



## ВВЕДЕНИЕ<sup>1</sup>

*Скоморохи. Их мастерство и общественные круги, ими обслуживаемые. Литургическая драма. «Умовение ног». «Шествие на осляти» и «Пещное действие». Потешная палата и скоморохи-потешники. Скоморохи в штате феодалов. Рекция против скоморохов в середине XVII столетия.*

Еще до развития в России театра носителями «актерского» искусства в старой Руси были так называемые скоморохи — балагуры-весельчаки, в одно и то же время игравшие на музыкальных инструментах, сказывавшие старины, исторические песни и сказки, плясавшие, водившие кукол и ученых медведей и т. д. Они были душой всех праздничных собраний, особенно святоч, масленицы, свадеб. Они, как это можно понять из постановлений Стоглава (1551), «рыскали» до прихода священника и вели переговоры с семьей невесты (переговоры дружек), а затем произносили поздравительные тосты «на мяч» или «с фонарем». В «Пещном действе», о котором речь будет ниже, по-видимому, играли роли халдеев и затем в их одеждах бесчинствовали по улицам и площадям.

В скоморошьем репертуаре видное место занимали примитивные диалогические сценки увеселительно-сатирического характера, являвшиеся непосредственным родоначальником игр-комедий и так называемой «народной драмы» и имевшие все шансы на то, чтобы вырасти в национальный театр. Их разыгрывали скоморохи либо непосредственно, либо при помощи кукол. Подобное разнообразие профессий указывает не только на синкретизм

<sup>1</sup> Книга печатается по изданию В. Всеволодский-Гернгросс. Краткий курс истории русского театра. / Под ред. П. Новицкого и В. Радомысленского. Пособие для театральных вузов, техникумов, студий. — М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1936. — 212 с. — ил.

первичных форм искусства, но в значительной мере говорит и о том, что скоморохи, по-видимому, обслуживали различные классовые группы в той мере, в какой они существовали в то время. Скоморохи, находившиеся при дворах феодалов, занимались прославлением их подвигов; скоморохи, примыкавшие к церковным кругам, обслуживали обрядность; скоморохи, обслуживавшие деревенскую массу, водили медведей и т. д. Однако народная масса была в ту пору настолько неорганизованной, бессильной, бесправной, угнетенной, что создать на базе скоморошьего искусства свой самодеятельный театр как оружие самозащиты, конечно, не могла. Лишь позднее, в самом конце XVII столетия, скоморошьи сценки послужили материалом для интермедий и много позднее — для балаганных раусов.

Это с одной стороны. С другой же стороны, с XVI века получил в России распространение особый вид церковных действ, носящий название литургической драмы. Она не представляла собою явления национального, но была позаимствована у церковной практики Византии вслед за падением последней. Литургическая драма в России не имела ни широкого распространения, ни того развития, которое она получила на Западе. Не стала она у нас и родоначальницей русского театра. Наибольшее ее распространение относится к XVI—XVII векам и находится в связи с борьбой, которую русская церковь вела с католической религиозной пропагандой. По существу, она представляла собой инсценировку библейских и евангельских текстов в целях их наибольшей доходчивости к широким массам церковных прихожан. Это были пышные, торжественные, подчеркивавшие престиж церкви обряды и церемонии. В процессе своего формирования в аналогичных условиях в Византии эти обряды были идеологически крайне заострены, не канонизированы, но упрочены традицией. Главнейшие из них: «Умовение ног», «Шествие на осяти» и «Пещное действие».

Первый воспроизводил библейское сказание о том, как Христос, придя перед смертью в Иерусалим и собравшись со своими учениками отужинать, по обычаю Палестины

лично омыл им ноги. Второй — въезд Христа на осленке в Иерусалим при восторженных криках толпы, устилавшей его путь одеждами и пальмовыми ветками. Наконец, третий воспроизводил попытку ассирийского царя Навуходоносора сжечь в печи трех еврейских царских сыновей за отказ в повиновении и поклонении его святыням, — попытку, не удавшуюся благодаря заступничеству ангела, якобы посланного самим богом.

