

Л.М. Таніна

Творчасць старэйшага пакалення акцёраў Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы*

Дзесяцігоддзе 80-х гадоў XX стагоддзя ў творчасці Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы вызначаецца як своеасаблівы этап, які характарызуецца значнымі зменамі ў мастацтве і развіцці соцыума, што праяўляецца ў спалучэнні і процістаянні розных накірункаў, стыляў і мастацкіх пошукаў. Сёння, калі той супярэчлівы час аддзяляе ад сучаснасці дваццаць год, відавочна, што, апынуўшыся сярод грамадскіх і палітычных перамен, купалаўскі калектыў перажыў творчы крызіс, і мастацкая крытыка краіны выказвала сур'ёзную занепакоенасць мастацкім узроўнем тэатра [1–2], але таксама відавочна і тое, што менавіта магутная акцёрская традыцыя купалаўскай школы забяспечыла пераход да новага этапу эвалюцыі, да філасофскага спалучэння публіцыстыкі і псіхалагізму з буйной сцэнічнай рэжысёрскай метафарай і насычанай сімволікай сцэнаграфічных рашэнняў.

Адзначым, што галоўны напрамак мастацкіх пошукаў тэатра 80-х гадоў вызначаны рэжысёрскім мысленнем В.М. Раеўскага з яго асноўнымі пастаноўкамі: «Плач перапёлкі» (1980), «Радавыя» (1984) і «Страсці па Аўдзею» (1989) – пастаноўкамі, якія пранізваюць і нібыта знітоўваюць усё дзесяцігоддзе. Выбар тэмы і драматургіі для В.М. Раеўскага – не самамэта, ён заўсёды імкнецца да разумення сучаснасці і вызначаўся як мастак грамадзянскай пазіцыяй і патрыятызмам. Старэйшае пакаленне купалаўскіх акцёраў у гэтых спектаклях было задзейнічана не шмат, аднак вага яго ў стварэнні вобразнай палітры пастановак стала значнай. Як адзначае крытык Т. Гаробчанка, на пачатку 80-х гадоў тэатры праяўлялі павышаную цікавасць да нацыянальнай тэматыкі. Пры гэтым шляхі выбіраліся самыя розныя: пераасэнсаванне беларускай класікі, увасабленне твораў, раней забароненых для сцэны, і пастаноўка сучасных п'ес, у якіх драматургі выказвалі ўласны погляд на гісторыю [3]. У тым ліку, пазначым, і погляд на гісторыю XX стагоддзя ў цэлым.

80-я гады – час разгортвання метафарычных абагульненняў і канцэптуальнасці спектакляў, у якіх патрэбна было знаходзіць новыя накірункі развіцця купалаўскай акцёрскай школы. У гэтай сувязі Т. Гаробчанка выказвае занепакоенасць, вызначаючы праблемы пошукаў новых спосабаў спалучэння канцэптуальнасці рэжысёрскіх рашэнняў з псіхалагічна-побытавай акцёрскай купалаўскай традыцыяй як хібы рэжысёрскага тэатра, як пагоню за яркай відовішчнасцю і кідкай тэатральнай формай: «захапленне ўмоўнай «знакавай» сістэмай часам прыводзілі да эклектыкі, калі знешнія пастановачныя прыёмы выглядалі як самамэта <...>» [4].

Нам жа здаецца больш важкай пазіцыя прафесара Т. Арловай, якая падкрэслівае, што творчае аблічча Купалаўскага тэатра 80-х гадоў «вызначаецца навізнай, свежасцю, самабытнасцю. <...> Мастацкая стратэгія Валерыя Раеўскага як мастацкага кіраўніка тэатра абаліраецца на творчыя асобы, якія працуюць у экстрэмальных умовах» [5].

На працягу ўсіх 80-х гадоў адным з найбольш запатрабаваных спектакляў Купалаўскага тэатра заставаўся «Трыбунал», пастаўлены В. Раеўскім яшчэ

* Спектаклі 80-х гадоў XX стагоддзя.

