

Петроград, возведено военной цензурой 26 Марта 1916 г.



Первая Женская Типография, Коломенская, 39.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ПАМЯТИТЕЛЬНАЯ.

и самое это „радушіе“, вытекающее изъ духовной мизерности, и весь этотъ дешевый и безвкусный „шикъ—блескъ“, и это жалкое покушеніе на оригинальность, и это рабское, а потому непрочувствованное, слѣдовавшее модѣ чуть не завтрашняго дня, и эта скучная гопьба за новинками въ кисло—затхломъ воадухѣ упорно лепровѣтривасмой квартиры, и это энerviрующее выраженіе лицъ у хозяевъ,—модѣ „сами съ усами“,—и эта плохо скрытая жажда рекламы,—рекламы тому, что подѣ спудѣ—бы спрятать, а не то что кичливо показывать!

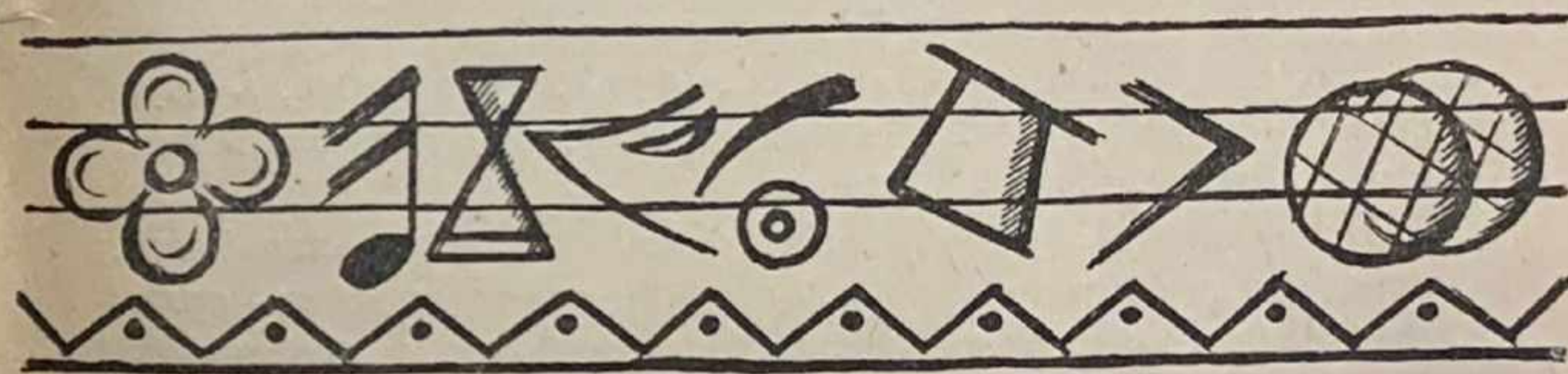
Истинный баринъ чувствуетъ себя у „мѣщанъ“ (и это положительный признакъ породы!) незаслуженно оскорбленнымъ:—оскорбленнымъ грубой маскарадной виѣшностью, оскорбленнымъ разгаданной за этой виѣшностью ниаменно — мѣщанской сущностью (никакою маской изъ—за специфическаго запаха, нескрываемой), оскорбленнымъ хозяйскимъ довольствомъ той и другой, рядомъ съ довольствомъ отъ удачнаго, якобы, обмана въ отношеніи той и другой, оскорбленнымъ, наконецъ, мѣщанской увѣренностью, что ему,—этому истому барину,—можетъ, какъ ни какъ, а понравиться („ну хоть въ общихъ чертахъ—съ!“) все имъ адѣсь увидѣнное, услышанное, унюханное!.. И то обстоятельство, что его вѣдь не хотѣли оскорбить, а наоборотъ (какъ разъ наоборотъ!).—вотъ это-то обстоятельство (подлое обстоятельство!) и переполняетъ его чашу оскорбленія, чашу, которую онъ долженъ выпить улыбаясь, непремѣнно улыбаясь, какъ воспитанный, „тонкій“, „понимающій“ и потому всеконечно довольный предложеннымъ ему угощеніемъ, оказанной ему „честью“.

Нѣчто подобное испытываетъ порой и человѣкъ, съ подлинно—артистическими притязаніями и вкусомъ, въ современномъ театрѣ.

Его коробитъ отъ этихъ пьесъ съ мѣщанской моралью, или—еще того хуже, съ мѣщанскимъ имморализмомъ, коробитъ отъ этой „жизненной“ психологіи и отъ этого подлиннаго „быта“, отъ которыхъ онъ бѣжалъ неосторожно въ театр! Его гнететъ и этотъ мѣщанскій языкъ предрааматической (извините за выраженіе)

литературы, и этотъ мѣщанскій модернизмъ въ мимикѣ и пластикѣ, столь похожихъ частенько на „платье съ чужого плеча“. Онъ страдаетъ, словно раненый, отъ этихъ мѣщанскихъ успѣховъ премьеръ, когда мѣщане въ партерѣ выражаютъ свой восторгъ и припаиваніе по адресу мѣщанина—автора, мѣщанина—режиссера и мѣщанъ—актеровъ. Ему душно въ атмосферѣ, гдѣ такъ страшно много значитъ одобреніе толпы, ¹⁾ гдѣ за кулисами считаются со мѣшнемъ послѣдняго проходивца, разъ только этотъ проходимецъ попалъ въ число рецензентовъ продажной газеты, и ему мучительно стыдно за директоровъ театра, которые, въ своей директорской ложѣ, уже высчитываютъ мысленно число представленій нашумѣвшей пошлости.

Немудрено, что отъ такого „прогресса“ благородная мысль съ тоскою обращается къ прошлому и... отдыхаетъ тамъ.



¹⁾ „Наша публика—мѣщанинъ изъ дворянства: ее лишь—бы пригласили въ парадно освѣщеную залу, а ужъ она изъ благодарности, что ее, холопа, пустили въ барскія хоромы, непремѣнно останется всѣмъ довольною“. (Слова В. Бѣлинскаго).

«Базошскимъ клеркамъ» „Беззаботныхъ дѣтей всѣхъ благородныхъ людей Франціи,“ столь обласканныхъ Людовикомъ XII-ымъ, любившимъ пользоваться острой сатирой фарса при обработкѣ общественнаго мнѣнія! наконецъ тѣ—же нѣмецкіе „фастнахтшпили“ съ ихъ тенденціознымъ поклоненіемъ передъ рѣшавшимъ участь театра рыцарскимъ сословіемъ и неизмѣняемымъ, вслѣдствіе сего, осмѣяніемъ „мужицкаго“ бюргерства!

Вспомните первые лучи солнца Возрожденія и исторію гуманистической драмы въ Италіи!

Эти воскресшія латинскія комедіи во дворцѣ кардинала Колонны на Капитоліи, въ Ватиканѣ, гдѣ актеры, по благородной красотѣ своей, подбирались изъ лучшихъ семействъ Рима! вспомните новыхъ патриціевъ съ Макіавелли во главѣ, закладывающихъ первые камни храма новой драмы, для которой артистократическій духъ родовитыхъ драматурговъ поручаетъ декораціи не первой напумѣвшей бездарности, или тому, кто подешевле возьметъ, а самому Рафаэлю! И развѣ не трогательно-благороденъ дошедшій до насъ, словно милая сказка, основной принципъ гуманистической драмы: „scholastici non agunt propter spectatores, sed propter se ipsos“, т. е., какое, молъ, намъ дѣло до вкусовъ и одобренія невѣжественной публики, когда прежде всего столько дѣла до самого себя!“—до самого себя, жаждущаго возрожденія и лишь post factum его властнаго на этой стезѣ увлечь за собой и толпу!

Память горячитъ меня, искушая къ дачѣ столь обильныхъ доказательствъ, что за массой ихъ, того и гляди, не останется у меня мѣста и выводу изъ нихъ!

Подъ угрозой мнемонистическихъ чаръ, спѣшу съ уадою и плотяной, выбирая лишь главнѣйшее.

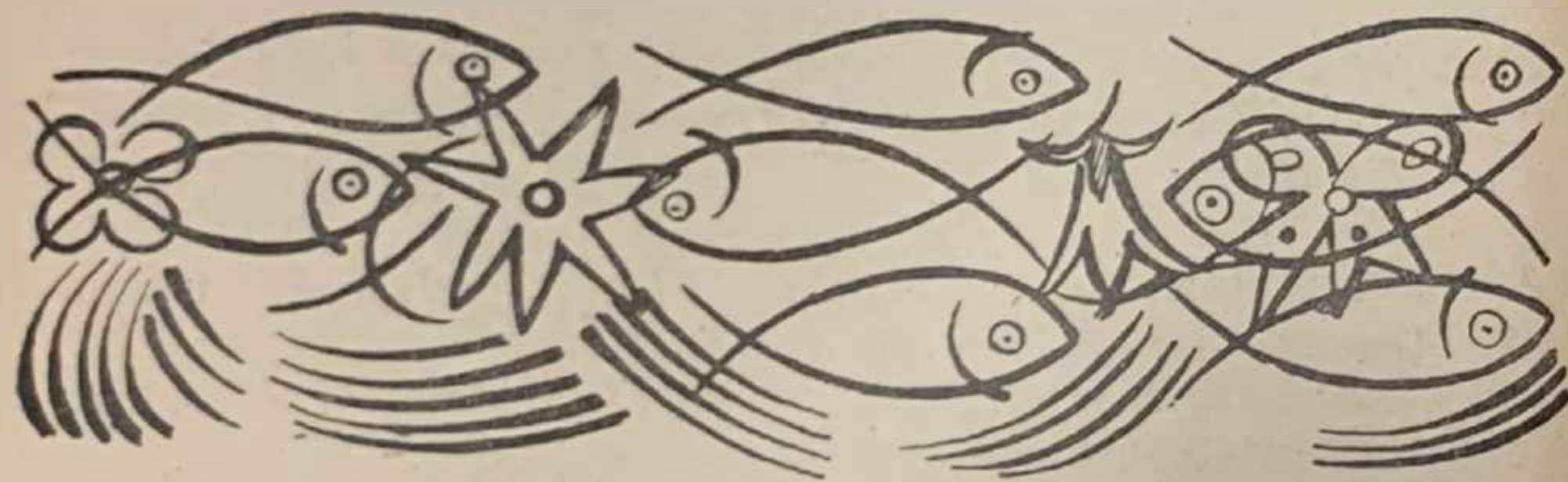
Испанія, Франція, Италія, Англія, Германія и Россія, (т. е. то, что à la longue называется „вся Европа“) просто состязаются, на страницахъ своихъ аяналовъ, въ аристократическомъ происхожденіи своихъ театровъ.

