

А. И. ЖУРАВЛЕВА

«ПЕСНЬ О ВЕЩЕМ ОЛЕГЕ» А. С. ПУШКИНА

«Песнь о вещем Олеге» — одно из наиболее хрестоматийных, с детства всем памятных стихотворений Пушкина. Написанное в 1822 году, оно в чем-то подвело итог недолгому, но бурному расцвету баллады в русской романтической поэзии. После этого баллады, конечно, продолжали появляться, писал их и сам Пушкин. Но для него «Песнь о вещем Олеге» едва ли не единственная «серьезная» баллада, без тонкой авторской иронии по отношению к жанру, без игры и стилизации, без элементов пародии, которые в явном или скрытом виде ощутимы во всех других балладах Пушкина. В историко-литературном отношении это стихотворение включает в себе какое-то странное свойство, какое-то противоречие: оно было новаторским, своеобразным по отношению к традиции, в чем-то спорило с романтической балладой. Но оно же как бы заместило собой всю предшествующую балладу, впитало ее и в сознании потомков стало едва ли не самой «балладной» балладой в русской поэзии.

Многие исследователи справедливо полагают, что «Песнь о вещем Олеге» — этапное произведение в творчестве Пушкина. Круг проблем, возникающих в связи с его изучением, необычайно широк, и я не пытаюсь даже бегло очертить его. Место «Песни о вещем Олеге» в творчестве самого Пушкина и в истории русского романтизма, с моей точки зрения, блестяще исследовано Гуковским¹. Я коснусь только вопроса об отношении «Песни» к жанру романтической баллады.

* *
*

Едва ли не все исследователи русской поэзии XIX века единодушно утверждают: для этого периода характерна тен-

¹ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

денция к постепенному разрушению строгой жанровой системы, существовавшей в рационалистической поэтике предшествующего столетия. Особенно очевиден этот процесс в лирике. Но было бы неверно понимать происходящие изменения как простое исчезновение жанров. В лирике первой трети XIX века мы постоянно встречаем балладу, элегию, послание. Мы можем без особого труда определить жанровую принадлежность значительной части стихотворений, не имеющих непосредственного авторского указания на жанр. Можно отметить и формирование новых лирических жанров в поэзии этого времени. Таким образом точнее было бы говорить не об исчезновении жанра, а о новой функции самой категории жанра. В классицизме перед нами строгая иерархическая система жанров, требующая соотношения с иерархической же системой стилей и основанная на соответствующей иерархии различных сфер человеческого бытия, иерархии жизненных ценностей. Романтизм вводит нас в своеобразную республику жанров, где поэтические жанры в принципе равноправны. Сама категория высокого и низкого в романтизме сохраняется, но изменяется ее существо. Это понятие теперь не прикреплено к разделенным сферам жизни. Высокое и низкое — взаимопревращаемы и постоянно меняются местами. Любое явление действительности допускает рассмотрение под знаком категорий высокого и низкого. В связи с этим в основе поэтического жанра теперь лежит не соответствие его определенной сфере жизни, кругу событий, доступных и приличествующих этому жанру, а скорее особый для каждого жанра угол зрения на жизненные явления, ставшие предметом лирического изображения. Если для жанра в старом понимании предопределен круг предметов, событий, эмоций, которые могут быть в нем описаны, то теперь этот внешний предметно-эмоциональный мир может быть как угодно широк и изменчив, а устойчивость, целостность жанра определяется той художественно-идеологической проблемой, которая встает и решается в стихотворении.

Думается, что это не только особенность лирических жанров романтизма, но и свойство жанра в поэзии нового времени. Кажущаяся жанровая неопределенность лирики XIX века — результат того, что по инерции мышления мы ищем признаки жанра исключительно в сфере внешнего выражения, и не всегда находим их.

«Художественное целое любого типа, т. е. любого жанра, ориентировано в действительности двояко, и особенности этой двоякой ориентации определяют тип этого целого, т. е. его жанр.

Произведение ориентировано, во-первых, на слушателей и воспринимающих и на определенные условия исполнения и восприятия. Во-вторых, произведение ориентировано в жизни,

так сказать, изнутри, своим тематическим содержанием. Каждый жанр по-своему тематически ориентируется на жизнь, на ее события, проблемы и т. п.

