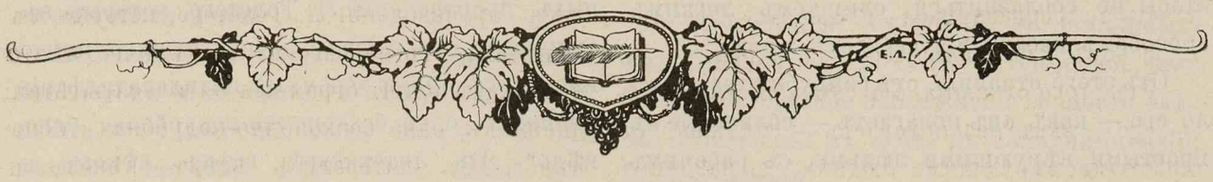
Литературный отдѣл.



Левъ Толстой и Достоевскій

Д. Мережковскаго.

(*Продолженіе*).

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ЛЮДИ.

I.

У обоихъ, въ особенности у Л. Толстого, произведенія такъ связаны съ жизнью и съ личностью писателя, что нельзя говорить объ одномъ безъ другого: прежде, чѣмъ изучать Достоевскаго и Л. Толстого, какъ художниковъ, мыслителей, проповѣдниковъ, надо знать, что это за люди.

Въ русскомъ обществѣ, отчасти и въ критикѣ, утвердилось мнѣніе, что въ концѣ семидесятыхъ, въ началѣ восьмидесятыхъ годовъ со Л. Толстымъ произошелъ глубокій нравственный и религіозный переворотъ, который въ корнѣ измѣнилъ не только всю его личную жизнь, но и умственную, и писательскую дѣятельность, какъ-бы переломилъ его существованіе на двѣ половины: въ первой онъ—только великій писатель, можетъ быть и великій человѣкъ, но всетаки человѣкъ отъ міра сего, съ человѣческими и даже русскими страстями, скорбями, сомнѣніями, слабостями; во второй половинѣ — онъ выходитъ изъ всѣхъ условій историческаго быта и культуры: одни говорятъ, что это — христіанскій подвижникъ, другіе—безбожникъ, третьи — фанатикъ, четвертые — мудрецъ, достигшій высшаго нравственнаго просвѣтлѣнія, какъ Сократъ, Будда или Конфуцій, основатель новой религіи.

Самъ Л. Толстой въ своей *Исповѣди*, написанной въ 1879 году, подтверждаетъ и какъ-бы даже подчеркиваетъ единственность, безповоротность и окончательность этого своего религіознаго перерожденія:

„Пять лѣтъ тому назадъ со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты сначала недоумѣнія, остановки жизни, какъ будто я не зналъ, какъ мнѣ жить, что мнѣ дѣлать. — Эти остановки жизни всегда выражались одинакими вопросами: зачѣмъ? ну, а потомъ? — Я будто жилъ-жилъ, шелъ-шелъ, и пришелъ къ пропасти, я ясно увидалъ, что впереди ничего нѣтъ, кромѣ погибели.— Я всѣми силами стремился прочь отъ жизни. — И вотъ я, счастливый человѣкъ, пряталъ отъ себя шнурокъ, чтобы не повѣситься на перекладинѣ

между шкапами въ своей комнатѣ, гдѣ я каждый вечеръ бывалъ одинъ, раздѣваясь, и пересталъ ходить съ ружьемъ на охоту, чтобы не соблазниться слишкомъ легкимъ способомъ избавленія себя отъ жизни".

Отъ этого отчаянія, отъ самоубійства, спасло его — какъ онъ полагаетъ — сближеніе съ простыми, вѣрующими людьми, съ рабочимъ народомъ:

„Я жилъ такъ — т. е. въ общеніи съ народомъ — года два, и со мной случился переворотъ. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга — богатыхъ, ученыхъ — не только опротивѣла мнѣ, но потеряла всякій смыслъ. Всѣ наши дѣйствія, разсужденія, наука, искусства — все это предстало мнѣ въ новомъ значеніи. Я понялъ, что все это — одно баловство, что искать смысла въ этомъ нельзя".

„Я возненавидѣлъ себя и я призналъ истину. Теперь мнѣ все ясно стало".

Самый безхитростный, а потому и самый драгоцѣнный, достойный наибольшаго довѣрія изъ жизнеописателей Л. Толстого, братъ его жены, С. А. Берсъ въ своихъ „Воспоминаніяхъ" тоже говоритъ объ этомъ „переворотѣ" 80-хъ годовъ, который будто-бы „измѣнилъ всю умственную дѣятельность и внѣшнюю жизнь Льва Николаевича".

„Перемѣна всей его личности, происшедшая за послѣднее десятилѣтіе, въ настоящемъ смыслѣ *полная* и *коренная*. Измѣнилась не только его жизнь и отношеніе ко всѣмъ людямъ и ко всему живому, но измѣнилась и вся мыслительная его дѣятельность. *Весь Левъ Николаевичъ сдѣлался олицетворенною идеею любви къ ближнему*".

Столь-же опредѣленно свидѣтельство жены его, графини Софьи Андреевны Толстой:

„Если бы ты зналъ и слышалъ теперь Лёвочку! — писала она брату въ началѣ 1881 года. — Онъ много измѣнился. Онъ сталъ христіанинъ самый искренній и твердый".

Трудно было-бы усумниться въ столь сильныхъ и достовѣрныхъ свидѣтельствахъ, если бы у насъ не было источника еще болѣе достовѣрнаго — собственныхъ художественныхъ произведеній Л. Толстого, которыя въ сущности, отъ перваго до послѣдняго, ничто иное, какъ одинъ огромный пятидесятилѣтній дневникъ, одна безконечно-подробная „исповѣдь". Въ литературѣ всѣхъ вѣковъ и народовъ едва-ли найдется другой писатель, который обнажалъ-бы самую частную, личную, иногда щекотливую сторону жизни своей съ такою великодушною или беззастѣнчивою откровенностью, какъ Толстой. Онъ, кажется сказалъ намъ о себѣ все, что только имѣлъ сказать, и мы о немъ знаемъ все, что онъ самъ знаетъ о себѣ.

Къ этой-то художественной и, слѣдовательно, непреднамѣренной, непроизвольной исповѣди нельзя не обратиться, рѣшая вопросъ о дѣйствительномъ значеніи религіознаго переворота, происшедшаго въ немъ въ пятидесятые, т. е. уже въ предстарческіе годы его жизни.

Въ первомъ произведеніи своемъ, въ „Дѣтствѣ, Отрочествѣ и Юности", книгѣ, написанной двадцатилѣтнимъ юношей, разсказываетъ онъ свои еще свѣжія воспоминанія изъ четырнадцати — или пятнадцатилѣтняго возраста.

„Въ продолженіи года, во время котораго я велъ уединенную, сосредоточенную въ самомъ себѣ, моральную жизнь, всѣ отвлеченные вопросы о назначеніи человѣка, о будущей жизни, о безсмертіи души уже представились мнѣ; и дѣтскій слабый умъ мой со всѣмъ жаромъ неопытности старался уяснить тѣ вопросы, предложеніе которыхъ составляетъ высшую ступень, до которой можетъ достигать умъ человѣка".

Однажды весеннимъ утромъ, помогая слугѣ Николаю выставлять рамы на окнахъ, почувствовалъ онъ внезапную радость и умиленіе христіанскаго самопожертвованія:

„Мнѣ хотѣлось измучиться, оказывая эту услугу Николаю. — „Какъ дуренъ я былъ

прежде, какъ я могъ-бы и могу быть хорошъ и счастливъ въ будущемъ!" — говорилъ я самъ себѣ; — „надо скорѣй, скорѣй, сію-же минуту сдѣлаться другимъ человѣкомъ и начать жить иначе".

Исправить все человѣчество, уничтожить всѣ пороки и несчастія людскія—стало ему казаться „удобоисполнимою вещью." И онъ рѣшилъ „написать себѣ на всю жизнь росписаніе своихъ обязанностей и занятій, изложить на бумагѣ цѣль своей жизни и правила, по которымъ всегда уже не отступая дѣйствовать". Онъ тотчасъ пошелъ къ себѣ наверхъ, досталъ листъ писчей бумаги, разлиновалъ ее и раздѣливъ обязанности на три рода, на обязанности къ самому себѣ, къ ближнимъ и къ Богу, началъ записывать.

Съ грустною, почти жуткою и все-таки слишкомъ поверхностною насмѣшкою, какъ будто не подозрѣвая всей глубины и болѣзненности того, что съ нимъ происходило, разсказываетъ онъ свои тогдашнія, по выраженію апостола Іакова, „*двоящіяся*" мысли. Получается странное впечатлѣніе: какъ-будто въ немъ — два сердца, два человѣка. Одинъ вслѣдствіе христіанскихъ мыслей о смерти, чтобы пріучить себя къ страданію, „не смотря на страшную боль, держалъ по пяти минутъ въ вытянутыхъ рукахъ лексиконы Татищева, или уходилъ въ чуланъ и веревкой стегалъ себя по голой спинѣ такъ больно", что слезы невольно выступали на глазахъ; другой, вслѣдствіе тѣхъже мыслей о смерти, вспомнивъ вдругъ, что смерть ожидаетъ его каждый часъ, каждую минуту, рѣшалъ бросить уроки и дня три „занимался только тѣмъ, что, лежа на постели, наслаждался чтеніемъ какого-нибудь романа и ѣдою пряниковъ съ кроновскимъ медомъ, которые покупалъ на послѣдніе гроши". Одинъ Левъ Толстой, сознательный, добрый и слабый, смиряется, кается, питаетъ отвращеніе къ себѣ, къ своей порочности; другой безсознательный, злой и сильный, „воображаетъ себя великимъ человѣкомъ, открывающимъ для блага всего человѣчества новыя истины и съ гордымъ сознаніемъ своего достоинства смотритъ на остальныхъ смертныхъ", находя особое, утонченное, какъ бы сладострастное наслажденіе гордости даже въ отвращеніи къ себѣ, въ самоуничиженіи, самобичеваніи.

