**Современная театральная педагогика**

***Аннотация:***

*Современная педагогика рассматривает возможности театра в качестве реального средства художественного воспитания школьников. Театр во все времена был школой талантливого зрителя. Неотъемлемой частью и урока театра, и факультатива, и театрализации как средства развития личности ребенка стал компонент театральной культуры, который заключается в знакомстве школьников с театром как видом искусства, в изучении истории отечественного и зарубежного театра, в освоении элементов актерского мастерства и постановке спектаклей, в которых играют дети. Театральное образование и воспитание в школе направлено на воспитание основ зрительской культуры, развитие навыков театрально-исполнительской деятельности, накопление учащимися знаний об искусстве театра.*

Синтетический характер театрального искусства является эффективным и уникальным средством художественно-эстетического воспитания обучающихся, благодаря которому детский театр занимает существенное место в общей системе художественно-эстетического воспитания детей. Подготовка школьных театральных постановок, как правило, становится актом коллективного творчества не только юных актеров, но и вокалистов, художников, музыкантов, осветителей, организаторов и педагогов.

Применение в практике учебно-воспитательной работы средств театрального искусства содействует расширению общего и художественного кругозора обучающихся, общей и специальной культуры, обогащению эстетических чувств и развитию художественного вкуса.

Основоположниками театральной педагогики в России были такие видные деятели театра как Щепкин, Давыдов, Варламов, режиссер Ленский. Качественно новый этап в театральной педагогике привнес с собой МХАТ и прежде всего его основатели Станиславский и Немирович – Данченко. Многие актеры и режиссеры этого театра стали видными театральными педагогами. Собственно с них начинается театральная педагогическая традиция, которая существует по сей день в наших вузах.

Театральные постановки являлись важной составной частью академической жизни Смольного института благородных девиц. Московского университета и Благородного университетского пансиона. Царскосельского лицея и других элитарных учебных заведений России.

В первой половине XIX века театральные ученические коллективы получают широкое распространение в гимназиях, причем не только в столичных, но и в провинциальных. Из биографии Н.В. Гоголя, например, хорошо известно, что учась в Нежинской гимназии будущий писатель не только успешно выступал на любительской сцене, но и руководил театральными постановками, писал декорации к спектаклям[**[1]**](http://theater111.ru/old/science03.php#_ftn1)**.**

Важное значение нашли исследования психологов, заявивших о наличии у детей так называемого «драматического инстинкта». “Драматический инстинкт обнаруживается в необыкновенной любви детей к театру и кинематографу и их страсти к самостоятельному разыгрыванию всевозможных ролей. Как писал известный американский ученый Стенли Холл, что «драматический инстинкт» является для нас педагогов прямо открытием новой силы в человеческой природе; та польза, которую можно ожидать от этой силы в педагогическом деле, если мы научимся пользоваться ею, как следует, может быть сравнима разве только с теми благами, какими сопровождается в жизни людей вновь открытая сила природы **[2].**

Разделяя это мнение, Н.Н.Бахтин рекомендовал учителям и родителям целенаправленно развивать в детях «драматический инстинкт». Он считал, что для детей уже с дошкольного возраста наиболее пригодной формой театра является кукольный театр, комический театр Петрушки, теневой театр, театр марионеток. На сцене такого театра возможна постановка различных пьес сказочного, исторического, этнографического и бытового содержания. Игра в таком театре способна с пользой наполнить свободное время ребенка до 12-летнего возраста. В этой игре можно проявить себя одновременно и автором пьесы, инсценируя свои любимые сказки, повести и сюжеты, и режиссером, и актером, играя за всех действующих лиц своей пьесы и мастером рукодельником.

От кукольного театра дети могут постепенно перейти к увлечению театром драматическим. При умелом руководстве со стороны взрослых можно с огромной пользой для развития детей использовать их любовь к драматической игре.

Драматический инстинкт, заложенный в самой природе детей и проявляющийся с самого раннего возраста, должен быть использован в воспитательных целях.

Передовые учителя не только высоко оценивали возможности театра как средства наглядного обучения и закрепления, полученных на школьных уроках знаний, но и активно использовали разнообразные средства театрального искусства в повседневной практике учебно-воспитательной работы.

Всем известен интересный театрально-педагогический опыт нашего крупного теоретика и практика педагогики  А.С. Макаренко,  талантливо описанный самим автором.

