

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Московский государственный академический художественный
институт им. В. И. Сурикова»
при Российской Академии Художеств

На правах рукописи

Флярковская Снежана Ивановна

ТВОРЧЕСТВО БРАТЬЕВ МИЛИОТИ В ПРОСТРАНСТВЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Пластова Татьяна Юрьевна

Москва 2023

Оглавление

Введение	3
ГЛАВА I. ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СТИЛЕЙ БРАТЬЕВ МИЛИОТИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX- XX ВЕКОВ	20
1.1. Эстетический и художественный контекст творческого становления художников	20
1.2. Проблематика символизма как тема исследования от его появления до настоящего времени	35
1.3. Выставка «Голубая Роза» как вершина русского художественного символизма	48
ГЛАВА II. ТВОРЧЕСТВО БРАТЬЕВ МИЛИОТИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА	59
2.1. Особенности формирования художника Н. Милиоти	59
2.2. Феномен успеха В. Милиоти	76
2.3. Роль С.П. Дягилева в творческой судьбе братьев Милиоти	93
2.4. Поиски новых живописных средств.....	117
Глава III. ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ ХУДОЖНИКОВ МИЛИОТИ В КОНТЕКСТЕ ВЫЗОВОВ ВРЕМЕНИ	139
3.1. Итоги творчества художника В. Милиоти.....	139
3.2. Творческая зрелость художника Н. Милиоти	159
3.3. Проблема нравственного влияния Н. Милиоти на его учеников	179
Заключение	197
Список сокращений	200
Список источников и литературы	201
Приложение 1. Список иллюстраций	229
Альбом иллюстраций	247

Введение

Рубеж XIX-XX вв. – чрезвычайно насыщенное время в русской культурной жизни и жизни российского общества, время зарождения и становления новых художественных стилей и направлений, вызванных не только естественным ходом событий в художественной жизни России и Европы, но и социально-экономическими причинами: техническая и экономическая модернизация России, экономический рост, появление в среде купечества первых миллионеров, а затем слом эстетики и идеологии, вызванные мировой войной и революцией.

Последние годы XIX века и первое десятилетие века XX – время поисков и открытий в науке, технике и искусстве. В России в 1890-е годы получило распространение новое художественное направление – символизм.

Настоящая работа посвящена исследованию творчества двух русских художников символистов братьев Милиоти – Василия Дмитриевича и Николая Дмитриевича. К изучению их творчества подталкивает то обстоятельство, что художественное наследие и жизненный путь братьев Милиоти остаются малоизученными, хотя по меньшей мере три десятилетия, прошло с тех пор, когда проявился интерес к изучению символизма в русской живописи. Искусство на рубеже XIX-XX вв. предстало перед исследователями и публикой в полном своём историческом объёме, поскольку были открыты закрытые прежде в Советском Союзе архивы, появился свободный доступ к сведениям о любых авторах, включая тех, кто по идеологическим соображениям был отнесён к числу третьестепенных, не изучаемых, художников-формалистов и тем более художников-эмигрантов. Волею судеб братья Николай и Василий Милиоти стали олицетворением разьединённой русской культуры. Василий остался в советской

России, совершал отчаянные попытки стать частью новой пролетарской культуры. А эмигрировавший Николай в семье таких же как он покинувших Россию соотечественников пытался возрождать и поддерживать в Париже то исконное русское, что было сметено революционным вихрем. Принято считать, что в 1920-е гг. за пределами СССР формировалось то, что часто именуется «второй русской культурой», а на самом деле скорее являлось результатом отчаянных попыток русских художников воссоздать дух той художественной жизни Москвы и Петербурга, которую им пришлось оставить. Нужда и желание преодолеть одиночество заставляли многих уехавших из России художников держаться в первые годы эмиграции в кругу единомышленников, или, скорее, в кругу людей схожей судьбы, ведь этот круг объединял не только единомышленников, он сближал художников, творивших в очень разных манерах. Представители этой зарубежной русской культуры, «второй» всячески подчеркивали свою русскость, питали интерес к русской истории, фольклору, старине, хотя и не отгораживались от культуры принявшей их страны. Их художественное наследие и жизненный путь остаются малоизученными, а ведь масштаб и качество этого наследия не могут не вызывать интереса.

Несмотря на то, что отечественное изобразительное искусство рубежа XIX-XX вв. является темой множества исследований, но сегодня, как и прежде исследователей, как правило, занимает творчество наиболее известных живописцев рубежа XIX – XX вв.: Б.Д. Григорьева, Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионова, В.В. Кандинского, Н.П. Крымова, П.В. Кузнецова, Ф.А. Малявина, А.Т. Матвеева, Н.Н. Сапунова, М.С. Сарьяна, К.А. Сомова, С.Ю. Судейкина, П.С. Уткина, Н.П. Феофилактова, Н.И. Фещина, А.В. Фонвизина, С.В. Чехонина, А.Е. Яковлева и др. Но ведь нельзя не признать, что существенную роль в художественной жизни того времени играли другие, несколько менее известные художники, в ряду которых – братья Милиоти, Николай и Василий, организаторы

и участники на шумевшей в свое время выставки молодых московских художников-символистов «Голубая Роза», выставки, давшей в последствие название целому явлению в истории русского искусства.

Актуальность исследования заключается в том, что многим соорганизаторам и участникам «Голубой розы» посвящены многочисленные научные статьи, монографии, очерки, каталоги, выставочные проекты, а художественному наследию Н.Д. и В.Д. Милиоти внимание практически не уделялось.

Несмотря на то, что еще при жизни художников о творчестве Н.Д. и В.Д. Милиоти писали крупные художественные критики того времени – А.Н. Бенуа, И. Грабарь, С. Маковский, Н. Тароватый, а их произведения хранятся в Государственном Эрмитаже, Государственном Русском Музее, Государственной Третьяковской галерее, ГМИИ им. А.С. Пушкина и во множестве частных собраний, художники были надолго забыты в России.

Это позволяет автору настоящей работы утверждать, что анализ творчества художников Н.Д. и В.Д. Милиоти является актуальным: необходимо представить периоды их творчества, роль и место в истории отечественного искусства.

Степень научной разработанности.

Несмотря на то, что отечественное изобразительное искусство рубежа XIX-XX вв. является темой множества работ, исследований, которые были бы посвящены непосредственно жизни и творчеству братьев Николая и Василия Милиоти практически нет. Единственное исключение – статья М.Ф. Киселёва «Символический мир Василия Милиоти», опубликованной в 2012 г. в сборнике «Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века»¹.

¹ Киселёв М. Ф. Символический мир Василия Милиоти // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 602-606.

В связи с этим историография данной проблематики оставалась совершенно не проработанной. Поэтому в рамках данного исследования представлены источники и литература, благодаря которым удалось реконструировать жизнь и творчество братьев Милиоти, ярких представителей отечественной художественной культуры первой половины XX в., соорганизаторов и участников выставки, давшей название целому явлению в истории русского искусства – «Голубая Роза».

Были собраны и изучены все доступные сегодня публикации по данной теме (общим количеством 48), охватывающие период с 1905 по 1937 гг., в числе которых упоминания о работах художников, небольшие заметки, воспроизведения их работ, а также крайне немногочисленные статьи о творчестве братьев, опубликованные художественными критиками при жизни авторов.

Художники обрели известность практически сразу после своих первых выставок. Так первая профессиональная оценка работ Василия Дмитриевича Милиоти появилась уже в 1905 г., когда он впервые в жизни принял участие в художественной выставке, а именно в XII выставке Московского Товарищества Художников (МТХ). О ней высказались тогда многие крупные художественные критики, в их числе были А. Бенуа и Н. Тароватый, именно в их рецензиях были отмечены работы В. Милиоти. Выставка была, надо заметить, довольно резонансной, в журнале «Искусство», к примеру, было опубликовано сразу две статьи, посвященные ей: статья Бориса Липкина «Эмоционализм в живописи»² и статья Н. Тароватого «XII-я выставка картин «Моск. Т-ва Художников» в Москве 1905 г.»³.

² Б. Л. (Липкин Б.). Эмоционализм в живописи // Искусство. 1905. № 2. С. 56-57.

³ Тароватый Н. XII-я выставка картин «Моск. Т-ва Художников» в Москве 1905 г. // Искусство. 1905. № 2. С. 55.

Показательно, что не только Н. Тароватый, но и А. Бенуа в статье для газеты «Слово» от 18 января 1905 г.⁴ одобрително отозвался о символистских работах В. Милиоти («Декоративные мотивы», местонахождение неизвестно). Выставку в целом авторы этих статей охарактеризовали как демонстрацию передовых течений в творчестве молодых московских художников, и многим её участникам поставили высокую оценку, а вот обозреватель «Московских новостей», который публиковался под псевдонимом А. В. С-н⁵ раскритиковал «мечтателей», как называл участников сам автор: «...вряд ли может понравиться выставка Товарищества <...> молодые художники только “грезят”. Многим несимпатично это отношение художников к действительному миру сквозь призму грезы»⁶.

В дни первого успеха младшего брата Василия старший брат Николай в начале 1905 г. едва только вернулся в Россию из Парижа и сразу же принял участие во 2-ой выставке «Нового общества художников» (НОХ). Эта выставка не удостоилась ни одной рецензии, но в №№ 5-7 журнала «Искусство» за 1905 г. был размещен ряд репродукций произведений с этой выставки, в их числе была и работа Николая Милиоти. Качество произведений, созданных художником в Париже и выставленных в России, было достаточно высоким, иначе в следующем, 1906 г., Николай Милиоти не удостоился бы заочной похвалы в рецензии на 3-ю выставку того же НОХ, где его работ не было вовсе: «Некоторые из интересных членов этого общества в нынешнем году отсутствуют. Это жалко. Невольно вспоминаются <...> и особенно красочные впечатления Николая Милиоти»⁷. Только спустя год, в 1906 г., появились первые публикации,

⁴ Бенуа А.Н. Выставка Товарищества московских художников // Слово, 1905. 18 января, № 40.

⁵ Псевдоним Александра Васильевича Скалона (1874-1942) – художника и художественного критика.

⁶ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М.: Искусство, 1988. С. 72.

⁷ Сюннерберг К.А. Художественная жизнь Петербурга. Выставки //Золотое Руно. 1906. № 3. С. 101.

содержащие упоминания о работах Н. Милиоти, о тех, которые художник начал писать еще в Париже.

Среди публикаций художественных критиков 1906 г. особенно значимыми представляются публикации, посвященные достаточно значимому событию тех лет – выставке «Мир искусства» (СПб, 1906), где С. П. Дягилев выставил на одной площадке не только работы художников «Мир искусства», а также и Валентина Серова, и Константина Коровина, и рядом с ними – молодых московских художников: Павла Кузнецова, Петра Уткина, Николая Сапунова, Николая Феофилактова и Милиоти, Николая и Василия. Кроме того, на выставке экспонировались и произведения В. Э. Борисова-Мусатова, который скончался накануне осенью. Таким образом Дягилев составил коллективный портрет художественной жизни двух столиц. Выставка получилась резонансной, и что примечательно, основное внимание прессы было направлено не на хорошо известных и прославленных мастеров, а именно на молодых и малоизвестных московских символистов.

Важно отметить статью известного художественного критика Н. Тароватого, в которой впервые дается описание творчества Н. Милиоти⁸. Столь авторитетный критик обратил внимание на творчество малоизвестных молодых художников, довольно высоко оценил их произведения – для многих участников выставки, включая братьев Милиоти, это было прекрасным началом художественной карьеры.

Николая Милиоти Тароватый выделяет в этой статье как художника наиболее интересного среди молодых. В рецензии Н. Тароватого фигурировали работы Н. Милиоти с выставки «Мир искусства»: «Звон» (местонахождение неизвестно), «Мотив Верлена» (местонахождение неизвестно), «Пастель»

⁸ Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления // Золотое Руно. 1906. № 3. С. 123-125.

(местонахождение неизвестно), «Эскиз» (местонахождение неизвестно), «Ce fut un matin d'automne rose»⁹ (местонахождение неизвестно), «Fleurs du mal»¹⁰ (местонахождение неизвестно), «Fragment de panneau»¹¹ (местонахождение неизвестно), «Kermesse»¹² (местонахождение неизвестно), «Les galants»¹³ (см. Приложение 1, рис. 43), «Rosa mistica»¹⁴ (местонахождение неизвестно), две работы с названием «Leda»¹⁵ (см. Приложение 1, рис. 42, местонахождение неизвестно) и два произведения под названием «Fête galante»¹⁶ (местонахождение неизвестно). Рецензию Тароватого, вряд ли можно отнести к разряду научного исследования, но для нас важно то, как тонко критик подмечает важные особенности работ Н. Милиоти, источником которых определённо является творчество его учителя Дж. Уистлера: «Его творчество направлено на уловление световых ощущений <...> Он упивается то игрой реюющих бледных вуалей, <...> , то тревожными вспышками мистических огней...»¹⁷.