Разсказывая объ этихъ отроческихъ мысляхъ своихъ, приходитъ онъ къ заключенію, что въ основѣ ихъ было четыре чувства: первое — „любовь къ воображаемой женщинѣ, т. е. сладострастіе плоти, второе — „любовь любви" людской, т. е. гордость, сладострастіе духа, третье — „надежда на необыкновенное тщеславное счастіе, — такая сильная и твердая, что она переходила въ сумасшествіе, — четвертое—отвращеніе къ самому себѣ и раскаяніе.

Но, въ сущности, это—не четыре, а только два чувства, ибо первыя три соединяются въ одно — въ любовь къ себѣ, къ своему *тѣлу*, къ своей *тѣлесной* жизни или къ своему *Я*, а второе—отвращеніе, ненависть къ себѣ,—не любовь къ другимъ или къ Богу, а именно *только* ненависть къ себѣ. И здѣсь, и тамъ первая основа и соединеніе двухъ столь повидимому противоположныхъ чувствъ есть или до крайней степени утверждаемое *Я* или до крайней степени отрицаемое. Все начинается и все кончается въ *Я*; ни любовь, ни ненависть не могутъ разорвать этого круга.

И вотъ вопросъ: какой-же изъ двухъ перемежающихся, сливающихся Львовъ Николаевичей Толстыхъ — наиболѣе истинный, искренній, вѣчный: тотъ-ли, кто стегаетъ себя по голой спинѣ аскетическою веревкой, или тотъ, кто ѣстъ эпикурейскіе пряники съ кроновскимъ медомъ, баюкая себя мыслью о смерти, о томъ, что все подъ солнцемъ суета суетъ и томленіе духа, что лучше псу

живому, нежели мертвому льву? Тотъ-ли, кто любитъ, или тотъ, кто ненавидитъ себя? — всѣ свои мысли, чувства, желанія начинаетъ по-христіански, или кто кончаетъ ихъ по-языческиі? Или, можетъ быть, наконецъ, — и это было-бы для него самое страшное, — оба они одинаково искренніе, одинаково истинные, одинаково вѣчные?

Во всякомъ случаѣ, онъ судитъ себя и свои отроческія мысли, которыя называетъ своими „умствованіями", въ этомъ первомъ произведеніи съ такою строгостью и честностью, съ какими впослѣдствіи уже никогда не судилъ себя даже на знаменитыхъ, столь жгуче-покаянныхъ и самобичующихъ страницахъ *Исповѣди*.

„Изъ всего этого тяжелаго моральнаго труда я не вынесъ ничего, кромѣ изворотливости ума, ослабившей во мнѣ силу воли, и привычки къ постоянному моральному анализу, уничтожавшей свѣжесть чувства и ясность разсудка. — Склонность моя къ отвлеченнымъ размышленіямъ до такой степени неестественно развила во мнѣ сознаніе, что часто, начиная думать о самой простой вещи, я впадалъ въ безвыходный кругъ анализа своихъ мыслей, я не думалъ уже о вопросѣ, занимавшемъ меня, а думалъ о томъ, о чемъ я думалъ. Спрашивая себя: о чемъ я думаю? — я отвѣчалъ: Я думаю, о чемъ я думаю. А теперь о чемъ я думаю? Я думаю что я думаю, о чемъ я думаю, и такъ далѣе. Умъ за разумъ заходилъ".

По поводу первой неудачи съ „Правилами жизни", когда, желая разлиновать бумагу и употребивъ вмѣсто не нашедшейся линейки латинскій лексиконъ, онъ размазалъ чернила въ продолговатую лужу, съ грустью замѣчаетъ онъ:

„Зачѣмъ все такъ прекрасно, ясно у меня въ душѣ и такъ безобразно выходитъ на бумагѣ и вообще въ жизни, когда я хочу примѣнять къ ней что-нибудь изъ того, что думаю?"

Но, можетъ быть, это — лишь безпомощность дѣтскаго ума и дѣтской совѣсти, которая пройдетъ съ годами, когда явится полное сознаніе и возмужалость духа? Едва-ли такъ. По крайней мѣрѣ онъ уже и тогда, какъ писалъ „Дѣтство и Отрочество" двадцатичетырехлѣтнимъ юношей, сознавалъ, что эта дѣтскость его не зависитъ отъ возраста и что неизгладимый слѣдъ ея останется въ немъ на всю жизнь:

„Я убѣжденъ въ томъ, что если мнѣ суждено прожить до глубокой старости и разсказъ мой догонитъ мой возрастъ, я старикомъ семидесяти лѣтъ буду точно такъ-же невозможно ребячески мечтать, какъ и теперь".

Въ этихъ простыхъ и спокойныхъ словахъ не больше-ли христіанскаго смиренія, — если ужъ вообще говорить о христіанскомъ смиреніи Л. Толстого, — чѣмъ во всѣхъ его послѣдующихъ, столь громкихъ и страстныхъ, покаянныхъ исповѣдяхъ? Не легче-ли сказать о себѣ, предъ лицомъ всего міра, какъ онъ впослѣдствіи говорилъ: „я — паразитъ, я — вошь, я — блудникъ, воръ и убійца", чѣмъ въ тишинѣ совѣсти признать дѣйствительную мѣру силъ своихъ: я до сихъ поръ такой-же ребенокъ въ моихъ старческихъ мысляхъ, какъ и въ моихъ отроческихъ умствованіяхъ; несмотря на всю безпредѣльную силу заключеннаго во мнѣ художественнаго генія, я — въ моихъ исканіяхъ Бога — не вождь, не пророкъ, не основатель новой религіи, а такой-же слабый, заблудившійся, болѣзненно раздвоенный человѣкъ, какъ всѣ люди моего времени.

„Утро Помѣщика" — въ хронологическомъ порядкѣ произведеній Л. Толстого, который вполнѣ соотвѣтствуетъ дѣйствительному порядку жизни его, есть какъ-бы слѣдующая глава, продолженіе огромнаго дневника его. Князь Дмитрій Нехлюдовъ — никто иной, какъ Николай Иртеньевъ, герой „Дѣтства, Отрочества и Юности" вышедшій изъ университета,

гдѣ, не кончивъ курса, онъ понялъ тщету всѣхъ человѣческихъ знаній, и поселившійся въ деревнѣ помѣщикомъ, чтобы помогать простому народу. Въ Нехлюдовѣ совершается такой-же нравственно-религіозный переворотъ, какъ въ Иртеньевѣ:

„....Глупость все то, что я зналъ, чему вѣрилъ и что любилъ,—говоритъ онъ самъ себѣ.—Любовь, самопожертвованіе—вотъ одно истинное, независимое отъ случая счастіе".

Дѣйствительность, однако, не удовлетворяетъ его. „Гдѣ эти мечты?—думаетъ онъ,—вотъ уже больше года, что я ищу счастія на этой дорогѣ, и что-жъ я нашелъ? Правда, иногда я чувствую, что могу быть довольнымъ собою, но это какое-то *сухое, разумное довольство*".

Нехлюдовъ убѣждается, что, несмотря на все свое желаніе, онъ не умѣетъ дѣлать добро людямъ. И мужики выказываютъ недовѣріе къ христіанскимъ чувствамъ барина. Единственный выводъ изъ этого неудачнаго и въ сущности ребяческаго опыта соединить помѣщичьи добродѣтели съ евангельскими—болѣзненно-безплодная зависть къ молодому крестьянину Илюшкѣ,—даже не къ духовной, а только къ тѣлесной силѣ его, здоровью, свѣжести, безмятежному сну его мысли и совѣсти.

Изъ жизнеописанія Толстого мы знаемъ, что послѣ неудачнаго нехлюдовскаго опыта съ ясно-полянскими мужиками, разочаровавшись въ своихъ помѣщичьихъ способностяхъ, онъ покинулъ деревню и уѣхалъ на Кавказъ, гдѣ поступилъ юнкеромъ въ артиллерію, увлекаемый романтическими мечтами о военной славѣ и о прелестяхъ первобытной жизни горцевъ, подобно герою „Казаковъ" Оленину.

Такъ-же, какъ Иртеньевъ и Нехлюдовъ, Оленинъ сознаетъ себя безгранично-свободнымъ. Это особенная русская свобода молодого богатаго барина сороковыхъ годовъ, для котораго нѣтъ никакихъ „ни физическихъ, ни моральныхъ оковъ; онъ все могъ сдѣлать, и ничего ему не нужно было и ничто его не связывало. У него не было ни семьи, ни отечества, ни вѣры, ни нужды. Онъ ни во что не вѣрилъ и ничего не признавалъ. *Онъ любилъ* до сихъ поръ *только себя одного* и не могъ не любить, потому что ждалъ отъ себя одного хорошаго и не успѣлъ еще разочароваться въ самомъ себѣ".

Но хотя онъ ни во что не вѣритъ и ничего не признаетъ, хотя онъ любитъ только себя простодушною, дѣтски-циническою любовью, этотъ недоучившійся студентъ, юнкеръ артиллеріи уже противополагаетъ свои „философскія открытія", свое опрощеніе среди станичныхъ казаковъ — культурной жизни всего человѣчества.

„Ему ясна казалась та ложь, въ которой онъ жилъ прежде и которая уже и тамъ возмущала его, а теперь стала ему невыразимо гадка и смѣшна".

„Какъ вы мнѣ гадки и жалки! — пишетъ онъ своимъ московскимъ пріятелямъ,—вы не знаете, что такое счастіе и что такое жизнь! Надо разъ испытать жизнь во всей ея безискусственной красотѣ. Надо видѣть и понимать, что я каждый день вижу передъ собой: вѣчные, неприступные снѣга горъ и величавую женщину въ той первобытной красотѣ, въ которой должна была выйти первая женщина изъ рукъ своего Творца, и тогда ясно станетъ, кто себя губитъ, кто живетъ въ правдѣ или во лжи, вы или я. Коли бы вы знали, какъ мнѣ мерзки и жалки вы въ вашемъ обольщеніи!"