...Если мы подойдем к жанру с точки зрения его внутреннего тематического отношения к действительности и ее становлению, то мы можем сказать, что каждый жанр обладает своими способами, своими средствами видения и понимания действительности, доступными только ему»².

При таком понимании жанра логично будет стремление найти не только его композиционно-стилистические признаки, но и его основную художественную идею, его смысловую доминанту, понять, для чего он, в сущности, возник в поэзии. Именно с этой точки зрения я и пытаюсь взглянуть на балладу.

«Жанры живут и развиваются. ...Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*, т. е. в силу естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам»³. Во всех случаях, когда теоретик литературы стремится описать жанровую систему того или иного рода литературы, он имеет дело именно с генетическим пониманием жанра. Он стремится к такому определению, которое было бы достаточно обобщенным — и достаточно абстрактным, — чтобы вместить литературный опыт многих поколений, многих эпох жизни жанра. В конкретном изучении литературы одной эпохи генетическое понимание жанра, разумеется, также необходимо. Мы нуждаемся в нем, чтобы включить «свою» эпоху в цепь общеисторической эволюции. Но оно мало помогает при исследовании жанрового многообразия внутри избранной нами эпохи. Здесь нам приходится искать других определений, нераспространимых на все эпохи истории жанра (и все его национальные модификации), но зато дающих представление о его специфике в ряду других современных ему жанровых форм. В этой работе речь идет о русской литературной балладе нового времени.

По-видимому, в связи с широко распространенным мнением о разрушении жанровой системы в лирике XIX века вопрос о лирических жанрах вообще мало разработан в современных исследованиях. Определения, которые даются балладе в работах советских ученых (и в справочниках, отражающих, как правило, современное состояние вопроса), содержат оговорки о длительной истории термина, о том, что в многовековом развитии литературы содержание понятия коренным образом ме-

² П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928 год, стр. 177, 179.

³ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1930 год, стр. 159—160.

нялось. За исключением таких оговорок определения эти приложимы именно к литературной балладе нового времени.

Б. В. Томашевский не дает общего определения, а о балладе интересующего нас периода пишет: «Под словом баллада стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, — балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном»⁴.

«Балладой стали называть небольшое сюжетное стихотворение фантастического, исторического или героического содержания»⁵.

«Как сюжетное поэтическое произведение, преимущественно на историческом и легендарном материале, с мрачным колоритом, баллада стала одним из любимых жанров в поэзии сентиментализма, романтизма...»⁶.

Итак, принятые определения баллады подчеркивают как постоянные, необходимые признаки жанра — исторический, героический или легендарный сюжет. Думается, что легендарность — необходимое условие: не всякая история, не всякий героизм может стать предметом изображения в балладе, а только те эпизоды, где есть момент легенды. Поэтому, например, «Бородино» Лермонтова, где есть и история, и героизм, и сюжет, противится тому, чтобы счесть его балладой⁷. И по этой же причине рылеевские «Думы» — не баллады, а особый жанр, скорее близкий к поэме. Тут история, тут героизм, тут, как известно, очень мало исторической достоверности, но тут большая серьезность, явное утверждение истинности всего описанного. А баллада откровенно признается в своей условности. И в истории, какой бы близкой по времени она ни была, баллада черпает ее легендарную сторону; она работает не с документом, а с преданием. «В ней большие чудеса», — сказал Жуковский в «Светлане». И это, конечно, самохарактеристика баллады.

Осознание национальной стихии как необходимого воздуха и хлеба искусства — великое завоевание романтизма. Может быть, именно поэтому историю русской баллады всегда рассматривали в связи с проблемой создания русской народной, национальной баллады. Оно удалось только Пушкину — в «Песни о вещем Олеге». Но в свете этой проблемы всегда получалось, что до Пушкина лучшие баллады — то есть наи-

⁴ Б. В. Томашевский. Теория литературы. Поэтика. 1930, М.—Л., стр. 191.

⁵ Л. И. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. М., 1963, стр. 20.