Так как роль Христа исполнял митрополит, позднее патриарх, то первые два обряда в основе своей свидетельствовали о том, что митрополит или патриарх, словом, глава церкви, выполняет на земле роль самого бога. Это предполагалось и в обычном богослужении, но в нем это было недостаточно четко и убедительно. В этих же двух обрядах глава церкви публично выполнял по евангельскому тексту все действия, приписываемые Христу, и произносил все его слова. Такая подстановка образов, такое воплощение неминуемо убеждало присутствующих в божественности церковного главы.

Кроме того, в «Умовении ног» воспроизводилось библейское сказание о разоблачении будущего предателя — Иуды, — в чем звучал ясный намек на современные униатские тенденции, предательские с точки зрения официальной церкви. «Умовение ног» декларировало равнопостольский авторитет рядового священника, чем еще прочнее утверждалось господство церкви и духовенства.

Что же касается обряда «Шествие на осяти», то здесь были и другие исключительно важные моменты. Во-первых, по евангельскому тексту для Христа забирали осленка, принадлежащего одному из обывателей. И когда представитель царской власти — боярин — спрашивал: «Что вы делаете?», представители духовной власти отвечали: «Бог этого требует». Смысл этого момента в связи с вопросом о церковном землевладении, против которого с начала XVI века восстала царская власть, был до крайности ясен. Во-вторых, осленка (лошадь), на котором ехал игравший роль Христа митрополит (или патриарх), вел под уздцы через всю Красную площадь при громадном

стечении народа, устилавшего его путь, не кто другой как сам царь, за что затем и получал от церковного владыки деньги. «Шествие на осляти» публично демонстрировало главенство церкви над престолом, церковного главы над светским. Важно, что деталь эта отсутствовала в евангельском предании и была привнесена самой церковью. Наконец, в «Умовении ног» глава церкви публично мыл ноги своим священникам, т. е. ставил себя «ниже» их, между тем как в «Шествии на осляти» он демонстрировал свое «превосходство» над царской властью. Это предписывало царской власти подчинение рядовой церковной.

Насколько идеологическая установка этих обрядов была ясна и неприемлема для крепнувшего абсолютизма, видно из того, что Петр I отменил «Шествие на осляти», сохранив только обряд «Умовение ног».

Что касается обряда «Пещное действие», то он имел те же установки: один удар был направлен по адресу царской власти — напоминал, что жизнь и смерть ее находятся всецело в руках божьих; второй — против басурманских церквей, против католичества. Но в этот последний обряд вошли жанровые вставки, от XVI к XVII веку развивавшиеся, разлагавшие церковный обряд и переводившие его в совершенно новое качество — в театр.

Когда халдеи хватали трех отроков, между ними шел следующий диалог:

#### По чину XVI века:

- То дети царевы, нашему царю не служат, златому телу не поклоняются.
- И мы вкинем их в пещь да станем жечь.

#### По чину XVII века:

- Товарищ?
- Чего?
- Эти дети царевы?
- Царевы.
- Нашего царя повеления не слушают?
- Не слушают.

- А златому телу не поклоняются?
- Не поклоняются.
- А мы вкинем их в пещь.
- И начнем жечь.

Так, в стремлении противоборствовать агрессивным действиям католической церкви православная церковь допускала разрушение и сама разрушала свои обряды.

Названные обряды не были канонизированы, но этого еще недостаточно для того, чтобы их отождествлять театру. Существенным является то, что они отличались почти стопроцентным отсутствием молитвенного лирического элемента и представляли собою сплошь инсценировку библейских текстов с сильно развитым диалогом и действием; что именно они были использованы как оружие политической борьбы; что с этой целью не только с особой тщательностью подавались отдельные эпизоды, но что там, где евангельского текстаказалось мало, церковь вставляла фрагменты из апокрифических сочинений («Умование ног»), вымышленные эпизоды (например, ведение царем под уздцы коня, на котором ехал митрополит) и, наконец, жанровые сцены (например, приведенный выше диалог между халдеями). Наконец к исполнению обрядов были допущены «штатские» люди — миряне (халдеи, постильники, царь, ближний боярин и др.). Все эти элементы разрушали обряд как явление церковной практики и переводили его в новое качество.

Однако это еще не театр в полном смысле слова. Этот переходный тип действ называется литургической драмой. В истории западного театра она получила очень значительное развитие. У нас же прошла бесследно, эпизодично.

