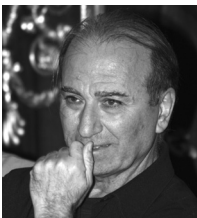


ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

МАСТЕР-КЛАССОМ Теодороса Терзопулоса «Голос и Тело в театре Древней Греции» открывается VI Международный Александринский фестиваль



В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-не» готовится премьера спектакля «Мера за меру» по пьесе У. Шекспира в постановке Томаса Остермайера



СВОЙ ЮБИЛЕЙ ОТМЕТИЛА режиссёр Нора Райхштейн

НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО ТЕАТРА Хеймаркет состоялась премьера спектакля «Буря» по пьесе У. Шекспира в постановке Тревора Нанна. В роли Просперо — Рейф Файнс



В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ п/р Олега Табакова сыграли премьеру спектакля «Чайка» по пьесе А. П. Чехова. Режиссёр Константин Богомолов

АНДЖЕЙ БУБЕНЬ покинул пост главного режиссёра Театра на Васильевском



ЛАБОРАТОРИЯ «ОН.Театр» сыграла свой первый спектакль в собственном новом помещении

В ЭДИНБУРГЕ ЗАВЕРШИЛСЯ Международный театральный фестиваль



Сцена из спектакля. Фото Е. Крацовой

ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

ПРЕВРАЩЕНИЕ

А. Могучий, К. Филиппов. «Счастье» (по мотивам произведений Мориса Метерлинка). Александринский театр. Режиссёр Андрей Могучий

«Счастье» органично вписывается в контекст творчества Андрея Могучего, точнее — в тот новый виток его режиссёрской биографии, отправной точкой которого в 2008 году стал спектакль «Садоводы». Если до той поры — в «ДК Ламанчском», «Не Гамлете», «Иванах» и «Борисе Годунове» — драматическая энергия возникала от встречи латентно взрывчатого вещества хрестоматийных сюжетов с режиссёрским детонатором, то, начиная с постановки по пьесе Максима Исаева, Могучий предпочитает не разрушать, а созидать. И александринский триптих последних лет («Садоводы» — «Изотов» — «Счастье»), и будущая работа «Circo Ambulante» (премьера запланирована на ноябрь нынешнего года в столичном Театре Наций) порождены принципиально иной методологией режиссёрской работы. В её основе — не интерпретация, но сочинение: эволюция поисков Могучего совпадает по вектору с общемировым театральным процессом, в начале третьего тысячелетия вдруг обнаружившим, что эпоха ритуальных плясок на обломках классических руин безвозвратно прошла.

Если в «Садоводах» и «Изотове» Максим Исаев и Михаил Дурненков выступали поставщиками драматургического «сырца», принимавшего необходимую постановщику форму прямо во время репетиций, то в новом спектакле Могучий сам выступил автором текста пьесы совместно с Константином Филипповым. О взаимоотношениях фабулы «Счастья» и «Синей птицы» написано много и точно, напомним главное: из сюжета Метерлинка Могучий вычленяет архетипическую историю инициации, характерную для европейской культуры от моцартовской «Волшебной флейты» до жюль-верновских «Детей капитана Гранта» модель путешествия к взрослению. Практика современной западной сцены уже успела приучить к тому, что текст пьесы является далеко не самой значительной составляющей текста театрального. Теоретик постдраматического театра Ханс-Тис Леман указывает на то, что если в традиционном театре режиссура целиком поставлена на службу семантике текста, то сегодня компонента текста неотделима от всего целостного спектакля. Андрей Могучий в соавторстве с постоянными партнёрами Александром Шишкиным и Александром Маночковым выстраивает именно такой тип представления.

Стиль текстов Могучего-Филиппова — нарочито корявых, сниженно-обывательных — определило стремление создателей «Счастья» освоить язык целевой аудитории. Как таковых, ролей

нет, есть либо настроения, либо маски — единственная развитая роль с ясно выстроенной драматургией автоматически определяет главную героиню спектакля. Для детского сознания главная информация заключена не в словах, а в интонациях, с которыми они произносятся. В пронизывающих действие монологах Времени важен не смысл пересказывающейся в квазисимволистских тонах фабулы, а тревожный тембр голоса Семёна Сытника и рваная ритмика произносимого текста. Воздействуя на зрителя чисто театральными средствами, Могучий вообще не слишком стремится к определённости рассказа, и фраза Времени «далее рву повествование, не желаю говорить об этом» звучит своеобразным режиссёрским motto. Действие отказывается укладываться в прокрустово ложе причинно-следственных связей, безоблачной ясности режиссёр предпочитает фантазийную глубину.