⁶ Краткая литературная энциклопедия. М., 1962, т. I, стр. 422.

⁷ Нельзя согласиться с А. П. Квятковским, который в статье «Баллада» приводит «Бородино» в качестве образца русской книжной баллады. «Поэтический словарь». М., 1966, стр. 56.

более приближающиеся к идеалу народной, национальной — катенинские. Катенин интересный поэт. Но считая его балладу высшим достижением русской баллады, мы все-таки в угоду теории грешим против живой жизни искусства. И для читателей того времени, и для нас, как читателей, лучшие, образцовые баллады — прежде всего баллады Жуковского.

Что же открыла русской поэзии и русскому читателю баллада Жуковского? Чтобы объяснить это, надо взглянуть на балладу как бы в другой связи, с иной точки зрения, не заключающей, а только дополняющей и корректирующей первую, «национально-историческую», — с точки зрения того, что дает баллада для познания личности, для раскрытия духовного Я человека в его многообразных и сложных связях с миром. Это ведь была другая великая проблема, выдвинутая романтизмом и переданная им в наследство современной поэзии (считая современной поэзию от Пушкина до наших дней).

Русская романтическая баллада ведет свою родословную от «Людмилы» Жуковского, опубликованной в девятом номере «Вестника Европы» за 1808 год с подзаголовком «Русская баллада» и примечанием к заголовку: «Подражание Бюргеровой «Леноре».

«Людмила», «Светлана» (1812, опубликована 1813) и «Ленора» (1831) Жуковского, «Наташа» (1814, опубликована 1815) и «Ольга» (1816) Катенина — все это вариации на сюжет знаменитой «Леноры» Бюргера. «Ленора» Жуковского — перевод, «Людмила» и «Ольга» — вольный пересказ, а «Светлана» Жуковского и «Наташа» Катенина — сами по себе вполне самостоятельные произведения и с балладой Бюргера соотносятся, собственно, только исторически — если знать и помнить, когда и почему были написаны. История литературных отношений Жуковского, Катенина и впоследствии Пушкина очень интересна, но она хорошо изучена пушкинистами, поэтому я не буду ее касаться. С точки зрения развития и борьбы разных поэтических принципов сравнение «Людмилы» и «Ольги» дает очень много. Но нам в данном случае важен сам факт столь пристального внимания к балладе Жуковского, столь острых споров вокруг нее. Баллада написана до Отечественной войны. Столько крупных событий свершилось и в жизни, и в литературе, и сам Жуковский после нее не раз «прославился» новыми стихами, в том числе «Певцом во стане русских воинов» и «Двенадцатью спящими девами», а сюжет первой баллады снова и снова привлекает внимание и самого автора, и Катенина, который стремится выступить его соперником.

При всей важности, программности «Людмилы», при всей ее значительности и в истории русской поэзии, и в биографии поэта, лучшая баллада Жуковского все-таки не «Людмила», а «Светлана», ее перифраз. То же происходит и с Катениным.

«Ольга», вызвавшая, как это и было задумано, много споров, не имела, однако, такого непосредственного читательского успеха, как «Наташа», которую журнал «Сын Отечества» напечатал с примечанием: «Издатели благодарят, именем читателей своих, за доставление им сей пьесы»⁸. Это, конечно, объясняется прежде всего исторически-житейским обстоятельством: перенесение сюжета в обстановку только что закончившейся Отечественной войны не могло не тронуть послевоенного читателя. И вот именно на этих исторически-житейских обстоятельствах и в их связях с человеческим сознанием и литературными явлениями и следует остановиться.

Итак, 1808 год — «Людмила», 1812—1813 — «Светлана», 1814—1815 — «Наташа» Катенина. Размеры и характер их успеха легче понять, если иметь в виду, что он, очевидно, был не только литературным.

Вспомним сюжет «Леноры». Невеста ждет с войны жениха. Войско возвращается, жениха нет. Невеста в отчаянии ропщет. Ночь является призрак жениха и увозит невесту в могилу. В тревожную эпоху наполеоновских войн, в эпоху Отечественной войны такая баллада, будучи к тому же совершенно новым и крупным литературным явлением, должна была производить потрясающее впечатление. Случилось так, что специфическая, характерная для романтизма острая постановка вопроса о личности и судьбе получила в это время в России дополнительную остроту. «Вечные» проблемы вдруг стали насущными и злободневными, очевидно, в гораздо большей степени, чем можно бы ожидать, не переживи страна такого тяжелого исторического потрясения, как война и нашествие 12-го года.

