

Научная статья

УДК 780.6

DOI: 10.36871/hon.202504180

ГУСЛИ ЗВОНЧАТЫЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ: ВХОЖДЕНИЕ В ЛОНО АКАДЕМИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Евгения Олеговна Цветкова

Российская государственная специализированная академия искусств
121165, Российская Федерация, Москва, Резервный проезд, 12
e.o.tsvetkova@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5524-717X

В статье затрагивается проблема включения традиционных народных инструментов, в частности гуслей звончатых, в контекст академической музыкальной культуры. Отмечается, что этот процесс никак не связан с приемом тембровой натурализации, но является неизбежным, когда композиторы обращаются к поискам новых выразительных средств в области тембра и сонористики. Подчеркивается, что активным популяризатором гуслей как инструмента, чьи выразительные возможности еще не до конца исчерпаны, была заслуженная артистка РФ, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Любовь Яковлевна Жук. Если еще совсем недавно гусли были незаменимы в коллективном исполнительстве — в составе оркестра русских народных инструментов, то сегодня импульс к их дальнейшему совершенствованию и развитию дала идея соединения с академическими инструментами, которая воодушевила современных русских композиторов. В статье обзорно представлены произведения А. Ларина, А. Микиты, В. Пешняка, В. Николаева и В. Беляева, успешно работавших в различных жанрах, где достаточное внимание уделено участию гуслей в ансамбле с инструментами академического направления. Проанализированные в статье произведения красноречиво свидетельствуют о том, что гуслим подвластен широкий спектр жанров, образов и эмоций, а не только высказывания в духе народной эпической традиции.

Ключевые слова: гусли звончатые, народная эпическая традиция, академическая традиция, тембр, сонорика

Для цитирования: Цветкова Е. О. Гусли звончатые в творчестве современных композиторов: входение в лоно академической традиции // Художественное образование и наука. 2025. № 4 (45). С. 180–186. <https://doi.org/10.36871/hon.202504180>

Original article

THE GUSLI IN THE WORKS OF CONTEMPORARY COMPOSERS:
ENTERING THE ACADEMIC TRADITION*Evgeniya O. Tsvetkova*

Russian State Specialized Academy of Arts
12 Rezervny pr., Moscow, 121165, Russian Federation
e.o.tsvetkova@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5524-717X

The article addresses the issue of incorporating traditional folk instruments, particularly the gusli, into academic musical culture. It notes that this process is not directly related to timbre naturalisation techniques, but rather occurs when composers seek new expressive means in the areas of timbre and sonority. The article highlights the significant contributions of Lyubov Yakovlevna Zhuk, an Honored Artist of the Russian Federation and Professor at the Gnesin Russian Academy of Music, to the promotion of gusli as an instrument with untapped expressive potential. Until recently, gusli was irreplaceable in ensemble performance as part of an orchestra of Russian folk instruments. Today the idea of connecting it with academic instruments has inspired contemporary Russian composers to further improve and develop the instrument. The article provides an overview of the works of A. Larin, A. Mikita, V. Peshnyak, V. Nikolaev and V. Belyaev, who have worked successfully in various genres and paid sufficient attention to the gusli's participation in ensembles with academic instruments. The works analysed in this article clearly demonstrate that gusli can express a wide range of genres, images and emotions beyond those found in folk epic traditions.

Keywords: gusli, folk epic tradition, academic tradition, timbre, sonority

For citation: Tsvetkova E. O. The Gusli in the Works of Contemporary Composers: Entering the Academic Tradition. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2025, no. 4 (45). P. 180–186. <https://doi.org/10.36871/hon.202504180> (In Russian)

В представлении обывателя гусли — это инструмент, связанный исключительно с традицией сказительства, сопровождением былин, сказок и других эпических жанров. В культуре разных стран подобная традиция имела свои особенности. Так, например, в Китае, искусством сказительства владели пошуды (народные рассказчики и певцы), которых называли ходячими книгами, так как, перемещаясь из деревни в деревню, они читали нараспев отдельные фрагменты из древних канонических книг под аккомпанемент барабанчика или бубна¹. В любом случае искусство сказителей связано с устной традицией, которая складывалась веками. Однако в России в своем исконном виде она была утрачена: «...гусли жили и развивались до тех пор, пока существовала в народе лю-