напачатку 70-х. Гэты твор мае вялізную біяграфію, а для нас важнай з'яўляецца праблема спалучэння рэжысёрскай ідэі з акцёрскай рэалізацыяй. «Трыбунал» заставаўся галоўным спектаклем для народнай артысткі СССР Галіны Макаравай, прамога нашчадка традыцыі купалаўскай школы папярэдняга перыяду. На наш погляд, у гэтай актрысы вельмі моцнай была менавіта ўнутраная канцэнтрацыя, а не знешняя выразнасць манеры. У любой характарнай ролі актрысы галоўным застаецца схаваны трагізм асэнсавання лёсу яе гераінь. Калі драматург Аляксей Дударэў адзначае, што «Галіна Макарава – актрыса, на аспе якой ніяк і ніколі, ні вонкава, ні знутры не адбіваліся прыкметы акцёрства» [6], ён мае на ўвазе іменна такое спалучэнне знешніх і ўнутраных рысаў, «кажуць проста, звычайна, нават неяк будзённа: «Ваша Макарава».

Для творчай манеры рэжысёра В. Раеўскага актрыса Галіна Макарава з'яўляецца дакладным «элементам», бо яна спалучае ў сабе псіхалагічную школу з купалаўскай традыцыйнай характарнасцю, канцэнтраваных ва ўнутраным свеце, і сімвалічнасць усяго яе вобразу. Г. Макарава ўваходзіць у сцэнічныя творы В. Раеўскага, змыкаючы на сабе купалаўскую акцёрскую традыцыйную лінію і сімвалічны тэатр. Праз яе акцёрскія стварэнні псіхалагічна-побытавы тэатр спалучаецца з метафарычным тэатрам В. Раеўскага. Праз яе перадаецца да новых пакаленняў і адна і другая плынь. Як падкрэсліваў Г. Аўсяннікаў, «яна магла доўга, цяжка ўваходзіць у сцэнічны вобраз, але затое пасля яе ўжо ніяк нельга было з гэтага вобраза «выбіць». Ніякія абставіны не перашкаджалі ёй таленавіта працаваць» [7].

Гэта ж адносіцца, на наш погляд, і да творчай манеры народнага артыста Беларусі Паўла Кармуніна. У спектаклі «Плач перапёлкі» самым адметным і своеасаблівым з'яўляецца менавіта рэжысёрскае імкненне да зліцця ўмоўнага асяроддзя і акцёрскай, чалавечай праўды. І найбольш канцэнтравана гэтае спалучэнне адлюстравана, у першую чаргу, у сцэнічнай ігры Паўла Кармуніна. Крытык Р. Крэчатава адзначала, што П. Кармунін у ролі Зазыбы нічога не перабольшвае ў сваім персанажы. Гэтае адчуванне, на наш погляд, складаецца з таго, што акцёр адмаўляецца ад публіцыстычнасці сцэнічнага існавання персанажа, ён здымае пафас за кошт выкарыстання мяккай іроніі і доўгіх паўз. Р. Смольскі падкрэсліваў, што Дзяніс Зазыба ў выкананні П. Кармуніна – «знешне кармунінскі герой зусім не падобны на рашучага змагара: гаворыць ціха, спакойна, у рухах таксама павольны. Але ў ім ёсць – і акцёр гэта выдатна перадае на сцэне – вякая ўнутраная сіла, якая ідзе ад перакананасці, што ён гаспадар на сваёй роднай зямлі» [8].

На нашу думку, П. Кармунін валодаў асаблівай мудрасцю чалавека і надзяляў ёю свае персанажы. Ён не проста арганічна ўліваўся ў купалаўскі акцёрскі ансамбль, але і заўсёды выяўляў адну з галоўных сваіх рысаў на фоне гэтага ансамбля – уменне раскрыць незвычайнае ў будзённым і звыклым. Акцёр быў здольны жыццяўляць на сцэне адчуванне чалавечай адзіноты. І гэтак жа, як Галіна Макарава, Павел Кармунін спалучаў купалаўскую традыцыйнасць акцёрскага выканання са сцэнічнымі метафарамі В. Раеўскага, дасягаючы філасофскай глыбіні і ператвараючыся ў своеасаблівы сцэнічны знак.