Каковы же те вопросы, которые ставила русская романтическая баллада? Это, в основном, вопросы взаимоотношения человека и судьбы.

Чем тогда баллада отличается от античной трагедии — разумеется, в интерпретации классицизма?

Думается, что различие есть. Если в трагедии акцент на стоицизме, на доблести человека перед лицом Рока, то в русской романтической балладе появляется идея справедливости.

В этом смысле опять-таки характерна судьба бюргеровской «Леноры». Сама эта баллада представляет, внешне по крайней мере, назидательную историю: не роптала бы, не была бы наказана. Но русская литература эту жесткую мораль не приняла. Жуковский создает свою «Светлану» в стремлении преодолеть неумолимо и, в сущности, несправедливо свирепую ситуацию «Людмилы».

«Наташа» Катенина — тоже попытка создать свою «Анти-

⁸ «Сын Отечества», 1815 год, № 13, стр. 16.

Ленору», и очень удачная. В творчестве Катенина она занимает такое же место, что «Светлана» у Жуковского. В противоположность Жуковскому, совсем отказавшемуся в «Светлане» от всякой войны и тем утешившего современников, Катенин, наоборот, переносит действие именно в войну 1812 года и даже в «День твой — день Бородина» — Натальин день по церковному календарю. У Жуковского — встреча влюбленных, у Катенина — «...как сидела, как спала, К жизни с милым умерла».

Эти баллады оставили глубокий след в русской литературе, как, образно говоря, самая первая и потому незабываемая драма. И Пушкин, наверное, не случайно назвал Людмилу — Людмилой, и Толстой Наташу Ростову — Наташей, и в поздних стихах Вяземского («Прочь, Людмила, с страшной сказкой» и, может быть, через Вяземского — в «Железной дороге» Некрасова мы видим следы этих баллад.

Итак, суровость баллады Бюргера русская литература хоть и оценила, но не приняла, по каким-то причинам не усвоила и успешно оспорила.

Говоря о русской балладе, мы здесь имеем в виду лучшие баллады Жуковского — «Смальгольмский барон», «Двенадцать спящих дев», «Балладу о старушке...» и, конечно, Катенина, с «Убийцей» и «Лешим». Большинство из них имеет именно такой характер: судьба, сверхчеловеческая сила, конечно, беспредельно могущественна, но и у человека уже появляются, словно бы, какие-то права. Во всяком случае, судьба непременно посылает ему какой-нибудь знак, предупреждение. Без этого предвещения не бывать и балладе — человек в ней не вовсе пассивное орудие, он как-то действует, высказывает свое отношение к посланному знаку. В большинстве переводных баллад Жуковского цепь событий трактуется именно как ряд взаимных ходов, которые делают человек и судьба, на каждый поступок следует воздаяние. Особенно отчетливо это видно в балладе «Двенадцать спящих дев». Там каждый шаг героя оценивается, комментируется и направляется злыми или благими потусторонними силами, и каждое действие сопровождается намеком на его качество.

Таким образом, можно сказать, что решение, которое русская допушкинская баллада предлагает для выдвинутой сложнейшей проблемы отношения человеческой личности с какими-то силами, лежащими вне человеческой воли, это решение просто, чтобы не сказать примитивно. Человек во власти божества, не искушай его, следуй велениям судьбы, о которых тебе будут поданы знаки. Постоянная ситуация баллады (вина — немедленное и ужасное наказание) имеет какой-то торгово-правовой характер. От классической религиозной притчи о наказании грешника здесь есть два существенных отличия. Во-первых, в балладе наказание это немед-

ленно и наивно-формально: Ленору буквально ловят на слове и в наказание ей — точное исполнение высказанного в отчаянии желания спать в одной могиле с милым. Во-вторых, в эстетике баллады важнейшее условие — ужас. Это далеко не то же, что «страх божий» цельного религиозного сознания, у него другое качество — он слепой, вульгарный и суеверный. Такой ужас можно испытывать перед чуждыми тебе вещами, не постигая их. Это ужас — непонимание: одно дело — человек, другое — божество. Этот бессмысленный страх довольно скоро делается шаблонным и станет предметом критических острот и литературных пародий. Но до поры до времени он остается неприменимым признаком романтической баллады.

