

О. Л. КУБКИНА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «ПУРИТАНЕ»



Уже в первых оперных сочинениях Беллини обнаружилось его тяготение к исторической тематике. В сюжетах шести из одиннадцати опер отображены подлинные исторические события. Тематика остальных пяти опер, хотя и не обращена напрямую к истории, но отсылает к ней через указание на ранг действующих лиц¹.

Беллини интересовали не только события из жизни родной страны, но и хроники, отражающие историю других государств и народов. Главное, чтобы они корреспондировали с социально-исторической ситуацией в Италии первой половины XIX века: политическая раздробленность, зависимое положение от Австрии, Франции и Турции, жёсткий диктат австрийской цензуры. Будучи патриотом своей страны, Беллини не мог оставаться в стороне от событий, происходивших на его глазах. Его гражданская позиция проявилась уже в годы юности, когда, будучи студентом Неаполитанской консерватории, он вступил в тайное общество карбонариев² и отчислял его членам денежные средства на гуманитарную помощь и приобретение оружия. Композитор стремился направить свой талант на воплощение идеалов движения Рисорджименто, за достижение которых боролось общество карбонариев.

Отражая острые противоречия современной Италии, композитор следовал эстетическим принципам основоположников итальянского романтизма Дж. Берше и А. Мандзони. С точки зрения Мандзони «в каждом сюжете художник должен открывать “правду историческую и правду моральную”, которые должны совпадать. Собственно, задача драматурга и состоит в том, чтобы из хаоса событий извлечь и смысл, который и позволит вывести то, что Мандзони называет “моральной правдой”» [1, с. 128]. Отсюда требования к сюжету: только подлинная история оказывает сильное воздействие на слушателя. Лозунг «искусство должно соприкасаться с душой народа» стал эстетическим прогрессивным идеалом Рисорджименто [4, с. 31]. Этой задаче отвечал и новый тип трагедии и героя этой трагедии.

Романтическая трагедия, таким образом, становится не как одно лишь субъективное переживание противоречий, а как сложный жизненный процесс, в котором *субъект* (герой) неразрывно связан с *объектом* (его средой, т. е. народом); и оба они проходят эволюцию – движение ко всё более глубокому осознанию своих внутренних противоречий. Из этого определения трагедии автор выводит категорию *вины*. Такие персонажи есть в каждой опере Беллини (Гуальтеро в опере Беллини «Пират», Норма в одноимённой опере). Чувствуя свою вину и причастность ко всеобщим страданиям, они добровольно, или неосознанно *жертвуют своей жизнью*, чтобы исправить исторический путь своей Родины.

Несмотря на это, в отечественном музыкознании оперы Беллини на исторический сюжет со времён А. Серова и В. Стасова продолжают причислять к лирическим операм. Исторические аспекты драматургии рассматриваются лишь как красочный фон, оттеняющий личную трагедию героев. М. Черкашина вводит термин «историческая мелодрама» [5, с. 75]. К ней автор относит основные оперы Беллини на исторический сюжет: «Норму» (1831), «Капулетти и Монтеки» (1830), «Пуритане» (1835), которые давно вошли в практику музыкальных театров мира и являются наиболее популярными сочинениями композитора. Мы считаем, что термин «мелодрама» противоречит сущности художественных процессов в музыкальном театре Беллини. Назрела необходимость формирования объективной оценки этих сочинений. В данной статье предлагается анализ оперы «Пуритане» с точки зрения исторических аспектов её драматургии.

Опера «Пуритане» является последним крупным сочинением Беллини, в котором проявились его эстетические и гражданские взгляды. В ней воспроизводится период гражданской войны 1620–1640-х годов, к которому также обращались Вальтер Скотт (его одноимённый роман охватывает и век XVIII) и Виктор Гюго (трагедия «Кромвель»). На сюжет драмы Гюго впоследствии написал оперу Джу-

зеппе Верди («Эрнани»). В основу либретто оперы Беллини (либреттист Пеполи) легла драма Франсуа Ансело и Ксавье Бонифаса Сентина «Круглоголовые и рыцари» («Пуритане и роялисты»), которая в свою очередь являлась театральной версией романа В. Скотта «Пуритане».

