

Doctoral Research
Докторантски изследвания

ПОСТАНОВКА НА МУЗИКАЛНО-СЦЕНИЧНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧАСТИЕТО НА ДЕЦА

(С примери от оперетката „Който не работи,
не трябва да яде“ от Жул Леви)

Ставри Ангелов
ОДЗ „Елица“ – София

Резюме. Статията започва с кратко представяне на историята на детските оперети и свързаните с тях детски музикални китки, които през 40-те години завършват своята дейност. Постепенно музикално-сценичните произведения за деца стават приоритет за ученическата и детската самодейност в детските градини и училищата. Един от авторите, които остават като емблема на тези произведения от втората половина на XX в., е Жул Леви. Тук се разглежда неговата оперетка „Който не работи, не трябва да яде“ от гледна точка на постановъчната дейност. Предлага се и примерен план за репетиционна дейност на подобни произведения.

Keywords: musical stage works, staging, operetta, folklore

Използването на музикално-сценични произведения при обучението по музика в детската градина и в средното общообразователно училище (СОУ) има своите дълбоки корени в миналото. Най-ранните сведения сочат капелмайстора Йосиф Каломати и неговите ученици от Сливен като първите, организирали представяне на детска оперетка през 1883 г. (Дачина, 1996: 183). Постепенно тази дейност започва да се изпълнява от сформираните в началото на XX век детски музикални китки. Тези формирования „се появяват и съществуват изцяло на самодейни начала, те изиграват изключително важна роля като фактори, поддържащи интереса на композиторите към музикално-сценичното творчество“ (Дачина, 1996: 181).

Първата детска музикална китка е създадена през 1905 г. в Пловдив от учителя по музика Димо Бойчев. „Създадените от Ангел Букорещлиев и маестро Георги Атанасов музикални традиции в Пловдив, както и възможността за подбор на малки певци из средата на всички социални слоеве подпомагат Д. Бойчев да развие широка дейност и да постигне големи резултати особено в областта на детската оперета. Последната, като изкуство, при което непо-

средствено се изявяват артистичните качества на децата, получава известно предимство в работата на китката. Това обстоятелство стимулира развитието на детската оперета. След като Пловдивската китка изпълнява оперетките на Бордез, Панайот Пипков и маестро Георги Атанасов пишат първите български детски оперети: „Деца и птички“ (1909), „Болният учител“ (1909) и „Щурец и мравки“ (1910), които за кратко време се разпространяват в цялата страна“ (Димитров, 1967: 138). Постепенно детски музикални китки се създават и в много други български градове – Каварна, Сливен, Русе, Плевен, Чирпан, Карнобат, София, Бургас и др.

За многобройните детски колективи пишат произведения много композитори – маестро Георги Атанасов, Панайот Пипков, Александър Кръстев, Добри Христов, Борис Ибришимов и др. „Повечето от детските оперети, създадени в началото на века, са изградени върху сюжети с приказно-фантастичен характер и значително по-малко са творбите, имащи за основа сюжети, взети от живота на децата. Независимо от сюжетната си основа обаче детските оперетки на първите български композитори имат ясно изразен дидактичен, нравоучителен характер и целят да възпитат у децата любов към доброто и справедливостта“ (Дачина, 1996: 184).

През 40-те години на XX в. дейността на детските музикални китки постепенно замира. Но създаването на оперети за деца продължава да бъде интерес за композиторите, творили от 50-те до 80-те години. Тези опуси се различават съществено от създадените от първите български композитори не само по тематика и характер, но и по изразни средства, композиционна структура и драматургично изграждане. Детските оперети от новите български автори¹⁾ се отличават с достъпен музикален език и с фабула, в която има непрекъснато развиващо се действие, способно да ангажира непрекъснато детското внимание. Клавирната или оркестровата партия в детските оперетки играе активна роля в цялостното драматургично действие на творбите. „Тя е носител не само на мелодичното или звукоизобразително начало, но и концентрира в себе си богат ритмичен и хармоничен заряд“ (Дачина, 1996: 190).