В русской поэзии баллада непосредственно предшествовала торжеству личной лирики. В творчестве Жуковского эти две поэтические стихии сплетены. «Жуковский был первым поэтом на Руси, которого поэзия вышла из жизни», — писал Белинский⁹, имея, конечно, в виду жизнь самого поэта, то есть иначе говоря — Жуковский был первым поэтом личности. Именно в романтической балладе запечатлен знаменательный сдвиг в сознании нового человека: возникает и ставится проблема личности в том смысле, в каком ее не знал предшествующий век. Она назрела и в общественном аспекте как проблема осознания личности отдельно от государства, и от баллад здесь прямой путь к «Медному всаднику» и, может быть, к «Борису Годунову», хотя там, конечно, она осмыслена несравнимо более сложно и многосторонне. Проблема эта уходит корнями и глубже, в самые основы человеческого бытия. Тот балладный ужас, о котором шла речь выше, если взглянуть на него с другой стороны, ведь есть отчетливо, хотя еще и опосредованно, прозвучавший в русской поэзии голос живой человеческой жизни, чувств, проявившихся по поводу обычных житейских коллизий — любви, разлуки, смерти, — только костюмированных балладными одеждами. Жанр баллады вообще имеет в себе некую двойственность; он, так сказать, новаторски-консервативен. Жуковский пишет о жизни души, о человеческих чувствах. Но чувства эти он персонафицировал в действующих лицах баллады и разыгрывал сюжет. Сюжет должен быть закончен, завершен, а вся художественная проблематика Жуковского уже намекала на другой подход, на большую открытость структуры лирического стихотворения. И этой свободы непосредственного лирического выражения добьется Пушкин.

Итак, анализируя баллады Жуковского, мы обнаруживаем в них некоторые постоянно присущие им качества:

1. Мир баллады условен. И эта условность не есть что-то внешнее, она необходима жанру, который стремится быть вы-

⁹ В. Г. Белинский. Вторая статья о Пушкине. Полн. собр. соч., АН СССР, М., 1955, т. VII, стр. 190.

ражением внутреннего мира и в то же время прибегает к раз-вернутому и замкнутому сюжету. Мир баллады и время баллады всегда как бы трансцендентны по отношению к реальному миру и времени. Это достигается различными способами. Иногда дается прямая ссылка на историю. У Жуковского часто — указание на принадлежность описываемых событий другой национальной культуре (в этом состоит художественный смысл заимствования сюжетов — характерной черты поэтики Жуковского). Наконец, присущее всем балладам средство — легендарность событий, фантастичность их. Даже в тех редких случаях, когда нет ссылки на далекое прошлое, на средневековье, например, действие благодаря фантастике как бы вообще изъято из времени: так в «Светлане», так же, в сущности, в катенинской «Наташе», потому что так всегда в легенде.

2. Мрачный колорит, трагическая обреченность героев баллады. Гибель или иное возмездие в балладе носят всегда характер катастрофы. Случается что-то нарушающее естественный, мирный ход событий. Впрочем, здесь следует сказать, что трагизм баллад Жуковского ограничен откровенной условностью баллады. Как тонко отметил Гуковский, за пугающим, ужасным рассказом время от времени возникает улыбка автора, прямое указание на то, что ведь все это выдумано.

3. Страх как основа эстетического эффекта баллады.

Посмотрим теперь, в каком отношении к этому каноническому, «жуковскому» типу баллады стоит «Песнь о вещем Олеге», созданная как раз в эпоху триумфа баллады.

На первый взгляд, основные требования жанра романтической баллады соблюдены и Пушкиным.

Прежде всего, здесь речь идет о той же проблеме — человек и судьба, воля личности и тяготение над ней каких-то внешних по отношению к человеку сил.

