

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕД

В основном по Немировичу-Данченко.

Кратко:

Образ

Музыка в театре

Сценическая атмосфера

Свет на сцене

Костюм

Внутренняя техника актёра

Внешняя техника актёра

Речь актёра

Тело актёра

Голос Актёра

Образ

Самое трудное в театре – сказать текст так, как он написан. И вот добавляют всякие «ну», «же», «ведь» и т.д. А если найти великолепное крепкое самочувствие и очень точно, как стихи, говорить текст, - больше ничего не нужно. Настоящая простота в театральном искусстве никогда не бывает пресной, нейтральной. Искать «простое самочувствие» можно в самом образе, в глубинах его подскудного, невыраженного в слове «второго плана», в неповторимых поэтических особенностях авторского стиля в общей атмосфере спектакля, которую создаёт вместе с актёрами режиссёр. В последние годы Владимир Иванович всё чаще говорил актёрам, что он ждёт от них простоты «мужественной». Это был разговор, в сущности о некоем идеале театрального искусства, но об идеале реальном и достижимом. «мужественная потому, что предлагает преодоления многого из того, что стало уже привычным и легко доступным. Он эту простоту ещё называл иногда «великой простотой». Её основой была, как я понимаю, абсолютная внутренняя целостность какого-то главного, одного единственного самочувствия актёра в поисках образа. Её движущей силой был заряд темперамента, направленного в совершенно определённую сторону без малейших уклонений, как бы они не казались актёру сообразительны или даже «логичны» в тот или другой момент. Залогом её победы была предельная точность в отборе актёрских задач, красок, оттенков и всевозможных «прикосновений»,

способность актёра подчинять второстепенное главному, а главное главнейшему на каждом шагу репетиционной работы над образом. «Ничего не может быть на сцене чересчур, если это верно, и чересчур может показаться зрителю только навверное. Театр – это не кафедра. В прямом смысле этого слова. А для того чтобы стать кафедрой в высоком гоголевском значении, той кафедрой, с которой можно «много сказать миру добра».

Театр должен создать спектакль, насыщенный чувством заразить зрителя. Только тогда по-настоящему войдут в жизнь зрителя, самые важные для театра глубинные мысли спектакля.

Нет лучшей проверки актёра, как через его рассказ об образе. Помимо, или, вернее, в результате обдуманного, обоснованного и «нажитого» актёром на репетициях создания театрального образа должно включать в себя ещё что-то – что-то такое, о чём вы только разве своей подушке ночью расскажете, даже мне не сможете рассказать».

Это «что-то», как последняя капля, перевоплощающая насыщенный раствор в кристаллы, в каждом определяло для него и полноту перевоплощения актёра, и свежесть и яркость, и неожиданную новизну создания. Он всегда ждал для актёра этой радости открытия, вместе с ним о ней в тайне мечтал, вместе с ним страдал и отчаивался, когда она слишком долго не приходила, тем более когда она не приходила совсем. Как можно ближе подвести к ней актёра – было его главной задачей.

Далее, как и Станиславский, он с актёром не шел. Далее уже открывалась та заветная область актёрского таланта, в которой могло, как говорит Станиславский, произойти превращение «сознательного» в «сверхсознательное», или, как говорит Немирович-Данченко, могли наступить те «секунды, ради которых всё остальное», могла возникнуть поэзия театра.

Не только по отношению к образу в целом, но и в пределах отдельных сцен, отдельных кусков, Немировичу-Данченко было враждебно всякое рационалистическое крохоборство, в котором растворяется цельность основного самочувствия. Он убеждал актёров не «рассуждать», не «выискивать жизненность интонаций - это идти от головы, а не от подъема».

Он и тут, в отдельном куске роли стремился увести их от поверхностной логики. «неужели, если есть во фразе слово «отчего», значит надо непременно «сыграть вопрос». Это надо отбросить. Только самую глубокую сущность надо взять. Живые люди на сцене должны быть только эмоциональны.

«Мысль посылайте нервом, а нервы играют, а не то что голые мысли

разбираете».

Музыка в театре.

Давно уже пора перестать смотреть на тот словесный материал, которым пользуется театр, или как на слова, выражающие ту или иную идею или мысль. Пора, наконец, взглянуть на него также, как мы смотрим материал пантомимический с точки зрения того ритма, который в нём заключается и их гармонических и фонетических возможностей, которые данный словесный материал собою представляет.

Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать её звучание, её гармонию и затем, как бы оркестровать её – такова задача режиссёра. Из всех искусств искусство музыки, безусловно, наиболее близко искусству театра.

И подобно тому, как в качестве творческого помощника театру нужен поэт, так нужен ему и композитор, для того чтобы самодовлеющее искусство театра зазвучало со всей неисчерпаемой полнотой его многогранных возможностей, чтобы творческая палитра актёра заиграла новыми, волнующими красками.

Такой композитор, конечно, не может не поработить актёра, ни, наоборот, «унизить» свою музыку подчинением театру.

В работе над ритмом театр делает лишь первые свои шаги и, тем не менее уже сейчас чувствуется, как прекрасна та новая сила, которую сообщает творчеству актёра.

В дальнейшем же работа эта раскрывает перед театром исключительно волнующие возможности.

Я говорю о том времени, когда театр и актёр настолько овладеют ритмом, что смогут вести на сцене действенный рисунок не только соритмичный музыкальному, но и наоборот, аритмичный ему, но столь же музыкальный, закономерный в самом себе.

Та новая зрительно – слуховая гармония, которая рождается из этого, несомненно, даст нам ещё неизведанные творческие радости.

И тогда, быть может, забрезжит чудесная возможность для построения подлинной театральной мистерии, когда ликование, отчаяние, счастье, восстание, спокойствие сплетутся в единый действенный круговорот и их разнобытные ритмы родят живую, потрясающую гармонию.

Динамический структурный реализм является результатом «сложной цепи взаимодействий».

Динамику в театральном искусстве режиссёр связывает с новым для него пониманием действительности познаёт настоящее не как неподвижную данность, а как процесс, перерабатывающий в своём

ходе все противоречия прошлого и несущий в единстве своих противоположностей утверждение своего развития в будущем. Отсюда решается и проблема театрального образа, как сложной художественной реальности, раскрывающейся на сцене в результате процесса всего спектакля. Таиров этим хочет сказать, что образ на сцене развивается на глазах у публики.

Действенность он понимает именно как развитие, а не как движение сюжета.

«Процесс спектакля» представляет собой «целостную структуру», и это «целое» определяет остальные части. Таиров подчёркивает необходимость именно такого, а не обратного хода.

Он считает невозможным структуру спектакля членить; её спаянность достигается зависимостью всех частей от целого.

Говоря о «среде спектакля» Таиров объясняет, что под этим понятием он имеет в виду «образы действующих лиц и вещественные образы спектакля в их взаимодействии».

В структуре спектакля Таиров чрезвычайно важное значение придаёт вещественному оформлению. Он говорит: «сценическая установка, служа прибором для игры актёра, является образом общественной среды, во взаимосвязях с которой актёр осуществляет свои действия, сам поддаваясь воздействию этой среды, и, одновременно, видоизменяя его своим воздействием».

Отсюда динамическое построение сценической условности, находящейся в неразрывной связи с динамическим процессом раскрытия самой среды.

Сценическая атмосфера.

Моментом, завершающим предварительную работу режиссёра, является разработка нужного для данного представления сцены, то есть той сценической атмосферы, в которой должен действовать актёр.

Эта задача имеет, конечно, первостепенную важность, потому что та или иная сценическая атмосфера может либо очень помочь актёру выявить творческий замысел, либо наоборот, категорически помешать ему, почти активно препятствуя осуществлению его планов.

Задача создания сценической атмосферы, конечно, задача не новая, так как никогда актёр не мог действовать в безвоздушном пространстве и, следовательно, всегда возникала необходимость найти ту или иную базу, пригодную для развития воплощаемого им действия.

В древности такой базой служила арена амфитеатра, в средние века – ступени, фасады и внутренности храмов или ярмарочные подмостки. В

наше время – сценическая коробка театра.

Соответственно с этим каждая эпоха по-своему разрешила задачу сценической атмосферы.

Натуралистический театр, создавая ту атмосферу, в которой должен был жить его актёр, естественно, искал нужные ему разрешения в макете.

