

**А. А. Никифорова**

**СПАЦИОПОЭТИКА НОВЕЛЛЫ М. Р. ДЖЕЙМСА «НОМЕР 13»**

Поступила в редакцию 15.10.2021 г.

Рецензия от 25.10.2021 г.

*Анализ пространственной организации новеллы М.Р. Джеймса «Номер 13» позволяет отметить переход от традиционных готических топосов к современному урбанистическому пространству. Переосмысленным готическим топосам сообщаются в новелле определенные архитектурные черты. Пространство выступает не только в функции аранжировки внутреннего состояния героя, но и в сюжетобразующей роли. Наблюдается стяжение пространства, коррелирующее с проявлениями сверхъестественного в канве повествования. Особое внимание уделяется функционированию пространства онейросферы (Е. Фарино) как места локализации ирреальных событий. Неоднородность временной организации способствует функционированию пространства новеллы как онейрического. В контексте спациопоэтики новеллы «Номер 13» особая роль принадлежит границе реального и ирреального, а дуальность хронотопа репрезентирует принцип лиминальности пространства. Таким образом, основными средствами пространственного художественного моделирования выступают в новелле разнообразие спациопоэтики, вариативность онейрических пространств, лиминальность готического топоса, проницаемость / непроницаемость границ ирреального пространства.*

*The article is dedicated to the spatial organization of the novel by M.R. James "Number 13", published in his first book of collected stories. A shift in the poetical paradigm is noted: the transition from traditional Gothic topoi to modern urban space. According to the Gothic view on the distant past and antiquity, certain architectural features are ascribed to the reinterpreted Gothic topoi. In the novel, space does not only function as an arrangement of the hero's inner state, but also as a plot-forming component. There is a contraction of space, proportional to the presence of the supernatural in the canvas of the narrative. A particular attention is paid to oneirosphere space functioning (J. Faryno) as a place of unreal events localization. James' story showcases the multi-sensory imaging experience through the additional possibilities of dance, voice, correlation of light and shadow, light and dark. The heterogeneity of the temporal organization contributes to the functioning of the space of the novel as oneiric. Special attention is paid to the border of the real and the unreal, its permeability and the means of artistic depiction of these processes. The duality of the chronotope corresponds to the principle of the liminality of space (room 13 in the hotel appears at night and disappears during the day). Thus, the diversity of spatiopoetics, the variability of oneiric spaces, the liminality of the Gothic toposes, the permeability and impenetrability of the borders of the surreal space stand out as the main means for modeling the text.*



**Ключевые слова:** готическая новелла, спациопоэтика, пространство, топос, онейрическое пространство, лиминальность, граница, ирреальное пространство, сверхъестественные силы

**Keywords:** gothic novel, spatiopoetics, space, topos, oneiric space, liminality, border, surreal space, supernatural forces

Литература тайны и ужаса существует уже более 260 лет, обеспечивая человеку связь с зоной глубинного бессознательного и отвечая потребности в базовой эмоции страха [7, с. 39]. Фридрих Шиллер замечал, что «таково неизменное свойство нашей природы: все печальное, страшное, ужасное непреодолимыми чарами влечет нас к себе, так что мы сами чувствуем, как явления страдания и ужаса с одинаковой силой одновременно привлекают и отталкивают нас» [17, с. 41].

Искусство рассказывать страшные истории оттачивалось человечеством веками. Этот процесс не прекращается и в наши дни. Непрерывно формируется пласт различных художественных форм — от фольклорных жанров до современных триллеров и хорроров.

Периодом расцвета готической прозы считается XVIII столетие, когда формируются базовые поэтологические черты готического жанра. Восемнадцатый век известен как век Просвещения и господства разума, тем не менее потребность в леденящих душу историях существовала и тогда, являясь своеобразной оппозицией сухому рациональному мышлению и демонстрируя, что не все в нашем мире подлежит научному объяснению. Английская новелла ужасов (ghost story, horror story) адаптирует основные поэтологические черты готического романа XVIII в., среди которых выделяются пространственно-временная доминанта, особенности персонажно-образной системы, сюжетология, категории тайны и сверхъестественного. Сверхъестественное становится неотъемлемым родовым признаком такой новеллы. Согласно концепции Цветана Тодорова выделяются три категории сверхъестественного: «таинственное», объяснимое с точки зрения разума; «волшебное», относящееся к истинным потусторонним проявлениям, и «магическое», природа которого неизвестна [13, с. 144]. Вне зависимости от того, какому из перечисленных видов иррационального писатели следуют на страницах своих новелл, сверхъестественное является их характерным атрибутом (Р. Киплинг «Необычайная прогулка Морроуби Джукса», Г. Уэллс «История покойного мистера Элвешема») [9, с. 125].