Интересно, что таким образом Могучий вплотную приближается к логике детской игры, основные события которой происходят в пространстве воображения. «Только дети, только дети не забыли волшебства, только дети видят сны»: в уста Времени вложена мантра художников, смертельно уставших от интеллектуальных постмодернистских игр конца прошлого века и в начале века нынешнего ищущих прибежища в спасительной наивности детского сознания. Ребёнок верит в то, что шар, на котором нарисовано яблоко, яблоком и является — и для него не так уж важно то, что шар деревянный и никаким фруктом не пахнет. Наоборот, он с радостью следует правилам игры, подоснательно ощущая всю её условность. Так и в «Счастье»: Тильтиль и Митиль сосредоточенно сидят на гигантских кубках, на которые проецируются изображения ночных горшков, врач в белом халате втаскивает в дверь картонную машину «Скорой помощи», а санитары маршируют точь-в-точь так, как если бы их фигурки переставляла детская рука.

В ряде постпремьерных отзывов «Счастье» аттестовывалось как «избыточный монтаж аттракционов». Однако мало кто из рецензентов задумался о содержании, потребовавшем от режиссёра именно такой формы. На самом деле новая постановка Могучего выглядит очередным высказыванием на ключевую для его творчества тему: о мире, утратившем первозданную цельность. В «Счастье» она становится средоточием фабулы: история дочерей Времени, Фрёкен Свет и Царицы Ночи, на

Продолжение на стр. 2

новом уровне развивает мотивы братской вражды, важные для сюжетов «Изотова» и «Иванов». Но если в спектакле по гоголевской «Повести...» разрастающаяся до вселенского масштаба ссора двух ближайших друзей смотрелась вариацией мифа об утраченном рае, то в «Счастье» явленные сразу на нескольких сюжетных уровнях (бытийном, космогоническом — антитеза света и тьмы, и человеческом, частном — драма двух разлучённых отцом сестёр) дисгармоничность, увечность и разлад присущи конструкции мира изначально.

«Расколотая на фрагменты форма существования — не столько театралный язык, сколько авторское высказывание о бессвязности жизни, попытка понять, что скрыто за всеми мнимостями, разобраться в том, есть ли “настоящее” за изображениями и проекциями ненастоящего» — «тотальная относительность изображения», о которой применительно к «Изотову» размышляет Николай Песочинский, является одним из законов, определяющих драматургию «Счастья». Подводя итоги двадцатилетней деятельности «Формального театра», в одном из юбилейных интервью Андрей Могучий так сформулировал своё художественное кредо: «Единственный способ понять “этот” мир — ориентироваться на “тот”. О том мы можем только догадываться, но он — единственная точка отсчёта для всех нас, и только с его помощью мы можем разобраться в страшно раздражающем меня устройстве “этого” мира». Сказочное «Счастье» с его предфинальной «Фабрикой подготовки детей к рождению» — романтически-наивная (потому столь неслучаен избранный Могучим жанр феерии) попытка ответа на извечные вопросы об устройстве бытия. И о том, что скрывается за его изнанкой.

Обнаружение параллельно существующих реальностей всегда оставалось генеральным обстоятельством режиссуры Могучего — начиная с легендарного финала «Лысой певицы», продолжая видом пустынного российского зала, по которому, как по камертону утраченной гармонии, настраивалось всё пространство «Иванов», и заканчивая финалом «Садоводов» с его восхождением на бескрайние театральные небеса декорационных мастерских седьмого александринского яруса. Спектакли Могучего существуют по законам метаморфозы — и «Счастье» не является исключением. Это касается прежде всего пространства: в игру включается весь объём не только сцены («соседка сверху» Фрёкен Свет опускается из-под колосников и проваливается в трюм), но и зала («Души забытых вещей» бродят по партеру, обозначая начало и конец актов), и «пограничной» зоны поднимающейся и опускающейся оркестровой ямы (переключающей внимание зала на музицирующих инструменталистов, пока на сцене меняют декорации).