бовь к эпическому музыкальному творчеству, полнокровно жило исполнительское мастерство певцов-рапсодов, распевавших под собственный аккомпанемент старины и исторические песни, пока творчески живо было искусство протяжной песни» [1, 134]. Тем не менее ученые-фольклористы, исследуя эпическую традицию в русском народном творчестве, предприняли попытку реконструировать «первоначальный вид исполнения былины под аккомпанемент гудка»² (один из вариантов реконструкции представлен в работе К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» [там же, 138]).

В искусстве сказителей на Руси сложилось две ветви — любительская и профессиональная. К последним относились певцы-рапсоды, искусство которых в лице вещего Бояна было прославлено в литературном памятнике XII века «Слово о полку Игореве».

¹ В разных странах культура сказительства привела к созданию национальных школ профессиональных сказителей. Так появились ваганты и менестрели в средневековой Европе, ашуги в Закавказье, барды у кельтских народов, кобзари на Украине.

² Гудок — трехструнный смычковый музыкальный инструмент.

Среди трех родовых групп русских народных фоноорудий (термин Ю. И. Шейкина)³ — струнных, духовых и ударных — струнные инструменты (щипково-бряцающие и фрикционные) всегда являлись в некотором смысле музыкально-эстетическим ядром русской инструментальной системы, где гусли до XVII века занимали ключевые позиции.

Связь гуслей с околоцерковным обиходом подтверждается письменными документами XV–XVII веков, из которых становится известным, что даже священники играли на этом инструменте. Факты, казалось бы, противоречащие принятому мнению об отрицательном отношении церкви к гусям. Однако подобные суждения, распространенные в некоторых источниках, касались не столько самого инструмента, сколько тех людей, которые, по мнению представителей духовенства, занимались «бесовщиной».

Более того, в русской православной традиции гусли ассоциировались с воплощением особого внутреннего состояния духа и «получили признание как музыкальный инструмент, угодный Богу, который к тому же способен выражать духовные переживания верующих» [2, 23].

Подытоживая преамбулу о значении гуслей в истории России, можно предположить, что этот инструмент был на Руси в некотором роде национальным символом. Его ни с чем не сравнимый хрустально-объемный, «эпически-сказительный» тембр априори запечатлелся в памяти многих поколений русских людей, что было подмечено и композиторами: гусельные переборы звучат и у М. И. Глинки в опере «Руслан и Людмила» (песни Бояна), и у Н. А. Римского-Корсакова в опере «Садко» (песни новгородского гусяря Садко).

Еще до недавнего времени гусли были незаменимы в коллективном исполнении — в составе оркестра русских народных инструментов. Однако импульс к их дальнейшему совершенствованию и развитию дала идея соединения гусельного искусства с академическими инструментами, которая воодушевила современных композиторов.

Тем не менее специфика исполнительских возможностей струнных народных инструментов, в частности гуслей, их фонизм ограничивают композиторов определенными жанровыми рамками. Произведения широкого дыхания, подобные симфонии, не отвечают техническим возможностям инструмента, хотя в настоящее время в этом направлении сделано многое. Для гусельных сочинений композиторы чаще избирают циклические произведения — концертно, сюиту, триптих или рапсодию, для инструментально-хоровых опусов — музыкальную фреску или кантату. За последнее время в орбиту жанровых возможностей народных инструментов попал концерт. При сочинении произведений с участием гуслей, осознавая их особый статус, композиторы избирают ту жанровую модель, главное отличительно свойство которой — возможность свободного развития тематического материала и показ наиболее ярких характерных свойств инструмента. Для гуслей, как и народных инструментов в целом, наиболее «комфортными» оказываются произведения, снабженные программой, направляющей фантазию слушателя в определенное русло.