Левъ Толстой правъ, говоря въ своемъ очеркѣ „О Шекс-

пирѣ и о драмѣ“, что раньше „преимущественно могли пользоваться драматическими представленіями только сильныя міра сего—короли, принцы, придворные“, и хотъ Толстой скорбитъ, но дѣйствительно „это были зрѣлища, преимущественно предназначенныя для извращенныхъ (?) королей и высшихъ сословій Такова была драма испанская, англійская, италіанская, французская“... Толстой ограничивается этими словами, не ваявъ на себя труда дать убѣдительные примѣры.—Ихъ дамъ я, и дамъ съ отличной отъ Толстовской цѣлью.



равшихъ, а творившихъ актеровъ.—первыхъ образоваппыхъ актеровъ нашего русскаго театра! антрепренеровъ, не наживы, а дворянской чести ради! антрепренеровъ, изъ подъ просвѣтительной ферулы которыхъ вышло столько славныхъ лицедѣевъ на подмостки нашей родной сцены! антрепренеровъ, большинство которыхъ явило въ столъ плѣнительно—чистомъ видѣ своеобразную любовь къ театру для себя!—прежде всего къ театру для себя!... Поистинѣ нашъ русскій театръ совершенно аристократическаго происхожденія,—чему доказательствомъ, кроме всего здѣсь перечисленнаго, служитъ еще перечень нашихъ виднѣйшихъ драматурговъ. Сумароковъ, Озеровъ, Княжнинъ, Екатерина II, Фонвизинъ, Крыловъ, князь Шаховской, Грибоѣдовъ, Гоголь, Пушкинъ, Лермонтовъ, Полевой, графъ Алексѣй, Толстой, Тургеневъ, Островскій*), графъ Левъ Толстой, Сухово-Кобылинъ,—всѣ они, въ кровномъ отношеніи, подлинныя высоко-благородія.



*) Дѣдъ А. В. Островскаго достигъ сама протоіерея, отецъ-же великаго драматурга выхлопоталъ внесеніе своей семьи въ дворянскую родословную книгу Московской губерніи.

V.

Что-жъ изъ всего здѣсь сказаннаго о судьбахъ европейскаго театра слѣдуетъ?—спроситъ рядовой читатель, для котораго всегда недостаточно простое ознакомленіе съ культивируемыми овощами на огородѣ гостепріимнаго мыслителя, а требуется еще, въ довершеніе радушія и любезности вѣжливый „собственный“, „хозяйскій“ винегретъ, салатъ, компотъ или наваръ изъ показныхъ овощей.

Что-жъ изъ всего этого слѣдуетъ „на третье“? Чѣмъ соби-раются насъ угостить? и что это будетъ за блюдо?

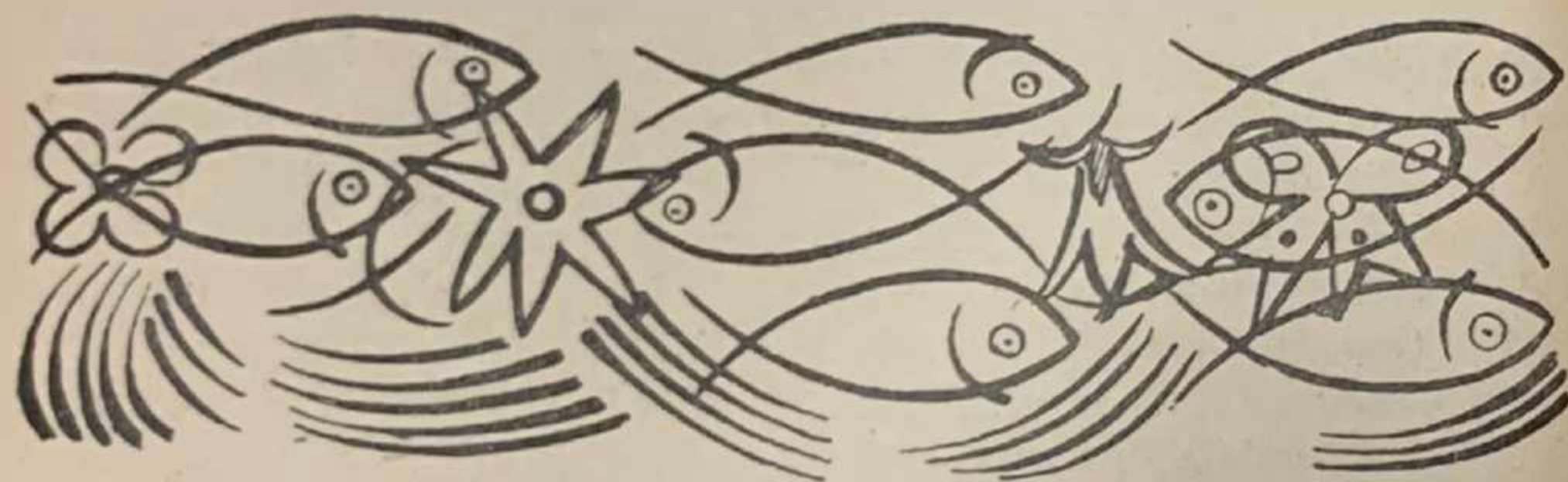
— Одно отвѣчу: боюсь, что оно будетъ слишкомъ солоно и слишкомъ ѣдко для мѣщанскаго вкуса.

Но смягчать не въ моихъ правилахъ (каюсь: грубо-аристократическихъ; но помните у Ницше?—„Зачѣмъ такъ жестко?“ спросилъ уголь. „Зачѣмъ такъ мягко?“ спросилъ алмазъ).

Конечно, я не настолько наивенъ, чтобъ полагать сословный аристократизмъ пенамѣнно совпадающимъ съ театральнымъ аристократизмомъ: я только искренне убежденъ, что, за малымъ исключеніемъ *), лишь кровный аристократъ по преимуществу можетъ стать подлиннымъ аристократомъ театра.

*) Въ случаяхъ возвышенія до кровнаго аристократизма (черезъ образованіе, воспитаніе), духовнаго аристократизма, какъ это было, пожалуй, съ Ломоносовымъ, „первымъ актеромъ“ Волковымъ и немногими другими.

равшихъ, а творившихъ актеровъ.—первыхъ образовавшихся актеровъ нашего русскаго театра! антрепренеровъ, не наживы, а дворянской чести ради! антрепренеровъ, изъ подъ просвѣтительной ферулы которыхъ вышло столько славныхъ лицедѣевъ на подмостки нашей родной сцены! антрепренеровъ, большинство которыхъ явило въ столь плѣнительно—чистомъ видѣ своеобразную любовь къ театру для себя!—прежде всего къ театру для себя!.. Поистинѣ нашъ русскій театръ совершенно аристократическаго происхожденія,—чему доказательствомъ, кромѣ всего здѣсь перечисленнаго, служить еще перечень нашихъ виднѣйшихъ драматурговъ. Сумароковъ, Озеровъ, Княжнинъ, Екатерина II, Фонвизинъ, Крыловъ, князь Шаховской, Грибоедовъ, Гоголь, Пушкинъ, Лермонтовъ, Полевой, графъ Алексѣй, Толстой, Тургеневъ, Островскій*), графъ Левъ Толстой, Сухово-Кобилъинъ,—все они, въ кровномъ отношеніи, подлинныя высоко-благородія.



*) Дѣдъ А. В. Островскаго достигъ сама протоіерея, отецъ-же великаго драматурга выхлопоталъ внесеніе своей семьи въ дворянскую родословную книгу Московской губерніи.

V.

Что-жъ изъ всего здѣсь сказаннаго о судьбахъ европейскаго театра слѣдуетъ?—спросить рядовой читатель, для котораго всегда недостаточно простое ознакомленіе съ культивируемыми овощами на огородѣ гостепріимнаго мыслителя, а требуется еще, въ довершеніе радушія и любезности нѣкій „собственный“, „хозяйскій“ винигретъ, салатъ, компотъ или наваръ изъ показанныхъ овощей.

Что-жъ изъ всего этого слѣдуетъ „на третье“? Чѣмъ соби-
раются насъ угостить? и что это будетъ за блюдо?

— Одно отвѣчу: боюсь, что оно будетъ слишкомъ солоно и слишкомъ ѣдко для мѣщанскаго вкуса.

Но смягчать не въ моихъ правилахъ (каюсь: грубо-аристократическихъ; но помните у Ницше?—„Зачѣмъ такъ жестко?“ спросилъ уголь. „Зачѣмъ такъ мягко?“ спросилъ алмазъ).

Конечно, я не настолько наивенъ, чтобъ полагать сословный аристократизмъ неизмѣнно совпадающимъ съ театральнымъ аристократизмомъ; я только искренне убежденъ, что, за малымъ исключеніемъ *), лишь кровный аристократъ по преимуществу можетъ стать подлиннымъ аристократомъ театра.

*) Въ случаяхъ возвышенія до кровнаго аристократизма (черезъ образованіе, воспитаніе), духовнаго аристократизма, какъ это было, пожалуй, съ Ломоносовымъ, „сервымъ актеромъ“ Волковымъ и немногими другими.

натура". Въ самыхъ жплахъ аристократа течетъ если не „синяя кровь“, то во всякомъ случаѣ кровь знатокѣ сценической *courtoisie*, кровь утонченно воспитанныхъ, привычныхъ къ придворной, военной, феодальной, кавалерственной и ко многимъ другимъ маскамъ, и ко многимъ другимъ одѣяніямъ, „посадкамъ“, „видамъ“ и т. п.



VI.