Василий Милиоти экспонировал «Diurne» (см. Приложение 1, рис. 37), «Легенду» (см. Приложение 1, рис. 38), «Сказку» (см. Приложение 1, рис. 39), «Утро» (см. Приложение 1, рис. 40), «Телем» (см. Приложение 1, рис. 41) и «Erotique» (местонахождение неизвестно), по поводу которых Николай Тароватый в уже упомянутой рецензии писал: «Внутренно близок Мусатову и Василий Милиоти, так своеобразно претворивший в себе дух мусатовского творчества»¹⁸.

⁹ - (фр.) «Это было розовое осеннее утро»

¹⁰ - (фр.) «Цветы зла»

¹¹ - (фр.) «Фрагмент панно»

¹² - (фр.) «Ярмарка»

¹³ - (фр.) «Любовники»

¹⁴ - (фр.) «Мистическая роза»

¹⁵ - (фр.) «Леда»

¹⁶ - (фр.) «Галантный праздник»

¹⁷ См. Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления. С. 125.

¹⁸ Там же. С. 124.

Приведенные нами высказывания Н. Тароватого прямо указывают на то, что в ранний период творчества Н. Милиоти был восприимчив по отношению к уже существующим приёмам и методам авторов с именем и вместе с тем успешно искал собственный почерк, демонстрировал собственное видение материала.

В 1906 г. Василий Милиоти создает поистине выдающееся по своим художественным качествам костюмы для постановки В. Мейерхольда «Геды Габблер» в театре В. Комиссаржевской. Постановка, сценография, костюмы незамедлительно получили горячий отклик в прессе, и если режиссуру Мейерхольда чаще ругали, то костюмы, созданные Василием Милиоти, были оценены довольно высоко: «На г-же Коммиссаржевской платье по рисунку В. Милиоти – произведение искусства»¹⁹.

Несомненный интерес представляет реакция на выставку «Голубая роза», выставку, организаторами которой были сами художники. Мнения рецензентов разделились, и это отражало общее состояние культуры и специфику художественных вкусов тех лет. Почти одновременно вышло несколько статей, посвященных выставке «Голубая роза»: С. Маковского в № 5 журнала «Золотое руно»²⁰, И. Грабаря в № 5 журнала «Весы»²¹, Николая Кочетова в «Московском листке»²², П. Муратова в «Русском слове»²³, А. С-нь²⁴ в «Русских ведомостях» и др.

Произведения: «Этюд портрета» (см. Приложение 1, рис. 7), «Декоративное панно» (местонахождение неизвестно), «Шум моря» (местонахождение неизвестно), «Преисторический пейзаж» (местонахождение неизвестно), «Пастораль» (см. Приложение 1, рис. 51) и «Ангел печали» (см.

¹⁹ Дымов О. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Золотое руно. 1906. № 11-12. С. 137-139.

²⁰ Маковский С.К. «Голубая роза» // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25-28.

²¹ Грабарь И.Э. «Голубая роза» // Весы. 1907. № 5. С. 93-96.

²² Кочетов Н. Художественные выставки // Московский листок. 1907. 14 апреля.

²³ Муратов П.П. Голубая роза // Русское слово. 1907. 1 апреля.

²⁴ А. С-нь. Выставка «Голубой розы» // Русские ведомости. 1907. 25 марта.

Приложение 1, рис. 52), созданные Н. Милиоти, демонстрировали высокий профессиональный уровень автора и привлекали внимание ведущих художественных критиков тех лет. Так, Игорь Грабарь, которого выставка не впечатлила, про Николая Милиоти между тем написал, что он «единственный художник, нарушающий своими звучными фанфарами впечатление сурдинки, которое остается после посещения выставки!»²⁵

Сергей Маковский, который сравнил выставку с часовней для немногих, про Н. Милиоти писал, что он: «...несомненно более зрелый, более опытный мастер, уверенно владеющий формой, рисунком...»²⁶.

Василий Милиоти предоставил на «Голубую розу» только две графические работы – «Портрет» (местонахождение неизвестно) и «Виньетка» (местонахождение неизвестно), о нём и сказано было тогда немного: «в стильной прихотливости его виньеток угадываются незаурядные замыслы художника»²⁷.

Высокий уровень исполнения работ, представленных на выставке объединения «La Libre Esthétique»²⁸ в 1907 г. в Брюсселе, привлек внимание известного бельгийского критика Камиля Лемонье²⁹. В рецензии на эту выставку он выделил именно работы Милиоти: «они мягкие, неясные, мистические, кажутся сотканными из шелковых ниток»³⁰.

Также, при реконструкции творческого пути братьев Милиоти были использованы фрагменты воспоминаний современников: Бориса Фогеля, Андрея Белого, Фёдора Степуна, Игоря Грабаря, Климента Редько, Константина Сомова. Так, из воспоминаний Бориса Фогеля мы узнаем об их совместной учёбе в

²⁵ См. Грабарь И.Э. «Голубая роза». С. 95.

²⁶ См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 26.

²⁷ Там же.

²⁸ - (фр.) «Свободная Эстетика»

²⁹ Камиль Лемонье (1844-1913) – бельгийский писатель, искусствовед, критик.

³⁰ Цит. по: И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. II. / Сост. О. Коростелев, Р. Дэвис. – М.: Русский путь, 2010. С. 449.

академии Жюлиана и дальнейшем поступлении в Академию Художеств. Андрей Белый сообщает в мемуарах некоторые подробности о собраниях «Свободной Эстетики», в которых принимали участие братья Милиоти. Фёдор Степун ярко и образно запечатлел образ Милиоти во время их службы в 12 Сибирской стрелковой бригаде во время Первой Мировой войны. Игорь Грабарь, Константин Сомов и Климент Редько освещают некоторые подробности эмигрантской жизни Николая Милиоти.

Среди недавних исследований отметим выставку «Выбор Добычиной» (2023) в музее Русского импрессионизма в Москве, которая показывает роль талантливого куратора в формировании нового искусства России, открывшего путь к авангарду и модернизму.

Выставка «Николай Милиоти. Избранное» (2023) в Государственной Третьяковской галерее, приуроченная к 150-летию со дня рождения мастера, является значительной данью уважения памяти художника, но не раскрывает всех граней таланта мастера.

Роль и место творчества братьев Милиоти в истории отечественного искусства не были до конца поняты, однако современное состояние источниковой базы позволяет заполнить пробелы.

Объект исследования являются творческое и документальное наследие братьев Николая и Василия Милиоти, их общественная деятельность в первой половине XX в., а также преподавательская деятельность Н.Д. Милиоти.

Предметом исследования является эволюция творчества Николая и Василия Милиоти и вклад Н.Д. и В.Д. Милиоти в историю отечественного искусства 1900–1940-х гг.

Цель исследования заключается в том, чтобы на основе изучения архивных источников и творческого наследия братьев Милиоти выявить своеобразие и роль творчества Н.Д. и В.Д. Милиоти в истории отечественного искусства 1900–

1940-х гг.

Для реализации поставленной цели настоящего исследования потребовалось решить следующие *задачи*:

1. Выявить основы художественного мировоззрения братьев Н.Д. и В.Д. Милиоти;
2. Выявить основные особенности произведений художников;
3. Воссоздать творческие биографии мастеров;
4. Представить картину общественной деятельности Н.Д. и В.Д. Милиоти;
5. Определить вклад Н.Д. Милиоти в формирование традиций художественного образования в кругу русских эмигрантов;
6. Определить роли и место Н.Д. и В.Д. Милиоти в истории отечественного искусства и искусства русского зарубежья.

Хронологические границы исследования охватывают период с 1905 г., когда оба брата Милиоти одновременно впервые показали свои произведения на выставках Москвы и Санкт-Петербурга, до 1940-х гг., до смерти Василия Милиоти и последней нашумевшей выставки Николая Милиоти.

Географические границы исследования распространяются не только на города длительного проживания братьев – Москву, Санкт-Петербург и Париж (Н. Милиоти). Николай во время учёбы в Париже выезжал в Англию и Италию (Флоренция, Рим). Вернувшись в Россию и активно выставляясь, Н. Милиоти совершал поездки в Бельгию и Италию (Венеция), а также путешествовал в Тунис в 1914 г. Василий, собирая произведения для выставки «Салон «Золотого руна» исколесил пол Европы, а затем на долгие семь лет осел в Вологодской губернии. Николай, участник боёв Первой мировой войны, много передвигался в составе воинских подразделений – Карпаты, Латвия. И если Василий после революции оставался безвыездно в Москве, то Николая революция напротив подтолкнула к активным и многочисленным перемещениям – Крым, Турция, Болгария, Берлин

и снова Париж. В 1925 г. Н. Милиоти посетил США, в 1940-х гг. – Биарриц.

Методология исследования. В работе над диссертационным исследованием использовался комплексный подход, основанный на применении нескольких самостоятельных методов анализа. В исследовании довольно большое внимание уделяется личностям художников, их биографии, чем подчёркивается историко-биографический (монографический) подход исследования. Для реконструкции атмосферы той эпохи, в которой творили братья Милиоти применялся контекстуальный метод. Формально-стилистический и иконографический методы, дающие возможность проследить развитие и эволюцию живописных приемов братьев Милиоти, были задействованы при изучении произведений Н.Д. и В.Д. Милиоти. При изучении графики, в том числе и книжной, сценографии и эскизов костюмов был использован иконографический метод. Определить роль и место творчества художников в отечественном искусстве 1900–1940-х гг. позволил сравнительный метод анализа произведений художников Милиоти и их современников.

Источниковая база исследования. Диссертация написана на основе изучения творческого и документального наследия художников Н.Д. и В.Д. Милиоти. Основной корпус произведений живописи и графики Василия Милиоти и ранние произведения Николая Милиоти хранятся как в отечественных музеях, так и в частных российских коллекциях.

Наибольшим числом произведений братьев Милиоти обладают Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственная Третьяковская галерея³¹, Государственный Русский музей³², и Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина.

³¹ Государственная Третьяковская галерея. Серия «Живопись XVIII – XX веков». Том 5. Живопись конца XIX – начала XX века. Каталог собрания. М., 2005. 528 с.

³² Русский музей. Живопись первой половины XX века (Л, М). Альманах. Вып. 331. СПб: Palce Editions, 2011. 176 с.

Единичные, но знаковые работы имеются в коллекциях Астраханской картинной галереи им. Б.М. Кустодиева, Саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева³³, Ивановского объединения художественных музеев, Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан.

Одновременно нам удалось обнаружить несколько сохранившихся работ братьев Милиоти в Вологодской областной картинной галереи, Екатеринбургском музее изобразительных искусств, Иркутском областном художественном музее имени В.П. Сукачева, Краснодарском краевом художественном музее имени Ф.А. Коваленко, Пермской государственной художественной галереи, Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике, Государственном мемориальном музыкальном музее-заповеднике П.И. Чайковского.

В ряду российских частных собраний особый интерес представляют собрания В. Дудакова и М. Кашуро³⁴, Т.В. Рубинштейн, И.В. Качурина³⁵ (все – Москва).

Поздние работы Н.Д. Милиоти, созданные в период эмиграции, представлены преимущественно в частных коллекциях Е.Ю. Милиоти³⁶ (Москва) и Рене Герра³⁷ (Франция).

В ряду зарубежных собраний стоит отметить коллекции Национального

³³ Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Русская живопись XVIII – начала XX века. Том 1. Каталог. М.: Трилистник, 2004. 560 с.

³⁴ [Дудаков В.А.]. Русское искусство. Частное собрание: В. Дудаков, М. Кашуро. Каталог / Вступ. ст. В.А. Дудаков, Н.Б. Автономова; сост. К. Дудаков-Кашуро, Г. Казарян. СПб.: Золотой век; М.: АртПриор, 2006. 246 с.

³⁵ Дудаков В.А. Русский символизм из частных собраний: [альбом] / Авт. вступ. ст. и сост. В.А. Дудаков, пер. К.В. Дудакова-Кашуро. М.: Галарт, 2005. 80 с.

³⁶ Николай Милиоти. Возвращение. М.: Театралис, 2023. 184 с.

³⁷ Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции 1920-е – 1970-е. Из собрания Рене Герра. Каталог выставки. М.: Авангард, 1995. 168 с.

центра искусства и культуры Жоржа Помпиду³⁸, Национального фонда современного искусства при Министерстве культуры Франции, Музея института славянистики, Музея искусств города Мальмё³⁹ (Швеция).

Ценным и весьма информативным источником служат каталоги выставочных объединений. Эти публикации дают возможность дополнить творческие биографии художников свидетельствами участия их в достаточно крупных выставках.