Мастацтва купалаўскіх акцёраў старэйшага пакалення дазваляе зрабіць вывад, што яны арганічна даласаваліся да тэатральнай сістэмы В. Раеўскага. Яны сталі ў гэтай сістэме выражэннем чалавечага тыпу, праз якога глядач бачыў развіццё гісторыі народа, яго глыбінныя сутнасныя асновы, ягоную мудрасць. Р. Смольскі падкрэсліваў, што «<...> спектакль «Плач перапёлкі», створаны рэжысёрам В. Раеўскім на ўдалым спалучэнні ўмоўна-метафарычных прыёмаў з псіхалагічным рэалізмам акцёрскай ігры, займае пачэснае месца ў працэсе эстэтычнага засваення жыццёвага матэрыялу часоў Вялікай Айчыннай вайны» [9]. Трэба тут зазначыць той факт, што (калі выкарыстоўваць метафару

У. Меерхольда, акцёры хаваюць «белыя ніткі рэжысуры», хаваюць рэжысёрскі план, ствараючы вобраз. І гэта адбываецца, на наш погляд, менавіта ў кожным вобразе, і ў тым ліку, у П. Кармуніна ў вобразе Дзяніса Зазыбы. А цэласны вобраз спектакля ствараецца рэжысёрска-сцэнаграфічнымі сродкамі.

Асаблівае месца ў старэйшым пакаленні купалаўскай трупы 80-х гадоў належыць народнай артыстцы СССР Стэфаніі Станюце. Творчы шлях яна пачынала ў Першым таварыстве беларускай драмы і камедыі пад кіраўніцтвам Фларыяна Ждановіча. У 1920 годзе ўвайшла ў трупу БДТ, адкуль была накіравана на вучобу ў Беларускаю драматычную студыю ў Маскве. Пасля заканчэння, з 1926 года працавала ў БДТ-2. З 1931 года яна зноў у трупе Купалаўскага тэатра. С. Станюта – актрыса рознабаковага дару, самабытная, з філіграннай акцёрскай тэхнікай.

У мастацкай сістэме Купалаўскага тэатра 80-х гадоў С. Станюта змагла зрабіцца такім жа сімвалам і знакам, як і акцёры П. Кармунін і Г. Макарава. Аднак у С. Станюты акцёрскія стварэнні былі прасякнуты не толькі народным гераізмам, як, напрыклад, у Г. Макаравай, і не проста мудрасцю, як у П. Кармуніна. С. Станюта нібыта ўзвышалася над вобразам, ператвараючыся ў сам дух спектакля, у якім яна ўдзельнічала. У абліччы С. Станюты спалучаліся, на наш погляд, хрысціянскі вобраз з дахрысціянскай вобразнасцю. Так яна іграе ў пастаноўцы «Страсці па Аўдзею», дзе становіцца не проста персанажам, а адлюстраваннем самога метафарычнага мыслення В. Раеўскага. Яна мала ўдзельнічае ў падзеях, яна іх асэнсоўвае і, ведаючы, што нічога нельга змяніць і выправіць у жудаснай класавай барацьбе, толькі моліцца. Персанаж С. Станюты не прымае ўдзелу ў эпизодах спектакля, яна з'яўлялася паміж імі. З аднаго боку, гэтая роля – толькі функцыянальная, у сэнсе таго, што яна звязвае, зшывае фрагменты, што з яе дапамогай рэжысёр вырашае праблему стыкаў мантажных блокаў. Аднак актрыса С. Станюта перамяшчала гэтую функцыянальнасць на іншы ўзровень: маці Зуйка звязвае сваімі малітвамі не толькі эпизоды спектакля, але і астатніх персанажаў як гінучую плоць з тым, хто валодае іх душой, з Богам. Таму мы можам канстатаваць, што С. Станюта ў спектаклі «Страсці па Аўдзею» ёсць яго знак па гарызанталі і па вертыкалі: яна «зшывае» сюжэт, структуру і сэнс спектакля. Роля С. Станюты, умоўна-знакавая сцэнаграфія, музычныя харальныя акцэнтны ствараюць небытавы план пастаноўкі.

