

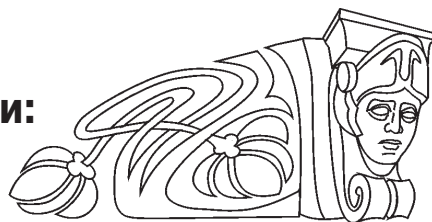


Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 226–230
Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism, 2021, vol. 21, iss. 2, pp. 226–230

Научная статья

УДК 821.111(417).09-311.6+929[О'Фаррелл+Шекспир]
<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-226-230>

После историографической метафизии: «Хэмнет» Мэгги О'Фаррелл



И. В. Кабанова

Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия, 410012, г. Саратов, ул. Астраханская, д. 83

Кабанова Ирина Валерьевна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, ivk77@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3545-2763>

Аннотация. Привлекшая к себе внимание новинка 2020 г., исторический роман Мэгги О'Фаррелл «Хэмнет» о сыне Шекспира, рассматривается как продолжение традиции постмодернистского «шекспировского романа» Э. Бёрджесса и Р. Ная, однако основные особенности историзма и повествовательной техники О'Фаррелл возводятся к образцу трилогии о Кромвеле Хилари Мантел.

Ключевые слова: Мэгги О'Фаррелл, Мантел, исторический роман, повествование, Шекспир, семья, частная жизнь, горевание

Для цитирования: Кабанова И. В. После историографической метафизии: «Хэмнет» Мэгги О'Фаррелл // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2021. Т. 21, вып. 2. С. 226–230. <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-226-230>

Статья опубликована на условиях лицензии Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

Article

<https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-226-230>

Post-historiographical metafiction: Maggie O'Farrell's *Hamnet*

I. V. Kabanova

Saratov State University, 83 Astrakhanskaya St., Saratov 410012, Russia

Irina V. Kabanova, ivk77@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3545-2763>

Abstract. Maggie O'Farrell's *Hamnet* (2020), the novel about Shakespeare's son and wife, is considered as the continuation of postmodernist interest in Shakespeare exemplified by A. Burgess's and R. Nye's novels about the Bard. However, O'Farrell's approach to history through the lens of everyday family life, her present-tense narrative and especially her manner of reinterpreting the historical facts all point to another, more recent literary influence – Hilary Mantel's Cromwell novels.

Keywords: Maggie O'Farrell, Mantel, historic novel, narrative, Shakespeare, family, private life, mourning

For citation: Kabanova I. V. Post-historiographical metafiction: Maggie O'Farrell's *Hamnet*. *Izvestiya of Saratov University. Philology. Journalism*, 2021, vol. 21, iss. 2, pp. 226–230 (in Russian). <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2021-21-2-226-230>

This is an open access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License (CC-BY 4.0)

В английской историографической метафизии существует особая подотрасль – романы об Уильяме Шекспире. Назовем только переведенные на русский язык романы: Э. Бёрджесс, «Влюбленный Шекспир» («Nothing Like the Sun», 1964); Р. Най, «Миссис Шекспир. Полное собрание сочинений» («Mrs. Shakespeare. Complete Works», 1993); он же, «Покойный мистер Шекспир» («The Late Mr. Shakespeare», 1998). В 2020 г. в этом ряду случилось любопытное и значительное пополнение – роман англо-ирландской писательницы Мэгги О'Фаррелл (р. 1972) «Хэмнет» («Hamnet»). Этот роман она вынашивала тридцать лет.

Основному тексту предпослана песенка Офелии из «Гамлета»:

Ах, он умер, госпожа,
Он – холодный прах;
В головах зеленый дерн,
Камешек в ногах
(«Гамлет», Акт 4, сц. 5, пер. М. Лозинского)

и цитата из статьи ведущего современного шекспироведа Стивена Гринблатта: «“Хэмнет” и “Гамлет”, в сущности, одно и то же имя, часто взаимозаменяемое в стратфордских документах



конца шестнадцатого – начала семнадцатого века»¹. Исторический Хэмнет – это единственный сын Уильяма Шекспира и его жены Анны Хатауэй, близнец младшей дочери Шекспира Джудит; согласно стратфордским церковным книгам, Хэмнет умер в 1596 г. в возрасте 11 лет, больше мы ничего о нем не знаем.