В пушкинском стихотворении, как это и должно быть в балладе, перед нами не тот мир и не то время, что в реальности. Это особый, условный, балладный мир. Мотивировка этой условности — отнесение действия в эпоху славянской древности. «Перед нами народ дикий, воинственный, суеверный, но поэтически-настроенный; это — народ-наездник, номад; в балладе нигде не описаны дома, постройки; она вся — под небом, и даже пир Олега происходит неясно где, и едет Олег «со двора», а тризна в конце баллады — на холме и у берега»¹⁰.

Есть здесь и предсказание, столь характерное для романтической баллады.

Наконец, есть здесь и заранее предсказанная гибель героя.

¹⁰ Г. А. Гуковский. Пушкин и русские романтики. М., 1965, стр. 331—332.

И все-таки за этим внешним совпадением обнаруживаются серьезные отличия.

Прежде всего, Олег не совершает ничего, что подлежало бы наказанию, возмездию. Он подчеркнуто чужд всякой балладной экстравагантности поступков. Не только до, но и после предсказания он ведет себя так, как только можно пожелать. Даже то, что он отсылает коня, вполне естественно. Больше того — это ведь, в сущности, знак уважения к предсказанию. Пушкинской балладе чужда назидательность: читатель никак не может «поправить» Олега («не сделай он того-то и того-то — и не случилось бы ничего плохого»). У Пушкина очень четко представлены те самые условия игры, разграничение прав человека и судьбы, без которых редко обходится баллада. Они прямо содержатся в предсказании кудесника:

Воителю слава — отрада;
Победой прославлено имя твое;
Твой щит на вратах Цареграда;
И волны и суша покорны тебе;
Завидует недруг столь дивной судьбе.
И синего моря обманчивый вал
В часы роковой непогоды,
И пращ, и стрела, и лукавый кинжал
Щадят победителя годы...

Но примешь ты смерть от коня своего.

В сущности, кудесник ничего не требует от Олега и ничем не грозит ему, он только предсказывает ему вид смерти.

Можно сказать, что здесь права Олега — это сфера историческая, государственная, а права судьбы на него — это то, что уравнивает всех людей, нечто частное. Олегу-воину, победителю ничто не угрожает, но Олега-человека ждет смерть, как и всякого другого.

Конечно, «Песнь» очень драматична. И все-таки сравнительно с обычной судьбой, постигающей героев баллады, участь Олега вовсе не так ужасна. Собственно говоря, то, что смерть приходит к старому князю и воину именно предсказанным, а не иным способом, это у Пушкина во многом — художественный символ неизбежной участи смертного. Так что драматизм «Песни о вешем Олеге» совершенно иного качества, чем обычно в балладе. Острой и несколько суетливой игры страстей, поступков, от которых все зависит, высших сил, которые оказываются чуть ли не втянутыми в диалог-перебранку с героями или, во всяком случае, связаны с ними некими узлами житейской морали — ничего этого нет у Пушкина.

Романтическая баллада — мир, в котором иррациональные силы ведут себя все-таки рационально. Их можно понять,

условиться с ними, вести игру. Мир «Песни о вещем Олеге» — другое дело. Здесь все задано с самого начала, и все совершается, и нет игры и противоборства, а есть спокойное и вечное противостояние человека и судьбы. Настоящего романтического сюжета, когда человек, его воля и личность влияют на ход событий и взаимодействуют с иными силами, здесь нет. Вернее, он есть, но именно он-то и отрицается. Законы истории и законы жизни своим чередом совершаются над героем. В пушкинском мире и случайность закономерна.

По отношению к «Песни о вещем Олеге», конечно, еще рано говорить о том историческом детерминизме, который будет выработан Пушкиным впоследствии. Но здесь уже сказано характерное для Пушкина восприятие мира как гармонического единства, подчиненного, в конечном итоге, разумным закономерностям, восприятие мира, глубоко чуждое анархическому своеволию романтизма.

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
им. А. И. ГЕРЦЕНА

Ученые записки, т. № 434

ПУШКИН
И
ЕГО СОВРЕМЕННОКИ

ПСКОВ · 1970