„Самымъ характернымъ признакомъ современнаго театра является несомнѣнно его меркантильный характеръ“,—такъ начинается цитированный уже мною К. Θ. Тиандеръ тринадцатую главу своей книги (несчастное число! оно не даромъ оказалось въѣвчающимъ главу „Вопросовъ современнаго театра на Западѣ“!). „Въ XIX вѣкѣ, — констатируетъ онъ, — капиталистическій духъ эпохи вседѣло заражаетъ сценическое искусство и превращаетъ театръ въ крупную аферу... Союзъ капитала съ техникой вырвалъ сценическое искусство изъ рукъ его прежнихъ жрецовъ, превративъ ихъ въ... лишенныхъ инициативы рабовъ“.

И если К. Θ. Тиандера, равно какъ и всю его книгу о театрѣ, никоимъ образомъ нельзя заподозрить въ аристократической тенденціи, то еще меньше основанийъ къ тому въ отношеніи Ромена Роллана, нашумѣвшаго, въ свое время, книгой „Народный театръ“. А между тѣмъ тотъ-же Ролланъ, въ *pendant* къ авторитетному резюме К. Θ. Тиандера, горестно замѣчаетъ въ главѣ „Мѣщанскій театръ“:—„Къ несчастью, буржуазія девятнадцатаго столѣтія мало похожа на буржуазію шестнадцатаго и семнадцатаго; она гораздо больше занята вопросами *практическими*, чѣмъ вопросами отвлеченными, а въ особенности—

ея „à bas la tyrannie“—„долой тиранию“ (ту самую, которой французскій театр въ такой исключительной мѣрѣ обязанъ своей славою). До чего дошелъ въ настоящее время театръ во Франціи, я уже сказалъ отъ себя и отъ имени Роллана. ²⁾ Ко мнѣ, послѣдняго (характерному для передовыхъ театральныхъ умовъ Франціи) могу добавить еще такія роковыя сентенціи изъ его книги „Народный театр“:—„Если нѣкоторымъ избраннымъ умамъ правится „сосать свою меланхолію, лакъ ласка сосетъ яйца“, то *нельзя-же требовать отъ народа интеллектуальнаго стоицизма аристократовъ*“ (курсивъ мой, также какъ и дальше). „Искусство только выиграло-бы, освободившись отъ всей этой поработавшей его ребяческой роскоши, имѣющей цѣну лишь для *высохшихъ мозговъ нашихъ впадающихъ въ отъ-ство свѣтскихъ старикашекъ*, не способныхъ чувствовать по настоящему искусство“. Ролланъ зато хорошо его чувствуетъ, когда сознается нѣсколькими страницами дальше, что „ни къ Театру, ни къ другимъ видамъ Искусства“ онъ, Ролланъ, „не относится суевѣрно,“ поясняя, что „искусство *въ его самыхъ благородныхъ формахъ предполагаетъ жизнь* придавленную и унылую, ищущую забвенія въ мечтахъ. Болѣе счастливые и свободные, мы въ этомъ не нуждались-бы“. Немудрено, что à la longue онъ предвосхищаетъ Ю. Анхенвальда въ его идеѣ отрицанія театра:—„Завершеніемъ театра и народного искусства должно быть уничтоженіе и театра и искусства?“ спрашиваетъ Ролланъ и отвѣчаетъ:—„Можетъ быть“, увѣряя, что „пустое дѣло плакать надъ этимъ“ и утѣшая такимъ перломъ плебейскаго эгалитаризма: „Почему Данте и Шекспиръ

²⁾ Что количество театровъ во Франціи отнюдь не показательно для процвѣтанія въ ней драматическаго искусства, ясно для каждого, кромѣ фанатиковъ демократическаго театра вроде Эжена Мореля, дошедшаго, при разработкѣ экономическихъ условій „Народнаго театра“ до такого буквального абсурда: „Чѣмъ больше театровъ, тѣмъ лучше; чѣмъ больше публики тѣмъ лучше. Я обращаю вниманіе не на качество, а на количество“ („Revue Bleue“ за 1902 г.—письмо Мореля къ Ж. Бурдону).

не должны подчиняться общему закону? Почему-бы и имъ не умирать такъ-же, какъ умираютъ *простые смертные*?“...

Вотъ къ какимъ вопросамъ приводятъ французскій театръ его демократическіе вожди. Сначала „à bas la tyrannie“, затѣмъ „à bas Shakespeare“. Что-жъ! это послѣдовательно.—Нашъ Левъ Толстой, переживъ въ душѣ нѣчто подобное французской революціи, дошелъ къ 75-ти годамъ своей послѣдовательной демократизаціи не только до отрицанія Шекспира, но и до глумленія надъ нимъ.

Мы, аристократы театра, (быть можетъ—послѣдніе аристократы театра!) мы уже ничѣмъ сейчасъ серьезно не возмущаемся.

Напротивъ, мы порой съ тѣмъ-же спокойствіемъ наблюдаемъ въ жизни театра тревожные симптомы, съ какимъ наблюдаетъ ихъ опытный врачъ въ старомъ, больномъ организмѣ хорошо „пожившаго“ паціента. Разница лишь въ томъ, что врачъ, не брезгующій гонораромъ и съ умирающаго, лицемѣрно лѣчитъ его, ободряетъ, „ставитъ на ноги“, даетъ совѣты, пичкаетъ паллиативами; мы-же, какъ настоящіе аристократы, безсребренныя и гордо смотрящіе опасности въ глаза, если и прерываемъ молчаніе, то лишь для ницшеански-хладнокровной пасмѣшки:—„развѣ мы жестоки, когда говоримъ, что надо толкать падающаго?“



Мытари оказались желаннѣйшими посѣтителами храма:— передъ ними „услужливый“ причтъ отворилъ двери пастежь и запѣлъ „осанну“.

Я не буду вспоминать здѣсь *всѣхъ* возмутительныхъ и грустно-забавныхъ подробностей исторіи взаимоотношеній театра и

рару*, что нельзя писать рецензій о театрѣ, гдѣ играетъ жена, или когда самъ содержишь театръ, или служишь въ театрѣ „секретаремъ“, „завѣдующимъ репертуаромъ“ и т. п.

Пожалуй, будущему поколѣнію этихъ лучшихъ людей покажется просто фантастической клеветой, даже сущей невозможностью „скандальная хропика“ нашихъ дней, регистрирующая (прямо или косвенно, тайно или явно) все новое и новые случаи (почти получившіе „право гражданства“), когда въ одномъ лицѣ совмѣщаются слѣдующія лица:

а) критикъ-рецензентъ и драматургъ или композиторъ (напр. А. Нама-яловъ, П. Ярцевъ, Арк. Аверченко, М. М. Иваськовъ, Ц. Кюн),

б) критикъ-рецензентъ и мужъ артистки (напр. Эфросъ, Дорошевичъ),

в) критикъ-рецензентъ, драматургъ и завѣдующій репертуаромъ (Вл. Азовъ),

г) критикъ-рецензентъ, драматургъ и режиссеръ (Юрій Бѣляевъ),

д) критикъ, декораторъ, режиссеръ и „завѣдующій художественной частью“ въ театрѣ (Александръ Бенуа),

е) критикъ, драматургъ и мужъ или братъ артистки (или автора) С. Ауслендеръ, Е. А. Звонко-Боровскій, П. П. Потемкинъ, Д. Мережковский),

ж) критикъ-рецензентъ, драматургъ, мужъ артистки и редакторъ театральнаго журвала (Мунштейн-Lolo. и др., и пр., и т. п. и т. д.)

Для *всѣхъ* этихъ лицъ („многоликихъ“) понятіе „судебнаго отвода“ по причинамъ родства, прикосновенности, заинтересованности и пр., практикующагося даже среди мало-культурныхъ и полудивинизованныхъ народовъ, должно казаться, по меньшей мѣрѣ, „непрактично“ практикующимся стѣсненіемъ.

Я уже не упоминаю здѣсь о пріемахъ „кормленія“ мелкихъ сошекъ нашей прессы!—имъ самъ богъ важны вѣдѣть!

Кажется, единственный критикъ, котораго нельзя упрекнуть ни въ томъ, что онъ „раскритиковываетъ“ пьесы или постановки другихъ, прочищая своимъ пьесамъ или постановкамъ мѣстечко, ни что его жена актриса, въ интересахъ славы которой такъ любезно мужу—рецензенту омрачать славу другихъ дѣвъ, ни что онъ самъ служитъ подъ тѣмъ или инымъ „видомъ“ въ театрѣ,—это Ю. Айхенвальдъ! но... (о васнѣшка Судьюш) такая его „чуждость“ театра и всего до театра касающагося привела его къ... отрицанію театра.



точно говорятъ о тѣхъ „пріемахъ“, какимъ вообще не брезгаетъ нашъ современный *купеческій театр*¹⁾ и, слѣдовательно о томъ духовномъ уровнѣ, до котораго этотъ театръ опустился (уни-
зился).—Что этотъ уровень неизмѣнно ниже той „гвардейской
поверхности“, на которой тѣнится въ казовомъ отношеніи стоять
вашъ современный театръ, ясно для каждаго, побывавшаго въ
закулисной атмосферѣ этого „уровня“;—честный рыцарь театра,
предъ лицомъ самой Смерти, засвидѣтельствуетъ, что этотъ „уро-
вень“—уровень клоачныхъ стоковъ, гдѣ все тлѣнъ и смрадное
разложеніе, все—только удобреніе для нѣкоего будущаго плодо-
роднаго посѣва, гдѣ, если и наблюдается какое-либо горѣніе, то
главнымъ образомъ горѣніе навоза.



¹⁾ Подробности читатель найдетъ на страницахъ газеты „Театръ“, под-
нявшей въ 1912 г., по почину ея фактическаго редактора Александра Вродскаго
дѣло о подкумѣ прессы и назвавшей всѣ имена.

VIII.

Люди хрупко-нервной организаціи, тѣ, чьи легкія дышутъ
привольно только на горнихъ высотахъ и кои горѣ-же имѣютъ
сердца, эти люди—само собою ясно—безсильны работать сейчасъ
въ темныхъ, зловонныхъ и душныхъ низинахъ, гдѣ мѣсто развѣ
что останкамъ ихъ отгорѣвшихъ чистымъ огнемъ жизней.