Роман о личной жизни Шекспира, или Гёте, или Пушкина требует от его автора не только досконального знания имеющихся фактов, особого такта, но прежде всего уверенности в своем стиле, ведь читатель подсознательно сравнивает качество письма в романе со стилем величайшего художника своей национальной литературы. Восьмой по счету роман Мэгги О'Фаррелл, писательницы, ранее отмеченной многими литературными премиями, написан рукой зрелого мастера, демонстрирует масштаб ее психологизма, воображения, творческой изобретательности. Нам представляется, что в этом романе, собравшем букет восторженных рецензий (например, Брукс², Маллэн³, Гринблатт⁴), О'Фаррелл отступает от традиции демонстративного экспериментаторства Бёрджесса и Ная и следует урокам Хилари Мантел в жанре исторического романа, а именно:

– исторические персонажи преподносятся автором, прежде всего, как частные лица, в сфере их повседневности;

– повествование ведется формально от третьего лица, но с постоянно чередующимся переключением фокуса между сознанием центральных героев, представляя собой современный, более сложно организованный вариант приема «точки зрения»;

– повествовательное время – настоящее, что позволяет достичь новой степени вовлеченности читателя в повествование, как бы непосредственно помещает его во время и пространство героев;

– сюжет ни в чем не противоречит известным историческим фактам, но полностью преобразует их благодаря новым психологическим мотивировкам, которые созданы фантазией автора и приобретают в романе неотразимую убедительность. Создается новая, захватывающая, самоутверждающаяся на глазах читателя версия истории.

Рассмотрим «Хэмнета» в обозначенных аспектах и обратимся сначала к истории частной жизни в романе.

В первой части романа Хэмнет заражается от Джудит бубонной чумой, и история его болезни перемежается с ретроспективно рассказанной историей встречи и брака его родителей. Хэмнет решает сыграть со смертью в их с Джудит любимую игру, когда они с сестрой менялись одеждой. Он ложится рядом с больной сестрой: «Он уверен, их нельзя различить. Пусть смерть перепутает, пусть заберет его вместо нее. Она шевелится рядом, хочет привстать. Повторяет, “нет,

Хэмнет, нет”’. Она, как всегда, знает, что он задумал. Он натягивает простыню над ними потуже. Вдыхает. Выдыхает. Поворачивает голову и дышит в раковину ее уха, вдыхая в нее свою силу, свое здоровье, всего себя. Он шепчет, ты останешься, я уйду. Он говорит: Возьми мою жизнь. Пусть она будет твоя. Я тебе ее отдаю»⁵. Первая часть романа завершается смертью мальчика. Историю горевания семьи, когда все ее члены, каждый на свой лад, находятся «в поисках Хэмнета», пытаются примириться с утратой, рассказывает вторая часть романа.

Основное действие разворачивается в Стратфорде, в доме Джона Шекспира, отца драматурга, и примыкающем к нему доме молодой семьи; в окрестностях Стратфорда, в лесах и полях, на ферме Хьюлендз, где выросла его жена. Финальные сцены романа происходят в Лондоне. Настоящее романа – неполных четыре года, с августа 1596 г., с момента болезни близнецов, до 1600 г., до первых представлений «Гамлета» в театре «Глобус».

В центре романа – образ Агнес; О'Фаррелл называет жену Шекспира не общепринятым именем, а так, как она именуется в сохранившемся завещании ее отца. В момент знакомства с будущим мужем он слышит ее имя как «Анна», а для него это имя умершей младшей сестры, и он испытывает потрясение, слыша имя, которое не произносил вслух со смерти сестры. Но девушка поправляет его: она сказала не «Анна», а «Agnes, Аньес», с мягким «г», мысленный образ ее имени для него – «Ann-yis. Agn-yes» (36). «Yes», т. е. «да», смысл согласия, принятия мира, позитива – имя героини, так истолкованное, предвосхищает развитие ее образа в романе. В раннем детстве Агнес потеряла мать-цыганку, но унаследовала от нее дары ясновидения, знахарства: «...она слышит мертвых, невысказанное, непознаваемое; касаясь человека, она чувствует, как хворь бежит по его жилам, как мягко давит опухоль на легкие или на почки, она читает по глазам, читает сердца так же легко, как иные читают книги» (183). Ее побаиваются и сторонятся обыватели, старшая дочь, рациональная Сюзанна, стыдится матери, видит в ней «полоумную» (203). Но в беде, в болезни те же самые люди обращаются за помощью к Агнес.