Докато в първата половина на XX в. детските оперетки се играят в музикалните китки, то през втората половина те стават приоритет на ученическата и детската самодейност в училищата и детските градини. В тези условия активната роля на музикален ръководител изпълнява учителят по музика от съответното учебно заведение. В тази връзка трябва да се отбележи, че той се нуждае от екип, с който да подготви произведението.²⁾ В училище това биха могли да бъдат учителите по литература, изобразително изкуство, физкултура, хореография, театрално майсторство и т.н. В детските градини тази роля изпълняват учителките на групите.³⁾

През 80-те години на XX в. във връзка с наскоро проведената се първа асамблея „Знаме на мира“ се засилва продуктивността на българските композитори

в областта на детската музика. Това засяга и музикално-сценичното творчество – започват да се създават опери, балети и мюзикъли за деца. Оперетките, като произведения, познати от началото на века, постепенно спират да бъдат интерес за българските творци.

Един от последните композитори, които работят в областта на оперетките за най-малките, е Жул Леви. Опитът му като диригент в Държавния музикален театър „Стефан Македонски“ спомага за детайлно познаване на особеностите на музикално-сценичните жанрове оперета и мюзикъл. Авторските му произведения се отличават с вкус към добрите практики на европейските и американските образци в тези жанрове. Важно е да се отбележи, че близък съратник и либретист на повечето от музикално-сценичните произведения на Леви е съпругата му Сабина Тянкова. Жул Леви е известен като автор на първия български мюзикъл – музикалната комедия⁴⁾ „Момичето, което обичах“. Други негови произведения за възрастни са мюзикълът „Светът е малък“, операта „Неда“, балетът „Панаир в София“ и т.н. В раздела произведения за деца влизат следните опуси на композитора – музикалната приказка „Цар Килимар“ и мюзикълите „Благодаря ти, Шарл“ и „Искам да летя“. Отделна разновидност на произведенията за деца са оперетките за най-малките (от деца за деца) „Който не работи, не трябва да яде“, „Думите на мама“, „Мъдрият тъкач“ и др.

В тази разработка ще бъде разгледано само първото произведение от последно изброените, тъй като то е част от репертоара ми като учител по музика. Насочих се към това заглавие, тъй като е подходящо за детскоградинските групи, в които преподавам.

Темата за труда е винаги актуална при възпитанието и обучението на децата⁵⁾. Различни поговорки, авторски и народни приказки, песни, стихотворения и други произведения на изкуството показват пред подрастващите красотата, ползата и резултатите от труда. Музикално-сценичното творчество е синкретичният жанр, който въздейства най-силно върху децата, но не само в ролята им на зрители, а на изпълнители. И наистина, различни проучвания сред децата показват, че въздействието на дадено произведение е по-силно, ако си бил в ролята на негов изпълнител, а не просто като негов зрител.

„Който не работи, не трябва да яде“ съм я поставял два пъти – в ОДЗ № 66 и в ЦДГ № 182. Оперетката е осъществявана с желанието да се направи музикално-сценичен спектакъл, който, освен че представя българската фолклорна традиция, да може да представи и материалната база на детските градини – народни носии, битови кътове, предмети от бита и др. Това заглавие също така е предназначено за по-голям брой действащи лица и изпълнители.

Оперетката „Който не работи, не трябва да яде“ се състои от две картини – първата картина изобразява сцената на сватбата, а втората – дома на главните герои (Галуна, младоженеца, свекъра и свекървата). И докато първата картина се състои от четири номера (№№ 1 – 4), то втората е изградена от

16(!) номера. Ето защо считам, че от гледна точка на по-лесното провеждане на репетиционната дейност можем да разделим втората картина на четири епизода – първи епизод (№№ 5 – 10), втори епизод (№№ 11 – 15), трети епизод (№№ 16 – 19) и четвърти епизод (№ 20).

Както беше споменато по-горе, Галуна, момъкът-младоженец, свекърът и свекървата могат да бъдат определени като главни действащи лица. Те имат най-много словесен текст, а Галуна има и два самостоятелни вокални номера, наречени „Песен на Галуна“ (№№ 7 и 12), също и участие в заключителния хор (№ 20). Останалите главни действащи лица имат вокално участие само във финалния хор (№ 20). За ролята на Галуна задължително трябва да се подбере момиче, което да е както с правилно интониране, така и с възможности да научи големия словесен текст. За останалите три роли не е абсолютно задължително децата да интонират точно, но е желателно свободното поведение на сцената и силното пеене, тъй като са натоварени с разнообразни актьорски задачи.