Интересен и поучителен опыт воспитания средствами театрального искусства педагогически трудных детей и подростков, наработанный крупнейшим отечественным педагогом С.Т.Шацким **[3].** Детские театрализованные постановки педагог рассматривал как важное средство сплочения детского коллектива, нравственного перевоспитания, их приобщения к ценностям культуры.

В наше время, крупных социальных перемен, чрезвычайно остро стоит проблема интеллектуальной и духовной не занятости молодежи. Вакуум заполняется антиобщественными предпочтениями и склонностями. Главным барьером на пути креминализации молодежной среды является активная духовная работа, отвечающая интересам этого возраста. **И здесь, школьный театр, вооруженный приемами театральной педагогики, становится тем клубным пространством, где складывается уникальная воспитательная ситуация. Через мощное театральное средство – сопереживание учебный театр объединяет детей и взрослых на уровне общего совместного проживания, что становится эффективным средством влияния на образовательный и воспитательный процесс**.

В настоящее время театральное искусство в образовательном процессе представлено следующими направлениями:

1. **Адресованное детям профессиональное искусство** с  присущими ему общекультурными ценностями. В этом направлении эстетического воспитания решается проблема формирования и развития зрительской культуры обучающихся.
2. **Детский любительский театр**, существующий внутри школы или вне ее, который имеет своеобразные этапы художественно-педагогического развития детей.

Любительский школьный театр является одной из форм дополнительного образования. Руководителями школьных театров создаются авторские программы и ставятся задачи обслуживания юного зрителя. И первое, и второе представляет собой существенную научно-методическую проблему. В связи с этим возникает насущная потребность опредметить накопленные  теоретические и эмпирические знания по детской театральной педагогике в специальную дисциплину по предмету «детская театральная педагогика» и ввести этот предмет в программы Вузов, готовящих режиссеров любительских театров.

1. **Театр как учебный предмет**, позволяющий реализовать идеи комплекса искусств и применять актерский тренинг в целях развития социальной компетентности обучающихся.

Художественное творчество, в том числе и актерское мастерство, самобытно и ярко раскрывает природу личности ребенка-творца.

Основная проблема в современном театральном образовании детей заключается в гармоничной дозировке в учебно-репетиционном процессе технических навыков наряду с использованием свободной игровой природы детского творчества.

Разработаны программы по технике действий, по сценической речи, по сценическому движению, по мировой художественной культуре. Создан сборник творческих заданий для детских театральных занятий.

1. **Театральная педагогика**, целью которой является формирование навыков выразительного поведения, используется в профессиональной подготовке и переподготовке учителей. Такая подготовка позволяет существенно изменить обычный школьный урок, трансформировать его учебно-воспитательные цели, и обеспечить активную познавательную позицию каждого обучающегося.

Говоря о системе дополнительного образования, необходимо отметить, что кроме научности столь же важным принципом педагогики является художественность образовательного процесса. И в этом смысле **школьный театр может стать объединяющим клубным пространством неформального социо-культурного общения детей и взрослых посредством восприятия самобытного художественного явления.**

Необходимо помнить, что театрально-образовательный процесс в силу своей уникальной синтетической игровой природы является мощнейшим средством воспитания именно через проживание духовных культурных образцов человечества.

Театральная педагогика предлагает увидеть значимость в самой организации процесса поиска, организации проблемной ситуации-деятельности, в которой обучающиеся, общаясь между собой, будут открывать новое через задачную игру, пробы и ошибки. Часто, сами обучающиеся, организовать такую поисково-творческую деятельность не могут и благодарны человеку, который организовал для них праздник исследования-общения.

Но праздник не состоится, если «хозяин дома» в плохом самочувствии. Равноправие педагога и обучающихся не только в праве на ошибку, но и в адекватной заинтересованности. Взрослому должна быть тоже интересна игра, он самый активный болельщик за успешность игры. Но его роль в ней организационная, «заигрываться» ему некогда. Организатор праздника всегда в хлопотах о «продуктах», «топливе» для интересной мыследеятельности обучающихся.

Педагог организатор, затейник игровой дидактической деятельности выступает в данном случае как режиссер создания ситуации дружественного общения через контроль над своим поведением и поведением обучающихся.