Центральное положение образа Агнес в романе отражает уже титульный лист, который на первый взгляд очень напоминает титул первого издания «Гамлета» (1604). Надо взглянуть, чтобы увидеть, что стандартная для раннего книгопечатания барочная издательская виньетка с мифологическими существами и растениями заменена на ясно читаемый инициал Н (Hamnet), по которому среди дубовых листьев, папоротника и плюща бежит белка, а в верхней его части прячется сова. Это изобразительная символика, имеющая отношение к образу Агнес, которая чувствует себя сама собой не в доме, но только в лесу, на своей пасеке, на своем аптекарском огороде.



Она появляется на страницах романа на опушке леса, с соколом на руке, в мужском дублете, как ее видит из окна учитель ее сводных братьев, молодой Шекспир. «Наставник латыни» подстерегает ее в сарае, где зимой хранятся яблоки и где она держит сокола, и впервые прикоснувшись к его ладони, девушка ощущает его избранничество: «Такое встретилось ей впервые. И никогда бы не поверила, что найдет это в ладони юного грамотея, горожанина в чистеньких сапожках. Она знала только, что это было нечто громадное, какой-то сложный, разнообразный ландшафт. В нем были пространства и пустоты, какие-то скопления, подземные пещеры, подъемы и спуски. Она не могла разглядеть все сразу – пейзаж был слишком обширен, слишком подробен, многое от нее ускользало. Она чувствовала, что не могла постичь этот пейзаж, он был значительней, чем оба они, вместе взятые. И еще она ощущала, что что-то его беспокоит, связывает; какой-то узел, цепь, что-то надо было развязать, порвать, прежде чем он сможет зажить в своем пространстве, начать им распоряжаться» (58). Так она отныне и будет видеть смысл своей жизни – помочь любимому освободиться от тирании отца, вырваться из мещанского Стратфорда, жертвовать своими интересами жены для самореализации гения, поддерживать его во всем. Подъемы и спуски они проходят вместе. Агнес в романе знает себе цену, знает свою силу, но относится к ней со смирением, использует ее прежде всего ради семьи. Она находит приемлемый для свекра аргумент, чтобы этот проворовавшийся, ожесточенный неудачник отпустил ее чахнувшего в Стратфорде мужа в Лондон. Она знает, что в момент смерти с ней будут двое ее детей, и поскольку их у нее трое и очевидно, что самая болезненная из них – Джудит, она сосредоточивает свое внимание на здоровье самого уязвимого ребенка, отказывается переехать к мужу в Лондон, чтобы не рисковать здоровьем Джудит. Только себя она винит в смерти сына: «Она глупая, слепая идиотка, хуже любого недоумка. Она всегда думала, что бороться надо за Джудит, а обречен был Хэмнет. Как судьба подставила ей такую ловушку? Заставить ее сосредоточиться на одном ребенке, отвлечь ее, чтобы забрать другого?» (155). Когда после смерти сына муж перестает регулярно наезжать в Стратфорд и между ними нарастает отчуждение, Агнес погружается в свою целительскую практику, служением больным облегчая собственное горе.

Только один раз в романе она не понимает мужа – когда мачеха Агнес, которая ее ненавидит, показывает ей афишу лондонской театральной новинки. На афише под именем ее мужа и словом «трагедия» огромными буквами стоит имя ее покойного сына. Вместо потрясенной матери гневное письмо отцу пишет Сюзанна: как ты мог, почему не спросил нас? Агнес впервые в жизни едет в Лондон (три дня пути от Стратфор-