От останалите действащи лица само Петелът има първостепенна функция – той е разказвач⁶⁾, води действието чрез пеене. Важно е да се отбележи, че първият певчески номер на Петела е наречен „Встъпителна песничка“. Тук той започва разказа си, като ни приканва да отидем в момковите двори, където Петелът ще ни разкаже „приказка стара, разумна“ и че „който не ще да работи, гладен и жаден ще ходи“ (Леви, 1985: 3 – 5). Останалите му певчески номера разделят различните епизоди от втората картина. Само преди четвъртия епизод той има словесен текст. Изричането на думите тук трябва да стане особено ясно и забележимо, тъй като това е текстовият финал на оперетката.

Като действащи лица със самостоятелен текст и вокални задачи трябва да отбележим и майката и бащата на Галуна. В разглежданата двойка прави впечатление първенстващата роля на майката и „папагалската“ роля на бащата, който винаги повтаря последните думи на жена си. Важната роля, която Жул Леви и Сабина Тянкова определят за майката и бащата на Галуна, може да се прозре в това, че те имат отделен музикален номер – № 3 „Песен на Галунините родители“. За този, който поставя оперетката, е важна драматургическата роля, която има този дует на фона на цялостното произведение. Определящо е това, което казват родителите на своето чедо – „да не ми, мамо, работиш“, „да не ми хващаш метлата“, „да не ми носиш менците“, „на ти си, мама, от мене пухена мека възглавка“ (Леви, 1985: 7 – 9). Ако използваме термините за оперетните герои от Нововиенската школа, можем да определим тези герои като „субретни“, въпреки че техните персонажи не са на нивото на останалите главни действащи лица. При всички случаи е важно как децата, които са в тези роли, ще ги изпълнят. Важно е как биха се справили те и с вокалните си задачи. По мое мнение този музикален номер би могъл да се пропусне, ако децата, които могат да изпълнят добре актьорските си задачи със словесния текст, не могат да се

справят с пеенето. Но за оперетката е важно текстът от този музикален номер, ако не да се изпее, то поне да се каже като стихотворение.

И така, стигнахме до колективните „герои“ – четири кокошчици, шест цветенца, хор моми и момци (хор одумници – тикви и кратуни). Кокошчиците и цветенцата могат и да не бъдат толкова, колкото са посочили авторите. Болшинството от децата в даден клас в училище и група от детската градина не са особено подходящи за главните роли и на тях обикновено се дават такива епизодични роли. Пеенето също не е необходимо да бъде основна причина, за да бъдат избрани деца за тези роли. Но пластиката, начинът на движение на сцената и на кокошките, и на цветята са особено важни за сценичния живот на тези герои. От четирите (или повече) кокошчици е важно да се избере най-вярно интониращата, и да ѝ се даде първият куплет от № 6 „Песен на кокошчицата“. Тук вторият куплет се изпълнява от всички кокошки. Музикалните номера 13 и 13а са особено важни за цветята, като в тях те имат не само песен, но и танц. Всъщност танцът трябва да бъде от леки движения на ръцете и тялото с цел да не се затруднява пеенето на изпълнителите, въпреки че по автор не се предвижда едновременно пеене и танцуване.

Хорът е особено важен герой тук – напомня ни на коментаторите от трагедиите в Древна Гърция. Всъщност в № 2 „Припевки на момите и момците“ могат да участват освен определените за хористи деца също и булката и младоженецът. Закачките между момчета и момичета са възможност да се направи и пластичен израз на тези задявки.

Както е описано в клавира (Леви, 1985: 9), в края на сватбата момите и момците стават обикновени „одумници“. Смяната от една роля в друга сценично е решена от авторите, като хорът си слага тиквите и кратуните от плета до къщата като шапки. Освен превръщането в одумници Жул Леви предвижда и още една задача за хористите – смяната на декора (Леви, 1985: 11). Всъщност тиквите и кратуните остават на главите на хористите, а те обръщат оградките и къщичката, които се превръщат в интериора на момковата къща. Одумниците имат важна драматургична роля – те коментират това, което Галунка е направила или не е направила, и ѝ се подиграват. В замисимост от конкретните задачи те имат два типа музикални номера – песен на одумниците (с обсъждане на това, което Галуна прави или не прави – №№ 4, 8, 14) и канон на одумниците (с подигравка за нейния плач – №№ 10 и 15). Интересна промяна в начина на поведение на одумниците намираме в края на оперетката, където вече и Галуна се променя – от мързелива става работлива. На това място (говорния текст между музикални №№ 19 и 20) те със стихотворен текст изразяват радостта си от това, което виждат.