„Люди живутъ, какъ живетъ природа; умираютъ, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьютъ, ѣдятъ, радуются и опять умираютъ, и никакихъ условій, кромѣ тѣхъ неизмѣнныхъ, которыя положила природа солнцу, травѣ, звѣрю, дереву. Другихъ законовъ у нихъ нѣтъ... — Счастье — это быть съ природой".

Эту первобытную мудрость воплощаетъ дѣйствительный герой повѣсти, старый казакъ дядя Ерошка, одно изъ величайшихъ и совершеннѣйшихъ созданій Л. Толстого, которое даетъ возможность заглянуть въ самую темную, тайную, его собственному сознанію, можетъ быть, никогда не открывавшуюся глубину существа его. Здѣсь въ первый и, кажется, въ послѣдній разъ съ художественно-законченною, почти сознательною ясностью выступаетъ одно изъ двухъ лицъ, вѣчно спорящихъ въ немъ, — лицо всегда дѣйствующее, но мало говорящее о себѣ и еще менѣе себя сознающее. Столь знакомое, и все-таки незнакомое, до сихъ поръ не разгаданное, не освѣщенное лицо самого Л. Толстого какъ будто сквозитъ и мелькаетъ въ лицѣ этого исполина съ дѣтскими глазами, со старческими, могучими, трудовыми морщинами, съ юношескими мышцами, съ крѣпкимъ смѣшаннымъ запахомъ чихирю, водки, пороху и запекшейся крови,—въ лицѣ дяди Ерошки.

Жизнь его, такъ же, какъ жизнь полудикихъ чеченцевъ, наполнена „любовью къ свободѣ, праздности, грабежу и войнѣ". Онъ самъ говоритъ о себѣ съ простодушною гордостью: „я—молодецъ, пьяница, воръ, охотникъ... Я человѣкъ веселый, я всѣхъ люблю, я — Ерошка"!..

Это — безсознательный русскій философъ-циникъ. Онъ чувствуетъ себя столь-же безгранично-свободнымъ, какъ и русскій баринъ Оленинъ. Такъ-же ничего не признаетъ и ни во что не вѣритъ. Живетъ внѣ человѣческихъ законовъ, внѣ зла и добра. Татарскіе мулы и русскіе старовѣры-уставщики возбуждаютъ въ немъ одинаково-спокойную и презрительную насмѣшку:

„По-моему все одно. Все Богъ сдѣлалъ на радость человѣку. *Ни въ чемъ грѣха нѣтъ.* Хоть съ звѣря примѣръ возьми. Онъ и въ татарскомъ камышѣ, и въ нашемъ живетъ. Что Богъ далъ, то и лопаетъ. А наши говорятъ, что за это будемъ сковороды лизать. Я такъ думаю, что все одна фальшь... Сдохнешь, — трава вырастетъ, вотъ и все"...

У него древняя, дочеловѣческая мудрость, бездонно-ясная и въ то-же время темная душа лѣсного полубога-полузвѣря,—фавна или сатира. Онъ умѣетъ быть по-своему добрымъ и нѣжнымъ. Любитъ все живое, всякую Божью тварь. И эта любовь какъ будто напоминаетъ христіанство, можетъ быть, потому, что въ послѣдней, безсознательной глубинѣ язычества есть начало будущаго поворота къ христіанству,—оргійное начало Діониса,—самоотреченія, самоуничтоженія, сліянія человѣка съ богомъ Паномъ—Отцомъ всего сущаго. Не слѣдуетъ однако забывать не только исторической, но и психологической пропасти, отдѣляющей это первое, дикое и, если можно такъ выразиться, *языческое христіанство* отъ второго, культурнаго христіанскаго сознанія. Если они и соприкасаются, то лишь такъ, какъ самыя противоположныя крайности иногда соприкасаются.

Дядя Ерошка отгоняетъ ночныхъ бабочекъ, которыя вьются надъ колыхающимся огнемъ свѣчи и попадаютъ въ него.

— Дура, дура! Куда летишь? Дура! Дура!

Онъ приподнялся и своими толстыми пальцами сталъ отгонять бабочекъ.

— Сгоришь, дурочка, вотъ сюда лети, мѣста много, приговаривалъ онъ нѣжнымъ голосомъ, стараясь своими толстыми пальцами учтиво поймать ее за крылышки и выпустить.—Сама себя губишь, а я тебя жалѣю".

Не напоминаетъ-ли въ эту минуту кроткая улыбка дяди Ерошки улыбку св. Франциска Ассизскаго? И отъ него-же пахнетъ запекшейся кровью, можетъ быть не только звѣриною, но и человѣческою, потому что на совѣсти стараго „вора"—не одно убійство. Какъ природа, онъ и милосердъ, и жестокъ въ одно и то-же время. Онъ самъ не чув-

ствуетъ и не понимаетъ этого противорѣчія. То, что впослѣдствіи раздѣлится на зло и добро, въ немъ еще слито въ первобытномъ единствѣ, въ безсознательной гармоніи.

И Оленинъ въ своемъ собственномъ сердцѣ, столь тщетно желающемъ обратиться въ христіанство, находитъ родственный откликъ этой цинической мудрости стараго язычника, дяди Ерошки. Въ тишинѣ бездыханнаго полдня, въ чащѣ южнаго лѣса, среди подавляющаго, грознаго избытка жизни, онъ вдругъ познаетъ нехристіанское отреченіе отъ себя, полузвѣрское, полубожеское сліяніе съ природой, — священную дикую мудрость фавновъ и сатировъ, кажущуюся людямъ безуміемъ, полную восторгомъ и ужасомъ, который древніе называли ужасомъ бога Пана, *бога Всего:*

„И вдругъ на Оленина нашло такое странное чувство безпричиннаго счастія и любви ко *всему*, что онъ, по старой дѣтской привычкѣ, сталъ креститься и благодарить *кого-то*“.

Прислушиваясь къ жужжанію комаровъ, Оленинъ думаетъ:

„Каждый изъ нихъ такой-же особенный Дмитрій Оленинъ, какъ и я самъ“.

„И ему ясно стало, что онъ нисколько не русскій дворянинъ, членъ московскаго общества, другъ и родня того-то и того-то, а просто такой-же комаръ или такой-же фазанъ или олень, какъ и тѣ, которые живутъ теперь вокругъ него:—„Такъ же какъ они, какъ дядя Ерошка, поживу, умру. И правду онъ говоритъ: только трава вырастетъ“.

Но и въ немъ два человѣка; и этотъ второй Оленинъ подобно Иртеньеву и Нехлюдову твердитъ все одно и то-же: „любовь, самоотверженіе! Не стоитъ жить для себя, надо жить для другихъ“. И онъ пытается примирить нечеловѣческую мудрость лѣшихъ и сатировъ съ умѣренными, полезными и разумными „христіанскими“ добродѣтелями. Онъ жертвуетъ своею любовью къ Марьянѣ казаку Лукашкѣ. Но ничего изъ этого не выходитъ такъ-же, какъ изъ иртеньевскихъ „правилъ жизни“, изъ нехлюдовскаго помѣщичьяго христіанства.

„Я не виноватъ, что полюбилъ,—вырывается у него въ минуту отчаянія поразительное признаніе,—я спасался отъ своей любви въ самоотверженіи, я выдумывалъ себѣ радость въ любви казака Лукашки съ Марьянкой и только раздражалъ свою любовь и ревность... Я не имѣю своей воли, а чрезъ меня любитъ ее какая-то стихійная сила, весь міръ Божій, вся природа вдавливаетъ любовь эту въ мою душу и говоритъ: люби... Я писалъ прежде о своихъ новыхъ (т. е. христіанскихъ) убѣжденіяхъ. Никто не можетъ знать, какимъ трудомъ выработались они во мнѣ, съ какою радостью созналъ я ихъ и увидалъ новый открытый путь въ жизни. Дороже этихъ убѣжденій ничего во мнѣ не было... Ну... пришла любовь, и ихъ нѣтъ теперь, нѣтъ и сожалѣнія о нихъ! Даже понять, что я могъ дорожить *такимъ одностороннимъ, холоднымъ, умственнымъ настроеніемъ*, для меня трудно. Пришла красота и въ прахъ разсѣяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу. И сожалѣнія нѣтъ о исчезнувшемъ! Самоотверженіе – все это вздоръ, дичь. Это все гордость, убѣжище отъ заслуженнаго несчастія, спасеніе отъ зависти къ чужому, счастію. Жить для другихъ, дѣлать добро! Зачѣмъ? Когда въ душѣ моей *одна любовь къ себѣ*“.

Одна любовь къ себѣ—этимъ все начинается и все кончается. Любовь или ненависть къ себѣ, только къ себѣ—вотъ двѣ главныя, единственныя, то скрытыя, то явныя оси, на которыхъ все вертится, все движется въ первыхъ, можетъ быть самыхъ искреннихъ произведеніяхъ Л. Толстого.

Да и въ первыхъ-ли только?

(*Продолженіе слѣдуетъ*).

Театръ будущаго.

Художественно-общедоступный театръ въ Москвѣ.

I.

Наканунѣ новаго вѣка пульсъ нервной общественной жизни повышается. Точно передъ началомъ грандіознаго спектакля, всѣ волнуются и ждутъ чего-то свѣтлаго и отраднаго, скрытаго за таинственной занавѣсью. Умъ работаетъ лихорадочнѣе, всѣ чувства обостряются, внутренній міръ человѣка становится отзывчивѣе и воспріимчивѣе. Ощущеніе это нѣсколько похоже на то, которымъ охватывается путешественникъ, впервые подъѣзжающій къ великому городу. Все оставленное позади кажется мелкимъ, будничнымъ, все предстоящее — важнымъ и значительнымъ. Новая атмосфера охватываетъ его, и онъ, подчиняясь ей, сбрасываетъ все то условное, что привезено издалека, и что не нужно здѣсь, въ странѣ новаго солнца и новаго свѣта.