да верхом), чтобы самой увидеть, чего ради ее муж углубляет незаживающую рану утраты, неужели и память о сыне он стал эксплуатировать в своей торговле словами. Она не застаёт мужа в съемной комнате, которая производит на нее впечатление монашеской кельи, кабинета ученого – она подсознательно не ожидала, что так живет самый богатый человек в Стратфорде. На столе она находит начатое им письмо: «Моя дорогая» (тут сердце ее замирает, Агнес вообще читает с трудом), и всего одно слово на следующей строчке – «Агнес» (214). Шок, отстраненность от окружающего, ошеломление от Лондона проходят у нее только в театре. Заплатив полпенни за вход и стоя у сцены, зажатая замершей толпой, она слышит поначалу только поток красивых слов, видит искусственность актерской игры и каждый раз вздрагивает при упоминании имени Гамлета: «Зачем ее муж так поступил? Зачем притворяться, что это имя для него – просто набор букв? Как он мог украсть его имя, позабыть все, что оно для них значит, перечеркнуть жизнь того, кто носил это имя? Как он мог взять перо и написать его на бумаге, разорвав связь имени с их сыном? Во всем этом нет смысла. Все это пронзает ей сердце, убивает ее, угрожает отрезать ее от нее самой, от него, от всего, что у них было, чем они были» (220). Агнес собирается уже покинуть театр, когда на сцене появляется принц Гамлет, и в юноше-актере она узнает сына, каким бы он стал сейчас, повзрослев. Актер не просто внешне похож на Хэмнета, у него точно так же взъерошены волосы, он точно так же, полузавязанным, носит дублет, он говорит и двигается, как Хэмнет, и духовный облик принца Датского напоминает ей характер сына. И они вместе на сцене – отец в роли Призрака и найденный и обученный им актер на роль сына. Как понимает Агнес, мужу удалось то, что не удалось ей – он нашел Хэмнета. Отец силой своего горя, средствами театра совершил чудо – вернул сына, вернул к жизни, теперь уже в вечности. Однако в целом проблематика творчества присутствует в романе на периферии; ни образ творца, ни творческий акт не играют здесь такой роли, как в жанре романа о художнике.

Образ Агнес – продукт эпохи гендерного равенства; в браке они с мужем равноправные стороны, ее мудрость и сверхспособности делают ее единственно возможной спутницей жизни гения. Принципиально важно, что в романе вообще нет имени Шекспира – он именуется «муж», «отец», «учитель латыни». Такое обращение с именами собственными подчеркивает универсальность истории родителей, теряющих ребенка. Меньшее, в сравнении с Агнес, присутствие Шекспира в романе не делает его менее важным героем. Автор изображает супружеский союз, в котором две половинки не сливаются в единое целое, но несмотря ни на что, продолжают оставаться друг для друга самыми важными людьми. Одна из са-



мых сильных сторон романа – описание трансформации юношеской страсти в чувство более глубокое, ощущение непрерывности внутреннего диалога между супругами.

Вот после погребения Хэмнета Шекспир прощается с женой перед возвращением в Лондон; для нее истина в том, что он в это время должен быть с семьей, для него – в том, что его засасывает безграничное горе, ставит под угрозу дело его жизни: «Так на секунду они стоят, обнявшись, и она чувствует, что ее влечет к нему так же, как всегда, как будто ее сердце обвязано невидимой веревкой, привязанной к его сердцу. Наш мальчик, думает она, был наполовину он, наполовину я. Мы родили его вместе, похоронили вместе. Он больше не вернется» (176–177) – последняя фраза в равной степени относится к сыну и в этот момент – к отцу. Но даже думая, что он покидает ее навсегда, Агнес и сейчас отпускает мужа, потому что тот огромный внутренний ландшафт, который она ощутила в момент их первого знакомства, уже ожил, превратился из потенциала в реальность. Она понимает, что такое пространство способно целиком подчинить себе человека, заставить забыть даже любовь к семье: «“Я знаю, ты попался, как рыба на крючок, ты теперь там”».

“Где? В Лондоне?”

“Нет, в том месте, что у тебя в голове. Я его видела, давно, там целая страна. Ты до нее добрался, и теперь она для тебя реальней, чем все остальное. Ничто тебя от нее не удержит. Даже смерть твоего ребенка. Я это вижу, не думай, что не вижу”» (176).

Те детали повествования, которые в постмодернистской метафизике показательно обыгрывались – например, пресловутая «вторая по качеству кровать», завещанная Шекспиром жене, – здесь искусно вплетены в ткань частной истории: при переезде с Хенли-стрит в новый богатый дом Нью-Плейс Агнес мимоходом говорит, что будет по-прежнему спать в кровати, в которой спала с момента замужества.