Так же был собран и изучен архивный материал из отделов рукописей Российской Государственной библиотеки (РГБ), Российской Национальной библиотеки (РНБ, Санкт-Петербург), Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Государственного музея изобразительного искусства им. А.С. Пушкина (ГМИИ), Государственной Третьяковской галереи (ГТГ).

Безусловно большой удачей явилось обнаружение в отделе рукописей РГБ и в семейном архиве Е.Ю. Миллиоти записей дневникового характера Николая Милиоти. Также в семейном архиве сохранились фотофиксации некоторых произведений Николая Милиоти, часть его эскизов к театральным постановкам, в том числе ряд живописных работ Н.Д. Милиоти, что явилось ценнейшим материалом при изучении его творчества.

Таким образом, нами впервые вводится в научный оборот обширный корпус документов из фондов РГБ, РНБ, РГАЛИ, ГТГ, а также из личного архива семьи Е.Ю. Миллиоти. В архивных фондах нами были проанализированы переписка личного характера с различными адресатами и деловая переписка об организации выставок, а также информация о произведениях, выданных на

³⁸ <https://www.centrepompidou.fr/fr/> (дата обращения: 10.11.2020).

³⁹ [The Russian art collection] // Malmo art museum: [сайт]. URL: <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Konstmuseum/Upptack-samlingen/Den-ryska-samlingen.html> (дата обращения: 10.11.2020).

выставки. Вся эта информация позволила восстановить процесс бытования произведений художников в период их активной творческой деятельности.

Этим источники, обнаруженные нами в самом начале работы над представленным в диссертации материалом, послужили хорошей базой для проведения дальнейшей исследовательской работы.

Научная новизна исследования определяется тем, что, впервые в отечественном искусствознании:

- проведен анализ произведений Н.Д. Милиоти и В.Д. Милиоти и определена их роль в истории отечественного искусства и искусства русского зарубежья;

- на основе проведенного исследования творческого наследия братьев Милиоти, писем, дневников, статей, архивных документов, воспоминаний современников сформировано представление о мировоззрении художников;

- выявлены этапы творческой эволюции Н.Д. Милиоти и В.Д. Милиоти;

- показана роль Н.Д. и В.Д. Милиоти как представителей русского живописного символизма;

- показана роль В.Д. Милиоти как организатора и куратора выставочных проектов;

- выявлена роль и значение Н.Д. Милиоти в истории художественного образования русского зарубежья;

- в оборот отечественного искусствознания вводятся расшифрованные дневники Н.Д. Милиоти за 1929-е -1930-е гг., а также ряд документов, относящихся к периоду жизни в эмиграции.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определяется его научной новизной, работа углубляет и дополняет представления об истории русского живописного символизма, имеющиеся в отечественном искусствознании. В процессе работы над диссертацией выявлены

и введены в научный оборот произведения и архивные документы (дневники, письма), которые обогащают не только представление о жизни и творчестве братьев Милиоти, но и о процессах в искусстве до- и послереволюционной России, а также в русском зарубежье.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы данного исследования могут представлять не только научный интерес, но и служить основой для дальнейших научных исследований в искусствоведческой и культурологической практиках, а также могут использоваться в преподавательской, экспертной, лекционной, музейной и выставочной деятельности.

На защиту выносятся следующие **положения**:

- Реконструкция биографии Н.Д. Милиоти позволила выявить особую стратегию в получении им художественного образования, подобная той, какую выбрали такие художники, как Л. Бакст, В. Борисов-Мусатов, И. Грабарь, М. Добужинский, В. Кандинский, Д. Кардовский, Е. Лансере, К. Петров-Водкин, П. Кончаловский, Н. Тархов, А. Явленский и др. Н. Милиоти был в числе тех немногих, кто после недолгого обучения в России, принял решение продолжить образование за границей;

- Реконструкция биографии В.Д. Милиоти позволила выявить проблематику автодидактики – процесса самообучения, характерного для искусства и культуры рубежа XIX-XX вв. В рубежную эпоху, когда идея синтеза искусств становилась все более популярной, многие художники успешно осваивали смежные профессии: оформитель интерьеров, керамист, художник по костюмам и др. Прочие, к примеру, Морис де Вламинк, Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Фрида Кало, Нико Пиросмани, Анри Руссо, Морис Утрилло достигли высокого успеха в профессии художника, освоив ее с нуля;

- Первоначально развитие Н. и В. Милиоти шло в русле символизма, что соответствовало духу времени, так как обращение к символизму имело широкое распространение в художественной среде того периода. Именно с символистским мировоззрением связано появление в творчестве Милиоти столь специфических приёмов как двойственность, недосказанность, метафора. И в этом отношении творчество братьев Милиоти во многом созвучно поискам П. Кузнецова, Н. Сапунова, С. Судейкина, П. Уткина, Н. Феофилактова и др.;

- Изменения художественных взглядов и живописных приёмов братьев Милиоти были продиктованы масштабностью и грандиозностью перемен, происходивших в стране в первой четверти XX в. Основной особенностью творческих судеб братьев Милиоти является то, что помимо сложностей социального характера, оба художника испытали и перелом в художественном мировоззрении, хотя и не в равной мере, так В. Милиоти даже в зрелые годы не смог уйти от эстетики стиля модерн. Н. Милиоти, начав свой путь в символистскую эпоху, пройдя несколько этапов становления, нашел собственный путь в искусстве, обратясь к эстетике неоклассицизма, ставшей последствием наиболее созвучной тому времени, на которое пришелся зрелый период его творчества.

Результаты исследования прошли апробацию и подтвердили свою научную достоверность в семи научных статьях, где были представлены основные положения настоящей диссертации. Три статьи из названных семи опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации.

Диссертационное исследование включает в себя введение, три главы, заключение, список источников и литературы и приложение, которое включает в себя иллюстрированный альбом произведений братьев Н.Д. и В.Д. Милиоти и художников их современников, насчитывающий 206 иллюстраций.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СТИЛЕЙ БРАТЬЕВ МИЛИОТИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ

1.1. Эстетический и художественный контекст творческого становления художников Милиоти

Последние годы XIX в. и первое десятилетие века XX – время поисков и открытий в науке, технике и искусстве. В ряду обретений был и «завезённый» из Европы, а именно из Франции, символизм – совершенно новое для России направление в искусстве, в 1890-е гг. оно глубоко проникло в творческую среду. В литературе его представляли Мережковский, Гиппиус, Сологуб, Бальмонт, ранний Брюсов; в музыке – Скрябин; в изобразительном искусстве – Врубель и некоторые члены объединения «Мир искусства»: Бакст, Добужинский, Сомов.

В то время, когда братья Милиоти входили в художественную жизнь, формировалась уже «вторая волна» символизма. В литературе ее представляли Блок, Белый, зрелый Брюсов, Вяч. Иванов; в живописи – Борисов-Мусатов.

Символизм явился идеалистической реакцией на материалистический XIX в. Для художников второй половины XIX в. главным объектом внимания была окружающая их действительность, символисты же рассматривали её как явление вторичное, лишь как отражение истинной реальности, познаваемой интуитивно, а не умозрительно, живописным языком модерна они пытались отобразить ту самую, истинную реальность.

Николай и Василий Милиоти – русские художники, братья, которых помимо кровного родства связал в начале творческой жизни интерес к эстетике модерна, остросовременной, и к философским идеям символизма. Именно в годы формирования их как художников модерн постепенно приобретал «права гражданства»⁴⁰, и как зорко подметил К.С. Петров-Водкин: «вышел на улицы <...> купеческими особняками»⁴¹. На рубеже XIX-XX вв. в процессе формирования русской культуры и искусства лидирующее позиции стал занимать не столичный Петербург, а именно купеческая Москва. Благодаря бурному развитию капитализма в России во второй половине XIX в. появились первые предприниматели-миллионеры: Мамонтовы, Морозовы, Рябушинские, Перловы, Третьяковы. Располагая серьезными финансовыми возможностями, они не скупались на обустройство предметно-пространственной среды своего обитания. Заказывая особняки, усадьбы, дома, их интерьеры и щедро все это финансируя, они способствовали развитию архитектуры и искусства.

Так, например, заказ Саввы Тимофеевича Морозова – особняк на Спиридоновке (1893-1897) способствовал резкому повороту в творческой судьбе Ф.О. Шехтеля, новые заказы буквально посыпались на довольно еще молодого архитектора. В последующие годы он работал для П.И. Харитоненко, Г.К. Ушкова, С.П. фон Дервиза, М.С. Кузнецова.

Михаил Абрамович Морозов реконструкцию своего особняка на Смоленском бульваре (1891-1894) доверил другому не менее молодому и талантливому архитектору В.А. Мазырину, а чуть позже и Арсений Абрамович Морозов привлёк Мазырина для возведения замка на Воздвиженке (1895-1899).

⁴⁰ Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. С. 230.

⁴¹ Там же.

Обустройство особняков и создание интерьеров неизбежно влекли за собой и расширение коллекционирования, которое распространялось на все виды изобразительного искусства – живопись, скульптуру, предметы декоративно-прикладного искусства. Но при этом каждый собиратель руководствовался собственными принципами. Сергей Иванович Щукин, к примеру, коллекционировал в основном современных французских художников Матисса, Гогена и других, а собрание М.А. Морозова было довольно пестрым: Гоген соседствовал с Боровиковским, иконы с полотнами передвижников. Формирование коллекции Саввы Ивановича Мамонтова было тесно связано с деятельностью Абрамцевского художественного кружка с 1870-х по 1900-е гг., и год за годом эта коллекция пополнялась произведениями Виктора и Аполлинария Васнецовых, Елены и Василия Поленовых, И.Е. Репина, М.В. Нестерова, И.С. Остроухова, В.А. Серова.

Павел Михайлович Третьяков вряд ли может быть поставлен с ними в один ряд. Его принцип коллекционирования, как известно, был далёк от соображений интерьерного благоустройства. Он собрал коллекцию, а особняк для неё был построен в Лаврушинском переулке уже после его кончины. Собирал он современных русских художников.

Большой страстью, охватившей московское купечество, были домашние музыкальные и театральные постановки, многие с удовольствием ставили домашние спектакли, а иногда театр становился делом жизни, как МХТ для Саввы Морозова или Московская частная русская опера для Саввы Мамонтова. Частные драматические и музыкальные театры, активно привлекая молодых начинающих драматургов и композиторов, давали им помимо заработка возможность «оттачивать» своё мастерство и, конечно, способствовали развитию сценографии, привлекая ведущих художников для создания театральных декораций. Так, например, С. Мамонтов заказал В. Полену оформление

оперного спектакля «Алая роза» (1894). К слову сказать, либретто «Алой розы» Мамонтов сочинил сам. И не одного только Мамонтова прикосновение к высокому искусству подтолкнуло к пробе собственных сил в разных его видах – в живописи, литературе, музыке, скульптуре, этим «грешили» Михаил и Иван Морозовы, Николай Рябушинский.

В этой атмосфере грандиозного культурного подъема посчастливилось родиться Николаю и Василию Милиоти, родиться в большой московской купеческой семье, которая была в родственных или дружеских отношениях с некоторыми из вышеперечисленных фамилий. В воспоминаниях, которые Николай Дмитриевич Милиоти записывал в 1930-е гг., и к которым мы ещё не раз обратимся, как к исключительно ценному источнику информации о жизни и творчестве братьев, сказано: «Мы жили тогда на Воздвиженке, против церкви Бориса и Глеба⁴², рядом с цирком Чинизелли⁴³ (где после был выстроен «морской» замок Морозова) в старом барском особняке Осиповского⁴⁴. Там я родился 16 января 1874 года»⁴⁵.

Василий Дмитриевич Милиоти родился годом позже, 5 февраля 1875 г., также в Москве. У Николая и Василия были старший брат Юрий (см. Приложение 1, рис. 3) и младшая сестра Наталья.

Отец художников Дмитрий Юрьевич Милиоти (см. Приложение 1, рис. 1) был московским купцом греческого происхождения. Николай Дмитриевич происхождение фамилии Милиоти описывает следующим образом: «Самое имя

⁴² В 1930 г. церковь была снесена под предлогом реконструкции площади.

⁴³ В 1892-ом году деревянная часть здания Московского цирка на Воздвиженке сгорела. Средств на восстановление здания у Гаэтано Чинизелли не нашлось, и участок вместе с постройками приобрела Варвара Алексеевна Морозова, владение которой располагалось по соседству.

⁴⁴ Воздвиженка, 18. Городская усадьба Шаховских-Краузе-Осиповских. Особняк построен в 1783 году, много раз менял хозяев и перестраивался.

⁴⁵ Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 3. Л. 26.