Итак, церковь воспользовалась для своих нужд не опытом скомороха — представителей клановых низов того времени, а выработавшимися при аналогичной политической ситуации в Византии классово близкими действиями. Мало того, она, видимо, боялась сатирического жала скоморохов и потому реагировала по их адресу самым решительным, сокрушающим образом: в целях

их полной дискредитации она объявила их бесовским, греховным явлением. Еще в XI веке изображение скоморохов, обслуживавших дворы феодалов, было допущено в росписях киевского Софийского собора, но затем, с развитием сатирических демократических тенденций, пошло преследование их, со всей резкостью обрушившееся именно в XVI столетии. Против них восставали реакционнейшие выразители общественного мнения — Домострой и Стоглавый собор. Преследование продолжалось и далее. Именно на этой почве сложились и поговорки: «Бог дал попа, а чёрт — скомороха», «Скоморошья потеха сатане в утешу» и др.

Это ставило скоморохов, при всем бесправии и бессилии выделявшей их среды, в еще сравнительно худшее положение. И они были вынуждены скрываться от преследования. Они образовывали ватаги — шайки — и бродили из села в село, с ярмарки на ярмарку, с праздника на праздник, добывая себе пропитание своим искусством, а в тяжелые минуты и воровством. Скомороши ватаги, по-видимому, уходили прочь и из-под церковной «опеки». Так, на дальнем Севере мы находим целые скоморошьи деревни. Скоморохи бежали из Московской Руси, подобно казакам и раскольникам и становились колонизаторами окраин.

В борьбе со своим противником и царская власть использовала театр. Но она обратилась за помощью к преследуемому церковью скоморошеству. Впрочем, использование его имело крайне своеобразный характер. Так, в борьбе с новгородской епархией Иван Грозный нарядил архиепископа Пимена скоморохом и в таком виде заставил возить его по городу. Услугами скоморохов пользовался Грозный и в повседневной жизни — на медвежьих потешах, на свадьбе Магнуса Голштинского с княжной Марией и т. д. Иван Грозный во время попоек с опричниками плясал в машкерах, т. е. в масках, «со скоморохами». Были ли это подлинные скоморохи или путем сравнения со скоморохами опричников современник, сообщающий об этом, хотел унизить своих врагов, точно не удалось установить.

Но самый факт использования приемов скоморошества может быть свидетельством того, что это искусство занимало место в общественной практике боровшегося за абсолютизм царя и призывающего к жизни дворянства.

О царских потехах позднейшего времени сведения отсутствуют. Надо думать, что в дни реакции, во времена Бориса, их не стало, а в дни так называемой смуты было не до них. Однако как только страна стала оправляться от разрухи, первый же Романов в год своего избрания на царство (1613) отдал приказ о сооружении особой «Потешной палаты» — родоначальницы наших театральных зданий. (Потеха на языке XVII века отождествлялась с театром: потешными ребятами назывались комедианты.) С того же времени, очевидно, при палате состоял и штат потешников, хотя точные сведения относят их только к 1626–1638 годам. Впрочем, русские скоморохи в этой палате были на «вторых ролях»; первое положение занимали, очевидно, более искусные, «немчины». Знаменательно, что именно эти «потехи» сменили старые, узаконенные традицией церковные хоры и на царской свадьбе 1626 года. На этот раз примеру царя последовали и наиболее передовые дворяне этого времени, взявшие в свои штаты ватаги-банды скоморохов (князья Шуйский, Пожарский, Шейдяков и др.).

Таким образом, скоморохи, в дни Стоглава вынужденные бродить по русской земле, в первой половине XVII столетия оседают при дворе царя и дворян. Аналогичное явление наблюдалось в то время и в истории англо-немецких комедиантов Западной Европы.

Каково же было искусство этих потешников, и почему оно заинтересовало двор? Скоморохи играли на музыкальных инструментах, делали гимнастические упражнения, прыжки и исполняли небольшие комедии — какие, к сожалению, неизвестно. Совершенно несомненно, что самый факт их появления при дворе на смену церковно-византийским духовным развлечениям был глубоко прогрессивен на пути освоения буржуазной идеологии, в каких бы целях она ни осваивалась.