Драматурги сохранили историческую достоверность и хроникальность произведения великого шотландца. Однако в драме есть определённые расхождения с романом: в ней не отражены все перипетии жизни пуритан в Шотландии, изменён временной промежуток». Действие происходит не в 70-х гг. XVIII века как у Скотта, а в 1651 году в самый разгар гражданской войны, когда в стране утвердился протекторат Кромвеля. При этом в драме и в опере сохранили своё значение художественные принципы исторической концепции Скотта, в основе которой лежит идея воплощения в художественном произведении живого образа эпохи и его философского осмысления. Для этого, по мнению писателя, необходимо использовать принципы объёмного отображения исторического бытия – воплощение «истории в трёх проекциях», которые рассмотрены в трудах Дм. Лихачёва, Н. Гумилёва, применены к анализам опер XIX века М. Черкашиной, детально разработаны в статье Г. Калошиной «Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века».

Проекция истории «как прошлое» должна быть выражена хроникально точным воссозданием примет эпохи. В опере «Пуритане» раскрываются события английской революции и гражданской войны, которая разгорелась из-за конфликта короля Карла I и парламента руководимого Кромвелем. Практически это был конфликт двух ветвей протестантизма³. Учитывая сюжетную основу, опера оказалась объективно связанной и с трагедией В. Гюго «Кромвель», его принципами исторического театра, изложенными в предисловии к пьесе. Главными чертами романтического театра Гюго считал достоверное отображение эпохи, заключающееся в правдивом воплощении духовного образа народа.

Перипетии гражданской войны в Англии середины XVII века с политическими и религиозными распрями предопределили систему конфликтов в опере Беллини. Главная сторона конфликта – пуритане. Их противником оказывается лорд Артур Телбот, который защищает католичку, пленную королеву Генриетту.

Образ пуритан очерчен Беллини в полном соответствии с романом В. Скотта. Его пуритане,

прежде всего, выходцы из шотландского народа. Их стальной характер метафорически сравнивается в романе с образом горного клёна, который не сгибается даже под самым сильным ветром и, скорее, ломается, чем прогнётся. В характеристике пуритан в опере Беллини большую роль играют жанры хорала и марша – основа лейттемы пуритан. Она символизирует, с одной стороны, твёрдость и мужество этого собирательного образа, а с другой – чистоту и искренность веры. Эти черты полностью соответствуют тем качествам, которые подробно описывает в своём романе В. Скотт, и сконцентрированы в образе «кладбищенского старика», Роберта Патерсона, аскетичного странника, который всю свою жизнь посвятил бескорыстному служению своим братьям по вере, восстанавливая заброшенные могилы замученных и убитых в боях пуритан. В этом герой (по профессии каменотёс) видел своё предназначение.

Экспозиция этого образа происходит уже в увертюре, написанной в форме сонатного аллегро без разработки, в которой лейттема пуритан является главной партией. Тема пуритан содержит две контрастные фразы. Первая, короткая, основана на маршево-фанфарном, призывном комплексе с характерным ломбардским пунктирным ритмом. Романсная интонация восходящей сексты смягчает этот маршевый комплекс, добавляя в него лирические черты. Эта короткая фраза воплощает одновременно и некий призыв свыше (фразу исполняют валторны, имитирующие военный рог), и непоколебимую стойкость и готовность самих пуритан откликнуться на этот призыв, чтобы защитить свою веру.

В основе второй фразы лежит хорал, но размер 3/8, ритмическая формула лендлера и вальса привносит в неё элементы танцевальности. В полном виде лейттема пуритан прозвучит ещё раз в середине I действия, перед *квartetом* (Эльвира, Артур, Уолтон и Джордж) – одним из самых светлых кульминационных моментов оперы. Элементы этой лейттемы появляются в узловых моментах драматургии, композиционно скрепляя весь «фундамент» сочинения. Будучи смысловым зерном оперы, она символизирует национальный дух шотландского народа. Её озвучивают духовые инструменты, имитирующие звучание военных труб. Так, на модификации фанфарного элемента лейттемы основано вступление к первому номеру – воинственному хору стражников-пуритан «*Как зазвучит труба, быстро пробуждается воин*» (*Allegro sostenuto*) в куплетно-вариационной форме, в «военной» тональности D-dur, в ко-

торой создано большинство военных маршей начала XIX века. Хор демонстрирует героизм и стремление пуритан защищать свои идеалы. Во вступлении господствует фанфарный комплекс с характерным лейтритмом пуритан. Вокальная партия хора синтезирует черты гимна, марша и волевой ораторской декламации.