Но если такъ, то спрашивается, что-же намъ, аристократамъ
театра (настоящимъ аристократамъ театра!) намъ, еще не усоп-
шимъ, еще не только не спустившимся ниже уровня театраль-
наго моря, но попрежнему гордо высящимся надъ нимъ!—что-
же намъ дѣлать и какъ намъ быть въ нашихъ горнихъ черто-
гахъ?!...

Правда, намъ осталась нѣкая (быть можетъ извращенно—
аристократическая) радость высокаго глумленія надъ жалкимъ
культомъ милліонной черни, т. е. ходить въ театръ, ожидая
изъ худшаго въ немъ почерпнуть конформативно лучшее для
гордаго сознанія чистоты и даже святости нашего театральнаго
духа¹⁾.—Посѣщать театръ съ тѣмъ-же острымъ чувствомъ, съ

¹⁾ Нѣчто подобное (конечно въ минимально-слабой степени) наблюдалось
у графа Льва Толстого, доходившаго почти до сладострастья въ радости
глумленія надъ признанно-цѣннымъ театромъ. Возьмите его описаніе спектакля

какимъ возлюбленный прпцессы посѣщаетъ, самонствзанія ради, вертепъ послѣдняго разряда! Искать радости въ боли и пьянѣть отъ нея до цѣлительной истерики?! Утѣшаться басней Крылова „Голыкъ“? ¹⁾...

Что грѣха таить!—какъ настоящіе аристократы, мы *естественно* находимъ *извращенную* радость въ балаганѣ, пародирующемъ храмъ искусства. Ибо какіе-же мы были-бы аристократы, если-бъ грѣхъ кощунства не былъ сроденъ нашей душѣ!

Но мы, аристократы театра, (мы, быть можетъ послѣдніе его поэты, послѣдніе жрецы, послѣдніе рыцари среди легіоновъ его оглашенныхъ, плебеевъ, эксплуататоровъ!) мы, разумѣется не можетъ находить въ этомъ нашей конечной, безупречной, полной полного удовлетворенія радости.

Что-же намъ остается?

Что остается?—Тутъ не можетъ быть двухъ отвѣтовъ для мудраго.

Мудрый знаетъ, что исторія театра началась съ дикарскаго „театра для себя“, служившаго естественнымъ удовлетвореніемъ инстинкта преображенія, свойственнаго всѣмъ людямъ безъ исключенія. Онъ знаетъ также, что эксплуатация этого инстин-

въ „Вояжъ и міръ“, репетиціи „Фераморса“ А. Рубинштейна въ „Что такое искусство“, разборъ „Короля Лира“ въ критическомъ очеркѣ „О Шекспирѣ и о драмѣ“.

¹⁾ Въ виду того, что наше обмѣщавшаеся общество совсѣмъ забыло эту мудрую басню, приведу ее здѣсь цѣликомъ:

Запачкавннй голикъ попалъ въ большую честь:

Ужъ онъ половъ не будетъ въ кухняхъ мѣсть

Ему поручены господскіе кафтаны

(Какъ видно, слуги были пьяны).

Вотъ развозился мой голикъ:

По платью барскому безъ усталн козотить

И на кафтанахъ онъ какъ—будто рождъ молотить,

И подлинно, что трудъ его великъ

Бѣда лишь въ томъ, что самъ онъ грязенъ, неопрятенъ:

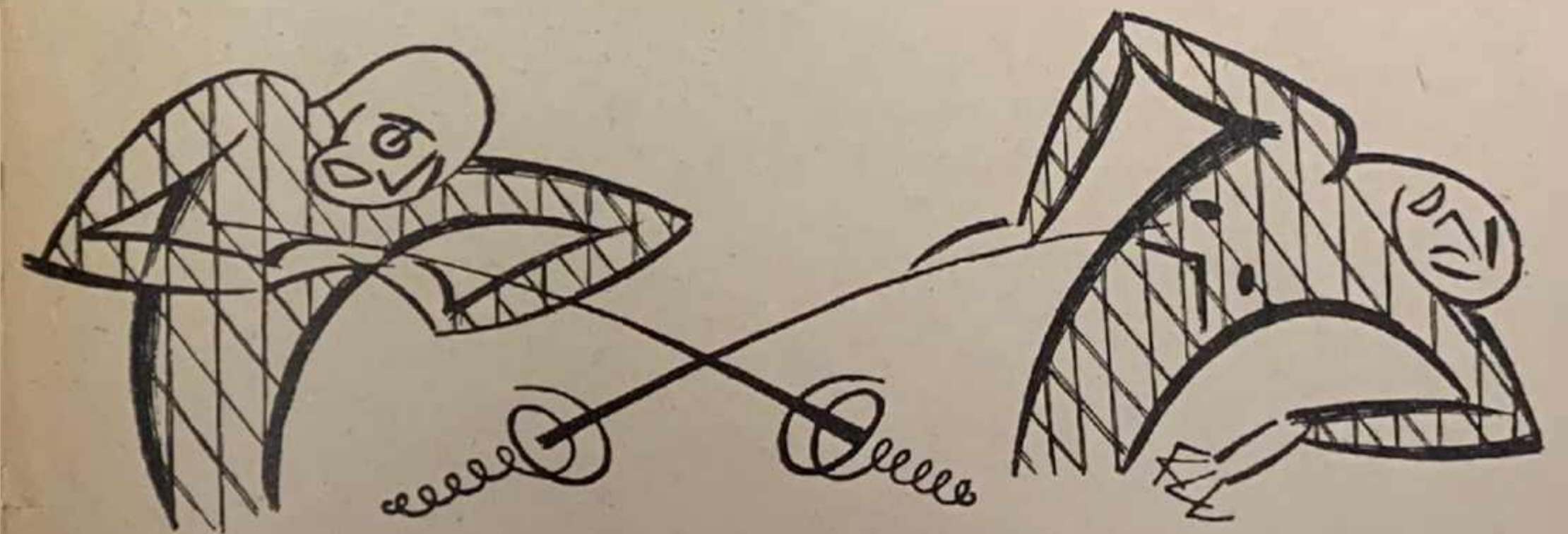
Что пользы отъ его труда?

Чѣмъ больше чистить онъ, тѣмъ только больше пачаетъ.

кта въ цѣляхъ, *чуждыхъ* ему, всегда была, при всѣхъ своихъ матеріальныхъ успѣхахъ, по меньшей мѣрѣ рискованна, въ смыслѣ облагораживающаго этого инстинкта; и наоборотъ—въ цѣляхъ, исключительно свойственныхъ природѣ инстинкта преображенія, эксплуатация его, при всѣхъ своихъ матеріальныхъ неуспѣхахъ, была всегда и вѣкъ всякаго риска живительно—импульсивной для этого инстинкта, приводя къ значительнымъ, на почвѣ данной эксплуатации, культурнымъ цѣнностямъ. Къ тому-же мудрый знаетъ, что институтъ европейскаго театра, въ двѣтущей стадіи своего развитія, есть, въ сущности, институтъ аристократическаго „театра для себя“ *par excellence*.

Къ нему, къ *этому вѣчно-цѣнному*, въ глазахъ *изощряющагося* духа, „театру для себя“ (лишь въ обусловленной зиждательнымъ временемъ новой фазѣ его культурнаго осуществленія) *должны мы и вернуться*, если мы въ самомъ дѣлѣ мудрые аристократы театра, а стало быть послушны, кромѣ своей воли, еще и закону спиралеобразной эволюціи культуры,—закону „зми, кусающей свой хвостъ“,—закону вѣчнаго возвращенія къ надъ—исходной точкѣ.

Все остальное въ театрѣ сейчасъ отъ лукаваго, ему-же внемлетъ мытарь, ему-же внемлетъ Хамъ.





УРОКЪ ПРОФЕССИОНАЛАМЪ.

Что за милое выраженіе лица у актера, когда онъ „удостоиваетъ“ своимъ посвященіемъ любительскій спектакль!.. Тутъ и снисходительная улыбочка, и усталось взора, гордость чела, и еще нѣчто такое, что въ переводѣ значитъ: „отчего же дѣтямъ и не побаловаться!.. кому не лестно хотъ передъ знакомыми выставить себя актеромъ?.. положимъ искусство вещь святая и... но я не сержусь: въ видѣ исключенія отчего же и не посвятотатствовать... такъ сказать „испробовать свои силы“... не даромъ говорятъ „не любители, а губители“... Ха, ха, дрожатъ, небойсь... роли на зубокъ вытвердили... неловко въ парикъ-то... волнуется, дурачье... это, братъ, тебѣ не бумаги въ канцеляріи строчить“... и т. д., что-нибудь въ этомъ родѣ.

А когда такой актеръ „удостоиваетъ“ зайти въ антрактъ за кулисы и знакомые „губители“ трепетно спрашиваютъ его просвѣщеннаго мнѣнія, онъ... ну, разумѣется, онъ великодушничаетъ. „Очень, очель мило!.. отчего вы только выбрали такую пьесу?.. чуть-чуть громче, а въ общемъ молодцы... Кто у васъ суфлируетъ?.. А, знаю, онъ этимъ лѣтомъ кажется въ Стрѣльнѣ суфлировалъ... А парики отъ кого брали?.. Такъ-съ... Ну что-же?.. повторяю: очель мило... гладко такъ; навѣрно, съ непривычки

щипу* Мусоргскаго и друг. оперы, великосвѣтскіе спектакли подъ непосредственнымъ наблюденіемъ самого Государя:— „Царь Борисъ“ гр. А. Толстого (сыгранный въ Императ. Эрмитажѣ), „Царь Ѳеодоръ Іоанновичъ“ (сыгранный *впервые* у князя М. С. Волконскаго) и „Смерть Іоанна Грознаго“ (у графа А. Д. Шереметева) ¹⁾.