Активным популяризатором гуслей как инструмента, чьи выразительные возможности еще не до конца исчерпаны, была заслуженная артистка РФ, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных Любовь Яковлевна Жук (1956–2016). Она же была инициатором открытия в академии кафедры «Национальные инструменты народов России» и возглавляла ее вплоть до своей кончины. Благодаря энтузиазму Л. Я. Жук и организованному ею в 1980 году ансамблю «Купина», а также настойчивому продвижению гуслей как сольного инструмента, для них стали создаваться оригинальные сочинения. В этом контексте подчеркнем особую роль Камерного оркестра гусяря им. Любови Жук (художественный руководитель — заслуженный артист Республики Марий Эл Дмитрий Волков), который в настоящее время продолжает традиции, заложенные мастером. Состав оркестра показателен: наряду с гусями (прима, альт, бас) и баяном в него вошли представители академического направления — струнно-смычковые инструменты, флейта (иногда гобой), а по мере необходимости ударные.

Объединение гуслей с академическими инструментами позитивно отразилось на их техническом совершенствовании: превра-

³ Фоноорудия — термин, предложенный этноорганологом Ю. И. Шейкиным см.: [5, 85]. В нашем случае под фоноорудиями подразумеваются музыкальные инструменты, которые встречаются во всех сферах культурной деятельности человека.

щение гуслей из диатонического инструмента в хроматический способствовало возможности их тональной перестройки. Именно благодаря появлению нового, оригинального репертуара гусли предстали перед слушателями в ином качестве, не как аккомпанирующий, а как сольный инструмент, со своей особой тембровой семантикой.

Хорошо известно, что тембр играет большую роль в творчестве современных композиторов. В поисках новых тембровых микстов музыканты смело экспериментируют, и в этом плане гусли оказались наиболее востребованными. Чаще их тембр вызывает у слушателей позитивные, светлые, радостные чувства. В большинстве случаев отмечается их «небесный», возвышенный тембр, а также колористические возможности глissандо и флажолетов. Так, например, композитор В. Николаев ассоциирует звучание гуслей с желто-красным спектром — цветами восхода солнца. Кроме того «первозданность» звуковой окраски инструмента позволяет композитору А. Миките соотнести тембр гуслей с сакральными образами.

В настоящей статье обзорно представлены наиболее показательные произведения, созданные композиторами А. Лариным, А. Микитой, В. Пешняком, В. Николаевым и В. Беляевым для гуслей в ансамбле с академическими инструментами. Премьеры этих произведений состоялись в рамках ХLI Международного фестиваля современной музыки «Московская осень».

Первым сочинением в этом ряду назовем «Январскую зарисовку» Алексея Ларина (1954–2023). Картина морозного зимнего пейзажа, представить который слушатель уже готов в связи с программным заголовком, возникает благодаря пентатонной перекличке фортепиано и гуслей во вступлении. Первое повествовательное проведение темы, порученное струнным смычковым инструментам (виолончель в контрапункте со скрипкой), высвечивается пуантилистическими мазками фортепиано в сочетании с возвышенно-светлым звучанием гуслей. По русской певческой традиции одноголосное проведение темы сразу же обрастает подголосками струнных, что делает ее звучание полнокровным. Второе проведение темы композитор подает в джазовом ключе, что акцентирует характерным синкопированным ритмом в партии фортепиано и *glissando* струнных. Все сочинение завершается исчезающим звучанием гуслей и скрипок,

поддержанных серебристым тембром ударного *bar chimes*⁴.

Для гуслей, струнных и духовых инструментов написана Концертная сюита Владимира Пешняка. В ее первой части оживает импрессионистическая картина волшебного пейзажа. Гусли выступают здесь в нескольких ипостасях. В начале произведения им поручена остигатная ритмическая фигура, благодаря чему усиливается ощущение оцепенелости, завороченности. Сквозь это «взвешенное» состояние пленэра попеременно возникает то напевное соло скрипок и виолончели, то, словно отзвуки леса, рулады флейты. Однако в кульминационном *tutti* переборы гуслей позволили композитору воссоздать атмосферу необъятности воздушного пространства. В данном случае возникает перекличка с симфоническими картинками Лядова, например с «Волшебным озером». Краткое послесловие басовых гуслей, звучащее после «свертывания» мощной звуковой массы, еще раз, как своего рода резюме, подчеркивает медитативно-статичный образ сочинения.