№ 20 „Финална песен и хоро“ е отделен в самостоятелен епизод, защото напомня на финал на голямо музикално-сценично произведение. Той започва с музика за хоро и постепенно преминава в хор, в който влизат абсолютно

всички участници. Интересното за хора е, че той е на два гласа – нещо, което е доста трудно постижимо в предучилищна или в начална училищна възраст в масовото образование. След първия вокален епизод отново имаме изпълнение на танц. След инструментално въведение започва самостоятелната вокална изява на свекървата, свекъра, младоженеца и всички останали. По преценка на постановчиците, при липса на музикални деца за тези роли, този епизод може просто да се изрецитира като стихотворение, но не бива да се пропуска. Следва отново хорът на всички участници, същият като в началото, продължен в „хоро с радостни подвиквания“ (Леви, 1985: 39). Последните седем такта от този номер са неговата кулминация. Възходящият дорийски пентахорд отбелязва възхищението на всички от работливата булка, последвано от тремоло на пианото в динамика „форте фортисимо“. В този кратък музикален фрагмент трябва да се вложи цялата инвенция на постановчиците, за да могат зрителите наистина да почувстват грандиозно замисления от композитора финал на оперетката.

Нека да се върнем към останалите три епизода от втората картина на оперетката „Който не работи, не трябва да яде“. Трябва да отбележим почти идентичната им структура. Като водораздел между отделните епизоди от разглежданата втора картина ще служат реминисценциите на „Песен на Петела“ (№№ 5, 11 и 16). Тук Петелът, като разказвач, отбелязва както действията, на които не сме станали свидетели, така и какво предстои през деня на главните герои. Във всеки епизод се изпълнява и съответна песен, принадлежаща на някои от героите, за които Галуна трябва да се погрижи (№ 6 „Песен на кокошцицата“, № 13 „Песен и танц на цветята“ и № 13а „Музикално заключение на цветята“). При третия епизод се изпълняват отново „Песен на цветята“ (№ 17) и „Песен на кокошките“ (№ 18), но по различен начин, указващ тяхното доволство от грижите на Галуна. И това доволство не произтича само от начина на изпълнение – в „Песен на цветята“ указанията са за „игриво“ темпо, а при кокошките композиторът променя лада на мелодията – ако в № 6 тя е минорна, в № 18 е мажорна. Новото в третия епизод е № 19 „Танц на цветята и кокошките“, съдържащ темите и на двата персонажа.

Много важен момент в първия и втория епизод е „Песен на Галуна“ (№№ 7 и 12). И докато в първия епизод този номер се изпълнява след момента с кокошките, то при втория епизод той се изпълнява веднага след излизането на роднините ѝ на работа. Ролята на този музикален номер е да изрази желанието на Галуна да бъде при родителите си. С изречението „Най си е хубаво при тате и мама“ започва и завършва музикалният номер, няма разлики в мелодичната линия. Като опитен композитор, Жул Леви не внася нова мелодична линия, а прави единствено разлики в хармонизацията.

Трябва да се отбележат действията на Галуна в третия епизод – тя вече не е онази мома, която чака някой да ѝ даде да яде и да пие, а сама решава да

сготви и да донесе вода. Успява да нахрани кокошките и да полее цветята. В този епизод няма песен на Галуна – тя няма време да пее!

Ролята на одумниците в отделните епизоди е идентична. Докато Галуна спи, те коментират нейните неумения в къщната работа с песен – да не нахрани кокошките (№ 8) и да не полее цветята (№ 14). Докато родителите на младоженеца разтурят масата след вечеря, одумниците имат канон, в който се разделят на момчета и момичета и осмиват плача от глада на Галуна (№№ 10 и 15).