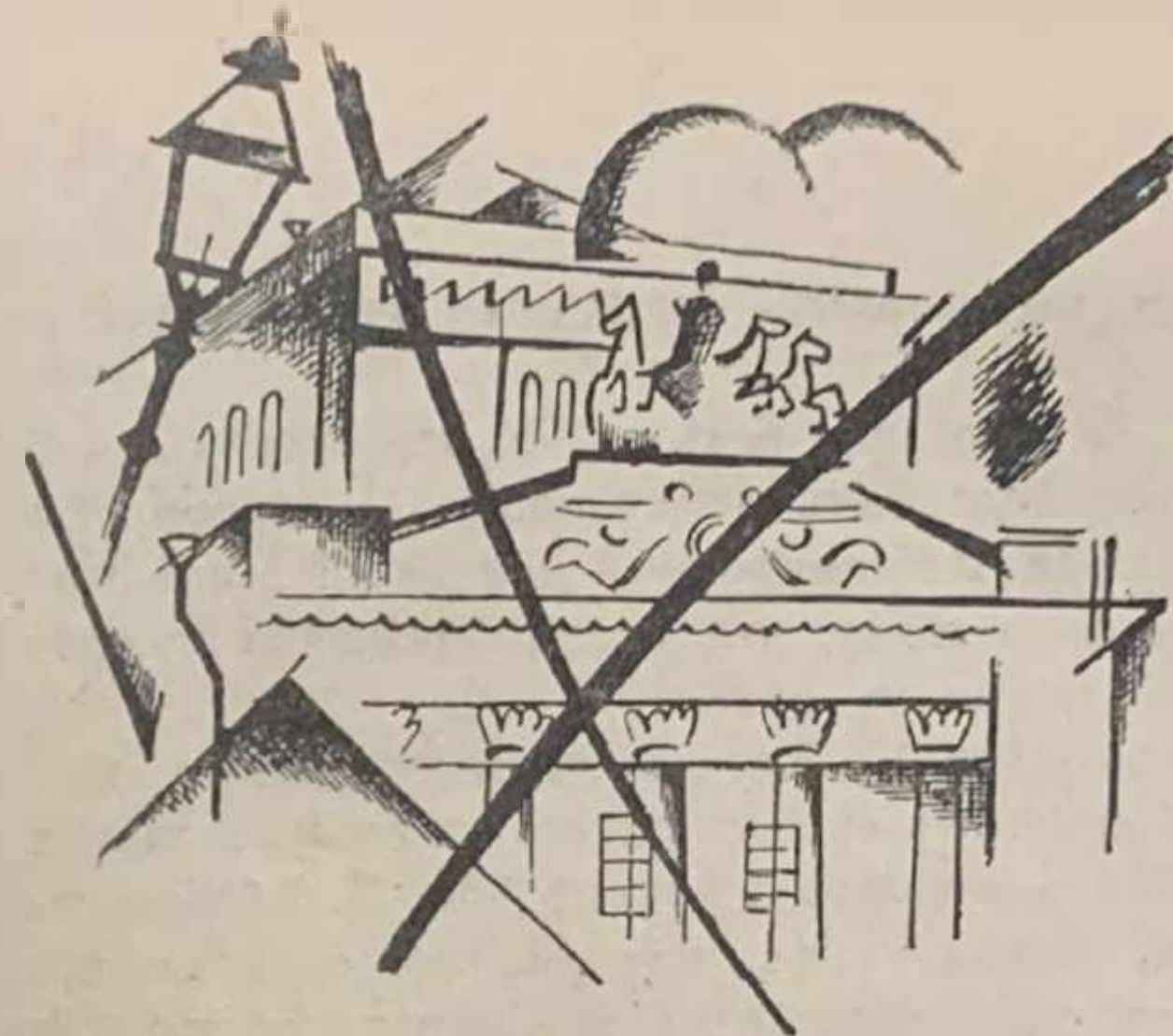
Кромѣ перечисленныхъ, останутся памятными въ исторіи нашего театра спектакли великосвѣтскаго кружка г-жи Приселковой, гдѣ *впервые* были разыграны „Плоды просвѣщенія“ Льва Толстого ²⁾ и *впервые* его же „Власть тьмы“, домашніе спектакли извѣстнаго любителя-мецената С. И. Мамонтова, гдѣ *впервые* въ роли декораторовъ выступили настоящіе художники (и какіе!— Полѣповъ, Васнецовъ, Врубель, Коровинъ!), создавшіе, по мнѣнію Александра Бенуа, „новую театральную эру“, наконецъ, любительскіе спектакли въ московскомъ Охотничьемъ клубѣ, гдѣ фанатикъ-любитель драматическаго искусства К. С. Алексѣевъ (по сценѣ Стаиславскій) ищетъ новыхъ путей приложенія „мейпингепства“, стремится вернуть театръ къ завѣтамъ Щепкина, ставитъ вѣтъ узаконенныхъ сценическихъ формъ Островскаго, Шекспира, Гауптмана, основываетъ, наконецъ, съ В. И. Немировичемъ-Данченко „Московскій Художественный театръ“, гдѣ *впервые* показываетъ настоящаго Чехова, одержавъ блестящую побѣду какъ разъ въ той пьесѣ („Чайкѣ“), которая такъ катастрофично для автора провалилась при сплоченномъ содружествѣ лучшихъ профессиональныхъ силъ „Александрипки“.

Чтобы довершить этотъ краткій (даже очень краткій) обзоръ театральнаго любительства, а вмѣстѣ съ тѣмъ и перечень художественно-театральныхъ институтовъ, возникшихъ по инициативѣ

¹⁾ Матеріалы къ исторіи Русскаго театра барона Н. В. Дризева (Вмѣсто введенія, IV стр. 10 и 11).

²⁾ Я говорю здѣсь *впервые*, имѣя въ виду публичное исполненіе; въ домашней же обстановкѣ „Плоды просвѣщенія“ были впервые разыграны (тоже любителями) въ Ясной Полянѣ, чуть не тотчасъ же по написаніи комедіи.





ОБЪ ОТРИЦАНІИ ТЕАТРА.

(Полемика сердца.)

У всѣхъ геометровъ глупый видъ.
Маркиза де-Помпадуръ.

Когда Ю. И. Айхенвальдъ прочелъ передъ московской публикой лекцію, въ которой цѣлымъ рядомъ остроумныхъ доводовъ доказывалось, что современное человѣчество переросло театръ, что передъ судомъ эстетики само существованіе театра является парадоксомъ и что театръ, какъ „незаконный видъ искусства“, въ силу своей принципиальной неоправданности, переживаетъ въ наше время не кризисъ, а конецъ,—Вл. И. Немировичъ-Данченко, участвовавшій въ диспутѣ послѣ этой лекціи, признался публично, что онъ совершенно ошеломленъ Айхенвальдовскимъ отрицаніемъ театра.

„Если Ю. И. правъ, *какъ-же* я и цѣлый театръ, въ которомъ я работаю,—удивлялся возмущенный „Художественнаго театра“¹⁾,—какъ можемъ мы изъ дня въ день отдаваться нашей работѣ и

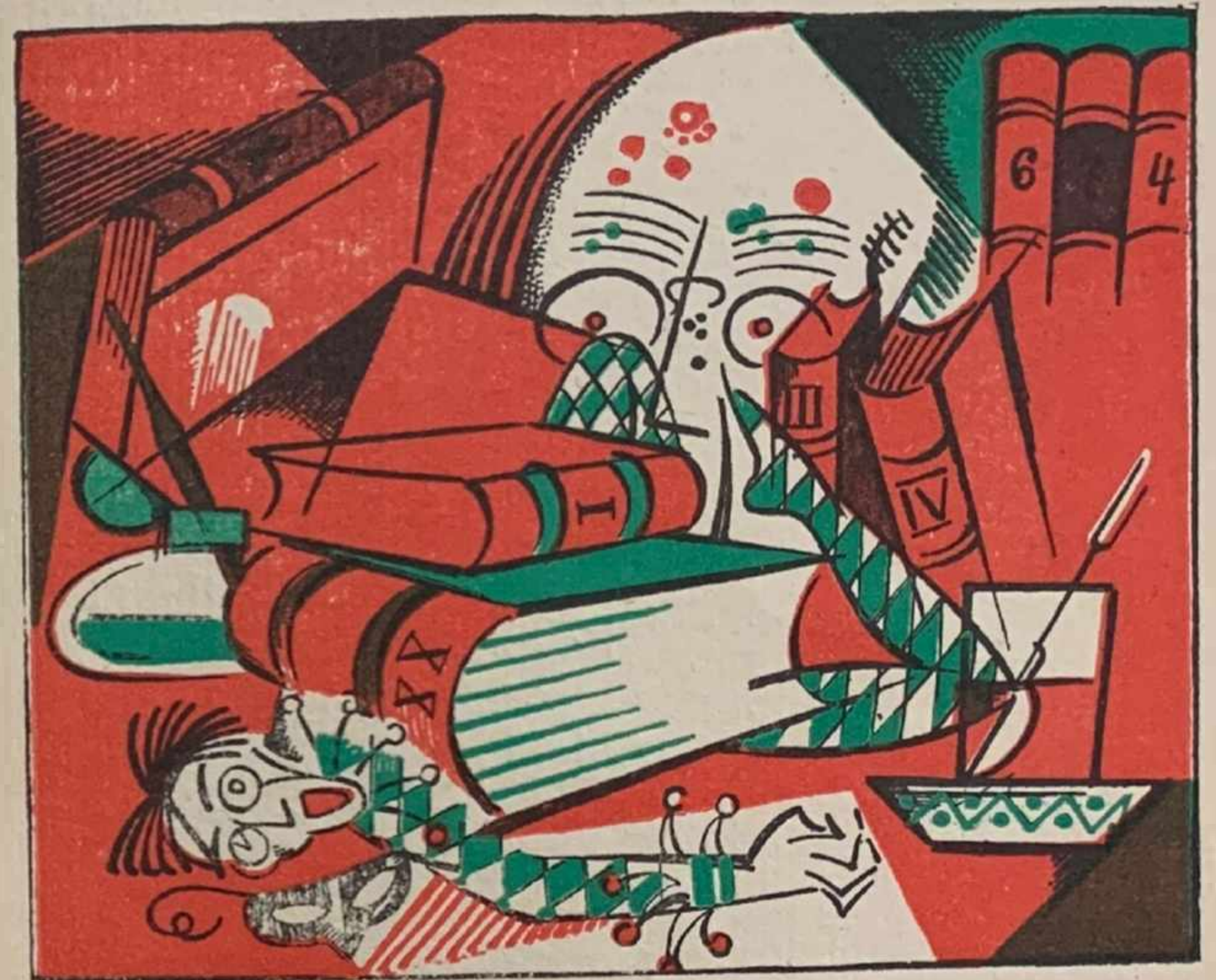
¹⁾ Курсивъ мой, такъ-же, какъ и въ дальнѣйшемъ. Цитирую по записи отвѣтной рѣчи Вл. И. Немировича-Данченко Ю. Айхенвальду, напечатанной въ сборникѣ „Въ спорахъ о театрѣ“.