В первой вариации акцентированы черты марша, в мелодию вплетается риторическая фигура Креста, символизируя будущую трагедию героев. В последующих куплетах воодушевление пуританских воинов всё более возрастает: партию хора переполняют широкие «агрессивные скачки» на септиму, сексту и стремительно взлетающие пассажи. На протяжении всего хора в оркестре сохраняется ритм полонеза, придающий черты бравурного блеска горделивому рыцарскому облику пуритан. Полонез, как и мазурка, закрепляются в европейской музыке XIX века как символы героизма и пробуждения национального самосознания под впечатлением от польского восстания 30-го года. У Беллини это связано ещё и с общением в Париже с Шопеном, с его героическими полонезами.

Полонез становится главным лейтритмом оперы, входит, в том или ином виде, в большую часть хоровых эпизодов оперы, в сольные номера. Это создаёт самостоятельную драматургическую линию, в которой воюющие пуритане играют роль враждебной силы Судьбы. Можно сказать, что в опере последовательно реализованы черты трагедии рока.

За хором стражников помещена вторая характеристика пуритан, их молитва в жанре хорала в структуре двухчастной репризной формы. В этом эпизоде использован текст 148 псалма Давида «Хвалите господа с небес». Такой выбор не случаен. Образ жизни пуритан напоминал традиции первых христиан. Каждый день они начинали с общей молитвы, восхваляя Творца и выражая благодарности Ему за все блага. С такой же молитвы начинают свой день пуритане в опере Беллини. В её экспозиции хоральный и маршевый комплексы синтезируются с лейтритмом пуритан. Неспешность развёртывания гимнической мелодической линии, органное звучание духовых инструментов в оркестровом сопровождении придаёт образному строю сцены особую возвышенность и торжественность. В процессе становления темы в неё вливается песенная кантилена пасторального характера в ритме колыбельной, что привносит в молитву черты интимной доверительности и душевной теплоты.

Во втором разделе усиливается гимничность темы, выделяются изящные колоратуры

Эльвиры. Её высокое, «небесное» сопрано «парит» над всем многослойным музыкальным пространством. В сокращённой репризе песенная кантилена проходит на фоне фанфарных переключек голосов хора.

Набожность пуритан нередко переходила в религиозный фанатизм, о чём говорит в своём романе В. Скотт, описывая кровавый эпизод расправы восставших сторонников «истинной веры» над католическим архиепископом Сент-Эндрю. В опере Беллини их фанатизм становится основной движущей силой, формирующей ряд конфликтов.

«История как незавершённое настоящее» разворачивается как бы на наших глазах и связана с показом исторических эпизодов как спонтанного процесса» [3, с. 40]. Социально-политические и религиозные конфликты являются двигателем действия и реализуются как на внешнем, так и на внутреннем его уровнях. Гражданские чувства Артура (его отец был преданным защитником короля) и человеческое сострадание к свергнутой королеве заставляют его пойти против отца своей невесты и поддержать его врагов. Заступившись за королеву, он мгновенно лишается личного счастья и становится политическим изгнанником в родной стране. Поэтому основным конфликтом сочинения, отражающим гражданскую войну в Англии, становится противостояние Артура и пуритан, которое трактуется автором ещё и как романтический конфликт героя и общества. Он распадается на систему межличностных взаимодействий:

- Артур – пуритане;
- Артур – английское правительство;
- Артур – лорд Уолтон;
- Артур – Ричард;
- Артур – Бруно;
- Артур – Джордж.