Miliottes значит “Милосец” – житель острова Милоса...»⁴⁶. Из мемуаров Милиоти не вполне ясно, как именно его предки попали в Москву. Николай писал об этом лишь в общих чертах: «Греческие колонии, бежавших из Стамбула при Екатерине людей, окружали побережья Черного и Азовского моря. Средоточие их был Таганрог. <...> Думаю, что этим путем семья Миллиоти попала в Москву начала прошлого века»⁴⁷.

Чуть больше подробностей содержат воспоминания сестры, Натальи Дмитриевны. По её сведениям, дедушка, Георгий (Юрий) Дмитриевич Милиоти⁴⁸, приехал из Греции со своими двоюродными братьями. Умер, когда ему было чуть за сорок, оставив семью (жену⁴⁹, трёх сыновей и двух дочерей) в безденежье. Наталья Дмитриевна в воспоминаниях писала: «Моего отца отправили в академию «Практик», заведение, подготавливающее мальчиков для будущей торговой карьеры. Там они мало чему научились, и жизнь их была нелегкой»⁵⁰.

Впоследствии Дмитрий Юрьевич Милиоти, отец будущих художников, несколько лет жил у родственника в Лондоне, затем в Париже, а вернувшись в Россию занялся банковским делом в московском Коммерческом и ссудном банке, где членами правления были мужья его сестер. Старшая из двух его сестёр Софья Юрьевна Крестовникова (1833-1917) была женой потомственного почётного

⁴⁶ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 32.

⁴⁷ Там же. Лл. 32-32 об.

⁴⁸ «Дед мой Юрий Дмитриевич, портрет которого писаный масляными красками, сохранили у нас в семье, был человек необыкновенной прелестной, чуть восточно-романтической, (чуть иконообразной) красоты. Нежный овал розового лица с маленьким ртом, блестящими черными глазами под короткими нежно приподнятыми (это семейный признак Милиоти) бровями» (Там же. Л. 33 об.).

⁴⁹ «Моя бабушка Екатерина Яковлевна, я видел только изображение на дагеротипии в белом чепце, с огромными добрыми черными глазами, небольшую добрую, круглую с маленькими руками» (Там же. Л. 33 об.).

⁵⁰ Мемуары Н.Д. Милиоти. Собрание Арно Жорж Шеффель, шт. Калифорния.

гражданина, московского купца первой гильдии А. К. Крестовникова⁵¹.

В воспоминаниях Милиоти пишет о ней: «знаменитая “тётя Соня”, женщина поистине, замечательная, сильная, энергичная, деловая, очень образованная и начитанная, пользовавшаяся абсолютным авторитетом у всех и всюду. “Городская бабушка”⁵², к[а]к звали ее в старости в Москве»⁵³.

Её сын Григорий Крестовников (кузен братьев Милиоти) был женат на Юлии Морозовой – дочери его компаньона Тимофея Саввича Морозова и старшей сестре С.Т. Морозова. Таким образом братья Милиоти были в родстве с Морозовыми. Большой и тесной дружбы или регулярного общения между ними может и не было, но на больших семейных торжествах, которые устраивались довольно часто, они определенно бывали вместе.

Разумеется, не только Софья Юрьевна, которая сыграла большую роль в жизни художников, преимущественно финансовую, оплачивая первое время обучение Николая за границей, а вся семья, в которой они родились, всё окружение, в котором они росли, формировали особый склад характеров братьев, особые свойства их личностей, их пристрастия и наклонности и их утонченный, рафинированный, оторванный от реалий жизни вкус к сказке, к мечтаниям.

Младшая сестра отца Надежда Юрьевна Борисовская (1840-1901), которая вышла замуж за сахарозаводчика Н. М. Борисовского⁵⁴, жила в Москве у

⁵¹ Александр Константинович Крестовников (1825-1881) – глава семейной фирмы «Бр. Крестовниковы и Ко», которая имела в России, Средней Азии и за границей 26 торговых представительств, а также бумагопрядильную фабрику, стеариновый и кожевенный заводы; был гласным Московской городской думы с 1863 по 1876 гг.

⁵² «Она была всюду, где нужна была помощь – болен ли кто-нибудь, она уже приезжает, кладет компрессы, дает советы, вызывает докторов, нужен ли в семье совет по какому-нибудь особенному событию, какое-нибудь решение, а часто и простая помощь, она всегда была первая и необходимая советчица» (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 34).

⁵³ Там же.

⁵⁴ Никанор Мартемьянович Борисовский (1825-1896) – переславльский купец первой гильдии, был председателем правления Московского коммерческого Ссудного банка.

Красных Ворот в старинном особняке с садом, «в настоящем дворце»⁵⁵, – как писал Николай Милиоти. И далее он вспоминал, что его детство было очень связано с этим домом и с образом этой женщины. «Она была прекрасная музыкантша и помню, как любил ее игру мой отец»⁵⁶, – писал Николай Милиоти. Возможно, и даже скорее всего музыкальность, активно проникавшая в семью, была воспринята братьями Милиоти, и в творчестве будущих художников-символистов свою роль сыграла. Василий, к слову сказать, даже подумывал о поступлении в Консерваторию.

Старший брат отца Николай Юрьевич Милиоти (1833-1892) москвичом не был, жил в Петербурге, и будучи большим биржевым деятелем, имел связи в высшем обществе⁵⁷, так например, состоял в частной благотворительной организации, покровительствовала которой императрица Мария Александровна. Милиоти вспоминал: «Я уже после его смерти, взрослым бывая в Петербурге, очень сошелся с этой милой семьей и любил их. В них всех была прелестная легкость, радостность, тонкость былой Петербургской жизни»⁵⁸. Милиоти имел в виду семью своей кузины Любови Николаевны Гауш (1873-1943), супруги художника Александра Гауша, в их доме на Английской набережной он часто гостем. Приложение 1, рис. А. Гауш, как известно, также происходивший из купеческой семьи, учился живописи в Академии Жюлиана, получил звание художника в Императорской Академии художеств, был одним из основателей «Нового общества художников». Не удивительно что Николай Милиоти сошелся с этой семьей, ведь художником был не только сам Гауш, но и кузина Люба.

⁵⁵ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 36.

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ «Он был женат на женщине очень забавной, оригинальной, славившейся своими чудачествами и всякими “mots” и просто помешанной на царской семье и дворе. Одним из ее пунктиков было, что та ночь, которую Александр I провел в имении Леонтьево ее бабки, не прошла безрезультатно – и правда даже внук ее напоминал молодого Александра» (Там же. Л. 35 об.).

⁵⁸ Там же.

О младшем брате отца Константине Юрьевиче Милиоти (1841-1903), Николай в мемуарах пишет немного⁵⁹, а именно то, что он был директором Московского Купеческого Клуба и что был два раза женат, второй раз на известной в то время балерине Полине Михайловне Карпаковой⁶⁰, первой исполнительнице партии Одетты в балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро» (1877).

Приведенные выше факты из биографий ближайших родственников Николая и Василия позволяют предположить, что возрастание интереса к искусству затронуло не только семьи купцов-миллионеров, но и куда более скромные купеческие семьи, которые ориентируясь на Морозовых, Рябушинских, Мамонтовых, Третьяковых активнее тянулись к искусству. Эти люди, если не сами занимались творчеством, то связывали свои судьбы с творческими людьми или щедро занимались благотворительностью, помогая одаренным личностям.

Отец художников Дмитрий Юрьевич Милиоти (1838-1902) был средним братом. Николай Милиоти вспоминал о нём как о прекрасном, нежном и очень много страдавшем человеке. Тяжёлые испытания выпали на его долю в период работы на директорской должности в московском Коммерческом и ссудном банке, когда Дмитрий Юрьевич был ещё очень молод⁶¹. В 1873 г. разразился мировой экономический кризис. Стоимость ценных бумаг, выросшая в предыдущие годы, стала падать. А так как директор по зарубежным банковским

⁵⁹ «Начав маленьким служащим страхового общества, благодаря богатейшей своей родне (мужьям сестер) он зарабатывал огромные деньги» (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 35).

⁶⁰ Полина (Пелагея) Михайловна Карпакова (1845-1920) – русская артистка балета, солистка Большого театра.

⁶¹ «Мой отец совсем молодой вошел, как директор в Московский Купеческий Банк, где членами совета были богатейшие мужья его сестер. Среди этих деловых людей самым блестящим <...> был знаменитый Полянский, главный герой огромного процесса Московского Купеческого Банка. Мой отец, искренний и доверчивый <...> давал свою подпись часто веря на слово, обманываемый ловкими и бесчестными дельцами» (Там же. Л. 38).

операциям бездумно скупал огромное количество акций западных компаний, то банк понес большие убытки, о которых директор по зарубежным операциям в годовом отчёте умолчал. Позже ситуацию усугубил кредит, выданный на строительство железной дороги между Брестом и Граево (Польша). Надеясь покрыть убытки, не отраженные в отчете, директор-распорядитель и директор по зарубежным операциям выдали кредит под довольно скромный залог. К середине 1875 г. европейский финансовый кризис дошел до России. Убытки от прокладки европейских железных дорог вызвали общий крах всех предприятий кредитополучателя, и он стал не платежеспособным. Огромную брешь, образовавшуюся в балансе банка уже невозможно было утаить. Правлению банка пришлось обратиться за помощью в министерство финансов. Не получив финансирования, банк, принимая вклады, перестал выдавать наличные. Не предавая огласке проблемы, члены совета воспользовались служебным положением и сняли со счетов свои личные деньги. Разразившийся скандал 12 октября 1875 г. был грандиозным, вкладчики банков по всей стране бросились снимать свои сбережения, а это не могло не спровоцировать банковский кризис. Правительство Александра II возместило вкладчикам Коммерческого и ссудного банка значительную часть их потерь, но само событие надолго и крепко поселилось в общественном сознании. Отец Милиоти невольно оказался в числе тех, кто вдохновил В.Е. Маковского на создание картины «Крах банка» (1881, ГТГ), ведь подразумевался именно Коммерческий и ссудный банк, в котором служил Дмитрий Милиоти. Вместе со всеми он оказался на скамье подсудимых. После разбирательства был оправдан, но случившееся на много лет оставило тяжёлый след в его душе. Николай писал в мемуарах, что отец этого «...не мог никогда забыть и знаменит[ое] “дело” это, еще в молодых годах к[а]к-то

надломило его»⁶².

Вспоминая семью матери Надежды Васильевна Неймарк (см. Приложение 1, рис. 2), Николай писал, что его дед Василий Романович Неймарк⁶³ был женат на Юлии Карловне Рейссиг⁶⁴, что сестра бабушки Софья Карловна Рейссиг была замужем за Е. Ф. Коршем⁶⁵ – другом Н.В. Станкевича, Т.Н. Грановского, И.С. Тургенева, А.И. Герцена и др.

Что касается Юлии Карловны – бабушки Николая Милиоти, то после смерти Василия Романовича, умершего довольно молодым, она вышла замуж второй раз за друга покойного мужа. Бабушка детьми не занималась и мать, со слов Николая Милиоти, росла предоставленная самой себе. Ее отправили в Санкт-Петербург в закрытый дорогой и модный женский пансион. О том как Надежда Васильевна стала вхожа в семью Кушелёвых-Безбородко ни Наталья, ни Николай в своих воспоминаниях не упоминают, но из их мемуаров мы можем узнать, что Надежда Васильевна часто и подолгу гостила у Л.А. Мусиной-Пушкиной (Кушелёвой-Безбородко)⁶⁶, общение с которой сыграло, как полагал Николай,

⁶² См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 38 об.

⁶³ «Дед мой Василий Романович фон Неймарк, помещик могучий, красивый, ленивый, созерцательный человек, не расстававшийся с халатом и трубкой, и великий охотник, был незаконным сыном графа Зубова и княгини Шаховской – напумевшей в свое время в высшем свете Петербурга связи. Он и его сестра Надежда Романовна <...> были усыновлены главным управляющим имения Шаховских фон Неймарком» (Там же. Л. 43).

⁶⁴ «...дочери и сестре русских военных, ф[он] Рейссиги были старого ганноверского рыцарского рода и остались в России после взятия в плен при Бородине команд.[ира] Ганноверских гусар Армии Наполеона Полк.[овника] ф[он] Рейссига. Один сын его был сенатором при Имп.[ераторе] Николае I, другой, отец моей бабки – военный, служил в Москве. Ал.[ександра] Карл.[овича] брата моей бабушки генерал-лейтенанта, командовавш[его] русск.[ой] конницей при переправе через Дунай в Тур.[ецкую] Войну и имевшего золотую саблю, я очень хорошо помню. Другого брата Федора, служившего в Варшаве, я никогда не видал» (Там же.).

⁶⁵ Евгений Фёдорович Корш (1809-1897) – русский журналист, издатель, переводчик, библиотечный деятель, редактор ряда периодических изданий. Отец филолога, академика Петербургской Академии наук Фёдора Евгеньевича Корша (1843-1915).