Я не рискую впасть в большую ошибку даже в том случае, если скажу, что в период рассвета натуралистического театра роль художника была антихудожественна, потому что театр и режиссёр ставили перед художниками задачу на той или иной художественной композиции, а создании иллюзии жизненной правды, основным признаком которой является случайность, в корне унижающая всякую художественную композицию.

Работа над макетом – ремесло недопустимое для художника переходят от макета к эскизу. Условный театр тем самым терпел от объекта к плоскости, обрекая трёхмерного актёра на неизбежное превращение в плоскостную марионетку.

Можно искать нужное разрешение сценической атмосферы, мы довольно долго прибегали к целому ряду коллективных приёмов, всячески комбинируя, реформируя эскиз, пока, наконец, не стало ясно, что до тех пор, пока существует эскиз, сценическая атмосфера действительно разрешена быть не может.

Необходимо дать актёру макет – маленькую возможность движения, соответственно, разработав для этого пол сцены, ту основную базу, за которой это движение только и может реально проявиться.

Для видимого выявления своего искусства театр пользуется своим материалом. Этим материалом является тело актёра.

Тело актёра трёхмерно, по этому он может планироваться и выявить себя только в атмосфере объекта. Отсюда возникает необходимость дать актёру нужную ему, в зависимости от стоящих перед ним задач, площадь действия и соответствующую сценическую атмосферу. Такая атмосфера может быть разрешена только в определённой кубатуре. Моделью такой кубатуры, конечно, может служить только макет.

Актёр выявляет своё искусство при помощи своего тела.

Следовательно, сцена должна быть построена так, чтобы помогать телу актёра принимать нужные ему формы, чтобы легко отвечать всем заданиям нужного ему движения и ритма.

Отсюда ясно, что главной частью сцены, подлежащей разработке, при каждой постановке должен быть пол сцены, так называемая сценическая площадка, потому что именно на ней движется и осуществляет в видимой форме свои творческие задания актёр.

По этому художник сцены должен перенести центр своего внимания

на пол сцены, оторвав его от так привлекающих его задних панно. Надо было во что бы то не стало отвлечь художника от этих частей сцены, играющих лишь служебную роль, и сосредоточить всё его внимание на совместной с режиссёром разработке сценической площадки.

Прежде всего пол сцены должен быть сломан. Он не должен представлять собой одной цельной плоскости, а должен быть разбит в зависимости от задач спектакля на целый ряд разновысотных горизонтальных либо наклонных плоскостей, ибо ровный пол явно невыразителен: он не даёт возможности рельефно выявить спектакль, он не даёт возможности актёру раскрыть в должной степени своё движение, в полной мере использовать свой материал.

Но, изламывая пол сцены и базируясь, как я говорил, на разновысотных сценических площадках, мы тем самым из сферы горизонтального построения одновременно переходим в сферу построения вертикального, причём часто у нас может возникнуть надобность не только в таких вертикальных построениях, которые служат как бы базой для движения актёра, и в иных, играющих свою самостоятельную, существенную для нас роль.

Благодаря вертикальным построениям, фигура актёра должна на глазах у зрителя то уменьшаться, то вырастать в такой мере, в какой это необходимо для проявления актёром его творческого замысла. Горизонтальное и вертикальное построения создают на сцене ряд тех или иных форм.

Все построения на сцене должны быть трёхмерными, потому что только в этом случае они смогут гармонически сочетаться с трёхмерным телом актёра.

Трёхмерные формы неомакета гармонически закономерны и возникают к тому же не для создания жизненной либо какой-нибудь другой иллюзии, а исключительно с целью дать ритмически необходимую базу для проявления актёром своего искусства.

Искусство не изображает природу. Оно создаёт свою.

«Я не признаю никакой истины, кроме истины художественной лжи».

Гоген

Я, строитель сцены, проникаю внутрь видимых мною явлений и из чудесного процесса мироздания беру изначальные кристаллы, в творческой гармонизации которых и таится радость и сила моего искусства.

Эти построения, конечно, не создают никаких жизненных иллюзий, но зато они являются воистину свободными и творческими построениями,

не пронизывающими никаких иных законов, кроме законов внутренней гармонии, рождённой ритмически действенной структурой постановки.

С жизненной точки зрения эти построения могут показаться условными. Но на самом деле они воистину реальны, реальны с точки зрения искусства театра, так как они дают актёру реальную базу для его действия и прекрасно гармонизируются с реальностью его материала.