Много оснований говорить о кризисѣ и даже о гибели театра, но ни одного, чтобъ заподозрить въ томъ-же театральность. Уже поставленная связано хотя-бы съ понятіемъ кризиса (я ужъ не говорю о „гибели“), она является nonsens, потому что опирается въ инстинктъ преображенія,—столь-же могучемъ и живучемъ, какъ половой инстинктъ. Чувству театральности обязанъ своимъ происхожденіемъ театръ, а не наоборотъ. То, что данный театръ не нуженъ, говоритъ только о томъ, что пужень другой. Сейчасъ, напримѣръ, такимъ временно—другимъ театромъ является кинематографъ, куда и устремляется публика, согласно неизмѣнному закону движенія театральности по линіи наименьшаго сопротивленія своему домоганію. Бравить за это публику трудно. какъ трудно бравить юнаго мужа состарѣвшейся, подурнѣвшей жены за посѣщеніе публичнаго дома: законъ природы-съ. Жена, можетъ быть, и почтенная особа, и хорошаго происхожденія и начитанная, образованная, чистоплотная, со всякими эдакими „внутренними переживаниями“,—сравнить вельзя съ какой-нибудь глупой потаскушкой! но... „соловья баснями не кормятъ“, говоритъ пословица. Бракъ по расчету рано или поздно копчнется катастрофой. А чувство театральности—что половое чувство: подавай прежде всего существенное—plat de resistance!.. Если я не нашель себѣ достойной „жены“ и если мнѣ претятъ публичныя „потаскушки“, что-же мнѣ остается, какъ пе... Выводъ, что-же мнѣ въ самомъ дѣлѣ остается, какъ не театръ для себя!

Стара истина, что исторія повторяется и что для выясненія исхода настоящаго, полезно иногда бываетъ перечестъ страницы аналогичнаго прошлаго.

Вотъ вамъ, напримѣръ, поучительная цитата изъ обширнаго, добросовѣстнаго изслѣдованія Л. Фридендера—„Картины изъ исторіи римскихъ нравовъ“:

„Для толпы, привыкшей къ арѣлищамъ арены... блескъ щепы пе представлялъ прелести, и образы идеальнаго міра казались ей безсодержательными тѣнями. Что для нихъ была Гекуба,



твой, потому что изъ него, подобно Фениксу, ты возрождаешься каждый разъ все прекраснѣе и прекраснѣе!

Благословляю Айхенвальда-поджигателя и всѣхъ присныхъ его, всѣхъ тѣхъ, кто способствуетъ преображенію самаго кладезя преображеній.

Я не боюсь за кладезь! на днѣ его неусыхающій, пенасякаемый источникъ. Изъ крови напихъ жилъ его живительная влага! и она ищетъ состязанія съ огнемъ! ей любо проявлять свою извѣчную мощь! ей любо время отъ времени сливаться съ самимъ огнемъ мысли, чтобы вкупѣ съ нимъ взвиваться потомъ кипящимъ фонтаномъ, въ радугѣ котораго всѣ призрачныя краски, въ горячихъ брызгахъ котораго все исцѣленіе охладѣвшихъ мечтателей.



ТЕАТРЪ ПЯТИ ПАЛЬЧИКОВЪ.



ТЕАТРЪ ПЯТИ ПАЛЬЧИКОВЪ.

Вы знаете театръ маленькой Вѣрочки? маленькій театръ маленькой Вѣрочки?

Если не знаете, такъ я вамъ расскажу.

Ей всего четыре года; театру-жъ года два. Ей Богу!

Вотъ условный театръ! Ахъ, какой условный театръ!

И страшно!—Вѣрочка вѣдь не прочла еще ни одной книжки о новомъ театрѣ!—Такая самостоятельная! Ужасно самостоятельная!

Ей, кажется, вообще нѣтъ никакого дѣла до новыхъ теорій сценическаго искусства! словно онѣ и не касаются ея вовсе, словно она ихъ всѣ уже давнымъ-давно научила, научила и отбросила!—такой у нея хорошій театръ.

Я какъ-то вздумалъ разъ поговорить съ ней поподробнѣе насчетъ кое-какихъ тонкостей сценическаго оборудованія, костюмировки тамъ и прочаго... Боже мой, какъ она смѣялась! Она заставляла меня по нѣскольку разъ повторять техничeskія выраженія и каждый разъ въ отвѣтъ смѣялась такъ громко и такъ заразительно, что я наконецъ и самъ не выдержалъ.

Такъ смѣются только боги, знающіе правду, истинную правду! (Или я ничего не смыслю въ мифологіи).

Мнѣ страшно нравится театръ моей маленькой Вѣрочки.

Во первыхъ, это совсѣмъ настоящій театръ. Не „совсѣмъ какъ настоящій“, а именно „совсѣмъ настоящій“ театръ. Здѣсь и рѣчи быть не можетъ о томъ, что то-то „не такъ“, или „неправдоподобно“, или „непохоже“. Здѣсь всегда все „такъ“, „правдоподобно“ и не только „похоже“, но почти „вотъ это самое и есть“. Творческая убѣдительность достигаетъ здѣсь такого абсолюта, что дальше некуда идти и нечего желать... Правда, здѣсь творецъ и зритель—одно лицо; но въ томъ-то и заключенъ здѣсь весь секретъ театальной иллюзіи.

Во вторыхъ, этотъ Вѣрочкинъ театръ, всецѣло подчиненный одной волѣ, замѣчательнъ тѣмъ, что, въ силу этого обстоятельства, все въ немъ совершается надъ чертою одного сценическаго знаменателя, откуда полнѣйшая и безупречная цѣльность стиля.

Въ третьихъ, этотъ театръ, преисполненный отъявленнѣйшей жизненности сценическихъ образовъ, совершенно не нуждается въ какихъ-бы то ни было искусственныхъ двигателяхъ. Это вамъ, господа, не театръ маріонетокъ!—Нитокъ не замѣтно, потому что ихъ нѣтъ и въ поминѣ.

Въ четвертыхъ, въ этомъ театрѣ каждый разъ идетъ новая пьеса. Здѣшній драматургъ неисощимъ въ своей фантазіи.

Въ пятыхъ, этотъ Вѣрочкинъ театръ не нуждается (слышите, господа: *не нуждается!*) въ публикѣ. Она даже мѣшаетъ Вѣрочкѣ. (Вотъ какъ!—получите-съ!).

Въ шестыхъ... Но эдакъ я никогда не кончу! Куда!...—тутъ нужны трактаты, фоліанты, десятки лѣтъ наслѣдованія, да и то не перечислишь всѣхъ (т. е. исчерпывающе всѣхъ) достоинствъ этого поистинѣ волшебнаго театра! волшебнаго, потому что здѣсь дѣйствительно все дѣлается какъ по волшебству и даже безъ волшебной палочки. (Съ палочкой-то всякій сможетъ!—ака важность!—дайте только палочку!).

Я много работалъ въ театрѣ; и какъ хозяинъ, и какъ батракъ,—всячески. Книжекъ много написалъ о театрѣ,—еще больше прочелъ! Кажется, научилъ театр!.. Но когда я выхожу



гости приходитъ „тетя Таня“. Ну тутъ тары-бары, всякіе разго-
воры, кто гдѣ былъ, что дѣлалъ, какія дѣтямъ игрушки купили,—
„мама возьми и пожалуйся на гадкаго „Федю“. Пришелъ „Федя“;
а „тетя Таня“ взяла его и побила. „Федя“ плакалъ, а „мама“
съ „дядей Вовой“ отъ себя прибавили:—зачѣмъ онъ обижаетъ
маленькаго „Петю“!—„Петя“ маленькій, „Петя“ спать хочетъ, а
„Федя“ глупости устраиваетъ и т. д.

О, чудный драматургъ! о, режиссеръ, какихъ пѣтъ! о,
дѣвственная воля къ театру! о, гений сценической находчивости!
о, безмѣрная любовь къ искусству представленія! о, сладчайшая
власть преображенія! о, моя Вѣрочка! о, мудрость младенцевъ!..

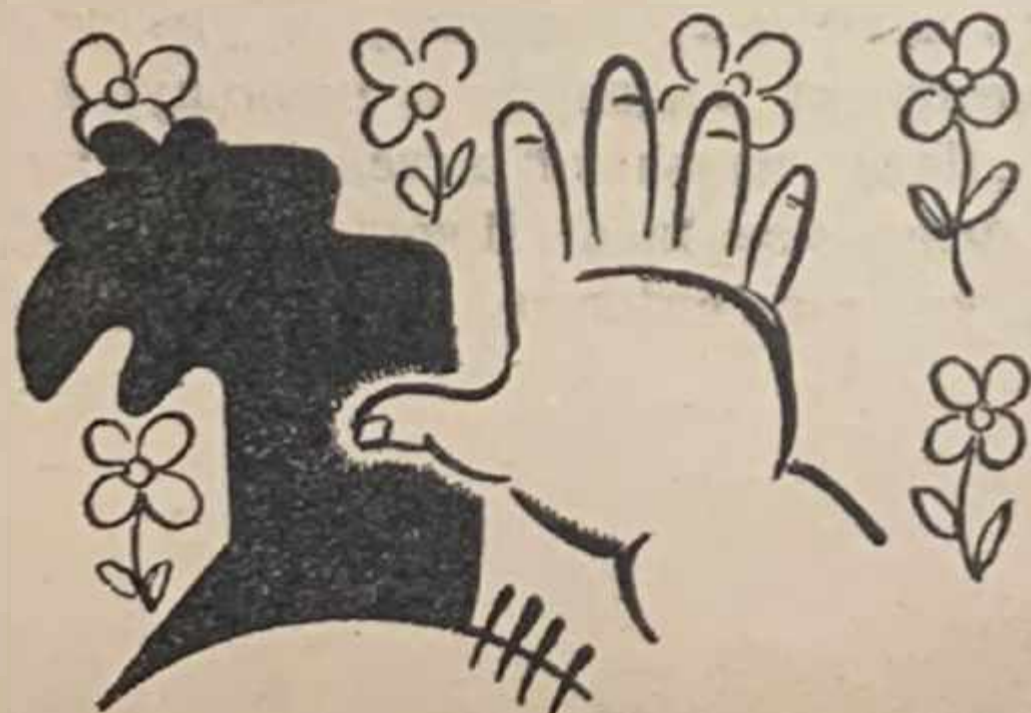
Весь свой театральный восторгъ я кладу къ твоимъ крошеч-
нымъ ножкамъ, моя крошечная Вѣрочка!