Завязка конфликтной линии Артур – пуритане происходит в сцене перед финалом I акта, когда он уводит за собой пленную королеву. Но беглецы не успевают покинуть пределы замка, как их тут же замечают из окна. «Вероломный» поступок Артура, его «измена» невесте, и, главное, государству, приводит сначала всех присутствующих в полное замешательство и недоумение («ансамбль оцепенения»). Затем всё переходит к нарастающему возмущению и непримиримой ненависти в хоре гостей «Проклятье! Да не найдут себе беглецы ни дома, ни пристанища». Образ пуритан выступает в этом эпизоде как единая сила. Все они, а не только небольшой отряд стражников, как во втором хоровом номере, объединяются против

своего врага, которым, по воле рока, становится Артур. В первой части хора ораторские возгласы, риторическая фигура *passus duriusculus* аккумулируют ярость и ненависть пуритан по отношению к отступнику от истинной веры. Гимническая вторая часть перебрасывает арку к молитве из первой сцены 1 акта.

Развязка конфликта Артур – пуритане происходит только в финале оперы, в котором воспроизводится сценическая ситуация «оцепенения» из первого акта. Однако в первом акте музыкальная характеристика внутреннего состояния героев была цельной, коллективной. В финале произведения каждый из персонажей имеет индивидуальную характеристику, выражая комплекс противоречивых чувств: гнева и ярости у Уотсона, Ричарда и стражников, снисхождения и жалости к несчастной паре у Джорджа, состояние трагического отчаяния у Эльвиры. Крайнее напряжение, в котором находятся все герои, разрешается неожиданно: появившийся посланник английского правительства зачитывает приказ Кромвеля об амнистии врагам революции.

Перипетии исторических событий проектируются на любовный треугольник Эльвира – Артур – Ричард, на другие межличностные взаимодействия: Эльвира – Генриетта, Эльвира – Артур. Конфликт между Артуром и Эльвирой уже в финале I акта переносится во внутренний конфликт героини, масштабно представленный в опере. Второе действие практически полностью посвящено её трагедии и сочувствующим ей героям. Её мучают ревность и сочувствие к Генриетте, любовь и ненависть к Артуру. Душа бедной девушки не выдерживает поистине нечеловеческого напряжения: сцена безумия Эльвиры во втором акте является высшей точкой развития динамических волн оперы. При этом, её конфликты поднимаются на уровень глобальных романтических противоречий между мечтой и действительностью, переводя политически окрашенные внешнедейственные противостояния на философско-символический уровень. Развязка внутренних конфликтов Эльвиры происходит только в финале оперы, после того как разрешатся все другие межличностные конфликты.

Напряжённость других конфликтных линий, Артур – Ричард и Артур – Джордж, изменяется на протяжении всего действия оперы. Так, после кульминации в финале первого акта, в начале второго наступает некая разрядка: Джордж, видя безутешные страдания дорогой ему племянницы, решает простить Артура. Он умоляет Ричарда воспользоваться своим влия-

нием в английском парламенте, чтобы добиться освобождения Артура от ответственности за совершённую измену. В дуэте Джорджа и Ричарда духовная борьба героев трансформируется во внутренний конфликт последнего: противоречие между эгоистичной ревностью к Артуру и необходимостью проявить милосердие к любимой. Кажется, что и здесь, как и в дуэте Ричарда и Бруно в I акте, подлинная любовь стоит выше эгоистичных стремлений и должна преодолеть все препятствия, что и происходит в предпоследнем разделе дуэта («Гнетущая меня печаль да победит твоё благородное сердце»). Однако в финальном разделе, начинающемся со слов «Быть может, на заре нападёт враг», противоречия вновь сгущаются, возвращается конфликтная сфера. Теперь в дуэте главенствует Ричард с его непримиримостью и неуступчивостью, хотя ранее ведущее значение имела партия Джорджа.

Образ пуритан приобретает в опере масштабы беспощадной роковой силы, которая, как в классической античной трагедии, неумолимо преследует героев, что порождает, как мы видели, всю сложную систему конфликтных взаимодействий в драматургии оперы на уровне внешнего и внутреннего действий. И если в «Капулетти и Монтеки» автор ещё не свободен от предвзятости, и одну из сторон конфликта трактует в сугубо негативном ключе⁴, то в «Пуританах» он поднимается над историческим конфликтом, стараясь его обобщить и философски осмыслить. Беллини не склонен принимать позицию одной из сторон этого конфликта, кого-то оправдывать или порицать. Он осуждает сам факт существования гражданской войны и тех, кто не даёт ей прекратиться, показывая всю тяжесть их ответственности за судьбы соотечественников.