Вторая часть Концертной сюиты выступает резким контрастом. Ее плясовая тема, не лишенная драматического модуса, получает вариантно-вариационное развитие. Партия гуслей имитирует здесь столь свойственное народному празднеству балалаечное звучание, а *ostinato* басовых гуслей привносит в это плясовое буйство внутренний стержень. Сквозь картину общего подъема как отдельные голоса танцующих проступает то напевная, страстная мелодия скрипок, то тема русской народной песни «Во поле березка стояла» в исполнении дуэта скрипок и гуслей.

В ансамбле с камерным оркестром гусли выступают и в Триптихе Владимира Николаева, каждая часть которого имеет программный заголовок («Пробуждение», «Небесный хоровод», «За тридцать земель»). Цикл создан с учетом темброво-фонических и технических возможностей гуслей. Композитор сумел органично сочетать гусли с ака-

⁴ *Bar chimes* (Бар чаймс) — один из представителей самозвучающих музыкальных инструментов. Часто его ошибочно считают работающим от ветра. На самом деле, близкий аналог — ветряные колокольчики, распространенные в некоторых странах Азии. URL: <https://vplate.ru/muzykalnye-instrumenty/bar-chajms/?ysclid=lm94dmmzjk695463709> (дата обращения: 07.09.23).

демическими инструментами и синтезировать классическое звучание с элементами фольклора в лучших традициях мастеров Могучей кучки. Это особенно ярко проявилось в вариантно-вариационном развитии, пронизывающем картину празднества во второй части, с ее плясовым наигрышем, синкопами и переборами гуслей.

В то же время В. Николаев трактует фольклор сквозь призму находок импрессионистов, воспринятых им через тембровые новации Стравинского. Наряду с поисками в области тембра В. Николаев ярко высвечивает новые художественные и технические возможности гуслей. В первой части гусли подтверждают свою репутацию красочного инструмента: их звучание создает некую воздушную ауру, что органично вписывается в рамки импрессионистической картины просыпающейся весенней природы. Во второй части они проявляют свои сольные и ритмические качества, а в третьей — ведут главную повествовательную тему.

К приему театрализации обращается Андрей Микита в «Серенаде реки», написанной для двух голосов и оркестра гусяров, где певцы (сопрано и тенор) выступают в роли действующих лиц поэтического спектакля. Гусли предстают здесь одним из ведущих компонентов красочной тембровой палитры. В качестве основы сочинения композитор избрал текст «Индийской серенады» английского поэта Перси Биши Шелли в переводе Б. Пастернака. Подзаголовок «Русская музыка, посвященная другим странам, народам и культурам», предпосланный композитором произведению, недвусмысленно дает понять, что сочинение обращено к чувствам и ощущениям, которые рождаются вне времени и пространства, в чем косвенно проявляется связь опуса с сакральной тематикой, которой привержен автор.

Во вступительном разделе «Серенады» пентатоника гуслей в диалоге с флейтой олицетворяют волшебное состояние грез. Дуэт сопрано и тенора, составляющий сердцевину произведения, написан композитором в традициях отечественной и западной оперной и романсовой лирики. Строфы стихотворения формируют стройную трехчастность, где первый раздел — это пребывание в состоянии мечты, что подчеркивается тембром гуслей и флейты:

В сновиденьях о тебе
Прерываю сладость сна,

Мерно дышащая ночь
Звездами озарена.

Середина дуэта (вторая строфа) пронизана драматизмом, на первый план здесь выдвигается сонорное, красочно-многотембровое звучание инструментов. Последний куплет олицетворяет единение двух душ, двух сердец:

Подыми меня с травы,
Я в огне, я тень, я труп.
К ледяным губам прижми
Животворный трепет губ.

Диалогическое пение сменяется экстазическим дуэтом. «Серенада» заканчивается гимническим звучанием, а затем умиротворением, неким воссоединением с высшими сферами, что подчеркивается одиноким голосом скрипки, фруллато флейты и восходящим движением гуслей по диатоническому *D-dur*.