Возьми въ свои горячія ручки мое охладѣвшее къ жизни
сердце, согрѣй его, поиграй имъ, какъ только ты одна умѣешь
играть, научи его прыгать какъ мячикъ, кататься какъ серсо,
кувыркаться какъ паяцъ и наконецъ разбиться такъ-же весело
и звонко, какъ носикъ твоей фарфоровой куколки, знаешь той,
что никогда не хотѣла сидѣть смирно на мѣстѣ и которую ты
всегда бранила „дурочкой“.

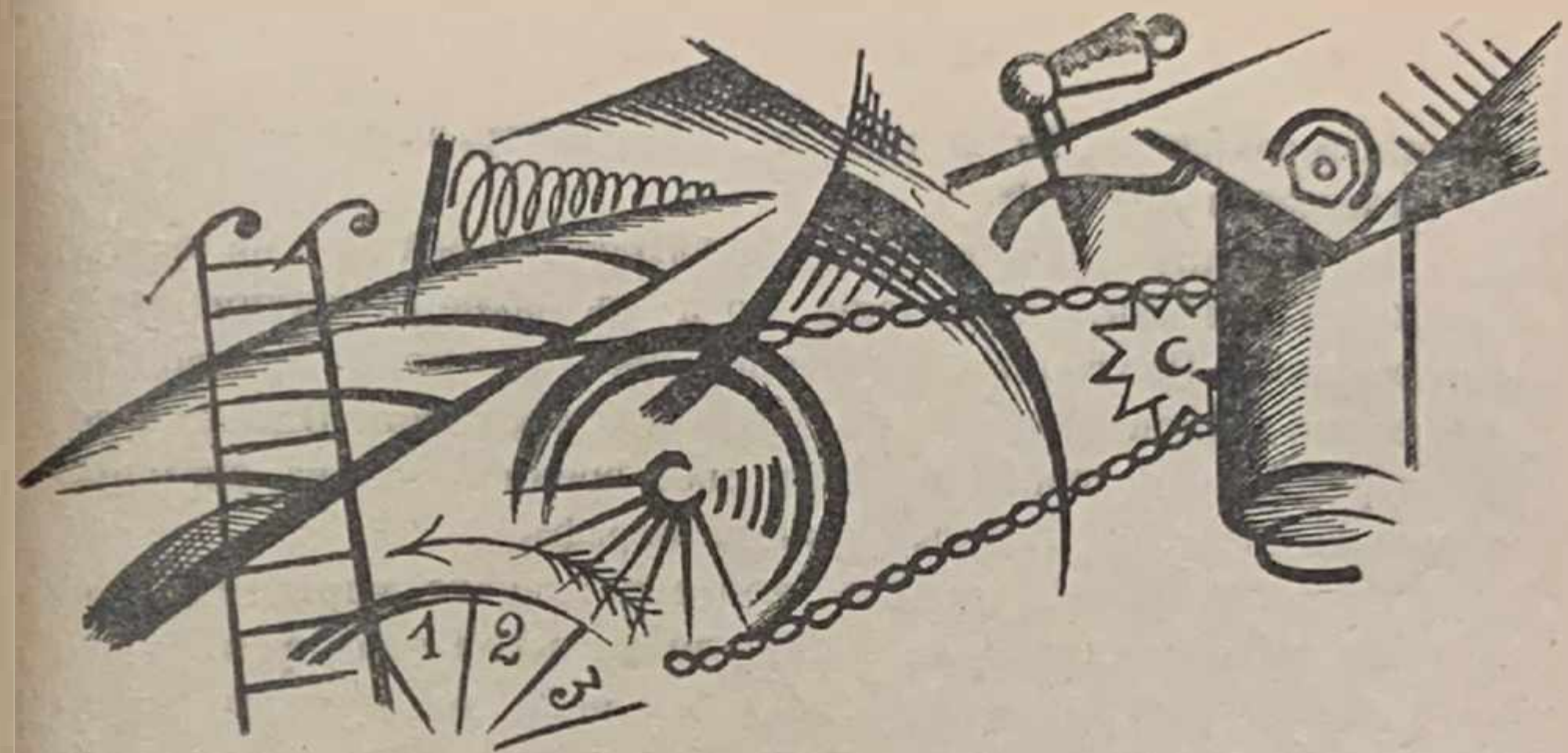
Моя милая Вѣрочка, моя милая волшебница, моя всезнаю-
щая, всеумѣющая, на глазахъ моихъ слезы, что я могу сказать
о твоёмъ искусствѣ театра?—я, жалкій невѣжда, грубый и неум-
ный, такъ измучившійся, такъ измучившійся отъ безсилія найти
настоящія слова о спасительномъ преображеніи?!

Когда я говорю о тебѣ, я говорю отъ любви только глупости.

О, накажи меня, какъ самую большую и самую глупую
куклу!—Поставь меня въ уголъ твоей свѣтленькой дѣтской! Дай
мнѣ тамъ тихонько-тихонько поплакать!..



ТЕАТРЪ ВЪ БУДУЩЕМЪ.



ТЕАТРЪ ВЪ БУДУЩЕМЪ.

(Нефантастичная фантазія).

Этотъ міръ какъ-бы является размалеванной занавѣсью передъ другимъ верагаданымъ міромъ.
(Г. Дж. Узлльс,, Освобожденный міръ").

О томъ, какъ трудно говорить о будущемъ театра, хотя-бы съ минимальнымъ приближеніемъ къ достовѣрности, показываетъ пророческій примѣръ Эдмонда-де-Гонкуръ, предсказавшаго, что лѣтъ черезъ пятьдесятъ, т. е. въ началѣ XX-го вѣка, „книга окончательно убьетъ театр“.

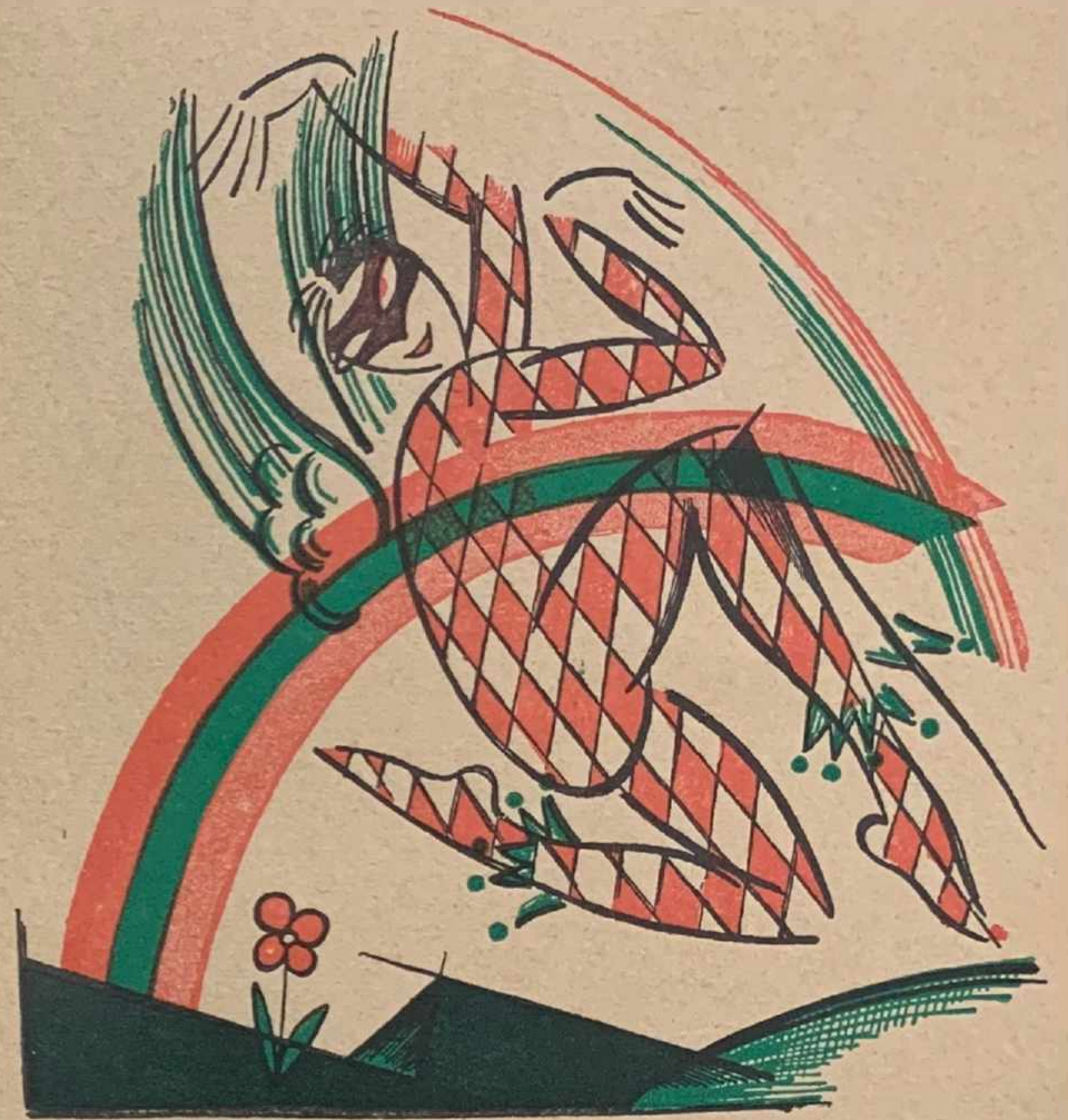
Что случилось въчто противоположное, что интересъ публики къ театру съ каждымъ днемъ возрастаетъ на счетъ ея интереса къ книгѣ,—объ этомъ лучше всего говорить отвѣтъ Анри Дювернуа на театральную анкету, предпринятую недавно журналомъ „Les Marges“:

„Я былъ литературнымъ критикомъ и постоянно слышалъ въ это время: „Какъ! вамъ приходится читать всѣ выходящія книги? Какое у васъ мужество!“ Теперь я театальный критикъ,

что мысль о движеніи есть уже начало самого движенія, а каждая мысль, въ тенденціи своей, непремѣнно моторна, такъ какъ стремится ниверировать какой-нибудь мускулъ или железу (напр. отъ одной мысли о сладкомъ бываетъ даже, что „слиннки потекли“ и т. п.) На этомъ основаніи,—учить Н. Тичеръ вмѣстѣ съ другими приверженцами драматическаго метода преподаванія,—т. е. вслѣдствіи того, что каждая идея, каждая мысль заключаетъ въ себѣ силу къ совершенію, къ соответствующему дѣйствію,—чѣмъ ярче, чѣмъ ближе данная идея къ *дѣйствительности*, тѣмъ скорѣе и сильнѣе она должна побуждать къ дѣйствію;—„представленія, которыя даются съ ленты кинематографа или съ театральной сцены, и являются, по мнѣнію Н. Тичера, *наиболѣе сильными и дѣйствующими*, потому что они почти совпадаютъ съ дѣйствительностью“.