Подобно тому, как из трёх цифр вы можете создать огромное количество всевозможных композиций, так же из трёх геометрических форм вы вольны сотворить неисчерпаемый ряд разнообразных построений.

Если же вы возьмёте все начальные формы и подойдёте к ним не с «постоянством геометра», а с творческим преображением художника, то при всей щедрости вашей фантазии всё же не найдётся предела все вновь и вновь возникающим из них гармонизациям.

Публика больше всего на свете боится так называемых «новшеств». Каждая новая форма неизменно её беспокоит, она лишает её того мещанского благополучия, того эстетического покоя, в котором она так охотно прибывает.

Сценическая площадка должна быть для актёра той гибкой и послушной клавиатурой, при помощи которой он мог бы с наибольшей полнотой выявить свою творческую волю.

«Не как существующая сама по себе блестящая картина, должна декорация притягивать внимание зрителя, не сознавая этого, чувствовать впечатление картины, в которой развивается действие.»
Гофман.

Да, действие, как основная стихия театра, а не «место действия», как та или иная точка на необъятном глобусе мира.

Театр есть театр, а не географический атлас и не видовые картины «кино», и его единственное место действия – это сцена, на которой происходит представление.

Пора достаточно ясно осознать это и перестать забавлять зрителя этнографическими движущимися декорациями.

Проблема динамических сдвигов может быть разрешена либо путём целого ряда тематических приспособлений, либо путём активного участия в действии света.

Свет на сцене

Роль света на сцене, несомненно, ещё недостаточно нами оценена, и

таящиеся в нём духи ещё до сих пор не извлечены из герметически закупоренных электрических ламп.

Художник должен приходить на сцену во славу её единственного властелина – актёра, своим искусством не оттесняя его, а создавая в творческом содружестве с режиссёром ту сценическую атмосферу, при помощи которой искусство актёра с наибольшей полнотой могла бы найти и раскрыть себя.

Такой атмосферой может быть лишь ритмическое построение сценической площадки.

Поэтому театру нужен не художник – живописец, а художник-строитель.

Художником нового театра может быть и архитектор, и живописец, и скульптор, если только он чувствует действительную стихию театра и влечётся к гармоническому разрешению в её ритмическом красочном построении.

Ибо нашим задачам построения чужды требования того или иного архитектурного стиля и вместе с тем им свойственны стремления к подлинным красочным композициям.

Краска на сцене играет значительную и прекрасную роль, и, не желая превращать сцену в картинную галерею, ещё менее нужно стремиться обесцветить её, лишив её красочной выразительности, способной, несомненно, зажечь много ярких моментов и в актёре, и в зрителе, и придавать всей сценической атмосфере законченную художественную гармонию.

Но подобно тому, как сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании, так и красочная его композиция должна отвечать соответственным планам данной постановки.

Важно только одно – чтобы красочная композиция не разбивала, а наоборот, гармонизовалась бы с основным замыслом постановки, придавая тем самым искусству актёра новую выразительность и остроту.

Кроме указанных уже задач перед художником нового театра стоит ещё одна задача, ни в коей мере не уступающая им по своей значительности. Я говорю о costume.

Костюм

В этой области сделано пока гораздо меньше, чем в разрешении сценической атмосферы.

Подлинный театральный костюм – это не наряд, назначение которого украсить актёра, это не модель костюма той или иной эпохи, это не модная картинка из старинного журнала, и актёр – это не кукла и не

манекен, главная цель которого повыгоднее показать костюм. Нет, костюм – это вторая оболочка актёра, это нечто неотделимое от его существа, это видимая личина его сценического образа, которая должна так целостно сливаться с ним, чтобы стать неотторжимой от него также, как из песни нельзя слова выкинуть, либо заменить в ней ни одного штриха без одновременного искания своего образа.

Костюм – это новое средство для обогащения выразительности жеста актёра, ибо при помощи настоящего костюма каждый актёрский жест должен приобретать особую чёткость и плавность, в зависимости от его творческого замысла.

Костюм – это средство сделать всё тело, всю фигуру актёра более красноречиво звучащей, придать ей стройность и лёгкость, либо неповоротливость и леность – сообразно творимому им сценическому образу.