Наша жизнь полна условностями. Искусство тоже полно ими. И теперь настало для него время стряхнуть съ себя все лишнее, что наросло вѣками, что мѣшаетъ ему и тормозитъ его правильное поступательное движеніе. Живопись уже сбросила съ себя академическія лохмотья, фальшивыми тогами прикрывавшія живое тѣло, и смѣло устремилось по новому пути, — быть можетъ, уклоняясь порою въ сторону, идя черезъ бурьянъ и камни, но все-таки впередъ и впередъ, къ вѣковѣчной правдѣ. Романтическая и сентиментальная фальшь еще раньше сброшена литературой. И только театръ — это безбрежное море искусствъ, гдѣ совмѣщаются и литература, и живопись, и музыка, и пластика, и зодчество, и пѣніе, и декламація, — одинъ онъ, какъ нелюбимый пасынокъ, ходитъ въ старыхъ отрепьяхъ и побирается жалкими крохами, случайно падающими къ нему отъ роскошнаго пира собратьевъ.

Подите въ театръ, — въ хорошій, образцовый драматическій театръ, сядьте въ кресла или ложу, — и просто, безо всякихъ предубѣжденій, проанализируйте все то, что увидите.

Человѣкъ, который принимаетъ у васъ верхнее платье, предлагаетъ вамъ листокъ бумаги, гдѣ напечатано названіе той пьесы, что сегодня дается, и списокъ тѣхъ лицъ, что составляютъ кругъ людей, выводимыхъ авторомъ. Названіе пьесы и имя автора вы уже, конечно, знаете, — но автору этого мало: онъ хочетъ непремѣнно преподнести цѣлое генеалогическое древо своихъ героевъ, предупредить о ихъ общественномъ или семейномъ положеніи, — такъ какъ, въ противномъ случаѣ, по установившемуся мнѣнію, трудно будетъ разобраться въ экспозиціи пьесы. Правда, когда вы читаете романъ или повѣсть, вы не нуждаетесь ни въ какой программѣ, и вамъ съ первыхъ строкъ становится все ясно. Вы не знаете, кто появится

въ той или другой главѣ романа, — да это и безразлично для васъ. Но въ театральномъ дѣлѣ зритель требуетъ самаго подробнаго списка паспортныхъ примѣтъ дѣйствующихъ лицъ и по этимъ примѣтамъ узнаетъ исполнителя. Чтеніе программъ совершается подъ звуки оркестра, причемъ музыкальная пьеса не имѣетъ никакого отношенія къ драматической пьесѣ. Говорятъ, когда художникъ Верещагинъ выставлялъ свои боевыя картины въ Америкѣ, у него за занавѣсью играла музыка марши. Не знаю, какъ отнеслись къ этому янки, но у насъ, помнится, подняли эту музыку на смѣхъ. Отчего-же не смѣшно играніе увертюръ изъ „Гугенотовъ“ передъ гоголевской „Женитьбой“? И почему именно играетъ музыка, а не танцуютъ фанданго, или не показываютъ фокусы? У насъ принято говорить, что безъ музыки „скучно“. Но вѣдь можетъ быть скучно и безъ пѣнія, и безъ живыхъ картинъ и мало-ли еще безъ чего.

Но вотъ музыка сыграна, занавѣсъ поднимается. Комната изображена правильнымъ, четырехъугольникомъ. Величиною она равна хорошей танцовальной залѣ, — хотя бы представляла комнату Хлестакова, подъ лѣстницей, гдѣ подрались офицеры. Гостиная же въ помѣщичьемъ домѣ, или кабинетъ петербургскаго чиновника всегда равны по величинѣ площади въ любомъ торговомъ итальянскомъ городѣ. Мебель въ комнатѣ разставлена престранно: сидѣньями въ одну сторону — по направленію зрителей. Если изображенъ день, то въ комнатѣ оказывается гораздо свѣтлѣе, чѣмъ за окномъ на улицѣ, гдѣ свѣтитъ солнце. Если изображенъ вечеръ, то, несмотря на горящую одиноко лампу, вся комната освѣщена равномѣрно во всѣхъ углахъ, а главное изъ-подъ пола, отъ рампы. Даже если изображенъ садъ или поле, и то вся сила свѣта идетъ снизу, съ земли, и освѣщаетъ низъ подбородка, ноздри и верхнія части глазныхъ впадинъ актеровъ, что придаетъ ихъ лицамъ, когда они слишкомъ выходятъ на авансцену, удивительно комическое выраженіе. Рампа по серединѣ прерывается безобразнымъ предметомъ, мѣшающимъ смотрѣть изъ первыхъ рядовъ креселъ и напоминающимъ по своей формѣ верхъ кибитки. Въ этой кибиткѣ сидитъ человѣкъ, который обязанъ шепотомъ подсказывать актерамъ, что они должны говорить и дѣлать, такъ какъ они этого въ большинствѣ случаевъ не знаютъ. Актеры, изображающіе тѣхъ лицъ, имена и примѣты которыхъ напечатаны въ программѣ, имѣютъ видъ чрезвычайно странный, особенно женщины. Ихъ лбы, шеи и руки почти синяго цвѣта, — такъ онѣ набѣлены. Когда онѣ, представляя страсть, обнимаютъ актеровъ, сюртуки любовниковъ покрываются жирными бѣлыми пятнами неправильныхъ очертаній, напоминающихъ слѣды допотопныхъ звѣрей. Щеки ихъ, напротивъ того, густо накрашены румянами, брови выведены дугой, глаза подчернены, и губы нарисованы узелкомъ. Платье кажется только-что надѣто портнихой и не только не соотвѣтствуетъ жалованью, получаемому, согласно увѣренію афиши, мужемъ героини, и семейнымъ ея обстоятельствамъ, но и вообще не соотвѣтствуетъ ни времени года, ни настроенію дѣйствующихъ лицъ, ни здравому смыслу, наконецъ. Мужчины одѣты немного разумнѣе женщинъ, но панталоны ихъ поражаютъ свѣжестью, они усердно завиты и тоже подрумянены, нужды нѣтъ, что сидятъ, по пьесѣ, у себя дома.

Ихъ, какъ магнитъ компасную стрѣлку, привлекаетъ къ себѣ суфлерская кибитка. Гдѣ бы они ни были, лицо ихъ всегда обращено къ этой кибиткѣ. Они стараются держаться какъ можно болѣе на авансценѣ и какъ можно болѣе фасомъ въ публику. Если зритель хотя на одну минуту представитъ себѣ ту четвертую стѣну, которая отнята, для того чтобы показать интимную

сцену, совершающуюся въ этой комнатѣ, его поразитъ безсмысленность обращеній къ этой стѣнѣ, какія-то подмигиванія въ ея сторону. Никто не разговариваетъ, стоя другъ передъ другомъ, какъ это бываетъ въ жизни,— всѣ поворачиваются профилемъ другъ къ другу и опять смотрятъ въ ту-же таинственную стѣну. И чѣмъ бездарнѣе, чѣмъ рутиннѣе актеръ, тѣмъ болѣе онъ поворачивается къ зрительной залѣ, тѣмъ больше онъ говоритъ въ публику, тѣмъ усиленнѣе онъ подмигиваетъ. Если вы посмотрите на игру нашихъ артистовъ изъ-за кулисъ, черезъ отворенную дверь, или въ пролетъ между намалеванными деревьями, изображающими садъ, вамъ покажется, что передъ вами сумасшедшіе. Вѣдь не можетъ же здравомыслящій человѣкъ стоять лицомъ въ глухую стѣну, а молоденькая дѣвушка отбѣгать отъ него каждую минуту по стѣнкѣ и снова къ нему возвращаться, поглядывая то на него, то на стѣну? А между тѣмъ публика это видитъ и считаетъ это вполнѣ естественнымъ и нормальнымъ.

Если сказать объ этомъ старому театралу, онъ возразитъ, что это мелочь, что дѣло не въ этихъ условностяхъ, а въ томъ, чтобы хорошо играли. Но хорошо играть — значитъ играть правдиво, передавать въ художественныхъ образахъ жизнь. Какъ же можно передавать ее правдиво, если вы навязываете исполнителю всевозможныя условности и заставляете имъ подчиняться? Съ самаго выхода онъ уже связанъ условностями. Двери въ обыкновенныхъ жилыхъ квартирахъ бываютъ настежъ открыты,—на сценѣ онѣ въ большинствѣ случаевъ приперты. Артистъ не берется за ручку двери, потому что нерѣдко она нарисована, а просто отворяетъ руками обѣ половинки, которыя послѣ его входа захлопываются невидимой силой. Иногда артиста зрители встрѣчаютъ апплодисментами, и онъ совершенно упускаетъ изъ виду то обстоятельство, что на сценѣ не актеръ Бурдюкъ-Кокшайскій, а Иванъ Ивановичъ. Этотъ Иванъ Ивановичъ долженъ у хозяйки поцѣловать руку, а не кланяться въ пустую стѣну: по крайней мѣрѣ, рѣшительно не имѣлъ этого въ виду авторъ. Впечатлительный, нервный зритель, и тѣмъ паче нервный актеръ, будетъ раздраженъ такимъ пріемомъ, который сдѣлалъ нежелательный для него перерывъ и испортилъ настроеніе.