В първия епизод само един номер не остана достатъчно обсъден – № 9 „Музика за шетнята“. Той съдържа тема от „Песен на одумниците“ и на него младоженецът, свекърът и свекървата на Галуна нареждат масата. Продължителността на канона се предвижда да бъде до края на раздигането на масата, което предполага засилено внимание от страна на акомпаниращия пианист (музикален ръководител на постановката). По желание на режисьора този номер би могъл да се използва и в другите епизоди. Предполагам, че не е предвиден от автора, тъй като вече всички принадлежности за масата са сложени на удобни места и героите ще успяват бързо да ги преместят.

Имам някои режисьорски забележки относно първата картина на оперетката. В клавира (Леви, 1985: 3) е написано съвсем точно какво трябва да представлява обстановката на сцената. Съвсем правилно е средата на сцената да бъде празна, защото в цялата оперета има танци, за които се изисква и съответното пространство. За първия номер на сцената излиза Петелът, който започва встъплението. Докато той пее последния куплет от № 1, зад него се нареждат момите и момците заедно с Галуна и младоженеца за хорото им. Майките и бащите на главните герои могат да влязат малко преди края на № 2, за да се покаже наслаждение и удовлетворение от видяното, и чак тогава да застанат в средата. Ако това се случи преди № 2, се измества фокусът от съответния музикален номер.

Изхождайки от опита си, мога да дам предложение за организация на постановъчния процес. Времетраенето, естествено, зависи от възможностите на съответните деца, тяхната възраст и различни други фактори. Примерно най-оптималните условия са: 6 – 7-годишна възраст и не по-малко от ТРИ месеца репетиционен период. При разработването на репетиционния план трябва да се изхожда от синкретичността на спектакъла и от възможностите учителките да присъстват на музикалните репетиции. Някои от компонентите могат да вървят и паралелно. Ето и примерния план:

1. *Разучаване на музикалните номера.* Тук принципът е ВСИЧКИ ИЗУЧАВАТ ВСИЧКО. Възможността за отсъствия на децата в тази възраст е голяма и е хубаво те да са взаимозаменяеми. Те изучават и соловите музикални номера. Хубаво е учителят по музика да остави на учителките в групата или класа записи на музикалните номера, с които да се репетира всеки ден.

2. *Раздаване на ролите.* Според успеваемостта на децата в песенните номера се раздават окончателно ролите. Естествено, участва целият екип.

3. *Уточняване на мизансцен и начало на изработка на декори.*

4. *Раздаване на словесния текст и неговото заучаване.* Родителите също се включват в подготовката, като разучават текста заедно с децата си. Той е труден, изпълнен с архаични думи и невинаги в детската градина или в училището има време за обяснения. Някои реплики биха могли да се заменят с други или пък да се пропуснат. Важното е в тези решения да се включва целият постановъчен екип, за да не се окаже, че замяната или пропусъкът са важни за цялостната концепция на произведението. Междувременно учителите могат да правят репетиции „на маса“ – преговор на говорните реплики и на песните.

5. *Работа върху пластика и хореография.* Настъпва моментът, в който се разучават движенческите задачи. Междувременно трябва да бъде ясен мизансценът, за да може поставеният танц след това да не се сблъска с декорите и движенията по сцената. Хореографията се поставя или от учител по музика, или от специалист, като по-добър е вторият вариант.⁷⁾

6. *Сглобяване на отделни картини и сцени.* Това е задължителен елемент! Никога в началото не трябва да се играе цялата пиеса наведнъж, за да могат децата да запомнят задачите си във всеки един момент. Могат да се правят на готов декор или на маркиран. Тук биха могли да се отстраняват пропуски или пък да се внасят нови елементи във вече изработените детайли.

7. *Сглобяване на целия спектакъл.* След внимателното изработване на отделните елементи идва редът на цялостните репетиции, на които не бива да се правят големи промени в цялостния облик на пиесата.

8. *Генерална репетиция и спектакъл.* Хубаво е тези два финални елемента на труда на децата да бъдат в два последователни дни, както е при професионалистите. Обикновено спектаклите се провеждат след обяд, но една генерална репетиция сутринта би изтощила емоционално възпитаниците ни. В сутринта на спектакъла биха могли да се изрепетират някои недостатъчно ясни за децата моменти.

Тук няма да говоря за начин на говорене и за поведение по време на пеене, защото постановъчният екип трябва да изходи от личностните качества на децата, с които работи. Важното е мизансценът да отговаря точно или приблизително на описаното в клавира.