Правда перед нами прошёл за последние годы ряд блестящих эскизов, по которым можно изучить однажды всех времён и народов (конечно, преломленное сквозь фантазию художника), ряд прекрасных красочных композиций, по которым можно изучать современную технику и направления живописи, но подлинных театральных костюмов почти не было.

Считается, что костюмы «сакунталы» и «фатиры» - один из удачнейших разрешений костюма за последнее время, что здесь главная роль отводилась телу актёра, а костюма почти не было.

Костюм для актёра современный художник должен найти.

Найти так, как найдены бессмертные костюмы Арлекина и Пьеро.

Их бессмертие в том, что они органически слиты со своими сценическими образами и что стащить с арлекина его костюм так же невозможно, как содрать с него кожу.

В самом деле, если вы вспомните образ Арлекина, то вы увидите, что ему, Арлекину, этому неугомонному забияке, драчуну и авантюристу, по самому существу его, нужен был такой костюм, который бы обхватывал всё его тело, как перчаткой, давая, таким образом, лёгкую возможность развернуться блестящему фейерверку его калейдоскопических, быстрых и острых движений.

И наоборот, костюм Пьеро, этот белый прекрасный костюм с длинными рукавами, делающие руки Пьеро похожими на ветви плакучей ивы, разве не связан он органически с самой сердцевиной образа Пьеро, этого поэта и печального любовника с его лёгкими и плавными движениями, то стелющимися в истоме по земле, то бессильно вздымающимися к небу.

Вот костюмы, от которых надо исходить при построении сценической одежды.

Я отнюдь не предлагаю реставрировать их. Образы современного и будущего театра много сложнее, чем образы Пьеро и Арлекина, и костюмы для них, конечно, должны быть иными; но они должны быть построены по тому же принципу – принципу созвучия действенной сущности творимого актёром сценического образа.

Все же остальные элементы стиля эпохи, быта и т.д. должны отступать перед ним на задний план, входя только как аккомпанемент в основной мотив построения.

Как это не странно, но даже в современном бесформии жизни есть всё же один костюм, органически слитый с образом. Я говорю о костюме лётчика или автомобилиста.

Для того, чтобы создать подлинный театральный костюм, художник и здесь должен отказаться от эскиза, где так просто при умении нарисовать красиво стелющийся по ветру бесконечный плащ, увы, жалко повисающий на фигуре актёра, ибо не может же он на протяжении нескольких часов стелиться красивой линией эскиза. Уменьшенная фигура одна в силах помочь художнику разрешить настоящим образом театральный костюм.

А кроме того, художнику, конечно, необходимо знать хотя бы немного, крой, раз уж он совсем не считается с анатомией. Ведь нельзя же, право, совсем забывать то, что не по костюму делается актёр, а по актёру костюм.

Эту простую истину пора, наконец, извлечь из пыли забвения и хоть немного считаться с ней при создании костюма для сцены. Это не значит, конечно, что сценический костюм надо пригонять к фигуре актёра, как его визитку.

Это значит только, что надо при самых вольных и своеобразно фантастических комбинациях учитывать его фигуру, ибо она, как вам, художник, конечно, ведомо, и есть главный материал его творчества. Ставя перед художником перед художником такие значительные задачи, и, тем самым, надеюсь, подтверждаю, что считаю его творческое участие в театре необходимым.

Попытки соединиться в одном лице художника и режиссёра неизменно приводят к печальным результатам.

Так было и так будет, ибо искусство не терпит дилетантизма, а дилетантизм неизбежен, когда стремишься объять необъятное. Это знал ещё Козьма Прутков.

После разрешения сценической атмосферы для данной постановки для режиссёра заканчивается предварительный процесс его творчества, и он переходит к самому главному, радостному и

волшебному моменту своего искусства – к работе с актёрами. Во всех стадиях актёра режиссёр является неизменным его спутником и помощником. Работа режиссёра и актёра только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актёр с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссёра, а режиссёр – своего актёра. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит и нет театра.

Всё то, о чём говорилось до сих пор, представляет собою, в общем, единый, большой и сложный творческий процесс, предшествующий созданию каждой постановки.

Его результатом является то завершённое уже, монополитное произведение театрального искусства, которое на протяжении спектакля воспринимает зритель.