⁶⁶ Любовь Александровна Мусина-Пушкина (1833-1913) – дочь мецената, государственного деятеля Александра Григорьевича Кушелёва-Безбородко (1800-1855).

отрицательную роль⁶⁷ для неё, для бесприданницы⁶⁸. Родители художников Дмитрий Юрьевич и Надежда Васильевна познакомились в Меррекюле⁶⁹, модном курорте под Санкт-Петербургом, и в 1871 г. обвенчались. Вспоминая свое детство и жизнь в доме родителей, Николай писал: «...юность моя в нашем доме была очень тяжела из-за вечной нашей борьбы⁷⁰ и вражды»⁷¹.

Чуть более подробны воспоминания сестры, Натальи Милиоти, она так же упоминает, что отец был человеком мягким и добродушным, не обладал теми качествами, какие необходимы были настоящему бизнесмену⁷². Он ещё и стремился соответствовать богатым родственникам, пытался обеспечить уровень жизни, к которому Надежда Васильевна привыкла до замужества, и это привело к тому, что жили они не по средствам. Семья из шести человек имела семь человек прислуги – няню, двух горничных, кухарку, дворника, кучера и судомойку⁷³. Кроме того, родители не скупилась на образование мальчиков, для детей нанимались учителя танца, верховой езды и конечно же музыки и

⁶⁷ «Положение прелестной девушки, любимицы графа и гр.[афини] Кушелёвых, но бесприданницы среди всего этого великолепия <...> не могло и не опьянять ее, не оставить на всю ее будущую жизнь разочарований...» (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 45 об.).

⁶⁸ Из воспоминаний Н. Милиоти, после смерти Василия Романовича Неймарка, опекуном был назначен двоюродный брат Василия Романовича, растративший деньги детей.

⁶⁹ Барон Вильгельм фон Гент в 1862 основал курортное поселение вблизи источника с минеральной водой под названием Бад-Меррекюль. Вскоре Меррекюль стал популярным курортом и превратился среди петербуржцев в модное дачное и курортное место.

⁷⁰ «Полная природного ума, энергии, честолюбия, поклонница успешной, красивой, небедной жизни, она нашла в моем отце и в своих детях такие начала идеализма, непрактичности, фантастичности граничившей с безумием, что искренно всю жизнь страдала и воевала, и жила со своими детьми в вечной борьбе» (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 53).

⁷¹ Там же.

⁷² «...он жил всю жизнь в грубой среде, среди деловых людей и удачников и всю жизнь страдал от этого и чувствовал себя униженным и потеряннным <...> Как был он одинок последние годы, какое лицо бывало у него в церкви, какая доброта была всегда в лице этом, какая забота о всех (он всю жизнь нашу гимназическую будил нас вставая готовить нам завтраки и провожал нас укутывая, как женщина)» (Там же. Лл. 37 об.-38).

⁷³ Из воспоминаний Н. Милиоти: «...начали жить все труднее, труднее, проживая состояние; совершенно невозможная для него с его характером работа на бирже, траты большой, ничего не понимавшей, балованной семьи, взрослых ничего не умевших детей...» (Там же. Л. 38 об.).

рисования.

Нам не известно, когда именно у братьев Милиоти проявилась склонность к занятиям изобразительным искусством, но определённо то, что умение разглядеть в окружающем нечто поэтическое, умение унаследованное, вероятно, от отца, обнаружилось еще в раннем детстве. Примером может послужить одно из первых сильных детских впечатлений, много позже, уже в зрелом возрасте, описанное Николаем: детьми их одевали чтобы вести гулять, а через окно было видно, как на дворе шел снег, «пушистый, светлый, светлый первый снег <...> огромные (большие мне казалось к[а]к настоящие комья снега) хлопья, бесчисленные безостановочные спускались с белого неба на посветлевший двор. Помню к[а]к поразило это меня своей красотой и счастьем»⁷⁴.

Детские впечатления, сформировавшие его на всю оставшуюся жизнь, как признавал сам Милиоти, связаны с Кузьминками, с подмосковной усадьбой князей Голицыных. Последний владелец усадьбы князь С.М. Голицын жил в Кузьминках до 1873 г., после развода с женой переехал в усадьбу Дубровицы. Кузьминки стали сдаваться, и семья Милиоти каждое лето до глубокой осени жила там. Однажды (Николаю было тогда около 4-5 лет), когда семья Милиоти только что приехала в Кузьминки на лето. «Я был один в балконной комнате, помню, что стоял у балконной двери на цыпочках и вдруг увидел первую красоту жизни.

Перед балконом росла огромная Пихта, за ней шел зеленый спуск к пруду, за которым как раз напротив, на той стороне пруда <...> Солнце было низко и растопленным золотом переливалась вода в узком пруду. Так было прекрасно это первое видение моей жизни, что точно навсегда посвятило оно меня для обожания, радования, служения красоте. Мгновения эти первого счастья от

⁷⁴ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 60.

созерцан. прекрасного я никогда не мог забыть»⁷⁵.

Даже если не принимать подобные фрагменты дневника Н. Милиоти как прямое доказательство ранних склонностей братьев к образному, творческому восприятию действительности (хотя, почему бы и нет, ведь многим людям свойственно в деталях помнить наблюдения и чувствования самого раннего их детства), признаем факт превосходного владения словом. Читая эти строки из дневника Н. Милиоти, непременно обращаешь внимание на его слог, способность к которому, как можно предположить, он приобрел не только в результате естественного интеллектуального развития, но и благодаря общению с Е.Ф. Коршем и с людьми его круга. Коршу Николай приходился внучатым племянником, общение с ним вспоминал с особой теплотой, и писал, что был он «великий остроумец и мастер в уменье говорить остроты»⁷⁶. Милиоти даёт важное пояснение, указывая на то, что такой репутацией Корш пользовался в кругу его друзей: Боткиных, А.И. Герцена, Т.Н. Грановского⁷⁷, Н.В. Станкевича⁷⁸, И.С. Тургенева – представителей плеяды московских либералов-западников, блестящих мастеров словесности⁷⁹. «Да и то сказать, что могло в Европе быть образованнее, тоньше и блистательнее этих прошедших все

⁷⁵ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 60.

⁷⁶ Там же. Л. 2.

⁷⁷ Тимофей Николаевич Грановский (1813-1855) – русский историк-медиевист, профессор Московского университета. Идеолог западничества. Развитие взглядов Грановского определило знакомство с Н. Станкевичем в 1836 г.

⁷⁸ Николай Владимирович Станкевич (1813-1840) – русский писатель, поэт, публицист, мыслитель. Организатор и глава круга единомышленников, известного в истории общественной мысли как «Кружок Станкевича». В Кружок входили М. Бакунин, В. Белинский, В. Боткин, К. Аксаков.

⁷⁹ Из воспоминаний П.Д. Боборыкина, записанных Н. Милиоти: «...воскресенье, зимой, на завтраке у Боткиных в их доме на Покровке, против церкви Покрова. Все как-то сразу съехались, все были в сборе, и был это торжественный московский завтрак. Дм. Петр. приехал из Испании, Герцен – из Лондона, Тургенев – из Парижа, были и Станкевич, и Грановский, кажется, и Бакунин был, и проф. Крылов, и Кетчер, и Евгений Корш и сам хозяин, конечно, Вас.П. Боткин – великий хлебосол и я 20-тилетний, только выпустивший первую книжку, молодой писатель, оробевший от соседства всех этих богов и скромно жавшийся к уголку и слушавший жадно, стараясь не проронить ни слова». (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Лл. 3 об.-4 об.).

университеты, перевидавших и перепробовавших все сокровища мысли, искусства и кулинарии, начитаннейших и обеспеченнейших русских бар?»⁸⁰.

А обеспеченных русских дворян-помещиков, которые много путешествовали, много видели, увлекал западный образ жизни, философия Шеллинга и Гегеля, идеи модернизации России по западному образцу. Будучи противниками революций, они считали, что могут добиться своих целей мирным путем, пытаясь именно через публицистику воздействовать на общественное сознание.

Братьям посчастливилось прикоснуться к этой культуре и постичь силу воздействия слова, недаром они оба пробовали себя в публицистике. Братья часто бывали с матерью у Корша, когда тот уже был седовласым стариком⁸¹. Николай сожалел, что «...родился чересчур поздно – между нами не могло быть постоянного общения»⁸². Так он описывал их последнюю встречу: «Помню за гробом мою мать в трауре, разговаривавшую с Владимиром Ивановичем Герье⁸³; помню, что Герье говорил тогда о молодом Бенуа»⁸⁴.

Сведения о семье художников, столь подробные и столь красноречиво изложенные одним из братьев, безусловно важны, на наш взгляд, нельзя ведь не учитывать, что среда, в которой обитает человек, формирует его личность как ничто другое. Братья Милиоти, конечно же, осознанно или непроизвольно, впитывали «все сокровища мысли»⁸⁵, проникавшие в их разум и души с

⁸⁰ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 2 об.

⁸¹ Из воспоминаний Н. Милиоти: «Какого аромата интеллектуальной барской жизни был полон их московский дом: с полутемными от тяжелых занавесей комнат; знаменитой библиотекой – в кабинете; прекрасным роялем – в тихой зале...». (Там же. Л. 3).

⁸² Там же. Л. 3 об.

⁸³ Владимир Иванович Герье (1837-1919) – русский историк, общественный деятель, член-корреспондент Петербургской Академии наук, профессор всеобщей истории Московского университета.

⁸⁴ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Лл. 3 об.-4 об.

⁸⁵ Там же. Л. 2 об.

постоянством и регулярностью родственного и дружеского общения.

Формирование братьев происходило в очень интересных условиях второй половины XIX в. С одной стороны, на их становление оказывало общение с блестящими интеллектуалами своего времени, с другой – неоднородная купеческая среда. Среди представителей купечества встречались и высокообразованные интеллектуалы, которые и сами активно посвящали себя служению искусству, так и просто дельцы, для которых поводом к действию было только «слово купеческое».

1.2. Проблематика символизма как тема исследования от его появления до настоящего времени

Символизм как явление в искусстве зародился во Франции в 70-80-х гг. XIX в. и прежде всего в литературе, а именно в поэзии Шарля Бодлера, Поля Верлена, Артюра Рембо, Стефана Малларме. Причем Бодлера можно считать не только поэтом-символистом, но и основоположником и «теоретиком» символизма благодаря его многочисленным критическим статьям, посвящённым вопросам эстетики.

Одно из самых стройных и убедительных определений символизма дал Альберт Орье. Будучи одним из ярых пропагандистов нового искусства, он сформулировал основные постулаты символизма. В 1891 г. в статье «Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin»⁸⁶ он писал, что искусство будущего должно быть: «1. Idéiste, puisque son idéal unique sera l'expression de l'Idée; 2. Symboliste, puisqu'elle exprimera cette Idée par des forms; 3. Synthétique, puisqu'elle écrira ces formes, ces signes, selon un mode de compréhension générale; 4. Subjective, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais eu tant que signe d'idée perçu par le sujet; 5. (C'est une conséquence) décorative — car la peinture décorative proprement dite, telle que l'ont comprise les Egyptiens, très probablement les Grecs et les Primitifs,

⁸⁶ Aurier G.-Albert Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Mercure de France, t. II, № 15, Mars 1891, p. 155-165

n'est rien autre chose qu'une manifestation d'art à la fois subjectif, synthétique, symboliste et idéiste⁸⁷»⁸⁸.

В последующем изучении феномена символизма на Западе занимались Филипп Жюллиан, Эдвард Люси-Смит, Ганс Хофштеттер, Роберт Голдуотер.

Так Ф. Жюллиан (1919-1977) в монографии «Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s»⁸⁹ упоминая таких разных художников как Пюви де Шаванн, Редон, Дени, Аман-Жан, Дельвиль, Кнопф, Леви-Дюрмэ, Приккер, Тороп, Уоттс, все же не обоснованно смешивает понятия «декаданс», «символизм» и «ар-нуво».

Немецкий исследователь Ганс Хофштеттер (1928-2016) в работах, посвященных искусству рубежа XIX-XX вв. «Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen»⁹⁰, «Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf»⁹¹ и «Idealismus und Symbolismus»⁹² высказывал мысль о том, что символизм был реакцией на материалистический реализм XIX в., но считал символизм не направлением в искусстве, а способом мышления художника.