Зварот гераіні да Бога вырашаецца рэжысёрам як зварот актрысы да глядзельнай залы – праз стагоддзе, праз прастору, праз сусвет і праз боскую волю. Ва ўсім абліччы гераіні, у яе вачах і твары сканцэнтравана цяжарнасць і веданне лёсу наперад, і разуменне вялікай ахвяры. На нашу думку, С. Станюта сімвалізавала рэжысёрскую канцэпцыю спектакля. Усе героі ў хвіліну сваёй пагібелі імгненна быццам ператвараліся ў падабенства скульптур, вонкавы вобраз спектакля рабіўся падабенствам іканастанаса. А персанаж С. Станюты нібыта рыхтаваў гэты фінальны эпизод з пачатку спектакля. Так, Я. Росцікаў падкрэслівае, «<...> калі чытае свае малітвы Станюта, гэта ўзрушае да глыбіні душы. І я разумею, чаму так адбываецца. Актрыса ўсё больш робіцца жывым міфам, легендай, але легендай для будучыні, для тых, хто будзе згадваць Тэатр імя Янкі Купалы праз 20–30 гадоў. <...> Для глядача яна міф, які можа бачыць у рэчаіснасці. Яна жыве паўнакроўным жыццём на сцэне, яна выпраменьвае невычэрпную энергію ў залу. Мне здаецца, што проста яе прысутнасць надае спектаклю высокі маральны пачатак» [10].

Паколькі мастацкія стратэгіі В. Раеўскага абапіраюцца на творчыя асобы, якія працуюць у экстрэмальных умовах, мы можам сцвярджаць, што менавіта ў 80-я гады, калі Купалаўскі тэатр пераходзіў ад школы псіхалагічна-побытавага і сюжэтнага тэатра да метафарычна-паэтычнага, акцёрская

купалаўская традыцыя трансфармавалася: яе псіхалагічна-побытавая аснова не знікала, у тэатральнай сістэме В. Раеўскага яна перайшла на іншы ўзровень існавання ў спектаклі. У той час, калі Б. Герлаван ужо ў 80-я гады дапамагаў рэжысёру ствараць «тэатральна-паэтычныя сімвалы і сцэнічныя знакавыя азначэнні» [5, с. 4], то тое самае мы можам вызначыць і ў акцёрскім выкананні ў пастаноўках В. Раеўскага: псіхалагічна-побытавая манера купалаўскіх акцёраў ператваралася ў тэатральна-паэтычныя сімвалы і сцэнічныя знакавыя азначэнні, дапамагаючыя В. Раеўскаму стварыць сцэнічную метафару.

Інакш выглядае акцёрскі вобраз, створаны С. Станютай у спектаклі М. Пінігіна «Гаральд і Мод» 1986-га года паводле п'есы К. Хігінса і Ж.-К. Кар'ера, дзе разгортваецца гісторыя любові старой жанчыны і зусім маладога хлопца. Мод, графіня Мадлен, зачаравала юнага Гаральда (В. Манаеў), душу тонкую і трапяткую і далёкую ад жыццёвага цынізму. Рэжысёр М. Пінігін прапанаваў акцёрам існаванне ва ўмовах тэатра-гульні, своеасаблівай забаўкі, што дазволіла адмовіцца ад іроніі, прыхаваць усмешку на конт сюжэта п'есы і перавесці драматургічныя абставіны з плыні побытавай у плынь прыпавесці. Чалавек у чорным (Г. Давыдзька) возіць на пававаннях маленькі катафалк, інспектар Бернар (В. Букін) стварае паліцэйскую сірэну, махаючы далоняй над галавой і пры гэтым вые, як сірэна, героі іграюць на дзіцячым чырвоным раялі, а пласцінка з музыкай Шапэна пачынае іграць і без прайгравальніка. Уся бутафорыя спектакля – ігрышы свет, які стварае вакол сябе гераіня С. Станюты. Трапляючы ў гэты свет, персанаж В. Манаева, сам яшчэ дзіця, імгненна адчувае сябе натуральна. З гэтай парай адбываецца тое, што адчуваюць дзеці, якія глядзяць карціны мастака Марка Шагала: яны здольны ўсвядоміць тое, што не разумеюць дарослыя. І гэтак жа, як у карцінах М. Шагала, у спектаклі адчуваецца нешта надзвычай трагічнае. І ў акцёрскім выкананні С. Станюты прысутнічае другі план – пачуццё надыходзячай трагедыі: раз-пораз Гаральд бачыць на яе руцэ лагерны нумар. Актрыса выкарыстоўвае шмат камедыйных фарбаў, асабліва ў эпізодзе, калі маці Гаральда прыходзіць да яе, каб пазнаёміцца з нявестай свайго сына і бачыць 80-гадовую жанчыну. Як прызнаецца Т. Арлова, «<...> гэтую ролю Стафаніі Міхайлаўны не магу ўспрымаць «незалежна» ад асобы актрысы ... У Стафаніі Станюты загадкаваць і цудадзейнасць тэатра быццам увайшлі ў кроў. <...> Станюта быццам «захоўвае» ў сабе ўвесь наш імклівы век з яго ўзрушэннямі, катаклізмамі, трагедыямі і ... аптымізмам! <...> Пры ўсёй разнастайнасці акцёрскіх індывідуальнасцей купалаўскага тэатра цяжка знайсці выканаўцу, які б здолеў так натуральна існаваць на сцэне ў сваім узросце, стане думак і паводзін, стыхіі пачуццяў, проста ў модным адзенні [11].