Особое внимание уделяет гусям композитор Владимир Беляев. В жанровом многообразии его творчества есть магистральная линия, которая связана с русским фольклором. Ее исток восходит к экспедиции в Брянскую область, предпринятую композитором еще в пору учебы в Московской консерватории [4, 210]. Именно тогда композитор впервые тесно соприкоснулся с миром русской песни и ее интерпретаторами — искренними и простодушными людьми из глубинки России. В своем обращении к фольклору Беляев придерживается мнения, что народный напев является не догмой, а скорее импульсом, будоражащим фантазию художника и исполнителя. Композитор всегда изыскивает особое решение: в одном случае он сохраняет исконный материал без изменения, лишь подчеркивая его фактурно или оригинальным сопровождением, как, например, в «Воронежских песнях», где композитор цитирует подлинные мотивы, переосмысливая их в соответствии с требованиями жанра; в другом — он создает оригинальное сочинение, пронизанное духом и стилистикой народной песни как, например, «Вологодский концерт», который выделяется особым подходом к русской теме.

Для произведений, связанных с фольклором, В. Беляев каждый раз находит особую жанровую и драматургическую модель. Параллельно он стремится наиболее полно выявить исполнительские возможности народных инструментов.

В этом смысле своеобразный прорыв в его творчестве связан с гуслиями. В новом взгляде композитора на этот инструмент большое воздействие оказала Л. Я. Жук. Первой пробой пера стала монументальная фреска «Встает заря над храмом», созданная для ансамбля гуслиаров и камерного хора в трех редакциях: для струнного, народного и симфонического оркестров.

В своем творчестве композитор пошел дальше, шаг за шагом создавая для гуслей академический репертуар, где народный инструмент выступал уже вместе со струнно-смычковым и симфоническим оркестрами. Так появились инструментальные концерты и рапсодии, сюиты и сочинения кантатно-ораториального жанра, музыкальные сказки и камерно-инструментальные пьесы. Подвижническая деятельность В. Беляева сыграла важную роль в популяризации инструмента. Помимо этого введение гуслей в лоно академических инструментов способствовало дальнейшим поискам в области интересных инструментальных сочетаний и, как следствие, сонорных эффектов, что является приоритетом для композиторской практики XX–XI веков.

Именно от Л. Я. Жука В. Беляеву поступило предложение написать концерт для гуслей, что потребовало от композитора поиска неординарного решения.

Как известно, концерт — это состязательный жанр, в нем солист выступает в единоборстве с оркестром. Здесь необходимо подчеркнуть, что на «приоритетную роль в сольном концерте изначально выдвинулись характерность тембра инструмента и свойственная ему типология фактуры» [3, 25]. На этом пути перед композитором встала задача наиболее ярко выявить тембральные свойства звончатых гуслей, чего в силу ряда причин было достаточно сложно достичь. Существовавшие к тому времени отдельные образцы гусельного концертного жанра имели главным образом учебно-педагогическую направленность. Стремясь наиболее полно высветить специфический тембр гуслей, Беляев обратился не к народному, а к струнно-смычковому и симфоническому оркестрам.

О подобных сочетаниях инструментов было известно давно. Прием тембровой натурализации был испробован С. Прокофьевым (аккордеон в VI части Кантаты «20-летию Октября»), Танец с мандолинами из II действия балета «Ромео и Джульетта») и Шостако-

вичем (малые и альтовые домры и две балалайки в опере «Нос»).

Однако В. Беляев в своих сочинениях далек от идеи тембровой натурализации, напротив, он стремится выявить ранее не использованные внутренние ресурсы гуслей именно в сочетании с академическими инструментами. Композитор написал несколько произведений для солирующих звончатых гуслей в ансамбле с инструментами академической направленности. Не все из сочинений он назвал концертом, подчеркнув в них либо свободную рапсодичность, либо программный замысел. Так появились «Закарпатская рапсодия» и «Андалузский концерт», «Испанское каприччио» и «Вологодский концерт».

В «Закарпатской рапсодии» гусли вступали в «противоборство» с гобоем и скрипкой (получился *quasi* тройной концерт). Это произведение стало первым в творчестве композитора, где он уделил этому инструменту столь пристальное внимание. В соответствии с программой, заявленной в названии, гусли имитируют здесь звучание цимбал, а в дуэте с кларнетом при прослушивании рождаются непосредственные ассоциации с просторами Закарпатья и музыкальной стилистикой населяющих его национальностей.