В 1764 г. вышло в свет программное произведение готической литературы «Замок Отранто» Горація Уолпола, заложившее основы жанра. В монографии Эдит Биркхэд «История ужаса: Исследование готического романа» была сделана достаточно успешная попытка классифицировать готический роман. Жанр распадается на несколько подвидов: готический роман (the Gothic Romance), роман напряжения и необъяснимой тревоги (the novel of suspense), роман ужаса (the novel of terror), страшная восточная повесть (oriental tale of terror), ужасная повесть (the short tale of terror) [18].

Более позднюю классификацию готических романов предложил профессор Девендре Варма в работе «Готическое пламя» [19, p. 205]. Он вы-



деляет три школы (направления) готического романа: историческая готика (the Historical Gothic Tale), школа напряжения и необъяснимой тревоги (the School of Terror), школа ужаса (the School of Horror). В качестве произведения, соединяющего существенные черты нескольких школ, он приводит роман «Мельмот-скиталец» Ч.Р. Метьюрина, в котором обнаруживаются особенности школы напряжения и необъяснимой тревоги и школы ужаса. Одной из главных представительниц готического романа в целом и направления «роман напряжения и необъяснимой тревоги» является Анна Радклиф. В рассматриваемой нами новелле Джеймса «Номер 13» присутствует аллюзивная отсылка к ее произведению «Удольфские тайны», подчеркивающая преемственность в ряду жанра и указанной жанровой разновидности. Новелла Джеймса активно заимствует определяющие поэтологические особенности готического романа, совмещая их со спецификой малой прозы.

Традиционными для романной готики стали такие черты, как временная отдаленность описываемых событий (которые чаще всего относятся к Средневековью), замок с его бесчисленными потайными коридорами и подземельями, мистическая окраска пейзажной оркестровки (горы, лес), вторжение inferнального в повседневность, мотив кровной мести, родового проклятия и др. «Готический замок в произведениях Радклиф выполняет, как правило, хронотопическую и метафорическую функции; это материализованный символ средневекового варварства и суеверий; с ним обязательно связана какая-то тайна — кровавое преступление его нынешнего владельца или его предков, потенциальное присутствие сверхъестественных сил и т. п.» [14].

В новелле Джеймса происходит изменение поэтологической парадигмы: на смену открытым пейзажам приходит более наполненное урбанистическое пространство. Вместо замка появляются привычные, характерные для городской среды локусы. В данном случае это гостиница, архитектурные особенности которой акцентируют мотив тайны.

Уже в XVIII в. параллельно с романом идет развитие готической новеллы, хотя приоритетную позицию все еще занимает роман. Готическая новелла как доминантный жанр выходит на первый план в следующем столетии, в связи с исчерпанностью романного жанра. Однако большинство писателей XIX в., по наблюдениям исследователей, относились к жанру *short story* «как к “побочному” продукту своего творчества и не задумывались над терминологией» [6, с. 294].

Фактом, свидетельствующим о жанровой взаимосвязи и обособлении готической новеллы как самостоятельного жанра в конце XIX — начале XX в., являются произведения, отличительная черта которых — стилизация под вставную новеллу [2, с. 61]. Примером может служить вышеупомянутый роман Анны Радклиф «Удольфские тайны», содержащий новеллистические включения. (В свете этого упоминание «Удольфских тайн» в новелле Джеймса выглядит неслучайным и выражает ее связь с опытом большой эпической прозы.)