Педагогу необходимо в совершенстве владеть содержательным материалом предмета, что даст ему уверенность в поведении и скорость в его игровой методологической трансформации материала в игровую задачную форму. Ему необходимо овладеть приемами режиссерско-педагогического сценирования. Это, значит, уметь перевести учебный материал в игровые проблемные задания. Распределить содержание урока по смысловым логически взаимосвязанным эпизодам. Вскрыть главную проблему учебного материала и перевести ее в последовательный ряд игровых задач. Это может быть как в форме дидактической игры, так и в форме ролевой игры. Необходимо обладать большим арсеналом игровых ходов и постоянно накапливать их. Тогда можно надеяться на возможность импровизации во время урока, без чего урок станет трафаретно мертвым.

Важно развить диапазон управления своим поведением в общении. Овладеть актерско-педагогическим мастерством, освоить разнообразную технику воздействий. Необходимо владеть своей телесной мобилизацией и быть примером деловой целеустремленности. Источать радостное, не смотря на ошибки и неудачи, самочувствие. Любые позиционные конфликты, возникающие в учебной работе, стремиться нейтрализовать своим деловым подходом, не входя в препирательства. Уметь распоряжаться инициативой, регулируя напряжение сил и распределение рабочих функций участников процесса. Для этого в полном объеме использовать рычаги настойчивости как-то: различную (начиная от шепота) громкость голоса, его высоту, различную скорость движения по классу и говорения, пристройки и достройки, смену различных словесных воздействий.  В любом деле стремиться обнаружить дружественность интересов обучающихся и педагога. Причем не декларировать ее, а найти ее на самом деле, не подменяя ее педагогическим фарисейством о всеобщей любви и необходимостью приобретать знания. Всегда стремиться исходить из реальных предлагаемых обстоятельств, из того, как есть на самом деле, а не как должно быть.

Развивать и укреплять союз равноправных участников процесса игры-обучения педагогу помогают следующие игровые правила:

1. 1**. Принцип импровизационности**. «Здесь, сегодня, сейчас!». Быть готовым к импровизации в заданиях и условиях его выполнения. Быть готовым к просчетам и победам как своим, так и учеников. Преодоление всех препятствий встречать как прекрасную возможность для живого общения обучающихся друг с другом. Видеть сущность их роста в моменты непонимания, затруднений, вопрошания.
2. Не «разжевывать» каждое задание. **Принцип дифицита информации или умалчивания.** «Не понял» у детей часто связано не с самим процессом понимания. Это может быть просто защита — «не хочется работать, потяну время», желание обратить на себя внимание педагога и школьная привычка «нахлебничества» — педагог обязан «все разжевать и в рот положить». Здесь комментарии необходимы деловые, самые насущные, дающие начальную установку к совместной деятельности и общению обучающихся друг с другом. Необходимо дать возможность уточнить у сверстников на самом деле непонятный вопрос. Это не значит списать, к чему наши дети уже давно приучены, это, значит, легализовать взаимопомощь. Такое уточнение полезно и для тех и для других более чем многократные разъяснения педагога. Сверстники поймут друг друга быстрее. К тому же начнут делать — поймут!
3. Даже, если задание детьми на самом деле, по вашему мнению, не понято, но они что-то делают, не спешите прервать и разъяснить «правильный» вариант. Часто «неверное» выполнение задания открывает новые возможности его применения, новую модификацию, о которых вы и не догадываетесь. Возможно, здесь дороже сама активность обучающихся, а не правильность выполнения условий задания. Важно, чтобы постоянно существовала возможность тренинга в поисках решения проблемы и самостоятельности в преодолении препятствий. Это **принцип приоритета самодеятельности обучающихся.**
4. Часто педагог переживает острые негативные эмоции при столкновении с отказом обучающихся выполнять задание. Он «мучился, творил, выдумывал ночами» и принес детям «подарок», за который ждет естественного вознаграждения — радостного принятия и воплощения. А им не нравится. И тут же возникает обида на «отказников», а, в конце концов, вывод «да им вообще ничего не нужно!..». Так появляются два враждующих лагеря обучающихся и учителей, штрейбрейхеры-отличники и «трудные». Трудные это те, которые не могут или не хотят угодничать перед педагогом. **Принцип приоритета обучающегося: “Зритель всегда прав!”**
5. **Один из центральных приемов это работа над заданием малыми группами**. Именно здесь, в ситуации взаимодополнения и постоянной смены ролевых функций, эффективно работают и постоянно оттачиваются все приемы и умения создать общий лад в совместной работе. Нарабатывается смена ролевых функций (учитель-обучающийся, лидер-ведомый, дополняющий), так как группы по составу постоянно меняются. Возникает объективная необходимость включения в работу каждого участника группы, так как держать ответ за группу может выпасть на любого из участников по жребию. Это **принцип дела, а не амбиций.** «Сегодня ты играешь Гамлета, а завтра участник массовки».
6. 6**. Принцип «Не суди…»** Отрабатывается такт в умении «судить» работу другой группы по делу, а не по личным симпатиям и претензиям, которые выливаются во взаимные обиды и боль. Чтобы избежать таких «разборок» педагогу необходимо установить именно деловые, конкретные критерии оценок выполнения заданий.