Территорию игры и смыслов режиссёр раздвигает уже в первых минутах спектакля, предписывая анимационной птице порхать сначала по архитектурному portalу и зрительному залу и только потом залетать на сцену. Решения Александра Шишкина всегда насквозь фантазийны, но Могучему уже в «Изотове» было мало физически осязаемой, материальной сценографии. В «Счастье» компьютерная анимация и видеопроекции не просто дополняют «картинку», но становятся основным «этажом» поэтического пространства, на котором разворачивается режиссёрский сюжет. Зритель наблюдает за ними глазами Тильтиля и Митиль: место действия «Счастья» — детское воображение. Поэтому во время встречи детей с матерью в эпизоде «Реанимация» арьер сцены, изображающий больничные коридоры, заполняется нечистой с волчьими мордами: эти чудовища порождены сознанием, усыпленным ужасом возможной потери родного человека. Когда детский разум героев «Счастья» внезапно посещает какая-то мысль, то заполняет собой всё сценическое пространство, пульсируя гигантскими надписями вроде «кошка поймала птицу» или «любить — это счастье».

В синхронизации сценического действия и видеореальности Могучий достигает невиданной до сих пор

на отечественных подмостках виртуозности и изобретательности, а в конечном счёте — содержательности. Когда собирающийся к жене в больницу Отец разговаривает с Фрёкен Свет, санитары несут по сцене миниатюрный макет машины «Скорой помощи», в него запрыгивает уже мультипликационный двойник героя, а на экран транслируется документальная съёмка мчащейся по заснеженным петербургским улицам реанимационной кареты. Или вот нарисованный в эстетике мультфильмов НОМа Лесоруб режет бензопилой стволы анимационных деревьев, раскинувшихся во всю ширь задника, — и те же действия с нависающими из-под колосников плоскими картонными елями параллельно совершаются Сергеем Паршиным в живом плане: законы сна, в который погружает детей дочь Времени, подразумевают множественность и зыбкость образа. Спиленные в видеопространстве высоченные стволы выносят на сцену всё те же запечатлевшиеся в детском сознании и потому бездесушные санитары, Лесоруб-Паршин стреляет в нарисованную кошку из реалистически дымящегося газового ружья...

Облик «Счастья» определяется логикой словесных действия, неожиданных искривлений и деформаций. Проблемная ситуация у Могучего почти всегда разрешается *deus ex machina*: родителям не с кем оставить детей, и им на выручку приходит «соседка сверху», жизнерадостная лыжница, гротескно появляющаяся из-под колосников в лучах северного сияния. Разговорно-бытовая сцена при этом моментально модулирует в учтивую оперную ансамблевость: жанровая полифония работает уже в открывающей спектакль сцене, соединяющей оперное начало с цирковым. Оба жанра поданы в характерно-обнажённом, наиболее узнаваемом изводе: кошк-акробатка летает по сцене на страхующих тросах прямо за спинами поющих артистов, застывших у рамп, вперившихся в дирижёра и «помогающих» себе преувеличенно пафосной жестикуляцией. Монтаж парадоксального, в обыденном сознании не сопоставимого заложен и в декорационном оформлении, сочетающем подчёркнуто не совпадающие по объёму реалистический реквизит и анимационную проекцию интерьера.

Важнейшие метаморфозы «Счастья» связаны со сферой телесности. Условно бы вылепленных из пластилина героев вырастают деревянные головы, во сне они превращаются в монструозных кукол из «Победы над солнцем» Малевича и Кручёных — дети, на которых внезапно свалилось бремя ответственности, становятся куда выше и значительнее родителей. Когда на том свете Тильтиль и Митиль встречают своих предков, бабушка-балерина хвастает перед внуками своими точёными деревянными ногами, а бабушка-пианистка — изящными деревянными пальцами. На протяжении спектакля режиссёр и художник то приближают героев к привычной телесности, то удаляют от неё. Любопытно, что, к примеру, маме детей суждено появиться на сцене в человеческом обличье, без пластилиновой «униформы» и масок, в ностальгическом «горошковом платье», лишь однажды — когда протагонисты попадают в прошлое, в старую квартиру, в пространство воспоминаний. Которое, как всегда у Могучего, куда подлиннее всех прочих реальностей.