Большинство исследователей, к примеру европейцы Жюллиан, Хофштеттер и Люси-Смит, утверждали, что символизм вырос из предшествовавших ему направлений искусства и развивался на протяжении

⁸⁷ - (фр.) 1. Идеистическим, поскольку его единственным идеалом станет выражение идеи; 2. Символическим, поскольку оно будет выражать эту Идею в формах; 3. Синтетическим, поскольку оно запечатлеет эти формы, эти знаки в соответствии с общим способом понимания; 4. Субъективным, поскольку объект никогда не будет рассматриваться в нем как таковой, но только как знак идеи, воспринятой субъектом; 5. (Как следствие) декоративным – так как декоративная живопись, как ее понимали египтяне, весьма вероятно, греки и первобытные люди, не что иное, как манифестация искусства одновременно субъективного, синтетического, символического и идеистического.

⁸⁸ См. Aurier G.-Albert Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. С. 164.

⁸⁹ Jullian Ph. Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s. New York, Washington, London, 1971. 280 p.

⁹⁰ Hofstätter H.H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln, 1965. 274 p.

⁹¹ Hofstätter H.H. Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln, 1965. 273 p.

⁹² Hofstätter H.H. Idealismus und Symbolismus. Wien-München, 1972. 139 p.

всего XIX в., а американец Голдуотер (1907 – 1973) рассуждал так: «One of the chief characteristics of symbolist painting (and its graphic derivatives) is the stress it puts upon the pictorial surface and its organization»⁹³ (Одной из главных характеристик символистской живописи (и графики) является значение (акцент), которое придается живописной поверхности и её организации). Голдуотер считал символизм самостоятельным течением, независимо выросшим в поле искусства, и находит особенность его не в характере изображения, а в форме, в стилеобразующих элементах.

На новый уровень изучения проблематики европейского символизма выводит работа российского учёного В.А. Крючковой «Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900»⁹⁴, изданной в 1994 г. Анализируя работы Жюллиана, Хофштеттера, Люси-Смита и Голдуотера, Крючкова иногда полемизирует с ними, иногда принимает их точку зрения, и сама делает следующие выводы:

- на символистское видение художника оказывала существенное влияние индивидуальная авторская живописная техника;
- символистские видения художников крепко связаны с природными формами и не являются исключительно плодами безудержной фантазии художника;
- зарождение символизма исторически закономерно, он вырос из направлений, которые ему предшествовали и развивался на протяжении всего XIX в.;
- символизм – явление не литературоцентричное;

⁹³ Goldwater R. Symbolism. London, 1979. P. 18.

⁹⁴ Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 269 с.

- следует расширить границы символизма, причислив к нему творчество «художников интимного толка»: Э. Вюйар. П. Боннар;

- идеями синтеза искусств символизм подготовил рождение стиля ар-нуво.

В ряду современных западных исследований наибольший интерес представляет, пожалуй, работа американского профессора Шэрон Хирш «Symbolism and modern urban society»⁹⁵, в которой автор дает следующее определение декаданса: герой является членом умирающей аристократии, тем, кто не имеет уже никакого отношения к своему собственному сословию, а более относится к буржуа. Декадент – это индивид, который не позволяет себе стать одним из толпы, он борется за то, чтобы сохранить индивидуальность. В итоге – уединение, являющееся последствием неприятия буржуазных норм, отсюда – самосозерцательный и замкнутый характер личности, который привел как к отклонению от буржуазных норм, так и к программным заявлениям (которые позже появятся у символистов). Эти суждения автора многое объясняют, социальная ориентированность художников декаданса важна для понимания европейского символизма, которому, как известно, предшествовал декаданс. Ведь, символизм вырос из декадентского «субъективного» видения (мышления), обретя видение (мышление) «идеалистическое», символистское.

В России новое художественное направление получило распространение чуть позже, в 1890-е гг. и также прежде в литературе. Одним из первых российских теоретиков символизма был Дмитрий Мережковский, который опубликовал в 1893 г. свои рассуждения «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»⁹⁶. Рассуждая о новых течениях, Мережковский выделил в них три главные составляющие – мистическое содержание, философские

⁹⁵ Hirsh Sharon L. Symbolism and modern urban society. Cambridge, 2004. 363 p.

⁹⁶ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. 192 с.

символы и художественный импрессионизм, причем все эти составляющие проявились по мнению Мережковского ещё в творчестве Тургенева, Толстого, Достоевского и Гончарова. Мережковский выразил надежду на то, что современные молодые писатели «окрепнут» и начнут писать, как их предшественники, у которых они заимствовали и художественный импрессионизм, и философские символы, и мистическое содержание.

Другим теоретиком и ярким сторонником символизма в искусстве был Валерий Брюсов, который публикуясь сначала на страницах журнала «Мир искусства», а затем и в «Весах», также способствовал популяризации этого направления в искусстве. Одна из наиболее ярких его статей – «Ненужная правда»⁹⁷, опубликованная в № 4 журнала «Мир искусства» за 1902 г., в ней Брюсов критиковал МХТ за реализм, доведенный «до упора»⁹⁸, призывал «к сознательной условности античного театра»⁹⁹.

А манифестом русского символизма стала статья Брюсова, которой открывался первый номер журнала «Весы» за 1904 г. – «Ключи тайн»¹⁰⁰. По сути, это была лекция, прочитанная в марте 1903 г. в Москве, в Историческом музее, а затем в Париже. В этой статье Брюсов утверждал следующее: «Искусство только там, где дерзновения за грань, где прорывание за пределы познаваемого»¹⁰¹.

В начале XX в. символистская живопись стала заполнять российские выставки, появилась необходимость объяснить публике это новое явление, дать ему определение.

Одним из первых, кто сделал это был художник и критик Борис Липкин. В статье «Эмоционализм в живописи»¹⁰², опубликованной в № 2 журнала

⁹⁷ Брюсов В.Я. Ненужная правда // Мир искусства. 1902. № 4. С. 67-74.

⁹⁸ См. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. С. 129.

⁹⁹ См. Брюсов В.Я. Ненужная правда. С. 74.

¹⁰⁰ Брюсов В.Я. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 3-21.

¹⁰¹ Там же. С. 20.

¹⁰² См. Б. Л. (Липкин Б.). Эмоционализм в живописи. С. 56-57.

«Искусство» за 1905 г., он попытался проанализировать увиденное и установить его место в русской живописи: «Эмоционализм – это импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения; в нем из настроения рождается эмоция – так, как от природы впечатление – в импрессионизме. Это целое новое мирозерцание в живописи»¹⁰³. Липкин писал, что русский «эмоционализм» зародился в творчестве Врубеля, а его последователями стали молодые московские художники, которых он разделил на две группы: выразителей музыкальных эмоций – Сапунова и Судейкина и выразителей чисто живописно-пейзажных эмоций – Кузнецова и Уткина.

Ещё одним свидетелем рождения нового течения в искусстве был Сергей Маковский, который в рецензии на выставку «Голубая Роза»¹⁰⁴, опубликованной в № 5 журнала «Золотое руно» за 1907 г., объясняя публике это новое явление, объявил главным завоеванием молодых художников «современный сознательный примитивизм»¹⁰⁵, обнаружил в этом влияние французских неоимпрессионистов, но в отличие от Липкина не присвоил этому явлению названия. Гораздо позже, в 1913 г. на «Страницах художественной критики»¹⁰⁶ Маковский определил стиль художников «Голубой розы» так: «любительская расплывчатость символических намерений в духе Метерлинка»¹⁰⁷, но отметил при этом, что «талантливость дебютантов «Голубой розы» бросалась в глаза»¹⁰⁸, а так же предположил, что на их творчество влияли не только французские неоимпрессионисты, но и Врубель с Борисовым-Мусатовым.

Следует упомянуть работы и других крупных теоретиков русского символизма. Андрей Белый опубликовал почти одновременно три сборника

¹⁰³ См. Б. Л. (Липкин Б.). Эмоционализм в живописи. С. 56.

¹⁰⁴ См. Маковский С.К. «Голубая Роза». С. 25-28.

¹⁰⁵ Там же. С. 25.

¹⁰⁶ Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Респ., 1999. 382 с.

¹⁰⁷ Указ. соч. С. 99.

¹⁰⁸ Там же.

статей: «Символизм»¹⁰⁹ в 1910 г., «Луг зеленый»¹¹⁰ в том же 1910 г. и «Арабески»¹¹¹ в 1911 г. «Символизм» – сборник статей, посвященных общим вопросам теории. «Луг зеленый» – это рассуждения Белого о России, ее душе и русской литературе. «Арабески» – последняя книга трилогии приводит конкретные примеры, которые наглядно демонстрируют общие теории из сборника «Символизм». Проблем символизма Белый коснулся и много позже, в трилогии мемуаров 1930-х гг.: «На рубеже двух столетий»¹¹², «Начало века»¹¹³ и «Между двух революций»¹¹⁴. Причем он в числе первых обозначил деление на старших символистов и младосимволистов: «Нас называли “символистами второй волны”»; для меня это название значило: “символисты”, но не “декаденты”»¹¹⁵.

Деление это до сих пор учитывается в научном обороте, согласно, ему к символистам первой волны относятся Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, М. Врубель и некоторые из художников «Мир искусства»: Л. Бакст, М. Добужинский, К. Сомов; а к символистам второй волны отнесены В. Брюсов, А. Блок, А. Белый, Вяч. Иванов и художники «Голубой розы» П. Кузнецов, П. Уткин, А. Матвеев, М. Сарьян, С. Судейкин, Н. Сапунов, Н. Феофилактов, Н. и В. Милиоти.

После революции 1917 г. учёные, теперь уже советские историки искусства, продолжали изучать русское (буржуазное) искусство рубежа XIX-XX вв. В 1929 г. А.А. Федоров-Давыдов в труде «Русское искусство промышленного

¹⁰⁹ Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910. 633 с.

¹¹⁰ Белый А. Луг зеленый. М.: Альциона, 1910. 247 с.

¹¹¹ Белый А. Арабески. М.: Мусагет, 1911. 501 с.

¹¹² Белый А. На рубеже двух столетий. М.; Ленинград: Земля и фабрика, 1930. 495 с.

¹¹³ Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. 686 с.

¹¹⁴ Белый А. Между двух революций. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 410 с.

¹¹⁵ См. Белый А. Начало века. С. 174.

капитализма»¹¹⁶ писал, что «новый стиль начался в пейзаже и выработал пейзажный подход ко всем явлениям окружающего мира»¹¹⁷. К таким художникам он относил Коровина, Куинджи, Левитана, Нестерова, Поленова указывая на то, что в их творчестве живопись, как он выразился, «обессюжетилась»¹¹⁸. Анализируя творчество художников объединения «Голубая роза», Федоров-Давыдов отмечает прежде всего декоративность их живописи, плоскостность и орнаментальную узорность их произведений.

В сборник статей и очерков А.А. Федорова-Давыдова «Русский пейзаж XVIII- начала XX века»¹¹⁹, изданный после смерти автора, включены главы из книг «Русский пейзаж XVIII- начала XIX века»¹²⁰, «Федор Яковлевич Алексеев»¹²¹, «Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество»¹²², «Русский пейзаж конца XIX- начала XX века»¹²³. В сборник включена статья «О новом характере пейзажа после импрессионизма», в которой автор рассматривает творчество И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, В. Борисова-Мусатова. В ней Федоров-Давыдов, изучая технику Борисова-Мусатова, замечает, что тот работал «завивающимися, как кружева, линиями, которые способствуют впечатлению воздушности изображения при его декоративной плоскостности»¹²⁴, – и эта техника, пишет далее автор: «станет чрезвычайно распространенной в графике у Н.П. Крымова, А.А. Арапова, Н.П. Феофилактова»¹²⁵.

¹¹⁶ Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализм. М.: Гос. Акад. Художественных наук, 1929. 246 с.

¹¹⁷ Указ. соч. С. 11.

¹¹⁸ Там же. С. 19.

¹¹⁹ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII- начала XX века. М.: Советский художник, 1986. 300 с.

¹²⁰ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII- начала XIX века. М.: Искусство, 1953. 581 с.

¹²¹ Федоров-Давыдов А.А. Федор Яковлевич Алексеев. М.: Искусство, 1955. 256 с.

¹²² Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1966. 401 с.

¹²³ Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX - начала XX века. М.: Искусство, 1974. 208 с.

¹²⁴ См. Русский пейзаж XVIII- начала XX века. С. 248-249.

¹²⁵ Там же.

В искусствоведческих исследованиях 1930-1960-х гг. символизм в русской живописи и графике не был признан самостоятельным направлением, рассматривался только как характеристика кратковременного периода в творческой жизни тех или иных художников, а то и просто как особенность некоторых произведений этих художников.

Только в 1970-е гг. проявился интерес к изучению символизма в русской живописи как самостоятельного направления в начале XX в., стали появляться искусствоведческие исследования, посвящённые символизму как таковому. Одной из первых работ, посвященных русскому живописному символизму, стала диссертация англо-американского слависта, искусствоведа Джона Эллиса Боулта «Объединение «Голубая роза» и русский живописный символизм»¹²⁶.