Последующая реакция особенно сильно ударила по скоморошеству. В 1648 году были опубликованы царские грамоты, в которых все виды скоморошества вновь объявлялись бесовскими, музыкальные инструменты и все незатейливые атрибуты скоморошьего лицедейства приказывалось ломать и жечь, а всех, кто ими пользовался, велено было беспощадно наказывать и бить кнутом. Не стало потешных ребят и в придворном штате, впали они в опалу и у дворянства. Свадьба Алексея Михайловича была ознаменована, не в пример свадьбе его отца, не потешными играми и светской музыкой, а хоровым пением церковных певчих. Таким образом, в это время, как мы видим на примере «Пещного действия», развивалась только литургическая драма.





## Глава I

# ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

*Зарождение школьного театра. Типы школьного театра.  
«Мистериальный» школьный театр. Школьная драма.*

Пережитые в течение так называемого «смутного времени» события заставили Россию вплотную столкнуться с Западом, в частности, с миссионерскими тенденциями иезуитов, желавших обратить русских в католичество. С католиками пришлось спорить, пришлось защищать свои догматические положения, а для этого понадобились знания, богословское образование. С этой целью в 1615 году у нас одна за другой основываются русские духовные школы (впоследствии получившие названия духовных академий и семинарий) по образцу школ иезуитских. Эти школы на Западе уже с давних пор пользовались услугами театра в качестве педагогического приема и метода церковной пропаганды. Русская церковь, по примеру Запада, также решила прибегнуть к театру.

Теория и практика школьного театра были разработаны главным образом иезуитами в борьбе с лютеранством, этим реформированным под влиянием буржуазной идеологии христианством. И, в зависимости от специальных условий его зарождения и сферы распространения, его стилистические черты не были однородны. Созданный по педагогическим соображениям как пособие для изучения латинского языка школьный театр первоначально строился на репертуаре Плавта и Теренция. Это обстоятельство укрепило в нем классическую традицию, которая выражалась в литературном оформлении сюжета: пьеса делилась на пять актов, причем каждый заканчивался хором, имела

пролог и эпилог. Писалась на латинском языке. Независимо от сюжета в действии принимали участие мифологические существа.

С другой стороны, на школьный театр оказали влияние также и традиции средневекового площадного театра — мистерий и моралитэ: в нем не соблюдались принципы единства времени и места и пр. Число участников было неограниченно. В драматическое действие вмонтировывались комические сцены, стиль усваивался реалистический, отвечавший пониманию и вкусам аудитории, в соединении с аллегорическим элементом старых моралитэ. Язык местный, национальный постепенно вытеснил язык латинский. В связи с этим изменились и педагогические установки: школьный театр стал средством упражнения в литературном творчестве и публичных выступлениях, что было важно для будущего апологета церкви. Наконец, школьный театр, являясь разновидностью церковной практики, не мог не отражать влияния обрядово-богослужебных форм с их схематизмом в драматургическом отношении и псалмодией в декламации.

Школьный театр просуществовал в России около двухсот лет. В первой половине XVII столетия, по-видимому, он не ушел дальше установок педагогических, с одной стороны, и церковно-пропагандистских — с другой. Тематика школьных пьес была библейской и сосредоточивалась вокруг рождественских и пасхальных событий. Представления, таким образом, являлись как бы дополнением к соответствующим богослужениям и были близки к литургической драме и мистерии. В исполнительской же манере, при отсутствии знакомства с классическим миром, с одной стороны, и западноевропейской средневековой театральной практикой — с другой, ярко давала себя чувствовать церковная псалмодия.

Практика русского школьного театра развивалась по трем линиям. Первая группа представлений зародилась в классе при кафедрах пиитики и риторики, т. е. «литературоведения» и ораторского искусства. Для «экзерций» учеников, т. е. для лучшего усвоения преподаваемых

поэтических правил, преподаватель пиитики сам сочинял драматические произведения, которые учащиеся должны были разучивать и разыгрывать. Сочинение драм и других поэтических произведений поручалось также и ученикам. Первоначально упражнения велись на латинском языке, но затем на русском. Параллельно с этим преподаватель риторики заставлял учеников писать речи. Каждый месяц устраивали «декламации краткие, орацию или сим подобные — первый штилем риторским, второй — виршами». Кроме того, учитель риторики ежегодно, при возобновлении занятий, должен был иметь публичную орацию. Применялись театральные навыки и на экзаменах. Эти последние делились на обязательные — еженедельные, ежемесячные и трехнедельные — и необязательные — в конце учебного года. Публичные диспуты состояли в произнесении сначала приветствий в стихах и прозе, затем диссертаций и, наконец, диалогов.