Одним из ключевых постулатов теории постдраматического театра является тезис о превалировании над литературным текстом личности актёра, а зачастую и просто его телесности. Это отчасти связано со сверхсюжетом «Счастья» — воочеловечением героев, постепенно снимающих с себя маски (в прямом смысле слова), освобождающихся от социальных ролей и движущихся от обобщённой типизированности образов к обнажённой конкретике психофизического переживания. В экспозиции спектакля Могучий показывает галерею узнаваемых типажей: добродушно-ворчливый дед, отец-недотепа, хозяйственная мать, стоящие на пороге пубертата брат и сестра (памятуя о том, что девочки взрослеют раньше мальчиков, и изменяя Метер-

линку, режиссёр выводит в главные героини Митиль). Образы типизированы всеми возможными способами: лексически (приговорки деда, преувеличенно сниженная лексика дочери), интонационно (суетливо-растерянное *raglando* отца, преувеличенно театральные вскрики сына), пластически (походка «от бедра» Митиль, стремящейся выглядеть старше своих лет, повторяющиеся падения в обморок Тильтиля, пытающегося обратить на себя внимание).

За этой обобщённостью образов скрывается разобщённость героев повествования: фигуранты «Счастья» в начале спектакля показаны в ситуации отсутствия подлинного единства — в ситуации, подталкивающей фабулу к завязке (у жены дровосека начинаются схватки — Митиль протестует против появления в её семье третьего ребёнка). Разобщённость протагонистов Могучий рифмует со столкновением противоположных жанровых пластов: «высокая» разногласица разношёрстного в интонационном отношении вокального ансамбля сменяется бытовизмами разговорной речи, статуарность «оперного» пролога — хаотической кутерьмой картины ожидания Нового года. В финале режиссёр протянет к первому акту «Счастья» арку, увенчав спектакль ещё одним вокальным ансамблем — но на этот раз не по-оперному холодным, а отдающим народно-жанровым теплом, объединяющим сплотившихся в сюжетных перипетиях героев в ритуальный хоровод и резюмирующим пройденный путь метаморфоз.

А незадолго до этого в спектакле происходит узловая перемена — когда после двух часов невероятной по визуальной насыщенности феерии Могучий реализует минус-приём, отказавшись от всего многообразия выразительных средств и оставив актёров на опустевшей и не слишком ярко подсвеченной сцене. Словно бы в пандан Хансу-Тису Леману, настаивающему на том, чтобы современный театр не отвлекал зрителя от «неповторимого общения с живыми артистами», Могучий полностью переводит действие в живой план. Интересно, как мотив воочеловечения усиливается от встречи Митиль с бабушкой Марь-Иванной к кульминационному диалогу с Царицей Ночи, реальным чувствам на глазах взрослеющей героини и подлинным слезам психологически безупречной Янины Лакоба. Избыточность двух первых актов нужна режиссуре для того, чтобы выгодно оттенить решающий эпизод третьего — и чтобы в тишине внезапно воцарившегося на сцене полумрака зрители смогли расслышать те самые главные и самые простые истины, к которым приходит в финале Митиль и которые так резко различимы в кричащей суматохе современной жизни.

«Всё странным кажется вокруг», — поют, погружаясь в свой самый первый сон, героини «Счастья». Разумеется, основатель Формального театра отнюдь не хотел иллюстрировать своим спектаклем положения книги «Искусство как приём». Но в реальности всё получилось именно так: Могучий поставил спектакль в точности о «выведении вещи из автоматизма восприятия» — если понимать под вещь искусство драматического театра и иметь в виду восприятие театрального зрителя. Остранение — вот ключевое слово в тезаурусе «Счастья»: входящую в зал публику сцена встречает «в неглиже», лишь готовясь к предстоящему действию. Идёт монтаж декораций, костюмеры помогают актёрам одеваться, музыканты настраивают свои инструменты — что это, как не пресловутое «переживание делания вещи»? «Не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”». «Приёмом искусства является приём затруднённой формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимаемый процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён», — эти хрестоматийные строки Шкловского говорят о новом спектакле Андрея Могучего лучше любой, самой глубокой рецензии.