На фоне рэжысёрскай лініі В. Раеўскага ў Купалаўскім тэатры, лініі, якая накіравана на стварэнне спектакляў на шталт араторыі, патэтычных і ўзнёсла-драматычных, пастаноўкі М. Пінігіна 80-х гадоў выглядаюць пяшчотна-вытанчанымі, лірычнымі, з пранікнёна-ўзрушаючымі інтымнымі чалавечымі повязямі. Таму на вобразах С. Станюты ў творах В. Раеўскага і М. Пінігіна вонкава бачна розніца акцёрскага існавання ў процілеглых рэжысёрскіх кампазіцыйных пабудовах. У адным спектаклі – гэта сімволіка і тыпізацыя. У другім – характарна-псіхалагічная дакладнасць.

Занятасць яшчэ адной выдатнай актрысы Купалаўскага тэатра З. Браварскай у 80-я гады не была вялікай, аднак па-ранейшаму яна выглядала на сцэне надзвычай прывабнай і цікавай. Яна аднолькава моцна стварала і драматычныя і камедыйныя вобразы, надзяляючы сваіх гераінь вострай характарнасцю. У пачатку 80-х адбылася прэм'ера спектакля «Тэатр – любоў мая», пастаўленага Г. Каменскай паводле п'есы В. Петрава. У спектаклі побач з З. Браварскай іграе М. Захарэвіч. Спектакль ідзе амаль сярод глядачоў на

малой сцэне тэатра, таму рэжысёр прапануе спосаб сцэнічнага існавання на ўзроўні простаі размовы актрыс з гледачамі накшталт чалавечай споведзі пра сваю прафесію. Магчыма таму, што ў пачатку 80-х споведзь чалавека на сцэне была залішне адкрытай, а публіка яшчэ не прызвычалася да такога.

У канцы 80-х яна сыграла адну з галоўных роляў у спектаклі «Матылёк... Матылёк» у пастаноўцы С. Шынкарэнкі паводле п'есы А. Нікалаі. Менавіта чаплініяда зрабілася адметнасцю акцёрскай манеры З. Браварскай у яе сталай акцёрскай творчасці. Пры гэтым неабходна падкрэсліць, што актрыса захавала чароўнасць і абаяльнасць.

Аднак новая праца актрысы з'яўляецца больш складанай, чым папярэдня. З. Браварская свядома абвастрала драматычны бок ролі і карысталася сваім адметным ходам – трагіфарсавасцю ў асобных момантах сцэнічнага жыцця гераіні. Пры гэтым актрыса згаджалася на гранічную стрыманасць вонкавай характарыстыкі: амаль усю другую дзею Эда З. Браварскай сядзела на імправізаванай канапе. Рэжысёр у стварэнні спектакля задзейнічаў вобразнасць музычнага і светлавога афармлення, падкрэсліваючы атмасферу прадчування і страху, якія адольвалі гераіню.

Актрыса, якая гартавалася як майстар у спектаклях Б. Эрына і вылучалася заўсёды надзвычай яркай выбітнай асаблівасцю ў стварэнні вобразаў, захоўвала сваю індывідуальнасць і ў 80-я гады, удзельнічаючы ў спектаклях, для яе створаных.