Среди ярких авторов, работавших в жанре готической новеллы, — Чарльз Диккенс, Роберт Льюис Стивенсон, Джордж Шеридан Ле Фаню. Выделяется плеяда авторов, активно использующих в художественных текстах интердискурсивные включения — материалы из сферы своих



профессиональных интересов. Эта особенность отличает малую прозу медиевиста М. Р. Джеймса, историка-краеведа А. Грея, антиквара С. Бэринг-Гулда и др. [10, с. 93].

«Известный любитель рассказывать байки о привидениях в святочные вечера, доктор Джеймс с течением времени превратился в первоклассного автора литературных страшных историй и разработал свои оригинальные стиль и метод, пригодные служить в качестве образца для поколений прилежных учеников», — отмечает Говард Лавкрафт, развивавший вслед за Джеймсом достижения готической новеллистики [8, с. 286]. Тексты М. Р. Джеймса основаны на трех основных принципах, обозначенных им в предисловии к сборнику «Призраки и Чудеса». Это «атмосфера и искусное нагнетание напряжения», а также представление действующих лиц «в самой спокойной обстановке, за обычными занятиями». Писатель, однако, призывает: «Пусть эту безмятежность нарушит вмешательство какого-либо существа», — и добавляет: также «желателен легкий флер временной отдаленности» [5, с. 5].

Эти принципы ярко иллюстрирует новелла «Номер 13», вышедшая в первом авторском сборнике «Истории антиквария о привидениях» (1904). Перед читателем открывается история некоего Андерсона, прибывшего в датский город Виборг в поисках уцелевших документов из истории римской-католической церкви. Путешественник останавливается в приглянувшейся ему гостинице «Золотой лев», в которой по ночам появляется комната с номером 13, отсутствующая днем. Пытаясь разгадать тайну этого феномена, Андерсон сталкивается с inferнальным существом, причиной появления которого служил пергамент с примерно двадцатью строками рукописного текста. Текст расшифровать не удалось, но автор подводит читателя к мысли о классическом готическом мотиве проданной дьяволу души, которая не может обрести покой [4, с. 291].

Патрик Эзер, рецензируя книгу «Структурирование пространства и ландшафта», отмечает «возросшую в последние годы рефлексию пространства в дискурсе социальных наук» [19, с. 205]. В отечественной науке выделяется позиция А. Ф. Филиппова, отмечающего проблему взаимодействия пространства и его социологической рецепции; пространство — то место, которое, можно сказать, *располагает* людей: пространственно, эмоционально, идеологически, — но оно же и разделяет их: «в нем находятся барьеры для восприятия, но в нем же размещены тела взаимодействующих [16, с. 230]. Проявлением методологического интереса к пространству можно считать введение и обоснование специфического рода рефлексии — топологической рефлексии [Там же].

В контексте новелл М. Р. Джеймса имеет смысл говорить о топохроне (инверсии понятия М. М. Бахтина *хронотоп*): отмечается преобладание топоса над хроносом [16, с. 400].

Пространственная организация произведения отличается разнообразием. Пользуясь терминологией известного польского теоретика Ежи Фарино, читатель прежде всего погружается в «географичность» пространства. «Историческая эпоха или географический локус привлекаются как категории моделирующие, как носители определенных значений или как определенные значимые модели мироустрой-



ства», — справедливо отмечает известный польский теоретик [15, с. 366]. В данном случае имеет место и фабульная мотивировка. Описание Виборга дано довольно подробно. Архитектурные и исторические детали исполняют роль реальной доминанты, которая сообщает условную достоверность описываемым далее событиям. Как уже говорилось, в новелле происходит смещение пространственной парадигмы: на смену открытым пейзажам, замкам и поместьям традиционной «готики» приходит обыденный городской пейзаж. Кроме того, Виборг характеризуется как пространство чужое, непривычное (заграница). Наблюдается свойственный Джеймсу элемент автобиографичности (антикварная тематика вплотную пересекается с его научной деятельностью по изучению и каталогизации древних манускриптов). Джеймс посетил Виборг в 1900 г. во время своей второй поездки в Данию [4, с. 344]. Примечательно, что полуостров Ютландия, где находится Виборг, разделяет Балтийское и Северное моря, что перекликается с положением гостиничного номера 13, который с наступлением ночи разделяет 12-й и 14-й номера, соседствующие днем. Описывая Виборг, автор останавливает себя («Впрочем, я взялся за перо не для того, чтобы описывать тамошние достопримечательности» [4, с. 273]) и переключает внимание читателя на иные пространственные образы.