После этой знаковой работы исследования, посвященные изучению русского живописного символизма, начали публиковать и советские учёные Д.В. Сарабьянов и Г.Ю. Стернин.

Д. Сарабьянов в работе «Русская живопись XIX века среди европейских школ»¹²⁷, рассматривая становление и развитие русского символизма и стиля модерн, приходит к выводу, что модерн и символизм по сути являлись «двумя сторонами одной медали»¹²⁸. Следующий вывод, который он делает: основа стиля модерн базируется на «сочетании натурального и условного»¹²⁹. В итоге Сарабьянов приходит к заключению: «модерн – стиль, ознаменовавший торжество линейного начала, декоративизма, преобладание ритмической концепции»¹³⁰. То, что художники-символисты отдавали предпочтение графическим техникам, автор объясняет тем, что «темпера, заменяющая масло, а

¹²⁶ Bowlт John E. The «Blue Rose» Movement and Russian Symbolist Painting. Saint Andrews, 1972. 398 p.

¹²⁷ Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.

¹²⁸ Указ. соч. С. 204.

¹²⁹ Там же. С. 195.

¹³⁰ Там же. С. 217.

гуашь – акварель, противопоставлены натурному видению, они смягчают трёхмерность»¹³¹.

Труд Д.В. Сарабьянова, который нельзя не упомянуть, «Стиль модерн»¹³², является фундаментальной монографией, обобщающей многолетние исследования учёного. Автор, как и ранее, рассматривает русский символизм и модерн в контексте европейского символизма и модерна, но в этой монографии он расширяет рамки исследования, так в этом исследовании к предтечам модерна Сарабьянов относит Джеймса Уистлера, Гюстава Моро, Пьера Пюви де Шаванна.

В отличие от утверждений в его ранних исследованиях, где Сарабьянов едва ли не породнил модерн и символизм, объявил их «двумя сторонами одной медали»¹³³, в этом труде он заключает, что творчество художников-символистов «Голубой розы» с принципами модерна свести невозможно. Автор видит причину этого в том, что общее в их кратковременном союзе выразилось не в едином стиле (течении или направлении), а «в сказочности и театрализации, ярко выраженной линейной ритмике»¹³⁴ и декоративизме.

Г.Ю. Стернин в работе «Художественная жизнь России 1900-1910-х годов»¹³⁵ пишет о «творческом единомыслии»¹³⁶ группы молодых московских живописцев и обуславливает это фактом их совместной учебы в МУЖВЗ. Стернин пишет об «их “коллективном” приобщении к символистским идеям через образную систему новой драмы»¹³⁷, и это наводит на мысль о том, что их совместные подработки в качестве сценографов в большей мере, чем учёба повлияли на их творческое единство.

¹³¹ См. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 220.

¹³² Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 293 с.

¹³³ См. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 204.

¹³⁴ См. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. С. 166.

¹³⁵ Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.

¹³⁶ Указ. соч. С.86.

¹³⁷ См. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С.89.

В своей работе Стернин, как и Крючкова, как и некоторые западноевропейские исследователи (Жюллиан, Хофштеттер и Люси-Смит) придерживается того мнения, что символизм развивался на протяжении всего XIX в. и вырос из предшествовавших направлений искусства, причем кризис символизма Стернин связывает с кризисом индивидуализма в искусстве 1900-х гг.

М.Ф. Киселев в ранних своих исследованиях, анализируя журнальную графику «Весов»¹³⁸, «Искусства» и «Золотого руна»¹³⁹, делает вывод о том, что художников, оформлявших эти журналы, а именно В. Дриттенпрейса, П. Кузнецова, В. Милиоти, С. Судейкина, Н. Сапунова, П. Уткина и Н. Феофилактова можно отнести к московской школе, как самостоятельному направлению книжной графики. Искусство рубежа XIX-XX вв. М. Киселев рассматривает и в последующих своих работах: «Мария Якунчикова»¹⁴⁰, «Графика А.П. Остроумовой-Лебедевой»¹⁴¹, «Виктор Борисов-Мусатов»¹⁴², «Василий Поленов»¹⁴³, «Голубая роза»¹⁴⁴.

А.А. Русакова в книге «Символизм в русской живописи»¹⁴⁵, рассматривая становление и развитие этого направления в русском искусстве рубежа XIX-XX вв., делает вывод о том, что единство «эстетической платформы»¹⁴⁶ «Голубой розы» выразилось только лишь в общем для этих художников интересе к примитиву, ставшему поворотным моментом в развитии живописи, так как предопределял поиски следующего поколения художников – авангардистов.

¹³⁸ Киселев М.Ф. Графика журнала «Весь» // Советская графика-78. М., 1980. С. 200-224.

¹³⁹ Киселев М.Ф. Из истории московской книжной графики начала XX века. // Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. М., 1988. С. 242-262.

¹⁴⁰ Киселев М.Ф. Мария Васильевна Якунчикова, 1870-1902. М.: Искусство, 1979. 191 с.

¹⁴¹ Киселев М.Ф. Графика А.П. Остроумовой-Лебедевой. М.: Искусство, 1984. 135 с.

¹⁴² Киселев М.Ф. Виктор Борисов-Мусатов. М.: Белый город, 2001. 46 с.

¹⁴³ Киселев М.Ф. Василий Поленов. М.: Арт-родник, 2012. 96 с.

¹⁴⁴ Киселев М.Ф. Голубая роза. М.: БуксМАрт, 2013. 94 с.

¹⁴⁵ Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995. 450 с.

¹⁴⁶ Указ. соч. С. 350.

Русакова относит творчество художников «Голубой розы» ко второй волне символизма и дает периодизацию их развития: 1897-1901 гг. – первоначального накопления опыта, 1901-1907 гг. – время расцвета, и 1907-1910 гг. – перерождение символизма.

Также следует упомянуть и другие труды А.А. Русаковой: «Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов»¹⁴⁷ и «Павел Кузнецов»¹⁴⁸, которые являются блестящими монографиями художников начала XX в. В монографии «Павел Кузнецов» автор методично доказывает, что импульс для возникновения «Голубой розы» дала личность П. Кузнецова, творческий почерк которого во многом определял поиски других художников-символистов.

Первой монографией о «Голубой розе», к кругу которой принадлежали братья Милиоти, является работа И.М. Гофман «Голубая роза»¹⁴⁹. В ней автор последовательно доказывает, что деятельность «Голубой розы» не была ограничена одним лишь проведением в 1907 г. одноименной выставки, что предтеча «Голубой розы» – «кузнецовский кружок» возник ещё во времена совместной учёбы будущих голуборозовцев в МУЖВЗ.

Большой интерес представляет исследование А.К. Флорковской «Формирование творческого метода художников «Голубой розы»¹⁵⁰, в нём автор исследует творческий метод художников объединения «Голубая роза», который не смотря на общие для России и Европы идеи символизма, присущ только русскому живописному символизму.

¹⁴⁷ Русакова А.А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905. Ленинград; Москва: Искусство, 1966. 148 с.

¹⁴⁸ Русакова А.А. Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977. 283 с.

¹⁴⁹ Гофман И.М. «Голубая роза». М.: Пинакотека, 2000. 335 с.

¹⁵⁰ Флорковская А.К. Формирование творческого метода художников «Голубой розы». Москва, 2000. 206 с.

М.Ю. Герман в книге «Модернизм»¹⁵¹, рассматривая все «измы» рубежа XIX-XX вв., упоминает и символизм. Родоначальником русского символизма, как и прочие исследователи, автор считает Врубеля, который дал «могучие импульсы становлению символизма и модерна»¹⁵². Герман также отмечает, что проникновение в «глухие глубины бытия, поиски “большого стиля”»¹⁵³ сближали таких разных художников, как Врубель и Борисов-Мусатов. Автор считает вполне закономерным то, что художники «Голубой розы» видели в них своих духовных учителей.

¹⁵¹ Герман М.Ю. Модернизм. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 480 с.

¹⁵² Указ. соч. С. 72.

¹⁵³ Там же.

1.3. Выставка «Голубая роза» как вершина русского художественного символизма

Выставка «Голубая Роза», устроенная на средства Николая Рябушинского и при его участии (он ведь был художником-любителем), открылась, как известно, в Москве 18 марта 1907 г. В ней участвовали помимо братьев Милиоти и самого Рябушинского А. Арапов, П. Бромирский, В. Дриттенпрейс, И. Кнабе, П. Кузнецов, Н. Крымов, А. Матвеев, М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, П. Уткин, Н. Феофилактов и А. Фонвизин. У многих, надо сказать, уже имелся выставочный опыт, хотя бы и не слишком удачный, как у Павла Кузнецова и Петра Уткина. Ещё в апреле 1904 г. в их родном Саратове они собрали выставку под названием «Алая роза». Почему «Алая», почему «роза»? А. А. Русакова даёт следующее объяснение: «"Алая роза" – издавна символ земной любви, страсти, расцвета юных надежд. Так назвал свою романтическую драму 1888 г. С.И. Мамонтов, о чем, несомненно, знали его молодые друзья»¹⁵⁴. Савва Мамонтов в конце 1900 г. поселился недалеко от Бутырской тюрьмы в доме при гончарной мастерской перевезённой из Абрамцева, где у него по найму работали и молодые художники. А до этого, когда у Саввы Ивановича были дом и семья, он писал любительские пьесы для домашнего театра. Сюжет «Алой розы» был взят из народной сказки «Аленький цветочек», но переложенной на «западный» лад.

В той выставке помимо Кузнецова и Уткина принимали участие и другие члены «кузнецовского» содружества: Анатолий Арапов, Иван Кнабе, Владимир

¹⁵⁴ См. Русакова А. А. Павел Кузнецов. С. 44.

Половинкин, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян, Николай Феофилактов, а также Елена Александрова¹⁵⁵ и Михаил Волгин¹⁵⁶. В числе участников значились также Врубель и Борисов-Мусатов, хотя по факту это не было «участие» – единственная скульптура Врубеля «Тамара» находилась в собственности Павла Кузнецова и была выставлена им самим, а полотна Борисова-Мусатова были взяты на выставку из саратовских коллекций, сам художник в это время путешествовал по Франции и Германии. В Саратовской прессе критика была негативной, в столичной прессе её не было вовсе.

Но вернёмся к инициативе молодых москвичей, воодушевлённых успехами Дягилева. Масштаб нового замысла тоже требовал серьёзного покровителя, и на эту роль как нельзя лучше подходил Николай Рябушинский – меценат, художник-любитель, владелец «Золотого руна», в художественном отделе которого к началу 1907 г. уже трудились после возвращения из Парижа большинство будущих «голуборозовцев» – к тем четверым, что работали в журнале уже год с первого его номера (В. Милиоти, П. Кузнецов, Н. Сапунов, Н. Феофилактов), присоединились Сергей Судейкин с Анатолием Араповым, а также Пётр Бромирский, Владимир Дриттенпрейс, Николай Крымов, Мартирос Сарьян и Пётр Уткин, каждый в той или иной мере приложил усилие к организации выставки. Заметим, что Николай Милиоти сотрудником журнала не был и в подготовке выставки вряд ли принимал участие столь же активное, что и брат Василий. Николай Феофилактов вспоминал: «На одном из наших собраний <...> Кто-то предложил назвать её “Голубой Розой”»¹⁵⁷. В ряде

¹⁵⁵ Елена Александровна Борисова-Мусатова (Александрова) (1873-1921) – художница, жена (с 1903) художника В. Борисова-Мусатова.

¹⁵⁶ Михаил Варфоломеевич Кузнецов (Кузнецов-Волжский, Кузнецов-Волгин) (1876-1953) – художник, старший брат художника П. Кузнецова.

¹⁵⁷ Цит. по: Киселев М. Ф. Голубая Роза // Русское искусство: XX в. М., 2008. Т. 2. С. 17.

источников высказывается предположение, что автором наименования «Голубая Роза» могли быть или Андрей Белый, или Валерий Брюсов.

Версию происхождения названия той выставки высказывает и А. А. Русакова, которая утверждает в монографии о Павле Кузнецове, что превращение «Алой розы» в «Голубую» было закономерным, поскольку в течение двух лет выставки, в которых участвовали молодые московские художники, «...заполнялись “бледной призрачной живописью” <...> А “Rosa mistica” (“Мистическая Роза”) Н. Милиоти в экспозиции “Мира Искусства” 1906 года прямо наталкивала участников выставки на новое имя...»¹⁵⁸. Но судя по ремарке А. Бенуа на полях выставочного каталога «Мира искусства» (1906): «Волшебная Гаага! Золото янтарь»¹⁵⁹, «Rosa mistica» («Мистическая Роза») Николая Милиоти вероятнее всего была золотой, а не голубой.