При этомъ оказывается, что театръ не только наиболѣе практичное и рѣшительное средство въ проблемѣ научнаго образованія, но равнымъ образомъ и въ проблемѣ *воспитанія*. Здѣсь утилитарное значеніе театра выводится изъ слѣдующей оригинальной аналогіи:—вводя въ организмъ различные антитоксины, мы создаемъ въ немъ иммунитетъ, т. е. воспримчивость къ заразительнымъ заболѣваніямъ; такого-же рода иммунитетъ нашего психологическаго организма въ отношеніи духовныхъ зараженій достигается введеніемъ въ душу различныхъ сценическихъ представленій, проступковъ, соціальныхъ преступленій и пороковъ.

Размышляя о театрѣ *ближайшаго* будущаго, я, вообще говоря, далекъ отъ чаянія *художественнаго* расцвѣта драматическаго и актерскаго искусства:—опытъ двухъ тысячъ съ лишкомъ лѣтъ не даетъ основаній предполагать въ будущемъ нѣчто высшее въ этомъ отношеніи, чѣмъ сценическая была времяя Софокла и Аристофана. Далѣе, я представляю себѣ вообще не столь изощренныя технико-сценическія завоеванія театра будущаго, сколько размыслы чисто утилитарнаго использованія его института въ различныхъ областяхъ нашего образованія. Здѣсь вѣроят-



глазами, какой-то черный шутъ въ несуразномъ тряпѣ и съ желѣзными кастаѣттами. два-три „знатныхъ“ испанца, чалмы, чадры, фески, ручныя запястья и пожныя браслеты, дикіе отѣвки одеждъ, всевозможныя цвѣта кожи, начиная съ сажн и кончая терракотой, а надъ всѣмъ этимъ топотомъ звенящихъ, орущихъ и колющихъ красокъ наспя—синее небо, въ рамѣ полосатыхъ навѣсовъ, торчокъ минарета и морскія чайки.

Черезъ часъ я поймалъ себя на мысли, что для меня вся эта дѣйствительность не дѣйствительность, не „всамдѣлшность“, а самый настоящій *театръ*, гдѣ режиссеръ, увлекшись, „народной сценой“, затянулъ ее дольше всякой мѣры.

Казаюсь, вотъ-вотъ вся эта толпа куда-то смоеся, стихнетъ, и еще неизвѣстные мнѣ главные персонажи поведутъ діалогъ въ возвышенно-площадномъ тонѣ, который такъ-бы подошелъ ко всей этой обстановкѣ, къ всѣмъ этимъ декораціямъ.

Но этого не случилось. И то, что этого не случилось, когда, согласно здравому сценическому смыслу, „опо“ должно было случиться,—подѣйствовало отрезвляюще, возвративъ дѣйствительности ея дѣйствительный характеръ.

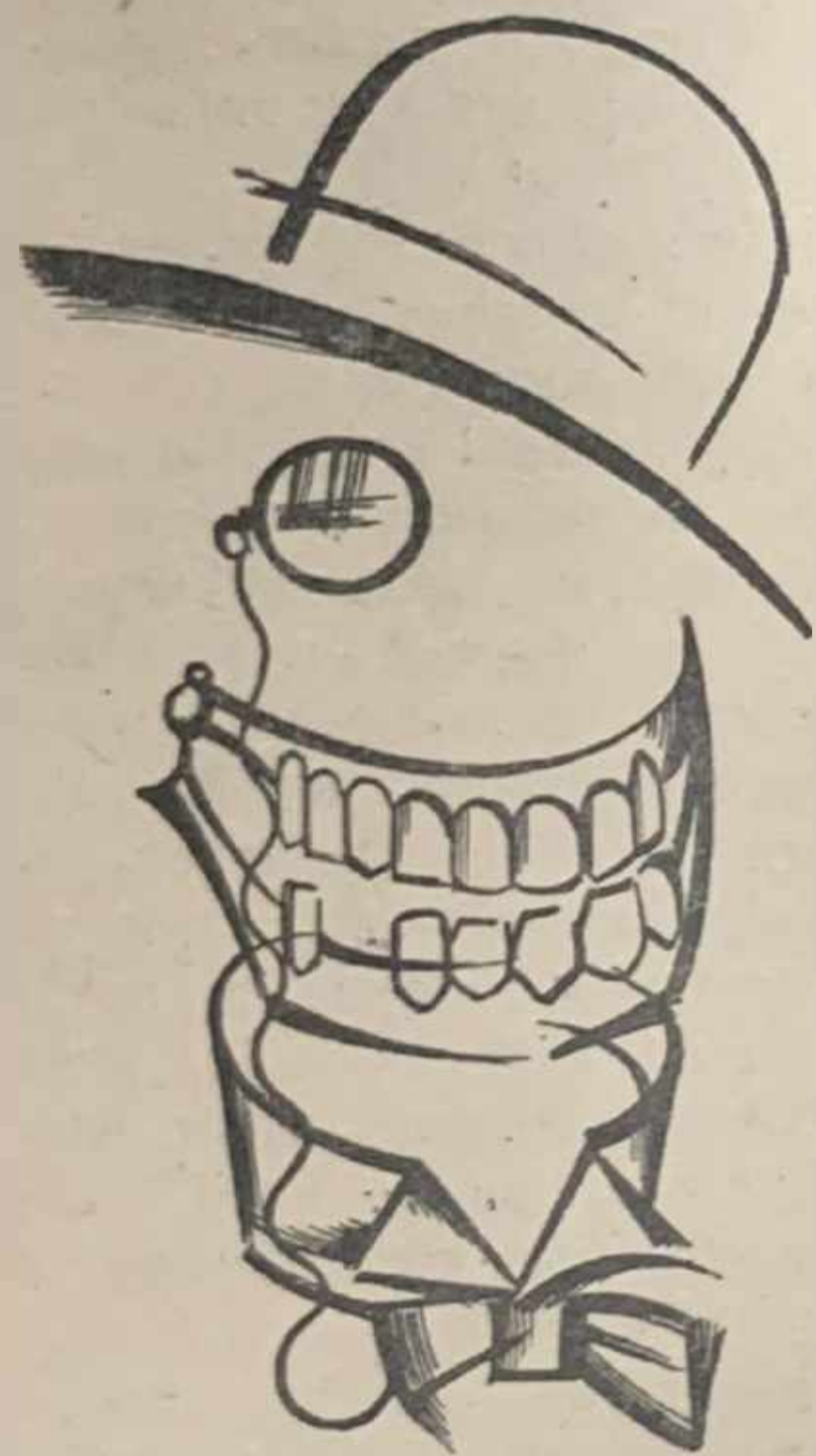
И стало жаль... Дальше—повторенье, видѣнное, слышанное... Декорація не мѣняются, главные персонажи застряли въ кулисахъ... Пора домой или въ другой театръ.

Да, да!—это былъ *театръ*, самый настоящій театръ, да еще такой, гдѣ я самъ-же очутился актеромъ! Первый разъ въ жизни я такъ ясно, такъ полно, такъ остро ощутилъ чары бывшейся возможности *обращенія жизни въ театръ*, безъ помощи подмостковъ, суфлерскаго экземпляра, репетицій, режиссера, наконецъ... цензуры.

И виновникомъ полученнаго наслажденія, его сценичности, его чистѣйшей театральности, свободнымъ авторомъ всей этой радостной метаморфозы, творцомъ-преобразителемъ, художникомъ-поэтомъ, настоящимъ чародѣемъ перекрестка пяти кривыхъ проулковъ,—былъ я, я, я, не пріавшій жизни въ ея обычной формѣ, а въ *моей*, произвольной, лучшей.



товъ, отъ криковъ „браво“, а иногда и отъ шиканья, потому что (съ кѣмъ грѣха не бываетъ!) случается, что и лучшіе актеры среди нихъ вдругъ позабудутъ роль, или дадутъ реплику такъ фальшиво, такъ бездушно, такъ грубо, какъ въ самомъ захудаломъ „провинціальномъ“ театрѣ.



ОГЛАВЛЕНІЕ II-ой ЧАСТИ.

	Стр.
I. Мы, аристократы театра	5
II. Урокъ профессионаламъ	57
III. Объ отрицаніи театра	71
IV. Театръ пяти пальчиковъ	91
V. Театръ въ будущемъ	97
VI. Мой любимый театръ	107

5P-376 Y

П. 1957 г.
Акт № РК-1735/2

1440. 11-753.

ЕВРЕИНОВЪ. ТЕАТРЪ ДЛЯ СЕБЯ.

АСТЪ

II



1-5
2029-2
Н. ЕВРЕИНОВЪ.

ТЕАТРЪ ДЛЯ СЕБЯ.

Часть вторая.

(ПРАГМАТИЧЕСКАЯ).

РИСУНКИ Ю. АННЕНКОВА.

ИЗДАНИЕ Н. И. БУТКОВСКОЙ. ПТГ. ОФИЦЕРСКАЯ, ВО.