Какое настроеніе мыслимо у актера, когда онъ слышитъ подсказыванье изъ будки, когда каждое его слово, которому надлежитъ вырваться изъ души, сначала выходитъ изъ суфлерской дыры, а потомъ уже механически имъ повторяется? Будка — величайшее несчастіе нашей сцены, будка помогаетъ только распущенности артистовъ, деморализируетъ ихъ. Наши слабохарактерные режиссеры поддерживаютъ это возмутительное учрежденіе, и не требуютъ отъ артистовъ, чтобъ на генеральной репетиціи ея не было. Тамъ, на спектаклѣ, пусть гдѣ-нибудь незамѣтно помѣстится суфлеръ, на случай недоразумѣнія или остановки, но на генеральной репетиціи его быть не должно. Посмотрите на наши первыя представленія, даже на образцовыхъ сценахъ. Въ Александринскомъ театрѣ и даже въ Маломъ въ Москвѣ зачастую на первомъ представленіи суфлера слышнѣе, чѣмъ артистовъ. Это отвратительно, и это одно не даетъ возможности сосредоточиться исполнителю на роли.

II.

Можно было бы безъ конца говорить объ условностяхъ сцены, о томъ, какъ дико понимается актерами „монологъ“, какъ они путаютъ это понятіе съ понятіемъ о рапортѣ; какъ традиціи сцены заставляютъ ingénue вѣчно улыбаться и прыгать, а отца семейства надѣвать на себя сѣдой парикъ, такъ какъ отцы должны быть несомнѣнно сѣдыми; какъ со-

ставилось правило, что жаркую тираду надо читать непремѣнно стоя, а не сидя, что нельзя говорить спиной къ публикѣ, и пр. и пр.

Сознаніе того, что пора все это оставить, пора сбросить всѣ ненужныя условности, начало понемногу проникать въ театральные кружки. Уже у французовъ и нѣмцевъ въ ихъ лучшихъ театрахъ стали постепенно стряхивать съ себя жалкія традиціи. Къ намъ реформа сценическаго искусства идетъ медленно, вяло, какъ-то боязливо.

Насъ нѣсколько всколыхнули мейнингенцы. Но мы уподобились Озрику, который, по словамъ принца Гамлета, видѣлъ только пузыри, лопающіеся на поверхности, а въ глубь никогда не могъ проникнуть. Мы вообразили, что задачи герцога мейнингенскаго ограничивались археологической точностью въ подборѣ бутафоріи, костюмовъ и въ компоновкѣ декорацій, и проглядѣли самое главное — то настроеніе, которое умѣлъ Кронекъ придавать каждому явленію пьесы, и которое составляло главную заслугу мейнингенцевъ. Образцовыя сцены, обладавшія средствами въ значительной мѣрѣ превосходящими тѣ суммы, которыя могъ тратить на театръ герцогъ мейнингенскій, конечно, роскошью затмили труппу Кронека. Но главная душа всего дѣла осталась недосягаемой величиною для заправилъ сцены.

Задачу эту до извѣстной степени довелось разрѣшить маленькому частному театру, пріютившемуся въ Москвѣ, въ Каретномъ ряду, подъ руководствомъ драматурга Влад. Немировича-Данченко и любителя-артиста г. Станиславскаго. Эти два имени должны быть вписаны золотыми буквами въ анналахъ русскаго театра: имъ принадлежитъ иниціатива и тотъ толчекъ, который они дали русскому современному сценическому искусству. И въ то время, когда „образцовыя“ сцены коснѣли въ плѣсени рутины, прикрывая роскошными драпировками и коврами прорѣхи исполненія, Художественно-общедоступный театръ сдѣлалъ свое дѣло: указалъ сценѣ новые горизонты.

Каждому театру, идущему по новой дорогѣ, предстоитъ разрѣшеніе трехъ задачъ: 1) отречься отъ прежней рутины навсегда, безповоротно; 2) на смѣну рутинѣ внести на сцену живую жизнь, реальную, неприкрашенную, полную того настроенія, котораго желаетъ авторъ, и 3) сумѣть взять отъ реальнаго искусства то, что дѣйствительно характерно, красочно и образно,—слѣдовательно и художественно.

Всѣ три задачи очень сложны. Отречься отъ прежней рутины! Да вѣдь это значитъ — забыть все, чему учился, и начать жить сызнова. Это значитъ—надо забыть публику, авансцену, апплодисменты, уходы, забыть о своемъ желаніи во что бы то ни стало сосредоточить вниманіе на себѣ одномъ, въ ущербъ прочимъ исполнителямъ. Это значитъ—играть наряду съ первыми и выходныя роли, значитъ—учить эти роли. Это значитъ—одѣваться въ костюмъ, соотвѣтствующій изображаемому лицу, не заигрывать съ публикой, не мѣшать играть товарищамъ. А все это такія условія, съ которыми въ высшей степени трудно примириться артисту.

Вотъ главнѣйшимъ образомъ почему Художественный театръ остановился на подборѣ молодыхъ артистовъ, еще не проѣденныхъ насквозь до костей рутиной. Съ молодежью легче имѣть дѣло: она отзывчивѣе и горячѣе. Администрація театра въ этомъ не ошиблась. Когда „Чайка“ А. Чехова, проваленная на образцовой сценѣ Петербурга, возбудила всеобщій восторгъ на первомъ представленіи частнаго театра, молодые артисты кидались другъ другу въ объятія, цѣловались и плакали. Мнѣ говорилъ одинъ изъ участниковъ, что нервный подъемъ былъ таковъ, что всѣ они единогласно признаютъ этотъ вечеръ лучшимъ въ ихъ сценической жизни.

Если есть у всѣхъ желаніе работать въ

новомъ направленіи и по мѣрѣ силъ служить искусству, то тутъ не можетъ уже быть вопроса о томъ, велика данная роль или мала, что ее долженъ играть актеръ такого-то оклада, а не такого-то. Всѣ работаютъ за всѣхъ, какъ муравьи въ муравейникѣ. Пусть только исполнитель чувствуетъ роль—и дѣло кончено.'

Но въ этомъ „чувствованіи" и кроется вся задача. Если артистъ не чувствуетъ своей роли, не перевоплощается въ нее всѣми фибрами своего тѣла и души,—выходитъ департаментская служба, а отнюдь не художественное созданіе. Смотря на наши образцовыя сцены, вы нерѣдко видите не болѣе какъ присутственное мѣсто, гдѣ чиновники вмѣсто вицмундирныхъ фраковъ надѣли итальянскіе костюмы XVI вѣка, или перерядились мужиками, или—что еще хуже—князьями и графами, и докладываютъ свои вечерніе рапорты многоуважаемой публикѣ. Актеръ выходитъ на сцену только потому, что помощникъ режиссера ему сказалъ: „вашъ выходъ", а совсѣмъ не потому, что Чацкому надо дождаться Софьи и вынудить признанье. Отсюда вся фальшь, вся дѣланность драматическаго спектакля. До сихъ поръ драматическія представленія намъ кажутся тѣми условными, неумѣлыми жанровыми картинами, какія писали у насъ плохіе художники шестьдесятъ лѣтъ назадъ, имѣя въ виду не сказать что-нибудь свое, а просто понравиться публикѣ и получить соотвѣтствующій гонораръ.

Писатель не можетъ написать вещь, сюжетъ которой ему не ясенъ, которая не прочувствована имъ. Почему же артистъ можетъ изображать то, чего онъ не понимаетъ? Если онъ это дѣлаетъ, чтобы не лишиться жалованья, то лучше ему быть курьеромъ — это будетъ честнѣе. А у насъ сплошь и рядомъ исполнители не имѣютъ ни малѣйшаго представленія о замыслѣ автора, и часто идутъ въ разрѣзъ съ его желаніями. Попробуйте уговорить молоденькую актрису загримироваться некрасивой дѣвушкой,—она съ негодованьемъ отвергнетъ вашу просьбу. Ей это невыгодно: она хочетъ нравиться мужчинамъ, а безобразный гримъ оттолкнетъ отъ нея поклонниковъ. Попробуйте заставить ее взять рѣзкій, вульгарный тонъ, надѣть плохо сшитое платье, — поднимется цѣлая исторія. Артистки, за малымъ исключеніемъ, еще не доросли до сознанія, что такое художественная передача роли.

Тогда только мыслима правильная художественная постановка театральнаго дѣла, когда автору, а за его отсутствіемъ режиссеру, будетъ предоставлена возможность добиться того, чтобы всѣми исполнителями, до самаго послѣдняго выходного актера, была почувствована та среда, та жизнь, которая должна быть изображена въ данной пьесѣ. Все дѣло вѣдь въ томъ, чтобъ уловить характеръ и настроеніе совокупности всѣхъ лицъ вмѣстѣ для созданія настроенія всего сюжета. Задача режиссера—перевоплотить даже статистовъ въ нѣмцевъ, англичанъ, грековъ, римлянъ, рыцарей, эльфовъ. Средневѣковый рыцарь не можетъ ходить, сидѣть и говорить такъ, какъ говоритъ, ходитъ и сидитъ Маркъ Антоній или поручикъ прусскаго полка. А у насъ если выходитъ актеръ Семеновъ, такъ египетскій-ли на немъ уборъ, или венеціанскій плащъ, онъ все одинаково машетъ руками, все такъ-же стоитъ на своихъ кривыхъ ногахъ съ тощими икрами и все такъ-же говоритъ по суфлеру то, что написано въ тетрадкѣ.

III.

Вотъ это-то желательное проникновеніе ролью и чувствуется въ московскомъ Художественномъ театрѣ. Я вижу актера, быть можетъ, начинающаго, быть можетъ, наученнаго съ голоса, но дающаго мнѣ ту иллюзію, которая мнѣ нужна. И мнѣ все равно, какимъ путемъ онъ достигъ того, что трогаетъ меня за живое,

— собственнымъ умомъ или искусствомъ режиссера. Но думаю, что если бы въ немъ не было матеріала для воспринятія режиссерскихъ требованій, то ничего бы и не вышло изъ всѣхъ усилій его руководителя. Недавно въ „Русской Мысли“ одинъ театралъ заявилъ, что онъ истинную геніальность отдѣльныхъ исполнителей предпочитаетъ блестящему ансамблю Художественнаго театра. Въ примѣръ авторъ приводитъ Росси и Сальвини. Я готовъ, съ своей стороны, за этихъ двухъ трагиковъ отдать всѣ московскіе театры, въ томъ числѣ и Малый. Но вѣдь геніевъ у насъ нѣтъ, а потому не будемъ о нихъ говорить. И все-таки то, что дѣлается въ частномъ маленькомъ театрѣ, это свѣжо, хорошо, сильно и заслуживаетъ полнѣйшаго вниманія.