Уже в названии новеллы анонсируется инфернальный мотив. Число 13, известное как «чертова дюжина», считается несчастливым и зловещим. Таким образом, название новеллы создает «презумпцию семиотичности» [11, с. 339]. Поскольку номер 13 в реальности не существовал, а появлялся только ночью, можно считать пространство номера онейрическим. Пространства такого рода нередко суть реальные области, в которых начинают работать ирреальные законы [12, с. 101]. Как особая черта спациопэтики новеллы выделяется соединение реальных и ирреальных пространств, которые обретают подвижность благодаря трансформации одних в другие.

В соответствии с устоявшейся готической ориентацией на древность автор помещает действие новеллы в старинное здание. Используя архитектурные черты и интердискурсивные включения — сведения об исторических фактах (гостиница «Золотой лев» пережила пожар 1726 г., уничтоживший значительную часть города), автор придает ей черты готического топоса. В этом проявляется новаторство М.Р. Джеймса. Локализация иррациональных событий в стенах обыденной гостиницы происходит и в открывающей сборник новелле «Альбом каноника Альберика», но активно этот топос раскрывается в новелле «Номер 13». К гостинице как месту действия инфернального обращался и предшественник М.Р. Джеймса (высоко ценимый им) Дж. Ш. Ле Фаню в детективно-готической новелле «Комната в гостинице “Летящий дракон”». «Для зрелого периода в творчестве Ле Фаню в целом характерно использование одиноко стоящих домов в качестве центральных топосов, как, например, в новелле “Зеленый чай”. В “Летящем драконе” наряду с топосом дома появляется и топос отдельной комнаты» [3, с. 113]. Однако у Ле Фаню пространство служит лишь для готической аранжировки, у Джеймса же этот топос начинает функционировать как сюжетобразующий и смыслообразующий элемент новеллы.



Предпослав повествованию небольшую историко-географическую справку о городе, Джеймс сужает пространство до трех гостиниц, из которых главный герой выбирает «Золотого льва». Дальнейшее пространственное сужение происходит, когда Андерсон делает выбор между этажами: «От верхнего этажа он отказался сразу, ибо остановиться там означало обречь себя на бесконечные хождения вверх-вниз по лестнице, на третьем этаже не имелось номера нужного размера, и лишь на втором можно было сделать выбор из двух-трех годных по величине комнат» [4, с. 273]. Этот выбор приводит, наконец, персонажа к последней точке сужения: «Он остановил свой выбор на №12, отличавшемся непривычной продолговатой формой» [4, с. 273]. Следующий этап пространственного сужения происходит на стыке реального и ирреального. Выйдя поздним вечером из номера за забытой книгой, Андерсон берется за ручку двери и обнаруживает ее запертой. Оказывается, что дверь ведет в незамеченный (точнее, не существовавший) днем 13-й номер. Пространство номера Андерсона трансформируется «сонным взглядом (курсив мой. — А.Н.) Андерсон обвел свою, освещенную лишь слабым отблеском уличного фонаря комнату и подивился любопытному оптическому эффекту. Обычно полумрак зрительно увеличивает помещение, это же выглядело так, словно сделалось уже, но пропорционально сужению, выше» [4, с. 276]. Полусон, погружение в мечтания, транс и другие подобные состояния являются наиболее частыми мотивировками сообщаемости между реальным и фиктивным миром [15, с. 376]. На стыке сна и яви происходит переход в пространство ойнеросферы. Ежи Фарино отмечает, что в литературных произведениях повествуемый или артикулируемый мир воспринимается как видимый, безотносительно к наличию или отсутствию упоминаний о свете, поэтому любое упоминание об источниках света, его характере, яркости и тусклости источников света неслучайно [15, с. 302]. Именно с наступлением ночи и изменением освещения связана трансформация гостиничного номера и его сюжетообразующее функционирование как онейрического хронотопа.