Что касается повествовательного времени, то в «Хэмнете» оно сконструировано относительно проще, чем в трилогии Мантел. В романе нет того, что позволяет объем трилогии: многократного возвращения к ключевым сценам в биографии героев, когда всякий раз описываемая сцена углубляется, предстает перед читателем в новом ракурсе, который становится доступен только по мере развертывания общего повествования. Учитывая все пробелы и темные места в биографии Шекспира, понятно, что роман О'Фаррелл менее эффектен, чем трилогия о Кромвеле. Здесь нет крупных исторических событий, разве что чумные эпидемии упоминаются в контексте закрытия лондонских театров, когда Шекспир получает возможность пожить в Стратфорде месяц-другой. Нет имен или портретов знатных покровителей Шекспира – есть

единственная сцена, когда труппа возвращается по зимней Темзе после представления при дворе; из актеров по имени назван только Конделл; присутствует несколько зарисовок из неустроенного гастрольного быта актеров. Основная событийная канва разворачивается в сфере семейных взаимоотношений. Но сопоставившая с трилогией степень психологизации достигается за счет использования принципиально той же, что у Мантел, нарративной техники: так же, как в романах о Кромвеле, в первой части главы в настоящем времени перебиваются ретроспективными по смыслу главами, которые также рассказаны в настоящем времени. Создается впечатление разворачивающегося жизненного потока, захватывающего читателя, биения самого пульса жизни. Как и Мантел, О'Фаррелл раздвигает границы повествования, например, за счет вставной истории блох, носителей чумы, детально прослеживая их путешествие из Египта в Венецию и оттуда в Уорикшир, вплоть до той блохи, которая кусает Джудит, открывающую ящичек с венецианскими бусами, доставленный в Стратфорд из Лондона соседке-портнихе Шекспиров для выполнения богатого заказа. Во второй части повествование выстроено строго хронологически и как бы фиксирует разные стадии горя у членов семьи, его приливы и отливы, их нарастающую зависимость от этой эмоции и финальное примирение с ней, исцеление горя, насколько это вообще возможно, средствами искусства.

Говоря же о новизне психологических мотивировок в новейшем историческом романе после Мантел, отметим в «Хэмнете» тот же имплицитный, глубоко пропитывающий повествование, социальный аспект нарратива. И Агнес, и ее муж – люди от природы настолько необычного склада, что по определению противостоят большинству. О'Фаррелл показывает, как ее герои учатся оказывать сопротивление (Агнес – мачехе, юный Шекспир – отцовскому рукоприкладству), использовать общественные нормы в своих интересах (им разрешают пожениться только после того, как Агнес забеременела; Шекспир покидает Стратфорд под предлогом расширения отцовской торговли на Лондон, и т.д.). С высоко поднятой головой, рука об руку идут, смеясь, по улицам Стратфорда, сопровождаемые неодобрительными перешептываниями, никчемный старший сын нечестного перчаточника и дочь цыганской колдуньи.

Сходство с Мантел глубже с точки зрения манеры О'Фаррелл в работе с историческими фактами. Обе писательницы находят свою сферу в зазорах и зияниях между фактами, смело атакуют смысловые пустоты, несоответствия в трудах биографов и историков. Идея о том, что трагедия «Гамлет» каким-то образом связана с умершим сыном Шекспира, высказывалась еще со времен Кольриджа десятками ученых (Фрейд, Х. Блум⁶, К. Себаг-Монтефиори⁷)⁸, но автор «Хэмнета» выдвигает версию с вполне оригинальными ак-



центами, с мотивировками, которые не могут себе позволить ученые.