Исполнялось все это в классе или в большой конгрегационной зале и первоначально без какой бы то ни было театральной обстановки.

Вторую группу представлений составляли те, которые должны были занимать ученический досуг. В духовных школах во время каникул ученикам рекомендовались прогулки, спорт, игра на музыкальных инструментах и, между прочим, исполнение комедий. Для этого учителя пиитики сочиняли особые комедии или трагедии, прочие учителя — диалоги, а ученики их разыгрывали.

Наконец, в третью группу входили те представления, которые выносились на широкого зрителя и имели целью религиозную пропаганду. Они приурочивались к церковным праздникам. Есть все основания думать, что они первоначально исполнялись в церквях. Таким образом, религиозно-пропагандистские задачи прекрасно уживались с педагогическими.

От «декламации», «виршей» и драм данной эпохи сохранились преимущественно одни наименования. Например, известны: драма «Действие на страсти Христовы» (30–40-е годы), «Диалог о страдании Спасителя»,

«Торжество естества человеческого» и др. О содержании первой из них можно судить на основе дошедшей до нас драмы «Действие на страсти Христовы,писанное 1685 года» и др. Последняя драма исполнялась в церкви, причем декоративным фоном служила церковная обстановка — иконы Христа, «в вертограде молящегося», «страждущего у столба», «в терновом венце несущего крест на Голгофу». В простейшем случае действие состояло из лирических и лирико-эпических песнопений, сопровождавшихся очень скромным движением, не выходившим за пределы обычных богослужебных действий, как, например, возложение на икону венка. В более сложных случаях употреблялись вполне развитые реалистические приемы театрализации; например, ангел несет Христу чашу страданий и смерти; с ним встречается Богоматерь и просит дать ей самой испить эту чашу, но ангел, слыша голос грешников из ада, отказывается исполнить ее просьбу; в следующей сцене ангел дает чашу Христу, последний не хочет ее принимать, но, слыша голоса грешников, смиряется; в третьей сцене Христос идет с чашей на Голгофу; ему встречается Богоматерь и просит дать ей чашу; раздаются снова голоса грешников; Христос отказывается отдать ей чашу, умирает на кресте, а Богоматерь у его подножия плачет; апостолы Петр и Иоанн идут ко гробу Христа, здесь им встречается ангел, извещающий их об его воскресении, после чего они возвращаются в Галилею искать воскресшего.

Рождественские драмы строились по тому же принципу. Перед зрителем проходили сцены пророчествования о Христе, сцена пастухов, явления им ангела и поклонения их, сцены Ирода с волхвами, поклонения волхвов, поклонения царей, избиения младенцев, смерти Ирода и др. Сцены с Иродом надолго удержались в народных массах в соединении с такими комедиями, как, например, «Царь Максимилиан».

Наряду с этими темами старейшая школьная драма занималась разработкой жизни святых и притч. Школьная драма первой половины XVII века характерна

чрезвычайным схематизмом образов и полным отсутствием жизненности в воспроизведении действия. В годы революции, относящейся к середине XVII столетия, заглохли, повидимому, и школьные спектакли; по крайней мере сведений о них не сохранилось никаких.





## Глава II

# ПРИДВОРНЫЙ ТЕАТР

*Зарождение придворного театра. Посольства за актерами. Немецко-русский театр Грекори. Гибнер и Чижинский. Балет. Реакция. Стремление школьного театра к публичности.*

Оберегая себя от вторжения буржуазной идеологии, решив «не уступать иноземному влиянию ни одной пяди в заветной области чувств, понятий, верований», Россия в то же время в области экономической брала курс на Запад все более и более решительно. Изучалось военное дело, строились военные заводы, велась большая заграничная торговля и т. д. Торговый капитал требовал расчистки пути, «окна в Европу»; «вопрос его жизни и смерти» решался в борьбе со Швецией и Польшей. Война с этой последней, сперва неудачная, потом оказалась победной. Русские дошли до Вильно, получили Смоленск, Белоруссию, Киев и левобережную Украину (1654–1667 годы). Эти войны непосредственно сблизили русских со странами более развитого капитала, что и стало отражаться в их культурном быту. И театр, как верный барометр, не замедлил «пойти на подъем: мероприятия по организации театра проводятся с лихорадочной поспешностью одно за другим. Инициатива исходит от двора, ибо театр в эту пору нужен раньше всего двору в его борьбе за абсолютизм.