Например: успели или не успели уложиться в установленное время? Все или не все участники группы были заняты в демонстрации ответа? Согласны, или не согласны с ответом? Такие однозначные, не касающиеся оценок «нравится — не нравится, плохо — хорошо», критерии, на первых порах контролируют, прежде всего, организационные рамки задания. В дальнейшем, изучая критерии оценок, ученики приучаются отслеживать и отмечать объективные, а не вкусовые стороны явления. Это позволяет снять остроту проблемы столкновения амбиций в коллективной работе и более конструктивно вести учет освоенного материала.

Периодически отдавая роль «судьи» обучающимся, педагог расширяет сферу их самостоятельности и получает объективную оценку своей деятельности: чему научились его воспитанники реально, а не по его представлениям. В этом случае не спасут фразы «я же им сто раз говорил!..». Чем раньше мы видим реальные плоды своей деятельности, тем больше у нас времени и шансов еще что-то изменить.

1. **Принцип** **соответствия содержания работы определенной  внешней форме т.е. мизансцене. Мизансценическое решение учебного процесса.**Это должно выражаться в свободном передвижении обучающихся и учителя в пространстве класса в зависимости от необходимости содержания работы. Это и обживание пространства, для его присвоения и комфортного самочувствия в нем. Это поиски места педагога в каждой конкретной ситуации разное. Не дело должно служить некоему внешнему порядку, а порядок должен изменяться в зависимости от нужд дела.
2. **Принцип проблематизации**.

Учитель формулирует задание как некое противоречие, что приводит обучающихся к переживанию состояния интеллектуального тупика, и погружает в проблемную ситуацию.

**Проблемная ситуация (проблема-задача, ситуация-положение)  есть     противоречие круга предлагаемых обстоятельств с потребностями индивида или группы индивидов, находящихся внутри этого замкнутого круга**.

Поэтому проблемная ситуация есть психологическая модель условий порождения мышления на основе ситуативной доминанты познавательной потребности.

Проблемная ситуация характеризует взаимодействие субъекта и его окружения. Взаимодействие личности и объективной противоречивой среды. Например, невозможность выполнить теоретическое или практическое задание с помощью ранее усвоенных знаний и умений. Это приводит к необходимости в вооружении новыми знаниями. Необходимо обрести некое неизвестное, которое позволило бы разрешить возникшее противоречие. Объективация или опредмечивание этого неизвестного происходит в форме вопроса, заданного самому себе. Это начальное звено мыслительной деятельности, связывающей объект и субъект. В учебной деятельности часто такой вопрос задается учителем и обращен к обучающемуся.

Но важно, чтобы сам обучающийся обрел умение порождать такие вопросы. В поисках ответа на вопрос о новом знании и происходит развитие субъекта или проживание им пути к порождению знания.

В этом смысле проблемная ситуация является первичным и одним из центральных понятий театральной педагогики и в частности социо-игрового стиля обучения.

Проблемное обучение есть организованный учителем способ взаимодействия обучающегося с проблемно представленным содержанием предмета изучения. Знания, полученные таким образом, переживаются как субъективное открытие, понимание — как личностная ценность. Это позволяет развивать познавательную мотивацию обучающегося, его интерес к предмету.