По отношение на музикалния съпровод е естествено той да се изпълнява на живо. Личният контакт на свирещия с децата е много важен от гледна точка на някаква грешка, направена от изпълнителите. Възможността за подсказване на текста с пеенето също не бива да се пренебрегва. Ако живото изпълнение е невъзможно, работата със съответните синбеци трябва да бъде засиlena. Не бива да се пренебрегва обаче промяната на темпата, която в процеса на живото изпълнение много често се среща.

Различните деца, детски колективи и колеги, с които се прави дадена постановка, провокират различни мизансценни, пластични, хореографски и музикални решения. Важното е да не се нарушава целостта на музикално-сценичния спектакъл, както и музикалната драматургия. Разместването на номера, тяхното пропускане и замяна трябва да се прави САМО И ЕДИНСТВЕНО в интерес на представлението. Ако се появи невъзможност от всякакво естество за провеждане на представлението, е по-добре то да бъде отложено или направена друга творба, отколкото да се нарушава авторският замисъл.

БЕЛЕЖКИ

1. „Добро сърце“, „Истински вълшебник“ от Парашкев Хаджиев; „Малките хитреци“ от Боян Икономов; „Приказният сън“ от Илия Илиев; „Пиф-паф-пуп“ от Александър Райчев; „Кривата пътека“ от Димитър Петков; „В страната на буквите“ от Петър Ступел; „Думите на мама“ от Жул Леви и др.
2. За наличието на екип при подготовката на детските оперети не се споменава никъде в литературата, свързана с детските музикални китки от първата половина на XX в. В разглеждания период тази забележка е напълно уместна, тъй като авторът на настоящото изложение активно поставя произведенията на Жул Леви.
3. Със своята креативност и желание за работа те могат да бъдат в огромна помощ на колегата си по музика. Доста често се натъкваме и на абсолютна апатия от страна на тези колеги, а също и на прекомерна активност, която опира в абсолютно незачитане на музикалната драматургия на творбата. И в двата случая крайният продукт не е в интерес на произведението.
4. Жанрът е определен като „музикална комедия“ поради идеологически причини – годината е 1956-а!
5. Това не е единственото произведение на Жул Леви, посветено на тази тема. Актуалността на труда и неговата красота са разгледани като личностни качества в музикалната приказка „Цар Килимар“, която е произведение за професионална сцена, поставяна в ДМТ – София, и Пловдивската опера.
6. Всъщност определението „разказвач“ не е най-точното за Петела, защото той пее – четирите му певчески номера (№№ 1, 5, 11, 16) са с една и съща музикална тема. Повторенията ѝ са определени от композитора като „реминисценции“.
7. По отношение на хореографските изисквания от директорите към учителите по музика е хубаво да се проведе една много широка дискусия. От личния си опит мога да кажа, че това е дейност, която идва в повече. Един учител по музика би могъл да направи някоя музикална игра или елементарно пластично решение на песен. Той няма представа от композиция и форми на танца – дисциплини, изучавани от хореографи, а не от музиканти! Аз лично, скъпи читатели, КАТЕГОРИЧНО не се чувствам нито подготвен, нито вдъхновен да правя танци – АЗ СЪМ МУЗИКАНТ!!!

ЛИТЕРАТУРА

Дачина, Зл. (1996). *Музика за деца*. Благоевград: Университетско издателство „Неофит Рилски“.

Димитров, В. (1967). Детски музикални китки. В: Стайнов, П. & Кръстев, В. & Кацарова, Р. (ред). *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на БАН.

Леви, Ж. (1985). *Който не работи, не трябва да яде. Оперетка за най-малките*. София: Музика.

PRODUCTION OF MUSICAL STAGE WORKS WITH CHILDREN

(With Examples from Operetta

„Whoever Does not Work Should not Eat“ by Jules Levy)

Abstract. The article begins with a brief introduction to the history of children's operettas and related children's musical groups, which in the 40s complete their work. Gradually the musical stage works for children are a priority for student and amateur children in kindergartens and schools. One of the authors, who remain as an emblem of these works from the second half of the 20th century is Jules Levy. It examines his operetta “Whoever does not work should not eat” in terms of staging. There is also a sampling plan of rehearsal activity such works.

✉ **Mr. Stavri Angelov, PhD student**

Kindergarten „Elitza“

Sofia, Bulgaria

E-mail: stavang@abv.bg