В «Испанском каприччио» гусли звучат в дуэте с гобоем, а в «Вологодском концерте» — с кларнетом. Последний концерт был написан в двух редакциях — для струнного и народного оркестров.

«Вологодский концерт» стал первым многочастным сочинением В. Беляева в этом жанре. Поэзия Н. Рубцова, которому автор и посвятил сочинение, повлияла и на его общий строй. Каждая из трех частей цикла предваряется стихотворной строфой поэта. В первой части благодаря тембру гуслей, поддержанных струнными инструментами, слушатель попадает в атмосферу фантастического танца сказочных лесных персонажей, в лирическом центре цикла *Andantino* им предписана символическая роль: синкопированное движение терциями уподобляется неумолимому течению времени, а в финале гусли погружаются в свою стихию, подражая звучанию балалаек.

Проанализированные выше произведения современных русских композиторов красноречиво свидетельствуют о том, что гуслиям подвластен широкий спектр жанров, образов и эмоций, а не только высказывания в духе народной эпической традиции, что этот ин-

струмент может одинаково успешно существовать в рамках разных стилей и жанров. В данном случае ярким примером для композиторов является творчество С. Губайдулиной, которая очень много сделала в свое время на пути сочетания народных инструментов с академическими. Приведем, в частности, в пример ее Концерт «В тени под деревом», написанный для кото⁵, бас-кото, чжэна⁶ и ор-

кестра или, например, Вариации на шесть гексахордов для баяна и большого симфонического оркестра «Под знаком Скорпиона».

Таким образом, идея вхождения гуслей звончатых в лоно академической культуры имеет важное значение и ставит перед композиторами, исполнителями и педагогами новые задачи, касающиеся обогащения стилистики произведений, совершенствования технических возможностей инструмента, что позволит сделать более богатой его тембровую палитру и параллельно будет способствовать совершенствованию исполнительского мастерства гуслиаров.

⁵ Кото — японский щипковый музыкальный инструмент.

⁶ Чжэн — традиционный китайский инструмент, принадлежащий к семейству цитры.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Вертков К. А.* Русские народные музыкальные инструменты. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1975. 280 с.
2. *Волков Д.* Гусли в православной культуре // *Гусли*. 2017. № 1. С. 22–24.
3. *Долинская Е. Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М. : ИД Композитор, 2005. 559 с.
4. *Шалагина А.* Постижение тайны: о музыке Владимира Беляева // *Подъем*. 2000. № 2. С. 210–211.
5. *Шейкин Ю. И.* История музыкальной культуры народов Сибири : сравнительно-историческое исследование. М. : Восточная литература, 2002 716 с.

REFERENCES

1. Vertkov K. A. *Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty* [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad, 1975. 280 p. (In Russian)
2. Volkov D. *Gusli in Orthodox Culture*. *Gusli*. 2017, no. 1. P. 22–24. (In Russian)
3. Dolinskaya E. B. *Fortepiannyi kontsert v russkoi muzyke XX stoletiya* [Piano Concerto in Russian Music of the XXth century]. Moscow, 2005. 559 p. (In Russian)
4. Shalagina A. *Understanding the Mystery: about the Music of Vladimir Belyaev*. *Pod'em [Lift]*. 2000, no. 2. P. 210–211. (In Russian)
5. Sheikin Yu. I. *Istoriya muzykal'noi kul'tury narodov Sibiri: sravnitel'no-istoricheskoe issledovanie* [The History of the Musical Culture of the Peoples of Siberia: a comparative historical study]. Moscow, 2002. 716 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Цветкова Е. О. — кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор кафедры теории и истории музыки, заместитель главного редактора журнала «Художественное образование и наука».

Information about the author:

Tsvetkova E. O. — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Professor at the Department of Music Theory and History, Deputy Editor-in-Chief of the Journal *Arts Education and Science*.

Статья поступила в редакцию 12 сентября 2025 года; одобрена после рецензирования 16 октября 2025 года; принята к публикации 20 октября 2025 года.

The article was submitted September 12, 2025; approved after reviewing October 16, 2025; accepted for publication October 20, 2025.