В художественном мире романа, как и у Мантел, мир исторический, вполне материальный, воссоздан на уровне серьги в ухе (с наиболее достоверного портрета Шекспира), вкуса воды, стежков в платье, запахов кожи и шерсти, зримо, осязаемо, ольфакторно – и он соседствует с миром трансцендентным. Это соседство становится инструментом погружения в глубины сознания героев: «Агнес уже давно представляла себе смерть в виде освещенной изнутри комнаты, которая стоит где-то посреди болот. В комнате живут живые; умершие бродят вокруг, прижимаясь к окнам лицом, ладонями, хоть кончиками пальцев; они отчаянно хотят назад, к своим родным. Внутри комнаты кто-то видит и слышит тех, кто снаружи; иные умеют разговаривать с ними сквозь стены; большинство не умеет» (150). Дело не просто в этом дополнительном измерении реальности, открытом Агнес, Джудит, Шекспиру, в том мире, где они пытаются вступить в контакт с умершим Хэмнетом. Этот мир в романе – нечто большее, чем художественный образ, воплощающий суждения современных демографов о том, что в елизаветинской Англии каждый четвертый ребенок не доживал до 10 лет. Скорбящая Агнес размышляет не о детской смертности, а о хрупкости жизни как таковой: «Что дано, может быть забрано в любой миг. За каждым углом, из любого сундука, из-за каждой двери выглядывают жестокость и погибель, набрасываются, как вор, как разбойник. Нужно быть всегда начеку. Нельзя считать, что ты в безопасности. Всегда проверяй, бьется ли у твоих детей сердце, пьют ли они молоко, дышат ли, ходят ли, говорят, смеются, играют. Помни, что они могут исчезнуть в любое мгновение, не успеешь моргнуть, а их уж вырвало, унесло, как пух чертополоха» (125). В 2020 г., в год издания романа, эти слова воспринимаются особенно остро.

Таким образом, по ряду важнейших для исторического романа параметров (сдвиг в сторону изображения частной жизни, повседневности; привилегированность гендерной проблематики; композиционное решение художественного

времени; роль вымысла в создании психологических мотивировок) «Хэмнет» следует по пути, открытому в современной английской литературе Хилари Мантел, что ничуть не умаляет высочайшей оценки мастерства М. О'Фаррелл в этом замечательном романе.

Примечания

- ¹ Greenblatt S. The Death of Hamnet and the Making of *Hamlet* // *New York Review of Books*. October 21, 2004. URL: <https://www.nybooks.com/issues/oct/21> (дата обращения: 20.01.2021).
- ² См.: Brooks G. Shakespeare's Son Died at 11. A Novel Asks How It Shaped His Art // *New York Times*. July 1, 2020. URL: <https://www.nytimes.com/2020/07/17/books/review/hamnet-maggie-ofarrell.html> (дата обращения: 20.01.2021).
- ³ См.: Mullan J. Maggie O'Farrell's *Hamnet*: A brilliantly observed historical novel // *New Statesman*. November 18, 2020. URL: <https://www.newstatesman.com/Maggie-ofarrell-hamnet-review> (дата обращения: 20.01.2021).
- ⁴ См.: Greenblatt S. A Wisewoman in Stratford // *New York Review of Books*. January 14, 2021. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/hamnet-shakespeare-wisewoman-stratford/> (дата обращения: 20.01.2021).
- ⁵ O'Farrell M. *Hamnet*. London: Tinder Press, 2020. E-book. P. 128. В дальнейшем цитаты в тексте приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. URL: https://www.ebooks.com/en-ru/book/209704659/hamnet/maggie-o-farrell/?_c=1 (дата обращения: 08.09.2020).
- ⁶ См.: Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. New York: Riverhead Books a member of Penguin Putnam Inc., 1998.
- ⁷ См.: Sebag-Montefiore C. Hamnet: A Play for Shakespeare's Forgotten Son (and One 11-Year-Old Actor) // *The Guardian*. September 11, 2018. URL: www.theguardian.com/culture/2018/sep/11/hamnet-a-play-for-shakespeares-forgotten-son-and-one-11-year-old-actor (дата обращения: 18.01.2021).
- ⁸ Обзор соответствующей литературы см., например: Bray P. Men, Loss and Spiritual Emergency: Shakespeare, the Death of Hamnet and the Making of *Hamlet* // *Journal of Men, Masculinities and Spirituality*. 2008. Vol. 2, № 2. P. 101–104.

Поступила в редакцию 23.01.2021, после рецензирования 01.02.2021, принята к публикации 10.02.2021
Received 23.01.2021, revised 01.02.2021, accepted 10.02.2021