В обучении путем создания проблемной ситуации моделируются условия исследовательской деятельности и развития творческого мышления. Средством управления процессом мышления в проблемном обучении являются проблемные вопросы, которые указывают на существо учебной проблемы и на область поиска неизвестного знания. Проблемное обучение реализуется как в содержании предмета изучения, так и в процессе его освоения. Содержание же, реализуется разработкой системы проблем, отражающих основное содержание предмета.

Процесс изучение организуется условием равноправного диалога учителя и обучающегося, и обучающихся друг с другом, где они заинтересованы в суждениях друг друга, так как все заинтересованы разрешением проблемной ситуации, в которую попали все. Важно собрать все варианты решений и выделить принципиально эффективные. Здесь с помощью системы учебных проблем, обусловленных проблемными ситуациями, моделируется предметная исследовательская деятельность и нормы социальной организации диалогического общения участников исследования, что по сути дела является основой театральной педагогики репетиционного процесса и обучения, что позволяет развивать мыслительные способности учащихся и их социализацию.

Главным средством испытания любого предположения является опытная проверка, подтверждающая очевидность фактов, в театральной педагогике это может быть сценирование или этюд, мыслительный эксперимент или аналогия. Затем обязательно идет дискуссионный процесс доказательства или обоснования.

**Под сценированием** понимается  учебно-педагогический процесс создания плана актерского эксперимента-этюда и его воплощение. Это значит сборка круга предлагаемых обстоятельств ситуации, постановка целей и задач ее участников и реализация этих целей в сценическом взаимодействии, определенными средствами доступными персонажам истории. В отличие от профессионального актерского этюда, в ситуации общеобразовательной, важно не актерское мастерство само по себе, а его способы присвоения ситуации. Это процесс творческого воображения и мыслительного оправдания предлагаемых обстоятельств и действенный эксперимент-этюд для проверки выдвинутой гипотезы решения проблемы. Так же это может быть поиск решения путем импровизации в предлагаемых обстоятельствах.

Свою внутреннюю жизнь герой спектакля часто переживает как сгусток страстей и высокую концентрацию мыслей. И все это воспринимается зрителями как должное. «Невероятное» по нормам объективной реальности - это вовсе не признак недостоверного в искусстве. В театре «правда» и «неправда» имеют другие критерии и определяются законом образного мышления. «Искусство переживается как реальность всей полнотой наших психических «механизмов», но одновременно оценивается в своем специфическом качестве рукотворно-игрового «невсамделишного», как говорят дети, иллюзорного удвоения реальности» **[4 ].**

Обучающиеся, проиграв этюд-эксперимент, практически побывали в исследуемой ситуации и проверили на своем жизненно-игровом опыте предположения и варианты поведения и решения проблемы в подобной ситуации. Причем учебно-познавательные этюды  могут конструироваться как полностью воссоздающие необходимую ситуацию, так и ситуации подобные, аналогичные по сути, но различные по форме, что может быть более близко и знакомо ученикам. Этюдный метод, как метод исследования ситуации или определенного содержания, предполагает постановку проблемы и задачи по ее решению, создание перечня игровых конфликтных правил поведения (что можно и что нельзя), которые создают игровую проблемную ситуацию, этюда-эксперимента и его анализа. В данном случае главным этапом является именно анализ. В анализе происходит сверка заданных рамок правил игры с теми, которые были на самом деле, т.е.  оценивается чистота эксперимента. Если правила соблюдены, то полученные  результаты достоверны.  В дискуссионном анализе соблюдения правил участвуют как обучающиеся-исполнители, так и обучающиеся-наблюдатели, которым изначально вменяется роль контролеров. Именно этот троичный соревновательный процесс взаимообмена информацией прожитой в этюде, наблюденной и контрольной, позволяет обучающимся попасть в рефлексивную позицию, которая эффективно двигает процесс порождения новых знаний. Совершенно не важно как сыграли обучающиеся и-исполнители с точки зрения актерской техники правдоподобия (они, конечно же, все изображают или иллюстрируют), важно, что увидели в этом обучающиеся-наблюдатели. А они способны увидеть в простеньком этюде товарищей массу новых идей и решений проблемы, о которых исполнители и не догадываются или не замышляли. Ведь “со стороны оно виднее”, особенно когда ты обладаешь необходимой информацией!.. Еще до восприятия предмета мы полны смыслов о нем ведь у нас есть жизненный опыт. Вот эти “взгляды с разных сторон”, вспомним опять нашу любимую притчу о слепых и слоне, и позволяют участникам такой работы обогащаться друг от друга новыми частями истины через предметно-рефлексивные отношения, стремясь к ее целостности. Рефлексия в данном случае понимается как взаимное отображение субъектов и их деятельности по шести, как минимум, позициям:

-сами правила игры, какие они есть в данном материале — контрольные;

-исполнитель, каким он видит самого себя, и то, что он сделал;

-исполнитель и то, что он выполнил, как это видится наблюдателям;

-и те же самые три позиции, но со стороны другого субъекта.