Началось с того, что царь Алексей Михайлович, отправляя за границу послов для найма всякого рода мастеров, предусмотрел и таких, которые могли бы «комедию делать». Это было в 1660 году и повторилось вновь в связи с предстоящим рождением ребенка молодой царицей

в 1672 году. Речь, впрочем, шла только о двух актерах, очевидно, или кукольниках, или потешниках того типа, которые состояли еще не так давно в штате Потешной палаты. Обе попытки оказались безуспешными.

Двору нужен был подлинный театр, такой, который был бы в силах уже не просто потешать, но и выполнять определенные политические задания. С этой целью царь Алексей Михайлович решил организовать театр местными силами.

Решение было принято с большой оглядкой. Царь обратился за советом к своему духовнику, протопопу Савинову. Последнему ничего не оставалось, как пойти навстречу царю. Он отвечал по существу уклончиво, что-де если бы театр был делом богоизбранным, то и другие христолюбивые государи их у себя не дозволяли, между тем и при Палеологах таковые игрища церковь не возбраняла. Однако таково было (очевидно, вынужденное) мнение духовника. Церковь же в целом стояла на прежних реакционных позициях, и когда затем спектакли состоялись, она, несмотря на то, что «все против письма», т. е. по евангельскому тексту, «учинено было», негодовала, говоря, что от создания света не было видано таких «невместных» человеку вещей.

При создании театра за основу был взят школьный, однако не русский, сравнительно реакционный, а немецкий театр, языком хотя и чуждый, но идеологически более родственный потребностям двора. К написанию комедии и устройству спектакля был призван пастор немецкой слободы Яган Готфрид Грекори (1072). Люди, близкие к нему, недоумевали, почему выбор пал именно на него, и только «выбиравая между царским гневом и милостью, ему пришлось этим заняться».

Грекори начал с того, что окружил себя рядом сотрудников, разделявших с ним труд. Среди них были и переводчики, знавшие русский язык, переведившие пьесы для исполнения их русскими учениками Грекори, и живописцы, писавшие для спектаклей декорации, и лица, обучавшие ребят актерской игре. В актеры набирались дети

немецких и русских мещанских семей. Получалась своего рода театральная школа. Но, как известно из документов, положение ее было незавидное: ребята жаловались на свою судьбу.

Для спектаклей были приспособлены помещения в Москве и в селе Преображенском. Подробностей об устройстве сцены и зрительного зала мы не знаем. Известно только, что женщины смотрели спектакли, сидя за решетчатой перегородкой, причем публика присутствовала и на самой сцене. Спектакли шли попеременно на немецком и русском языках.

Вновь организованный светский придворный театр некоторое время сохранял характерные черты школьно-церковного театра. В этом смысле Грегори не пришлось ничего изобретать, ибо в практике западного театра того времени были пьесы, хотя и библейские по сюжету, но по существу светские, аллегорически острые для различных этапов борьбы абсолютизма за свое становление. Царь остановился на одной из таких комедий. Приказано было играть комедию об Эсфири — так называемое «Артаксерксово действие». Пьеса, шедшая у нас в России, не сохранилась, но та «английская» комедия об Эсфири, которая, несомненно, послужила образцом для Грегори, известна. Эта пьеса имела чисто дворцовый сюжет. Однако видеть в ней только сродство образов царицы Наталии и Эсфири, ее воспитателя, «отца и друга немцев», боярина Матвеева и Мардохея и считать за основную тему посрамление гордыни и прославление кротости — мало. В основном сюжет состоит в следующем: царь Артаксеркс свергает временщика Амана, крепко державшего его в своих руках. Таким образом, тема пьесы — борьба абсолютизма за свое становление. В параллель образам Эсфири и Мардохея нетрудно угадать связь образа Амана с патриархом Никоном или боярином Хитрово.

Точно так же и вторая комедия «Иудифь», хотя и была взята из Библии, однако имела чисто политическое значение. Она повествовала об одном из эпизодов военной истории евреев, именно о том, как еврейка Иудифь,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)