Дмитрий Ренанский

Сцена из спектакля. Фото А. Рощина



АЗБУКА ТЕАТРА



В конце 2010 года Александр Шишкин провёл акцию «Урок рисования» в галерее «Глобус» лофт-проекта «Этажи». Дети с помощью обычных красок и планшетной анимации учились рисовать... звуки музыки. Официально проект в «Этажах» не имел ничего общего с премьерой «Счастья» в Александринке. Тем не менее, два этих события объединяет общая идея — приобщение подрастающего поколения к авангардному искусству и технике его создания. «Счастье» — это тоже своего рода урок. Постижения театрального языка. Его азбуки.

Первый пункт в такой азбуке — работа театра с пьесой. На генеральной репетиции, перед «прогоном на зрителя», Могучий обратился к аудитории, в первую очередь к детской, объяснив, что на сцене они увидят не произведение Метерлинка, а созданную по его мотивам театральное сочинение. И это первый урок: театр независим от литературного текста, а режиссёр — автор спектакля (истины, конечно, прописные для театроведа, но для неискущённого зрителя всё ещё являются открытием). Как стало понятно по ходу спектакля, от «Синей птицы» действительно мало что осталась. Ради «Счастья» птица поменяла даже свой цвет: стала красной, синей, зелёной, жёлтой... В начале действия на видеопроекции порхает целая стая разноцветных птиц; ведь птица символизирует душу человека, и у каждого она своего цвета. Митиль не хочет, чтобы у неё родился братик, и из груди ещё не родившегося ребёнка вылетает птица. Мама отдаёт малышу свою птицу и потому вот-вот умрёт. Для того, чтобы найти упорхнувшую птицу и не дать маме умереть, Митиль и Тильтиль должны отправиться во владения Царицы Ночи. Сюжет прост — детская сказка о любви, побеждающей смерть. Но сама по себе фабула на театре не так и важна. Важен специфический язык театра, это он делает повествование необыкновенным, магическим.

Поэтому второй пункт в азбуке театра — театральный язык. Чтобы обучить новому языку, нужно знать тот, который ученики способны понимать. Могучий и Шишкин выбирают известный современным детям язык индустрии развлечений — разумеется, той, что относится к разделу «до 16»: мультфильмов и фильмов 3D, комиксов, пластиковых игрушек-человечков кислотных оттенков с утрированными чертами, аттракционов-ужасов...

Режиссёр и художник подчёркивают, что на сцене — актуальная сегодня 3D реальность. Делают они это с помощью стаффажей, вырубленных из картона фотографии машины «Скорой помощи» и фигур врачей, которые увозят маму в больницу. Двумерность фото-изображений оттеняет трёхмерность реального пространства сцены и героев.

В начале спектакля Митиль, Тильтиль, их родители и дед благодаря клеёнкам костюмам предстают вини-

ловыми куклами. Огромный, почти круглый папа (Сергей Паршин) и мама (Елена Зимина) в пластмассовом парике, как и положено, намного выше ростом своих детей. Такой эффект достигается из-за вмонтированных в костюмы ходулей-табуреток, а в наряд папы — ещё и неимоверного объёма толщинок. Руки всех членов семьи похожи на надутые резиновые перчатки разных цветов (привет Микки-Маусу). Лица героев украшают носы-шарики и круглые очки на резинке. Кошка Фрося, коварная охотница за птицей, напоминает персонажа комикса. Эта кошка умеет летать (в спектакле участвует каскадёр Галина Гусева). Аттракционом ужасов предстаёт Царство мёртвых, куда падает Митиль и где встречает своих бабушек-прабабушек. Прародительницы усажены в инвалидные коляски, оборудованные механизмами, которые поднимают деревянные или ватные (у кого какие) руки и ноги.

Вся эта феерия — только ворота в мир театральной реальности. Юные зрители, попадая в сферы знакомых им явлений, открываются и для постижения нового. Постепенно эстетику, свойственную миру развлечений, начинает вытеснять эстетика театральной. Впервые это происходит уже в начале спектакля, когда Дед (Николай Мартон) смотрит футбол по телевизору и от волнения оттягивает пластиковую жёлтую бороду на резинке, тем самым обнаруживая, что он не кукла, а играющий дедушка актёр, и его борода — предмет для игры. «Классный актёр», — услышала я детскую реплику. Дальше — больше, и через некоторое время Митиль и Тильтиль тоже начинают играть своими пластиковыми носами и очками. То поднимают их на лоб, когда задумаются, то начнут елозить ими по лицу, когда что-то не получается, а то и вообще снимут.