Так происходит удвоенное зеркальное взаимоотображение деятельности друг друга.

То же самое можно делать сидя за столом, не выходя на игровую площадку. Этот способ можно условно назвать мыслительным или воображаемым экспериментом, что в театральной практике называется “работа за столом”.

Сценическое искусство по своей природе предполагает не пассивное, а активное увлечение зрителей, ибо ни в каком ином искусстве нет такой зависимости творческого процесса от его восприятия, как в театре. У Г.Д.Гачева зрители, «как небожители, как тысячеокий Аргус <...> зажигают действо на сцене <...> ибо мир сцены и сам по себе возникает, является, но в той же мере есть произведение зрителя» **[5].**

«Художественный вкус открывает читателю, слушателю, зрителю путь от внешней формы к внутренней и от нее к содержанию произведения. Чтобы этот путь был успешно пройден, необходимо соучастие воображения и памяти, эмоциональных и интеллектуальных сил психики, воли и внимания, наконец, веры и любви, т. е. тот же целостный психический комплекс душевных сил, которые осуществляют творческий акт» **[6].**

**Так современная театральная педагогика комплексно подходит к тренировке всего спектра сенсорных способностей детей, одновременно идет наработка компетентности в создании лада межличностного общения, расширяется сфера самостоятельной творческо-мыслительной деятельности, что создает комфортные и, что важно, естественные условия для процесса учения-общения. Приемы театральной педагогики решают не только специальные учебные проблемы театрального образования, но и позволяют с успехом применять их и при решении общеобразовательных задач.**

Конечно же, в короткой статье невозможно отразить все новые тенденции и идеи театральной педагогики сегодня. Мне важно было обратить внимание на самые, на мой взгляд, эффективные современные тенденции, которые актуализируют проблему сохранения традиций русской театральной школы и детского театрального творчества.

[1] Данилов С.С. Очерки по истории русского драматического театра. — М.-Л, 1948. С.278.

[2] Цит. по кн. В помощь семье и школе. Педагогическая академия в очерках и монографиях. — М., 1911 С 185.

[3] См.: Шацкий С.Т. Бодрая жизнь. // Педагогич. сочинения. В 4 т Т. 1 — М, 1962.С 386-390.

[4] М.С.Каган.Эстетика как философская наука. Университетский курс лекций.Санкт-Петербург,1997. С. 303.

[5] Г. Д. Гачев Содержательность жудожественных форм. Эпос.Лирика.Театр.М.,1968.С. 220-221.

[6] М. С. Каган. Указ.соч. С. 303. 7. Патрис Пави. Словарь театра.М.,1991. С. 112-113.

Конечно же это недопустимо в театральном образовании, где, прежде всего, важен органический процесс проживания условной ситуации.

**К.С.СТАНИСЛАВСКИЙ:**

«Театр - обоюдоострый меч: одной стороной он борется во имя света, другой - во имя тьмы. С той же силой воздействия, с которой театр облагораживает зрителей, он может развращать их, принижать, портить вкусы, оскорблять чистоту, возбуждать страсти, служить пошлости и маленькой мещанской красивости.»

**Л.Н.ТОЛСТОЙ:**

Только поймите то, что вам ничего, ничего не нужно, кроме одного: спасти свою душу, что только этим мы спасём мир. Аминь».

**Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ:**

«В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное - ничего и не значит…»

**М.C.ЩЕПКИН:**

«Театр для актера - храм. Это его святилище! Твоя жизнь, твоя честь - все принадлежит бесповоротно сцене, которой ты отдал себя. Твоя судьба зависит от этих подмостков. Относитесь с уважением к этому храму и заставь уважать его других, священнодействуй или убирайся вон.»