Репертуаръ театра гг. Немировича-Данченко и Станиславскаго мы можемъ раздѣлить на двѣ рѣзко различающіяся части: на репертуаръ пьесъ современныхъ и костюмныхъ или историческихъ. Надо сознаться, что первая категорія спектаклей несравненно интереснѣе для насъ, чѣмъ вторая, потому что въ художественномъ отношеніи стоитъ несравненно выше второй. Постановка двухъ такихъ пьесъ, какъ „Чайка“ и „Дядя Ваня“, доказала намъ, что мы имѣемъ въ лицѣ руководителей театра первоклассныхъ режиссеровъ въ лучшемъ значеніи этого слова. Простая, сѣрая, будничная жизнь чеховскихъ героевъ пріобрѣла въ ихъ постановкѣ тотъ жизненный колоритъ, которымъ она отличается въ авторскомъ текстѣ. Текстъ иллюстрированъ, но иллюстрированъ тонко, нигдѣ ни одной чертой не выходя за предѣлъ того рисунка, что намѣченъ Чеховымъ. „Театральные эффекты“ здѣсь такъ стройно слились съ жизненностью, что трудно опредѣлить, гдѣ начинается одно и гдѣ кончается другое. Какъ на примѣръ укажу на пѣніе, которое въ „Чайкѣ“ несется съ той стороны озера, то усиливаясь, то замолкая. Это не шаблонное вытье опернаго мотива за кулисами, а далекіе отзвуки пѣнія, доносимые вѣтромъ. Когда на сценѣ Александринскаго театра герой пьесы въ четвертомъ актѣ побѣжалъ стрѣляться, я помню тотъ неудержимый хохотъ, который овладѣлъ публикой; и я помню ту гнетущую, мучительную тишину, которая воцаряется въ душной залѣ театра Каретнаго ряда при уходѣ несчастнаго юноши въ свою комнату. Тутъ настроеніе вызывается не одною игрой, а совокупностью цѣлой массы условій, которыя создаютъ общую картину. Начиная съ рисунка пошловатыхъ темненькихъ обоевъ, кончая порывами вѣтра и тусклымъ освѣщеніемъ сцены, все настраиваетъ зрителя на воспринятіе выстрѣла, являющагося не неожиданностью, какъ это было въ петербургскомъ театрѣ, а неизбѣжнымъ послѣдствіемъ предыдущей драмы.

Постановка „Дяди Вани“ и „Чайки“—эра въ сценическомъ искусствѣ. Желательно было бы увидѣть на той-же сценѣ „Иванова“ — тогда явилась бы вся блестящая трилогія Чехова, выпукло отразившая въ себѣ все современное taedium vitae.

Значительно слабѣе стоитъ въ Общедоступномъ театрѣ постановка костюмныхъ пьесъ. Здѣсь иллюстрація текста слишкомъ пестра, утомительна, нерѣдко противорѣчитъ авторскому замыслу. Чувствуется желаніе во что бы то ни стало создать красивое пятно, красивую композицію, хотя бы въ ущербъ тексту. При этомъ первыя картины кажутся поставленными несравненно тщательнѣе и детальнѣе, чѣмъ слѣдующія. Особенно это замѣчается въ „Царѣ Ѳедорѣ Іоанновичѣ“ и въ „Шейлокѣ“, гдѣ послѣднія картины прямо неудачны. Точно режиссеры утомились, истощивъ всю свою энергію на первыя сцены пьесы, и кое-какъ доводятъ ее до конца.

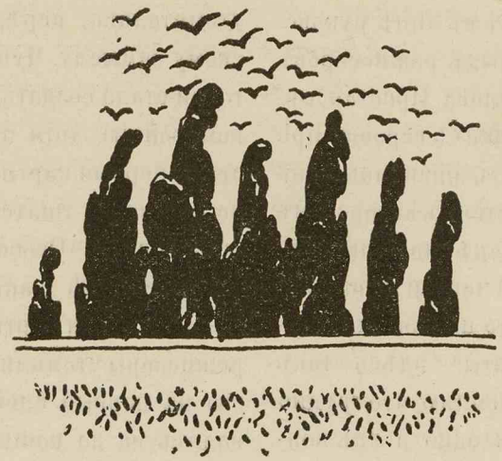
„Междустрочная иллюстрація“ — вопросъ очень обоюдоострый. Иллюстрируя между строкъ то, что не договорено авторомъ, надо въ то-же время не уклоняться ни на іоту

отъ авторскаго замысла. Между тѣмъ постановка пира у князя Шуйскаго въ первой картинѣ „Ѳедора“ является не столько иллюстраціей, сколько извращеніемъ того, что задумано Толстымъ: вмѣсто заговора мы видимъ безобразную попойку. Еще болѣе непріятное впечатлѣніе производятъ тѣ орудія пытки, которыя фигурируютъ во дворцѣ дожей въ „Шейлокѣ“ и которыя только мѣшаютъ впечатлѣнію, а не помогаютъ ему. Желаніе во что бы то ни стало оригинально поставить ту или другую сцену часто идетъ не прямымъ путемъ, не путемъ серьезной вдумчивости и археологическимъ розысканій, а путемъ фантазіи. Укажу какъ на примѣръ на послѣднюю сцену „Ѳедора“. У Толстого дѣло происходитъ между Архангельскимъ соборомъ и Краснымъ Крыльцомъ. Г. Станиславскій поставилъ очень плохо написанную декорацію, ни съ какой стороны не походящую на Кремль, причемъ направо поставилъ игрушечную паперть собора, а налѣво — какія-то избушки съ деревцами. Между тѣмъ вопросъ разрѣшался очень легко: стоило написать въ *натуральную величину* паперть собора, которая заняла бы всю сцену подъ угломъ съ перваго плана на второй, съ огромными входными дверьми, черезъ которыя смутно видны въ кадильномъ дыму люстры собора. Если же еще строже держаться археологической почвы, то слѣдовало дѣйствіе перенести въ крытую стеклянную галлерею, которая соединяла въ то время дворецъ съ соборомъ, и изображеніе которой сохранилось и до сихъ поръ.

Вообще слѣдуетъ замѣтить, что археологія въ Художественно-общедоступномъ театрѣ не всегда выдерживаетъ критику. Особенно подъ сомнѣніемъ костюмы. Всѣ кафтаны въ „Ѳедорѣ“ принадлежатъ не XVI, а XVII вѣку; то-же слѣдуетъ сказать про головные уборы, какъ женскіе, такъ и мужскіе. Они безусловно вѣрны только по отношенію къ царствованію царя Алексѣя.

Но это, сравнительно, мелочи, — костюмы можно сшить другіе. Важенъ, повторяю, тотъ большой починъ, который сдѣланъ новымъ театромъ. Зерно брошено и дало ростки. А въ грядущемъ надо ждать роскошной жатвы.

П. Гнѣдичъ.



Р. ВАГНЕРЪ въ БАЙРЕЙТѢ.

ФРИДРИХА НИТЧЕ.

(Переводъ съ нѣмецкаго А. П. Колтяева).

Величіе извѣстнаго событія есть результатъ великаго духа тѣхъ, которые его совершаютъ, и тѣхъ, которые его переживаютъ. Само по себѣ событіе лишено величія, и хотя-бы исчезли цѣлыя созвѣздія, погибли народы, основались обширныя государства и войны велись съ неслыханными силами и потерями, дуновеніе исторіи проносится мимо, черезъ все это, какъ будто-бы дѣло шло о снѣжинкѣ. Но бываетъ также, что великій человѣкъ долженъ *опустить руки*, ибо его ударъ приходится о неприступный камень; короткое, острое эхо — и все кончено. Исторія почти ничего не сообщаетъ о такихъ явленіяхъ, которыя заглохли въ самомъ началѣ. Такимъ образомъ, каждый, предвидящій извѣстное событіе, бываетъ озабоченъ тѣмъ, будутъ-ли достойны этого событія тѣ, кто его переживаетъ. На подобное соотвѣтствіе между поступкомъ и общественной воспріимчивостью бьютъ всегда, при всякомъ дѣлѣ— маломъ или большомъ; и тотъ, кто имѣетъ предложить что-нибудь обществу, долженъ хорошенько посмотрѣть, найдетъ-ли онъ лицъ, которыя поймутъ смыслъ его дѣяній. Трудно назвать великимъ дѣяніе даже великаго человѣка, если оно не нашло отзвука и безрезультатно; ибо въ тотъ моментъ, когда онъ совершилъ его, ему во всякомъ случаѣ было неясно, необходимо-ли оно именно теперь: онъ недостаточно мѣтко цѣлилъ и неудачно выбралъ время; случай получилъ власть надъ нимъ; между тѣмъ быть великимъ и имѣть инстинктъ необходимаго — это одно и то-же.

Пускай лишь тѣ сомнѣваются относительно своевременности *байрейтскаго* предпріятія, кто отрицаетъ у Вагнера чутье необходимаго. Мы же, настроенные болѣе довѣрчиво, полагаемъ, что Вагнеръ вѣритъ равно какъ въ величіе своей идеи, такъ и въ высоту духа своихъ современниковъ. Конечно, всѣ, на кого распространяется эта вѣра, должны гордиться. Но самъ маэстро намъ пояснилъ въ своей рѣчи, 22-го мая 1872 г., что такихъ лицъ немного, что его вѣра не относится ко *всѣмъ* современникамъ, даже не ко всему нѣмецкому народу, въ современной стадіи его развитія; и среди насъ въ тотъ памятный день не нашлось ни одного человѣка, который могъ-бы ему противорѣчить въ этомъ, могъ-бы утѣшить его! „Лишь васъ“, — говорилъ онъ тогда,—„васъ—друзей моего особеннаго искусства, друзей интимнѣйшихъ сторонъ моей дѣятельности—я имѣлъ въ виду, когда искалъ себѣ аудиторію для моихъ произведеній; и я могъ просить *лишь васъ* помочь мнѣ устроить образцовыя представленія моихъ произведеній для тѣхъ лицъ, которыя выказывали серьезную симпатію къ моимъ драмамъ, не смотря на то, что онѣ преподносились имъ въ искаженномъ видѣ“.

