невроз», посвященную исследованиям Сальпетриер; актриса Сара Бернар использует истерические позы для своих ролей в театральных постановках, а истерические жесты в скульптурах; скульптор Огюст Роден заимствует истерические искажения для скульптур «Врат ада»; в кафе-концертах появляется новый стиль танца – эпилептика, появившийся благодаря «постановкам» в «Театре Сальпетриер», которые посещали певцы и танцоры кафе-концертов.

Участница и звезда Балов сумасшедших, одна из лучших пациенток Ж.-М. Шарко, прославленная танцовщица кабаре, модель А. Тулуз-Лотрека Жанна Авриль, которую современники прозвали «сумасшедшей Жанной», использовала элементы сконструированного в больнице Сальпетриер танца для выступлений в кабаре. В плакатах А. Тулуз-Лотрека есть отсылки к «сумасшедшему» танцу Сальпетриер: заимствование художественных репрезентаций из книги П. Рише и включение змеевидного орнамента – в воспоминаниях Габриэлы Запольской танцоры Бала сумасшедших сравнивались со змеями [9. Р. 59].

В 1934 г. бельгийский художник модерна Анри Прива-Ливемон создает рисунок «Танцоры» – прямую отсылку к Балам сумасшедших. Изображена пара, танцующая среди других пар на балу. Все мужчины одеты в костюмы Арлекина. Подобный Арлекин и танцует с женщиной в полупрозрачной сорочке и обнаженной грудью (ассоциирующей с безумием и образом сошедшей с ума Офелии во второй половине XIX в.), вскинувшей искривленные руки вверх и выгнувшей спину дугой. Ее огненные рыжие волосы распущены, на ногах красными лентами привязаны колокольчики. Тело ее изгибается в типичной для истерии дуге, изображения которой можно найти в классических трудах о болезни.

Таким образом, в результате видимой реорганизации работы лечебниц в связи с государственной политикой всеобщего здоровья и опоре на «моральное лечение» происходит организация визуальных репрезентаций психических заболеваний, постепенно проникающих в художественную среду Франции второй половины XIX в. Осмысление новой, «свободной» телесности, особой значимости бессознательного берет свои истоки в визуальном дискурсе, появившемся в системе художественной доказательной базы больницы Сальпетриер, которую М. Фуко охарактеризовал как «создание эстетики болезни». Служащие пространства Сальпетриер сконструировали три фазы репрезентации «управления» над бесконтрольным: подготовка и постановка

поз на медицинских демонстрациях; медицинский «спектакль» в «Театре Сальпетриер» и финальная фаза – Бал сумасшедших, на котором переодетые в карнавальные костюмы больные развлекали публику и рассеивали опасения насчет опасности нервных болезней. Подобная отретпированная система репрезентации безумия, выраженная художественными средствами, на долгое время породила мифы о ряде болезней, в результате чего некоторые психиатрические характеристики вошли в разговорную речь, к примеру, определение «истеричка». Образы безумных танцовщиц в больничных сорочках, змеевидные орнаменты и S-образные силуэты формируют основу для будущей сюрреалистической концепции конвульсивной красоты, опирающейся на исследования больницы Сальпетриер и породившей ряд женских образов в работах С. Дали, Х. Беллмера, К. Каон и «истерические» постановки, продолжающие традицию «Театра Сальпетриер» и Балов сумасшедших.

Список источников

1. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М. : Касталь, 1996. 448 с.
2. *Le bal des folles* // *Le Petit Parisien*. 1887.
3. *La folie costumée* // *L'Univers illustré*. 1888.
4. *Un bal à la Salpêtrière* // *Le Monde illustré*. 1890. P. 179–188.
5. *Le bal des folles* // *La justice*. 1894. P. 1.
6. Mas V. *Le bal des folles*. Paris: Albin Michel, 2019. 256 p.
7. Richer P. *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris : Delahaye et Lecrosnier, 1881. 1001 p.
8. Charcot J.-M., Richer P. *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris : Delahaye et Lecrosnier, 1887. 116 p.
9. Zapolska G. *Madame Zapolska et la Scene Parisienne*. Paris : Femme Pressée, 2004. 128 p.

References

1. Foucault, M. (1996) *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality. Works of different years]. Translated from French. Moscow: Kastal.
2. *Le Petit Parisien*. (1887) *Le bal des folles*. p. 2
3. *L'Univers illustré*. (1888) *La folie costume*. pp. 170–171.
4. *Le Monde illustré*. (1890) *Un bal à la Salpêtrière*. pp. 179–188.
5. *La justice*. (1894) *Le bal des folles*. p. 1.
6. Mas, V. (2019) *Le bal des folles*. Paris: Albin Michel.
7. Richer, P. (1881) *Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
8. Charcot, J.-M. & Richer, P. (1887) *Les Démoniaques dans l'Art*. Paris: Delahaye et Lecrosnier.
9. Zapolska, G. (2004) *Madame Zapolska et la Scene Parisienne*. Paris: Femme Pressée.

Сведения об авторе:

Мартынова Д.О. – ассистент Института истории Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия). E-mail: d.o.martynova@gmail.com

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Martynova D.O. – Saint-Petersburg State University (Saint-Petersburg, Russian Federation). E-mail: d.o.martynova@gmail.com

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.01.2020;
одобрена после рецензирования 30.09.2021; принята к публикации 04.11.2022.
The article was submitted 28.01.2020;
approved after reviewing 30.09.2021; accepted for publication 04.11.2022.