Постепенно весь кукольный антураж уходит со сцены. На глазах у зрителей выходит из своего гигантского костюма папа. Костюм такой огромный, что в одиночку Сергею Паршину не справиться, и ему помогают слуги просцениума. Так для детей приоткрывается театральная «кухня», обнаруживается театральная условность происходящего. Уже за сценой из виниловых костюмов выходят и остальные персонажи и появляются в шитых из обычной ткани платьях, пиджаках, сорочках и брюках. Режиссёр показывает детям, что обстановку можно дорисовать в воображении. Папа и мама в реальности уже не такие высокие, какими были показаны в начале. Но их можно представить большими потому, что таковыми их играют актёры. Подмена кукол живыми актёрами происходит постепенно — незаметное переключение пассивного восприятия в активное, когда зрители начинают дорисовывать в воображении отсутствующие в реальности вещи.

Эпизод, где внезапно сверху падает гроб и из него высыпается целая гора мягких игрушек, а потом пляшущий скелет (Андрей Матюков) деревянной лопатой

снова сгребает их в гроб, — это не просто очередной аттракцион ужасов, он наделён и смыслом. По ходу спектакля Могучий и Шишкин всё больше и больше расчищают забитую вначале сцену от мониторов, видеопроекций и прочих новых игрушек цивилизации. (Видеоарт в «Счастье» предстаёт именно как игрушка или изобразительный элемент, в отличие от «Изотова», где он был своеобразным станком для игры актёров.) Постепенно со сцены исчезают и декорации, так что в конце, когда персонажи попадают во владения Царицы Ночи, огромное сценическое пространство Александринки остаётся практически пустым. Там стоит только роскошное кресло хозяйки, клетка с механической птицей и белая прямоугольная высокая тумба. На минуту видеопроекция вновь появится на белом ящике, а потом исчезнет. Зрителям опять предлагается фантазировать, становиться соавторами.

В пустом пространстве игра актёров выявляется со всей отчётливостью. Трепетная встреча деда с умершей бабушкой (Светлана Смирнова): любовь — объясняют детям — способна преодолеть грань, разделяющую живых и мёртвых. Торг за птицу бойкой пацанки Митиль (Янина Лакоба) со строгой Царицей Ночи (Юлия Марченко) — Митиль с детской хитростью вначале предлагает то, чего жаль меньше всего: «фломки», наклейки, кроссовки. А когда Ночь отказывается всё это взять, девочка, чуть не плача, бубнит себе под нос, снова перечисляя все свои «богатства», вдруг Царица всё-таки заинтересуется. В созданном Лакобой образе, наравне с ролью Митиль, отчётливо видна и озорная молодая актриса, которая сама ещё не так давно была ребёнком и сейчас точно воспроизводит свои тёплые и весёлые воспоминания о детстве. Благодаря им драматический момент наполняется лирическим юмором.

Вообще, актёрское исполнение в «Счастье» производит на юных зрителей сильное впечатление. Так можно судить по радостным возгласам и смеху в зале. Актёрская игра в спектакле преподнесена открыто. Зрители следят не только за поведением персонажей и сопереживают не только им, но и видят играющих актёров, и сочувствуют, прежде всего, радости самой их игры, постигая, таким образом, одну из главных театральных истин.

Опыт приобщения детей к театру, осуществлённый Андреем Могучим и Александром Шишкиным, кажется, можно назвать удачным. В «Счастье» маленькие зрители души постигают азы традиционного театра, которые — по стечению исторических обстоятельств — являются и началом театрального авангарда. Увлечённые театром, они уже потом, может быть, озадачатся системой Станиславского и паратеатральными опытами. А пока театр для 9–12-летних будет ассоциироваться с открытой актёрской игрой, фантазией, соавторством не только режиссёра, художника, но и зрителя. И счастьем.

Ирина Овсянникова

Сцена из спектакля. Фото А. Роцина