Выходит, что днем, сам того не осознавая, Андерсон расследует причины появления номера 13 в гостинице, а вечером наблюдает пространственные трансформации. Ирреальное пространство является одновременно проницаемым для воспринимающего его сознания и реально непроницаемым. В первую ночь пребывания в гостинице Андерсон замечает лишь сужение своего номера, отмеченное им как *странность*; во вторую, подойдя к окну (отметим, что окно — проницаемая пространственная граница), он видит тень «соседа» из 13-го номера, «который, как и сам Андерсон, опершись локтями о подоконник, выглядывал на улицу» [4, с. 279], то есть также находился у проницаемой пространственной границы. Тень, согласно исследованию Фарино, репрезентирует причастность к онейросфере, так как является отражением предмета на поверхности [15, с. 376]. На третий день, в согласии с канонической фольклорной традицией, inferнальные события достигли своей кульминации, отмечающей одновременно и пуант новеллы. Подойдя к окну (уже осмысленному нами как проницаемая граница), Андерсон увидел, что inferнальный «сосед» «танцевал: движение тени из соседней комнаты не оставляли в этом ни малейших сомнений. Снова и снова



в проеме окна возникала машущая руками фигура, а худощавая нога вскидывалась с поразительной ловкостью», при этом из комнаты «не доносилось ни звука» [4, с. 285]. Процесс сужения пространства корреспондирует с описанием телесной недостаточности призрака, что усиливает готическую атмосферу новеллы и ее онейрическую ориентированность. Позже, когда в номер к Андерсону заглянул хозяин гостиницы, из соседнего номера донеслось пение: «Голос был высокий, тонкий и хриловатый, словно певец давно не прочищал горло. О словах и мелодии не шло и речи: голос то взмывал, достигая поразительной высоты, то раскатывался продолговатым *стоном* (здесь и далее выделено мною. — А.Н.) на манер то ли органа, то ли зимнего ветра в печной трубе, то внезапно обрываясь» [4, с. 286]. Таким образом к представленным в новелле онейрическим пространствам добавляется и пространство мультисенсорного изображения и восприятия — пространство танца и пространство пения. Исследуя творчество Анны Радклиф, А.А. Чамеев особо выделяет такой мотив, как «замогильный голос», способствующий созданию тревожной, неуютной, жутковатой атмосферы [14].

«Граница» сама возводится в ранг особого пространства и времени. Каждая ее точка принадлежит одновременно двум разделяемым сферам, а она сама из разделяющей превращается в разделяюще-объединяющую, в медиатора. Пребывание на такой границе носит характер амбивалентного состояния «присутствия-отсутствия», «реального-ирреального», «чужого-своего», «двойного бытия», отмечает Е. Фарино [15, с. 375]. Семиотический образ окна играет роль указателя пределов реальности. Для героев новеллы пространство 13-го номера так и осталось непроницаемым — дверь оказалась заперта, а после и вовсе исчезла. Однако граница проницаема для inferнального существа из номера 13: «Дверь отворилась и протянувшаяся оттуда рука в рваном, пожелтевшем, полотняном рукаве ухватила его за плечо. Сквозь дыры в полотне была видна бледная кожа с длинными седыми волосами. Андерсон поспел вовремя: с криком отвращения и испуга он оттащил Йенсена от двери, которая тут же захлопнулась. Изнутри донесся *тихий смех*» [4, с. 288]. Отметим и временную границу — 13-й номер исчез, когда послышалось «пение раннего петуха». Из этого следует «неоднородность» времени в новелле. Дуальность темпоральной организации новеллы соответствует принципу лиминальности, поскольку в новелле фиксируются два слоя времени: день и ночь, что продиктовано готической направленностью онейрической атмосферы новеллы.

Определенные Е. Фарино виды онейрического пространства могут быть актуализированы с помощью интермедиальных и интертекстуальных элементов.

К особой разновидности онейрического пространства относится пространство текста. В рассматриваемой новелле структура текста определяется мотивом найденного манускрипта, который частично проливает свет на описанные мистические события. Текстовая организация отвечает запросам усложненной пространственной организации новеллы. Упоминание манускрипта образует раму, окаймляющую повествование, приводит к повышению концентрации таинственных событий в



коротком тексте и способствует разрешению пуанта. Двойное удвоение достигается путем использования приема «текст в тексте» и пересказа событий со слов кузена Андерсона.