Символом движения пуритан в романе Скотта и в опере Беллини выступает Кромвель – выдающаяся личность в истории Великобритании, неоднозначная, но, несомненно, незаурядная, хотя в эпизодах оперы он не появляется. Фигуру Кромвеля композитор трактует в русле исторической аллюзии: великий полководец может стать для итальянцев примером для подражания. Если учесть, что Кромвель был пуританином, то можно предположить, что этот образ становится для композитора своего рода нравственным христианским идеалом, который должен сохраняться не только в народе, но и, главное, в его героях, воплощающих его (народа) самые лучшие качества. Ибо «утрата духовного идеала всегда становится угрозой существования нации» [2, с. 49].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, об одном из героев первой оперы композитора «Адельсон и Сальвини» (1825) некоем Страле говорится, что он заклятый враг и политический соперник шотландского графа Адельсона. А Алаида, главная героиня «Чужестранки» (1829), оказывается изгнанной королевой (без указания страны, где она правила).

² Карбонарии (от ит. *carbonari* – угольщики) – представители тайных политических организаций, сложившихся в 1808–1809 гг. на юге Италии (Калабрия, Абруцци). Их целью было достижение государственной независимости, объединения страны и социального равенства через либерально-демократические реформы. Общества карбонариев имели черты религиозной секты, близкие движению масонов: беспрекословное подчинение руководителям, процедура вступления в общество с ритуалами, связанными с определёнными психологическими испытаниями. В организацию входили представители широкого круга населения: ремесленники и торговцы, аристократы и военные, многочисленный слой интеллигенции: поэты Дж. Байрон, Ч. Россетти, Дж. Берше, С. Пеллико. В первой трети XIX века общество карбонариев охватило весь Аппенинский полуостров.

³ Догматика и иерархия официальной англиканской церкви представляли собой некий компромисс между католичеством и протестантством. Главой церкви являлся король; её властная организация ко времени правления Карла I была сильно политизирована, епископы занимали одновременно и государственные должности. Поэтому власть короля и административное устройство были неразрывно связаны с англиканской верой. Чтобы подорвать авторитет Карла, парламенту требовалось заручиться поддержкой в среде пуритан, движение которых неуклонно возрастало, главным образом, в Шотландии. Сторонники революции умело использовали их недовольство реформами внутри официальной церкви, которые были для них недостаточными и осторожными. Короля обвиняли в тайной симпатии к католикам и диктаторской политике в религиозной сфере, поскольку его жена – Генриетта Мария – была убеждённой католичкой.

⁴ Ибо все члены клана Капулетти, за исключением романтического образа Тибальта, представляют собой собирательный образ героев, которые закалились в своей ненависти и злобе. Ромео предстаёт миротворцем в политическом противостоянии гвельфов (Капулетти) и гиббелинов (Монтекки).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века: монография. М.: Наука, 1980. 324 с.

2. Бекетова Н. Историческая концепция русской оперы XIX века как опыт национального самосознания // Проблемы формирования исторического самосознания: сб. статей. Ростов н/Д : Изд-во Ростовского университета, 1995. С. 48–70.

3. Калошина Г. Оперное творчество Глинки и западноевропейский музыкальный театр первой половины XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах–2004. Ростов н/Д, 2005. С. 39–48.

4. Соловцова Л. Джузеппе Верди: монография. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1986. 399 с., нот.

5. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: монография. Киев: Музична Україна, 1986. 150 с.