Въ Байрейтѣ, безъ сомнѣнія, самъ слушатель достоинъ вниманія. Мудрецъ, который

задумалъ-бы совершить экскурсію изъ одного столѣтія въ другое, дабы сравнить наиболѣе замѣчательныя культурныя движенія, нашелъ-бы тамъ много достойнаго вниманія; онъ могъ-бы почувствовать, что здѣсь онъ вдругъ попадаетъ въ теплое теченіе, какъ тотъ, кто, плавая по озеру, приближается къ теплому источнику: изъ другихъ, болѣе глубокихъ родниковъ долженъ происходить послѣдній,— говоритъ онъ себѣ,— окружающая вода не можетъ его объяснить и сама — болѣе поверхностнаго происхожденія. Такимъ образомъ, всѣ тѣ, кто справляетъ байрейтскіе праздники искусства, должны быть названы „несвоевременными людьми“: ихъ родина — гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ, чѣмъ въ современности, и они должны быть объяснены другими условіями. Мнѣ становилось все яснѣе, что „образованный“ въ современномъ духѣ можетъ приблизиться къ пониманію вагнеровской дѣятельности лишь съ помощью пародіи (теперь у насъ пародируется рѣшительно все), и что онъ желаетъ освѣтить себѣ байрейтское событіе лишь съ помощью совершенно не-волшебнаго фонаря нашихъ остроумныхъ журналистовъ. Печально, если дѣло остается при одной пародіи! Въ ней даетъ себя знать духъ отчужденности и вражды, который могъ-бы поискать другихъ средствъ и путей, а отчасти и находилъ ихъ.

Упомянутый культурный наблюдатель непремѣнно обратитъ вниманіе на эту остроту и интенсивность контрастовъ. Что нѣкто, въ предѣлахъ одной человѣческой жизни, могъ поставить совершенно новыя задачи — развѣ это не возмутитъ всѣхъ тѣхъ, кто создалъ себѣ нравственный законъ изъ теоріи „постепеннаго развитія“; сами медлительные, они требуютъ медлительности, и когда видятъ въ извѣстномъ человѣкѣ само воплощеніе живости и быстроты, они не знаютъ, какъ это случилось, и сердятся на него. Нельзя подыскать явленія, которое можно было-бы объяснить, какъ предвѣстникъ байрейтскаго событія, какъ посредствующее звено или переходъ къ нему; длинную дорогу къ этой цѣли и самую эту цѣль зналъ одинъ лишь Вагнеръ. Это—первое кругосвѣтное плаванье въ области искусства, причемъ, какъ кажется, было открыто не только новое искусство, но искусство вообще. Черезъ это всѣ современныя искусства лишились на половину смысла; они осуждены какъ *отдѣльныя* искусства, какъ искусства роскоши; точно такъ-же блекнутъ и тѣ наши представленія объ истинномъ искусствѣ, которыя мы получили отъ грековъ, разъ мы ихъ не приводимъ въ связь съ новымъ міровоззрѣніемъ. Теперь многому пора умереть; это новое искусство — подобно ясновидящей, которая предсказываетъ приближеніе конца не для однихъ только отдѣльныхъ искусствъ! Ея предостерегающая рука угрожаетъ всей нашей современной культурѣ, и смѣхъ надъ пародіями смѣняется безпредѣльнымъ ужасомъ: о если-бы еще немного продлились смѣхъ и веселость!

Напротивъ того, мы, апостолы возрожденнаго искусства, призваны къ серьезности, глубокой и священной. Болтовня и шумъ „образованныхъ“ людей объ искусствѣ должны казаться намъ безстыдной навязчивостью; насъ все обязываетъ къ молчанію — пятилѣтнему пиѳагорейскому молчанію. Кто изъ насъ не замаралъ себѣ рукъ и душу объ отвратительныя жертвоприношенія богамъ современной культуры! Кто не чувствуетъ потребности въ очищающей водѣ, кто не слышалъ голоса, шепчущаго: молчаніе и чистота! Молчаніе и чистота! Лишь для тѣхъ, кто слышитъ этотъ голосъ, возможенъ широкій взглядъ на байрейтское событіе, и лишь въ этомъ взглядѣ лежитъ великая будущность этого событія.

Вспоминаю майскіе дни 1872 года. По заложеніи, на вершинѣ Байрейта, камня — шелъ дождь и небо было мрачно — Вагнеръ

съ нѣкоторыми изъ насъ поѣхалъ обратно въ городъ; онъ молчалъ и весь углубился въ себя. Въ этотъ день ему исполнилось шестьдесятъ лѣтъ: все предъидущее было лишь подготовленіемъ къ этому моменту. Извѣстно, что люди въ моментъ чрезвычайной опасности или же въ рѣшительную минуту своей жизни быстро связываютъ все пережитое въ одну цѣльную картину и удивительно ясно представляютъ себѣ какъ отдаленное, такъ и ближайшее. Что могъ думать Александръ Великій въ тотъ моментъ, когда онъ заставилъ Азію и Европу пить изъ одной кружки? Но что провидѣлъ Вагнеръ въ своей душѣ въ тотъ день, — кто онъ такой теперь, кѣмъ онъ будетъ—мы, его близкіе, можемъ до извѣстной степени возстановить въ своемъ представленіи, и лишь съ помощью этихъ образовъ мы будемъ въ состояніи понять его великое дѣло — *чтобы этимъ пониманіемъ обезпечить его плодотворность.*

2.

Было-бы страннымъ, если-бы то, что кто-нибудь лучше всего можетъ и съ большей любовью дѣлаетъ, не накладывало печать на всю его жизнь; у людей съ исключительными дарованіями жизнь является не только отраженіемъ, какъ у каждаго, характера, но и интеллекта. Жизнь эпическаго поэта носитъ въ себѣ нѣчто эпическое — какъ это, напримѣръ, случилось съ Гете, въ которомъ нѣмцы совершенно несправедливо привыкли видѣть прежде всего лирика; жизнь драматурга будетъ драматична.

Нельзя отрицать въ натурѣ Вагнера драматизма, особенно въ тѣ моменты его жизни, когда свойственная ему страстность приходила къ сознанію своей силы и охватывала всю его натуру: тогда отбрасывались всякія колебанія, блужданія вокругъ да около, все второстепенное, и даже на самыхъ запутанныхъ путяхъ, въ самыхъ рискованно-смѣлыхъ его планахъ господствуетъ внутренняя необходимость — воля, которою одной они и могутъ только быть объяснены, какъ ни странно звучатъ иной разъ эти объясненія. Но былъ въ жизни Вагнера и до-драматическій періодъ: его дѣтство и юношество, и въ немъ мы наталкиваемся на настоящія загадки. *Его самого* еще нѣтъ; бросается прежде всего въ глаза рядъ свойствъ (бросая ретроспективный взглядъ, мы теперь почти готовы истолковать ихъ какъ предзнаменованія генія), вызывающихъ скорѣй сомнѣнія, чѣмъ надежды: безпокойство, раздражительность, нервное разбрасываніе на тысячу занятій, сладострастное смакованіе больныхъ, приподнятыхъ настроеній, внезапные переходы отъ невозмутимаго покоя къ шуму, крику и рѣзкимъ проявленіямъ силы. Мальчика не связывали строгія наслѣдственныя и семейныя традиціи искусства: живопись, поэзія, драматическое искусство, музыка были одинаково знакомы ему, какъ и общее ходячее образованіе; поверхностный наблюдатель могъ бы подумать, что онъ рожденъ для дилетантизма. Маленькій міръ, въ предѣлахъ котораго онъ выросъ, не могъ благопріятствовать развитію художника. Мальчикъ узналъ и опасное удовольствіе отъ духовныхъ лакомствъ, и туманность мысли, тѣсно связанную съ многознаніемъ и столь распространенную въ ученыхъ городахъ (какъ Лейпцигъ); чувство легко возбуждалось и никогда не успокаивалось; насколько могъ видѣть глазъ мальчика, онъ былъ окруженъ очень мудрыми на старый ладъ, но трогательными существами, съ которыми столь странно контрастировалъ смѣшанный (bunte) театръ и столь загадочно-мощный, держащій душу въ своей власти, тонъ музыки. Изслѣдователь прямо долженъ быть пораженъ, какъ рѣдко именно современный человѣкъ, разъ на его челѣ лежитъ печать таланта или генія, обладаетъ въ дѣтствѣ и юношествѣ наивностью и свободой

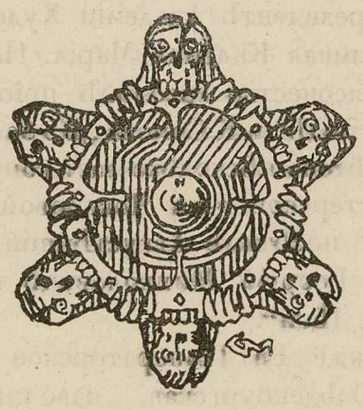
въ проявленіи индивидуальности; скорѣе бываетъ, что тѣ рѣдкія натуры, которыя, какъ Гете и Вагнеръ, вообще приходятъ къ наивности, показываютъ ее въ зрѣломъ возрастѣ, а не въ дѣтскомъ или юношескомъ. Художникъ, столь склонный, по роду своей дѣятельности, къ подражанію, переноситъ нездоровую всесторонность современной жизни, какъ родъ дѣтской болѣзни; въ дѣтствѣ и юности онъ скорѣй напоминаетъ старика, чѣмъ самого себя. Первобытный образъ юноши, Зигфрида въ „Кольцѣ Нибелунговъ", могъ создать только зрѣлый человѣкъ, и именно человѣкъ, нашедшій свою юность лишь поздно. Но, подобно юности, пришелъ къ Вагнеру поздно и зрѣлый возрастъ, такъ что онъ, по крайней мѣрѣ, въ этомъ могъ служить полнымъ контрастомъ натурѣ, торопящейся своимъ развитіемъ.