Для пространственного сужения характерен переход в онейросферу и влечение ирреального в реальную канву событий. Инферальному Джеймс придает отличительные характерные черты, среди которых — упомянутая выше телесная недостаточность. Это изобразительный прием, использовавшийся еще в кельтской мифологии для характеристики иномирных персонажей и переживаний героев. Н.Г. Владимирова замечает, что в памятниках кельтской старины «устанавливается прямая зависимость между эмоциональным и телесным состоянием героев. Избыточность первого оборачивается телесной недостаточностью или утратой» [1, с. 23]. С телесной недостаточностью соотносится и редуцированность окружающего пространства: призрак тощий, пространство его обитания узкое, сжимающееся часто до небольшого артефакта — книги («Альбом каноника Альберика»), свистка («Ты свистни...»), грабюры («Мещо-тинто») и т. д.

Отмечается как пространственная, так и временная неоднородность. Пространство, которое по законам логики должно быть чем-то статичным, оказывается подвижным, неустойчивым, что позволяет соединять реальное и ирреальное, а также координировать его с работой сознания героя.

Таким образом, своеобразие спациопэтики новеллы определяется разнообразием и вариативностью реально-ирреального, онейрического, лиминарного пространства, подвижность которого оказывается важным моделирующим средством.

### Список литературы

1. Владимирова Н.Г. Тело и слово в памятниках кельтской старины // *Polilog Studia Neofilologiczne* / red. G. Nefagina. Slupsk, 2015. №5. S. 23–36.
2. Водолажченко Н.В. Становление и развитие английской готической новеллы в XIX веке // *Вестник Новгородского государственного университета*. 2014. №83, ч. 1. С. 60–64.
3. Водолажченко Н.В. Поэтика готической новеллистики Дж. Ш. Ле Фаню (на примере цикла «В зеркале отуманенном») : дис. ... канд. филол. наук. Великий Новгород, 2008.
4. Джеймс М.Р. Номер 13 // *Отель с привидениями и другие таинственные истории*. СПб., 2008. С. 271–292.
5. Джеймс М.Р. Из предисловия к сборнику «Призраки и чудеса: Избранные рассказы ужасов. От Даниеля Дефо до Элджернона Блэквуда» // *Клуб привидений : английские рассказы о привидениях / пер. с англ. Л. Бриловой*. СПб., 2011. С. 5–6.
6. Еремкина Н.И. Английский рассказ XIX века: становление и развитие // *Теория и практика общественного развития*. 2010. №4. С. 293–297.
7. Кадиева Е. Литература ужасов // *Психология*. 2006. №9. С. 39.
8. Лавкрафт Г.Ф. Сверхъестественный ужас в литературе // *Лавкрафт Г.Ф. Загадочный дом на утесе*. СПб., 2014. С. 191–293.



9. Лебедева О. В. Английская новелла от истоков к современности : дис. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2017.

10. Липинская А. А. «Пусть лежит, где нашли»: об одном мотиве британской готической новеллистики // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 4. С. 92–98.

11. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История. М., 1996.

12. Михейкина А. А. Онейрическое пространство в романе Кадзуо Исигуро «Погребенный великан» // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2020. Т. 12, вып. 4. С. 100–106.

13. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. Б. Нарумова. М., 1999.

14. Чамеев А. А. Удольфские тайны А. Радклиф как образец сентиментальной «готики» // XXXV Международная филологическая конференция. СПб., 2006. С. 30–32. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/chameev-udolfskie-tajny-radklif.htm> (дата обращения: 13.10.2021).

15. Фарино Е. Введение в литературоведение. СПб., 2004.

16. Философский проективный словарь. Новые термины и понятия. Вып. 2 / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. СПб., 2020.

17. Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. М., 1957. Т. 6.

18. Birkhead E. The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance. L., 1921. URL: (дата обращения: 13.10.2021).

19. Varma D. P. The Gothic Flame. L., 1976.

#### Об авторе

Алина Александровна Никифорова – асп., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.

E-mail: a-lina\_s@inbox.ru

#### The author

Alina A. Nikiforova, PhD Student, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.

E-mail: : a-lina\_s@inbox.ru