REFERENCES

1. *Anikst A.* Teoriya dramy na zapade v pervoj polovine XIX veka: monografiya [Theory of Drama in the West in the first half of the 19th century: a monograph]. Moscow: Nauka, 1980. 324 p.
2. *Beketova N.* Istoricheskaya koncepciya russkoj opery XIX veka kak opyt nacional'nogo samosoznaniya [The historical concept of Russian opera of the 19th century as an experience of national identity] // Problemy formirovaniya istoricheskogo samosoznaniya: sb. statej. Rostov-on-Don: Rostov University Press, 1995. P. 48–70.
3. *Kaloshina G.* Opernoe tvorchestvo Glinki i zapadnoevropejskij muzykal'nyj teatr pervoj poloviny XIX veka [Glinka's opera oeuvre and the Western musical theatre of the first half of the nineteenth century] // Yuzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah – 2004. Rostov-on-Don, 2005. P. 39–48.
4. *Solovcova L.* Dzhuzeppe Verdi: monografiya [Giuseppe Verdi: monograph]. Moscow: Muzyka, 1986. 400 p.
5. *Cherkashina M.* Istoricheskaya opera epohi romantizma: monografiya [Historical opera of the Romantic era: monograph]. Kiev: Muzichna Ukraïna, 1986. 150 p.

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ В ОПЕРЕ В. БЕЛЛИНИ «ПУРИТАНЕ»

В статье рассматривается опера В. Беллини «Пуритане» с точки зрения закономерностей исторического театра, которые были определены в трудах французских (В. Гюго, А. Стендаля) и итальянских романтиков (А. Мандзони и Дж. Берше). В драматургических процессах оперы прослеживается также воздействие исторической концепции В. Скотта. В основе либретто лежат подлинные исторические события, происходившие во время английской революции в середине XVII века. Двигателем действия являются социальные и религиозные конфликты – раскол между сторонниками англиканской церкви в окружении монарха и пуританами, утверждавших идеалы демократического централизма, которые проецируются на психологические конфликты главных персонажей, символический уровень драматургии и корреспондируют с современным Беллини движением Рисорджи-

менто за свободу и независимость страны. Временные и пространственные координаты (XVI и XIX века, Шотландия и Италия) отображены в вокальных характеристиках главных героев (Артура, Эльвиры, Ричарда, Генриетты) и симфонических процессах. В драматургии главенствует принцип накопления конфликтных взаимодействий от начала к концу сочинения. Героико-патриотическая концепция оперы воплощает взгляды композитора на будущее своей страны, его идеал национального героя. Автор считает, что термин «мелодрама», укоренившийся в музыкознании по отношению к историческим операм Беллини, противоречит сущности художественных процессов в музыкальном театре Беллини. Назрела необходимость формирования объективной оценки этих сочинений.

Ключевые слова: исторический театр, хроникальность, вера, свобода, концепция.

HISTORICAL ASPECTS OF DRAMATURGY IN V. BELLINI'S OPERA «THE PURITANS»

The article discusses the opera «Puritans» by V. Bellini from the point of view of the regularities of the historical theater, which were defined in the works of French (V. Hugo, A. Stendhal) and Italian romantics (A. Manzoni and J. Bersche). In the dramatic processes of the opera, the influence of the historical concept of W. Scott is also traced. The libretto is based on genuine historical events that took place during the English revolution in the middle of the seventeenth century. The action is driven by social and religious conflicts – a split between the supporters of the Anglican Church, surrounded by the monarch and the Puritans, who asserted the ideals of democratic centralism, which are projected onto the psychological conflicts of the main characters, the symbolic level of drama, and correspond with the Risorgimento movement for freedom and independence of the

country. The temporal and spatial coordinates (16th and 19th centuries, Scotland and Italy) are displayed in the vocal characteristics of the main characters (Arthur, Elvira, Richard, Henriette) and symphonic processes. In drama, the principle of accumulation of conflicting interactions prevails from the beginning to the end of the composition. The heroic-patriotic concept of the opera embodies the composer's views on the future of his country, his ideal of a national hero. The author believes that the term “melodrama”, rooted in musicology in relation to the historical operas of Bellini, contradicts the essence of the artistic processes in the Bellini's musical theatre. There is a need to form an objective assessment of these works.

Key words: historical theater, chronicle, faith, freedom, concept.

Кубкина Ольга Леонидовна

аспирант кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: olya.kubkina.89@bk.ru

Olga L. Kubkina

Postgraduate student at the Department of Music History
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: olya.kubkina.89@bk.ru