Но какъ скоро наступила его духовная и нравственная зрѣлость, — началась драма его жизни. И какъ все теперь перемѣнилось! Его натура является теперь удивительно-упрощенной: въ ней доминируютъ два теченія. Внизу неистовствуетъ гордая воля, съ желѣзной послѣдовательностью пробивающаяся всѣми путями, черезъ пещеры и ущелья, къ свѣту и жаждущая власти. Лишь совершенно чистая и свободная сила могла направить эту волю въ сторону добра и альтруизма; въ ограниченномъ же человѣкѣ подобная, безпредѣльно-тиранническая воля повела бы къ гибели своего обладателя; во всякомъ случаѣ свободная дорога должна была быть найдена и лучи солнца должны были засіять. Сильное стремленіе, сопровождающееся сознаніемъ невозможности достигнуть данной цѣли, дѣлаетъ злымъ; однако причины невозможнаго могутъ лежать въ самихъ условіяхъ, въ самой судьбѣ, а не въ недостаткѣ силы: но тотъ, кто не въ состояніи, несмотря на очевидную невозможность достигнуть цѣли, отказаться отъ своего стремленія, все-таки бываетъ побѣжденъ и отсюда у него раздражительность и несправедливость. Человѣкъ ищетъ причинъ своей неудачи въ другихъ; обуреваемый ненавистью, онъ готовъ обвинить весь міръ; или же онъ ищетъ кривыхъ и побочныхъ путей, а иногда прибѣгаетъ и къ силѣ: такимъ образомъ, хорошія натуры совершенно ожесточаются въ погонѣ за идеаломъ. Даже среди тѣхъ, которые стремились лишь къ собственной нравственной чистотѣ,— напримѣръ, отшельники и монахи—находятся такіе одичалые и совершенно больные люди, изможденные неудачами и неуспѣхомъ. Но съ Вагнеромъ заговорилъ другой духъ, исполненный любви, нѣжности, мягкости, ненавидящій насиліе и саморазрушеніе, и не желающій на комъ-либо видѣть цѣпи. Онъ спустился къ Вагнеру, обвѣялъ его своими крылами и показалъ ему дорогу. Мы бросаемъ, тѣмъ самымъ, взглядъ на другую сторону вагнеровской натуры: но какъ описать ее?

Конечно, образы, создаваемые художникомъ, не онъ самъ, но все-таки они до нѣкоторой степени могутъ служить его характеристикой, разъ онъ привязанъ къ нимъ глубоко и всею душою. Вспомнимъ Ріенци, Моряка-Скитальца и Сенту, Тангейзера и Елизавету, Лоэнгрина и Эльзу, Тристана и Марка, Ганса Сакса, Вотана и Брунгильду; чистая нить нравственнаго усовершенствованія соединяетъ ихъ — и здѣсь мы стоимъ въ смущеніи передъ внутреннимъ ростомъ самого Вагнера. У какого художника можно констатировать нѣчто подобное, въ такихъ-же грандіозныхъ размѣрахъ? Образы Шиллера, начиная съ Разбойниковъ вплоть до Валленштейна и Теля, показываютъ тѣ-же нравственныя градаціи и точно такъ-же отражаютъ нравственный ростъ ихъ создателя, но масштабъ у Вагнера — больше, дорога — длиннѣе. Все принимаетъ участіе въ этомъ стремленіи къ нравственному идеалу и выражаетъ

его — не только миѳъ, но и музыка; то мѣсто „Кольца Нибелунговъ“, гдѣ Зигфридъ будитъ Брунгильду, — самая нравственная музыка, какую я только знаю; здѣсь авторъ подымается на такую высоту настроенія, что приходитъ на память блескъ снѣговыхъ вершинъ Альпъ, гдѣ природа является такой чистой, одинокой, малодоступной, безстрастной, охваченной огнемъ любви; облака и грозы, даже само „возвышенное“, находится внизу, подъ ней! И смотря съ этихъ вершинъ на Тангейзера и Голландца, мы понимаемъ всю эволюцію Вагнера какъ человѣка: онъ началъ во тьмѣ и безпокойно, страстно искалъ удовлетворенія, стремился къ власти, чувственнымъ, опьяняющимъ наслажденіямъ, часто бѣжалъ обратно съ отвращеніемъ и, желая сбросить съ себя бремя, призывалъ къ себѣ забвеніе и отреченіе — потокъ бросался то въ ту, то въ другую долину и гудѣлъ въ темныхъ ущельяхъ: — во тьмѣ этой полуподземной борьбы засіяла надъ художникомъ, высоко въ небѣ, звѣзда (какъ печально она горѣла!), онъ узналъ ее, воскликнувъ: *вѣрность, безъ-завѣтная вѣрность*! Почему блестѣла она ему свѣтлѣе и чище, чѣмъ все остальное? что за тайну содержало слово „вѣрность“ для всего его существа? Всѣ его поступки и произведенія проникнуты идеею вѣрности; въ его драмахъ — почти полная галлерея всевозможныхъ типовъ вѣрности, среди которыхъ есть и наилучшіе, и наиболѣе рѣдкіе: вѣрность брата сестрѣ, друга—другу, слуги—господину, Елизаветы—Тангейзеру, Сенты—Голландцу, Эльзы—Лоэнгрину, Изольды, Курвеналя и Марка—Тристану, Брунгильды—лучшей сторонѣ Вотана, и т. д. Это — собственный опытъ Вагнера, глубоко пережитый и возведенный какъ-бы въ религіозное таинство: его-то онъ и выражаетъ словомъ вѣрность и иллюстрируетъ массой образовъ, украшая ихъ всѣми перлами своей творческой фантазіи. Не говорилъ-ли ему личный опытъ, что одна сторона его личности всегда оставалась (изъ чувства свободной, безкорыстной любви) вѣрною другой, а именно—свѣтлая, творческая, невинная—темной, тиранической, непокорной.

(*Продолженіе будетъ*).



3-го февраля, въ 2½ часа дня, Ихъ Императорскія Величества Государь Императоръ и Государыня Императрица Александра Ѳеодоровна, Ея Королевское Высочество Принцесса Александра Гогенлоэ-Лангенбургъ, Ихъ Императорскія Высочества Великая Княгиня Марія Павловна, Великая Княжна Елена Владиміровна, Великій Князь Алексѣй Александровичъ, Великій Князь Сергій Александровичъ, Великая Княгиня Елисавета Ѳеодоровна и Его Свѣтлость Принцъ Эрнстъ Гогенлоэ-Лангенбургъ посѣтили устроенную редакціей журнала „Міръ Искусства" художественную выставку, въ залѣ Музея барона Штиглица.

Въ вестибюлѣ Музея Ихъ Величества были встрѣчены Ея Императорскимъ Высочествомъ Великой Княгиней Маріей Павловной и членами Совѣта Музея, при входѣ же на выставку — устроителемъ ея, издателемъ журнала „Міръ Искусства" С. П. Дягилевымъ, а также художниками-экспонентами, въ числѣ которыхъ находились Л. бакстъ, Е. Лансере, А. бенуа, О. бразъ и Я. Ціонглинскій.

Начавъ обзоръ выставки съ художественнаго отдѣла, Высокіе Гости изволили обратитъ особое вниманіе на произведенія художниковъ В. Сѣрова, М. Нестерова, И. Левитана, Л. бакста, а также на скульптуры кн. Трубецкого и Обера, причемъ Великій Князь Сергій Александровичъ изволилъ пріобрѣсти двѣ скульптуры А. Обера. Перейдя затѣмъ въ художественно-промышленный отдѣлъ, Ихъ Величества изволили пріобрѣсти различныя издѣлія гончарной фабрики „Абрамцево" и вышивки мастерской г-жи Чоколовой, а Его Высочество Великій Князь Алексѣй Александровичъ — маіоликовую статуетку и барельефъ художника Врубеля. Пробывъ на выставкѣ болѣе часу, Ихъ Величества отбыли, выразивъ свою благодарность ея устроителю. Единовременно съ Ихъ Величествами отбыли и Ихъ Высочества.

На открытіи выставки, 28-го января, присутствовали Ихъ Императорскія Высочества Августѣйшій Президентъ Академіи Художествъ Великій Князь Владиміръ Александровичъ, Великая Княгиня Марія Павловна и Великая Княжна Елена Владиміровна. Его Высочество изволилъ пріобрѣсти акварель В. Сѣрова „Натурщица", Е. Лансере „Этюдъ" и К. Сомова „Въ боскетѣ". Великой Княгиней Маріей Павловной было пріобрѣтено нѣсколько вазъ гончарной фабрики „Абрамцево", а также коверъ работы мастерской г-жи Чоколовой.

29-го января выставку посѣтилъ Августѣйшій Управляющій Музеемъ Александра III Великій Князь Георгій Михаиловичъ и изволилъ пріобрѣсти для Музея картину В. Сѣрова „Дѣти".

Выставку посѣтили также Ея Императорское Высочество Принцесса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская, изволившая пріобрѣсти гравюры А. Остроумовой и керамиковыя издѣлія работы художника А. Головина, и Великій Князь Петръ Николаевичъ, изволившій пріобрѣсти нѣсколько вазъ гончарной фабрики „Абрамцево" и коверъ работы мастерской г-жи Чоколовой.