Сённяшняе мысленне іспіравана тэлевізійнымі кліпамі і вельмі хуткай зменай кадра. Усё гэта пачыналася ўжо ў 80-я гады. І сёння відавочна, што тэатр тады ўжо быў надзвычай чуйны да хуткіх сацыяльных і мастацкіх пераменаў. І безумоўна, галоўны рэжысёр Купалаўскага тэатра, вучань маскоўскага рэжысёра-наватара Ю. Любімава, асэнсоўваў гэтыя перамены асабліва востра ў пошуках новых сцэнічных магчымасцяў. Асэнсаванне месца чалавека ў новых рэаліях грамадства і асэнсаванне месца акцёра ў новых мастацкіх рэаліях ішло ў Купалаўскім тэатры складана. Але ж спалучэнне і ўзаемадзеянне іх давала цікавыя сцэнічныя з'явы ў гісторыі купалаўскай школы.

Тое, што мы адзначалі наконт спалучэння акцёрскіх мастацкіх магчымасцяў і вобразна-пластычнай кампазіцыйнай пабудовы спектакляў В. Раеўскага, тычыцца выкарыстання акцёраў у якасці «адзінкі» гэтай сцэнічнай, буйнымі мазкамі распрацаванай партытуры. Работа над спектаклем як над скульптурным творам пры тонкім адчуванні пульсацыі часу як адзінак структуры пастаноўкі – асноўныя характарыстыкі творчай манеры В. Раеўскага. Такая даволі жорсткая рэжысёрская канцэпцыя, падкрэслім, не перашкаджала акцёрам старэйшага пакалення выяўляць глыбіні ствараемага вобраза.

Рэжысёрскія накірункі 80-х гадоў вызначаліся ў развіцці Купалаўскага тэатра мастацкімі знаходкамі не толькі В. Раеўскага, але і М. Пінігіна і Б. Эрына, у спектаклях якіх акцёры старэйшага пакалення раскрываліся па-рознаму, што складаецца ў карціну, якая дазваляе ўсвядоміць механізмы жыццяздольнасці і мабільнасці тэатра, яго стылёвага адзінства і ансамблевасці.

ЛІТАРАТУРА

1. *Алісейчык, Г.* Чым праверыць гармонію?... / Г. Алісейчык // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 9. – С. 60–61.
2. *Гаробчанка, Т.* Страчаная магія тэатра / Т. Гаробчанка // Мастацтва Беларусі. – 1988. – № 8. – С. 58–60.
3. *Гаробчанка, Т.* Вопыт дзевяностых гадоў / Т. Гаробчанка // Тэатральная творчасць. – 1998. – № 1. – С. 33.

4. **Гаробчанка, Т.** Беларускі дзяржаўны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы / Т. Гаробчанка // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. / рэдкал.: У.І. Няфёд [і інш.] – Мінск: Навука і тэхніка, 1987. – Т. 3. Кн. 2: Тэатр савецкай эпохі. – 1962–1984. – С. 182–183.
5. **Арлова, Т.** Шлях да прызнання / Т. Арлова // Народная газета. – 2000. – 29 ліст. – С. 4.
6. **Дудараў, А.** Макарава / А. Дудараў // Мастацтва. – 1994. – № 1. – С. 14.
7. **Аўсяннікаў, Г.** «Поспех вызначае інтэлегентны глядач» / Г. Аўсяннікаў // Мастацтва. – 2000. – № 6. – С. 3.
8. **Смолюскі, Р.** На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Смолюскі. – Мінск: Беларуская навука, 1999. – С. 119.
9. **Смолюскі, Р.** Ці ёсць у нас традыцыя? / Р. Смолюскі, В. Смольская // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 8. – С. 27.
10. **Росцікаў, Я.** Глянем наперад, альбо Страсці па тэатру / Я. Росцікаў // Мастацтва. – 1990. – № 4. – С. 17–18.
11. **Арлова, Т.** Зорнае імгненне сцэны / Т. Арлова // Мастацтва Беларусі. – 1987. – № 9. – С. 50.

S U M M A R Y

In the article the author analyses the distinctive period in the creative work of the Y. Kupala National Academic Theatre in 1980s. Strong traditions of the Kupala's theatre school played an important and leading role in the forming of today's repertoire and stuff in the theatre.

Поступила в редакцию 29.10.2007