Внутренняя техника актёра

Заключается в развитии творческой воли и творческой фантазии, в умении извлекать из неё любой сценический образ, вызывать и владеть нужными эмоциями.

Путь к ней лежит главным образом через импровизацию.

Импровизация включает в себя бесконечный ряд упражнений, дисциплинирующую творческую волю, развивающих фантазию и т.д.

Здесь существует две группы упражнений: «на объект» и на «эмоцию». Мы должны синтетически слить оба эти объекта: общаясь с партнёром, актёр должен одновременно ощущать, что перед ним зрительный зал, а не четвёртая стена натурализма.

Импровизация в синтетическом театре и должна вести к овладению актёром этим двойным объектом.

Что же касается упражнений на эмоцию, то здесь надо добиваться того, чтобы эмоция зарождалась не сама по себе, а в зависимости от задания того или иного сценического образа. Только при этом условии она из натуралистического переживания превратится в творческое явления, лежащего в планах нашего искусства.

Внешняя техника актёра

Для того, чтобы завершить весь творческий процесс и сделать создаваемое им произведение сценического искусства видимым для зрителя, актёр должен отлить его в соответствующую форму, используя для этого находящийся в его распоряжении материал.

Мы знаем уже, что этим материалом служили для актёра его собственное тело, его дыхание, его голос, всё его физическое «я».

В умении использовать свой материал и заключается внешняя техника

актёра.

Без виртуозного овладения этой техникой, без необходимого в этом образе свободного мастерства все самые блестящие замыслы актёра, все самые смелые и вдохновенные внутренние образы его заранее обречены на гибель.

Речь актёра

Подобно тому, как режиссёр стремится к полному раскрепощению и развитию тела актёра, чтобы оно свободно могло отливаться в любую творчески рождённую форму, как режиссёр хотел бы раскрепостить и развить и голос актёра, и его речь, чтобы каждый сценический образ придавал им своё особое звучание.

Подобно тому, как тело даёт сценическому образу его пластическую форму, так и голос и речь должны давать ему его фонетическую форму.

В искусстве нет места случайности.

Не должна быть случайной и речь актёра; она должна быть в строгом ритмическом соответствии со всем творческим образом.

Это первое и главное требование. Всякое иное – и логическое и психологическое – построение речи должно отступить на задний план перед её ритмическим построением.

Ритм придаёт речи на сцене совершенно исключительную силу и выразительность.

Прелесть ритмической речи постепенно начинает понимать и зритель и даже критика.

Наряду с ритмическим началом в сценической речи должно заключаться ещё и начало динамическое.

Речь, как и жест, должна быть действенной, она должна распределяться по своим особым мизансценам, иметь свои задачи, объекты и устремления. Только тогда она получит должный рельеф и должную выразительность.

Тело актёра

Итак, актёр должен владеть своим материалом, он должен познать его, полюбить и развить на столько, чтобы он стал гибким, надёжным и послушным его воле.

Подобно волшебному Страдивариусу, тело актёра должно отзываться на малейший нажим его творческих пальцев, покорно воплощая в действительном течении чётких форм тончайшие вибрации его творческих хотений.

Для достижения этого необходима большая работа и неустанная каждодневная тренировка.

Для того, чтобы развить своё тело и уметь владеть им, необходима длительная и серьёзная подготовка.

Актёр на сцене, несомненно, с большой лёгкостью может подчинить своей творческой воле и свою эмоцию, и свой материал.

Голос актёра

Свободен, но, конечно, не случаен должен быть и голос актёра.

Разработав свой голос и умея им владеть, актёр должен не бояться его, а легко и щедро пользоваться им для создания сценического образа, так как звук, несомненно, один из наиболее важных средств в руках актёра, для передачи своего замысла зрителю.

«смотря по роли, изменяется и тембр, ключ, тональность»

Коклен

Найти нужный для каждого сценического образа ключ, раскрыть и обрести нужную для него гамму – такова задача, вставшая перед новым актёром.

Лишь овладев в совершенстве внутренней и внешней техникой, актёр станет настоящим художником – мастером своего искусства.

И тогда раз навсегда исчезнут все попытки похоронить театр.

Сверх-актёр будет радостно охранять его входы, творя в нём своё прекрасное, самодовлеющее театральное искусство.