Вероятнее всего, своим названием выставка обязана стихотворению К. Бальмонта «Голубая Роза» (1903). Позже Вяч. Иванов, пытаясь объяснить смысл «Голубого цветка» тонко отмечал: «В веках теряется происхождение этого символа, но у всех поздних мистиков встречаем мы голубой цвет, как символ Души мира»¹⁶⁰.

Интерес к выставке был таким, на какой молодые московские художники вероятнее всего даже и не рассчитывали. Судя по восторженным откликам современников, интерес этот был связан не только с качеством самих работ, но и с тем, как они подавались.

Художник Сергей Виноградов в мемуарах, написанных в эмиграции, уверял в том, что выставка «Голубой Розы» была сенсацией в московском

¹⁵⁸ См. Русакова А.А. Павел Кузнецов. С. 70.

¹⁵⁹ Васильева Н.М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А. Н. Бенуа // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Том 7. С. 77.

¹⁶⁰ Ауслендер С. Голубой цветок (лекция Вячеслава Иванова 23 ноября) // Аполлон. 1909. № 3. С. 41-42.

художественном мире: «Благоухала выставка цветами, невидимый оркестр как-то тихо и чувствительно играл, красота нежных мягких красок в картинах, наряднейшая красивая толпа <...> все так сгармонировано, чарующе, так цельно, красиво...»¹⁶¹.

Рецензий было достаточно много, воспроизводить все нет необходимости, упомянем только статью Маковского¹⁶², в которой критик довольно высоко оценил искания молодых московских художников, но рассуждая на тему этих исканий, в сущности предрёк последовавший позже распад «Голубой розы»: «...современные художники создают направление ложно-декоративное, от которого рано или поздно придется отказаться»¹⁶³.

Но тем не менее многим молодым московским художникам-символистам выставка обеспечила взлет, они стали востребованы, стали получать заказы. Некоторые из их числа очень скоро были приняты в объединение «Свободная Эстетика».

В Брюсселе ещё действовало в то время (до 1914 г.) художественное объединение «La Libre Esthétique» («Свободная Эстетика»), основанное в 1894 г. Октавом Маусом, оно сменило основанное в 1883 г. общество «Les XX», в котором Маус с 1884 г. был секретарем. Заметим – одним из членов и частым экспонентом «Les XX» был Джеймс Уистлер, самый почитаемый Николаем Милиоти учитель.

Брюссельская «La Libre Esthétique» послужила образцом для одноимённого объединения в Москве, одним из его членов-учредителей был Николай Милиоти. В течение декабря 1906 г. учредители этого объединения несколько раз собирались в квартире Владимира Гиршмана для выработки устава. Одобрённое

¹⁶¹ Цит. по: Гофман И.М. «Голубая Роза». С. 90.

¹⁶² См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 25-28.

¹⁶³ Там же. С. 27.

и принятое всеми название, общество «Свободной эстетики», было предложено Василием Переплётчиковым. Устав утвердили 10 апреля 1907 г. Членами-учредителями «Свободной эстетики» помимо Милиоти были: Валерий Брюсов, Владимир Гиршман, Николай Кочетов, Леонид Пастернак, Василий Переплётчиков, Николай Сапунов, Александр Средин, Константин Станиславский, Иван Трояновский. Действительными членами и членами-посетителями «Свободной эстетики» в разные годы были такие яркие личности как А.А. Арапов, А.А. Ахматова, А.А. Бахрушин, А.А. Блок, П.И. Бромирский, Д.Д. Бурлюк, Г.Л. Гиршман, Е.В. Гольдингер, Н.С. Гончарова, И.Э. Грабарь, В.П. Дриттенпрейс, К.Н. Игумнов, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, С.А. и Н.К. Кусевицкие, М.Ф. Ларионов, О.Э. Мандельштам, В.В. Маяковский, Н.В. Мещерин, И.А. Морозов, И.С. Остроухов, С.А. Поляков Д.П. Святополк-Мирский, В.А. Серов, А.Н. Скрябин, С.Ю. Судейкин, Н.П. Ульянов, В.Ф. Ходасевич, М.И. Цветаева, С.И. Щукин, К.Ф. Юон.

На собраниях читались лекции по искусству, устраивались литературные и музыкальные вечера, проводились закрытые выставки – всё это должно было способствовать сближению коллекционеров, меценатов с творческой элитой, в результате пополнялись коллекции, а художественная элита получала материальную поддержку.

Собрания «Эстетики» проводились раз в неделю, первоначально в доме Генриетты Гиршман, а затем в доме Марии Востряковой¹⁶⁴ на Малой Дмитровке. Милиоти был активным участником этих встреч, поскольку его интерес к ним был не только творческим, он остро нуждался в реализации своих произведений.

¹⁶⁴ «М.[ария] В.[асильевна] Востр.[якова] была <...> в разводе с Бор.[исом] Д.[митриевичем] Востряковым и жила почти открыто с архитектором Мод.[естом] Дурновым, извест.[ным] архитектором, очень умным и интересным человеком, другом многих извест.[ных] русских людей. По его инициативе устраивала она у себя в доме на Мал.[ой] Дмитровке эти завтраки из одних знаменитых или просто модных людей» (См. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Лл. 5 об. -6).

Из письма брату Юрию: «Сообщаю тебе довольно гнусную вещь, для нас троих, т.к. и Вася нуждается в деньгах; вчера я был у Трояновского (он в Москве), он в большом конфузе – его жена “Аничка” (должно б. стервоза) возненавидела мою “Kermesse”, находя ее извращенной и настолько омерзительной, что заявила, что не войдет в комнату, где она будет висеть. <...> Вчера же я узнал, что Алекс. Павловне Боткиной, дочери П.М. Третьякова очень понравилась маленькая картинка с золотыми облаками “Звон”, и если бы не упрямый “Антон”¹⁶⁵ меня мож. б. купила бы Третьяковка. Все это лестно, правда, но не производительно»¹⁶⁶.

Тем не менее, если верить А. Белому¹⁶⁷, именно «Голубая роза» «окрасила» «Эстетику». Воодушевлённый такой популярностью этого выставочного проекта, Николай Рябушинский задумал следующую выставку. Идея Николая Рябушинского собрать в одну экспозицию французов и русских сулила грандиозное и символическое событие, выставка под названием «Салон Золотого Руна» должна была открыться в Москве почти ровно через год после «Голубой Розы», участники которой должны были на этот раз объединиться с представителями «Мира искусства» и выступить в одном пространстве с крупнейшими французскими мастерами. Рябушинским задумывалось почти ровно то, что так блестяще удалось Дягилеву в Париже годом ранее. Но от участия отказались А. Бенуа, Головин, Добужинский, Коровин, Лансере, Остроумова-Лебедева, Серов, Сомов и больше половины участников «Голубой Розы», которые за три месяца до запланированного открытия «Салона «Золотого Руна» выступили со своей собственной выставкой «Стефанос. Венок».

¹⁶⁵ Милиоти, вероятно, имеет в виду В.А. Серова, «Тоша» – детское прозвище, которое в семье Мамонтовых переродилось в «Антон».

¹⁶⁶ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 30 апреля [1900-е] РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 11. Лл. 62-63.

¹⁶⁷ См. Белый А. Между двух революций. С. 235.

Василия Милиоти увлекла затея Николая Рябушинского – выставка совместная с французами. И был он не просто увлечён, но даже принимал деятельное участие в подготовке к ней. О том свидетельствует Генрих Тастевен в письме Алексею Ремизову: «Хитроумный византиец Милиоти был тайно с Н.П.¹⁶⁸ – за границей, собирал французов для выставки Руна, которая открывается 25 марта»¹⁶⁹.

Первая выставка «Салон Золотого Руна» открылась в Москве чуть позже запланированного срока, не 25 марта, а 5 апреля 1908 г. Трудно сказать, чего не хватило её организаторам, времени или дягилевского таланта. Строгий критик Грабарь писал: «...сделана слишком на скорую руку»¹⁷⁰.

Русское искусство представляли: сам Н. Рябушинский, В. Милиоти, П. Кузнецов, П. Уткин, А. Матвеев, М. Сарьян, А. Фонвизин и И. Кнабе, а также М. Ларионов, Н. Гончарова, Н.П. Ульянов, А. Карев¹⁷¹, М. Кузнецов-Волжский¹⁷², Н. Хрустачёв¹⁷³. Работ Николая Милиоти на «Салоне» не было, в марте 1908 г. он принял участие в выставке «Венка», а так же в том же году у него намечалась выставка в Брюсселе, где он, определённо, намеревался показывать лучшее, что у него было, а ведь именно лучшее следовало предоставлять и на «Салон Золотого Руна», участниками которого были Пьер Боннар, Жорж Брак, Винсент Ван Гог, Поль Гоген, Эдгар Дега, Морис Дени, Андре Дерен, Альбер Марке, Анри Матисс, Одилон Редон, Пьер Огюст Ренуар, Жорж Руо, Поль Сезанн, Эмиль Антуан Бурдель, Аристид Майоль, Огюст Роден.

¹⁶⁸ Генрих Тастевен, возможно, имеет в виду Николая Павловича Рябушинского.

¹⁶⁹ Письмо Тастевена Г. Э. Ремизову А. М. 1908 г. РНБ. Ф.634. Ед. хр. 214. Л. 10.

¹⁷⁰ Грабарь И. Э. Салон «Золотого Руна» // Весы. 1908. № 6. С. 91.

¹⁷¹ Алексей Еремеевич Карев (1879-1942) – живописец, график, педагог. Родился в деревне Шиловка Саратовской губернии. Был дружен с П.В. Кузнецовым, П.С. Уткиным, А. Матвеевым.

¹⁷² Михаил Варфоломеевич Кузнецов (Кузнецов-Волжский, Кузнецов-Волгин) (1876-1953) – художник, старший брат П.В. Кузнецова.

¹⁷³ Николай Иванович Хрустачёв (1884-1961) – художник-живописец, педагог. Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Хотя и были французы представлены не лучшим образом, что сразу и отметил Грабарь: «...не могу забыть того чувства обиды, которое испытывал перед случайными, незначительными холстиками величайших мастеров XIX-го века <...> Но если нельзя было достать шедевров Сизле, Ренуара, Дегаза, Писсаро, Монэ, Сезанна и Гогэна, – то лучше было бы от них совсем отказаться»¹⁷⁴.

Далеко не все русские художники с именем согласились принять участие в выставке, отказались, к примеру, такие величины, как А. Бенуа, А. Головин, М. Добужинский, К. Коровин, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, В. Серов, К. Сомов, а те, кто на «Салоне» был представлен и мог бы «вытянуть» русское в нём участие, как М. Сарьян и П. Кузнецов, после «Голубой розы» находились в творческом поиске. В соперничество с французскими гигантами вступили почти исключительно молодые подающие надежду авторы. Одним словом, достойное, равноправное соревнование двух национальных художественных школ, на которое рассчитывал Рябушинский, не получилось, что сразу отметил Грабарь: «В русском отделе чувствовалась какая-то сонная одурь, равнодушие, полное отсутствие настоящей, большой веры. Я не хочу сказать, чтобы там не было живых мест, не было таланта, но в целом отдел этот наводит гнетущую тоску и хотелось спастись от нее у французов»¹⁷⁵.

Позже состоялись ещё две выставки «Золотого Руна», вторая – 11 января 1909 г., тоже совместная с французскими мастерами, такими как Жорж Брак, Морис Вламинк, Андре Дерен, Кес ван Донген, Анри Манген, Альбер Марке, Анри Матисс, Жорж Руо, Анри Ле Фоконье. Грабарь снова без труда разглядел слабые места выставки, но на этот раз обнаружил и достоинство: «Французский отдел менее сумбурен, нежели на первой выставке <...> представлена, если и неудачно, и неполно, то все же последовательно и логично, известная группа

¹⁷⁴ См. Грабарь И. Э. Салон «Золотого Руна». С. 91-94.

¹⁷⁵ Там же.

художников, возбуждающая в Париже много толков. Это – те силы, которые группируются вокруг Матисса»¹⁷⁶.

Русский отдел представляли в основном те же художники, что и на первой выставке «Салон Золотого Руна»: сам Н. Рябушинский, В. Милиоти, П. Кузнецов, И. Кнабе, А. Матвеев, М. Сарьян, П. Уткин, А. Фонвизин, М. Ларионов, Н. Гончарова. На втором «Золотом Руне» не было работ А. Карева, М. Кузнецова-Волжского и Н. Хрустачёва, не участвовал в нём и Н.П. Ульянов, но появились произведения К.С. Петрова-Водкина и П.С. Наумова. Либо изменённый состав участников, либо более высокий уровень выставленных работ, либо и то и другое способствовало большему успеху второго «Руна» перед первым, и это отметил Грабарь в рецензии для второго номера «Весов» за 1909 г.: «...русские очень заметны и во многом даже интереснее своих соседей французов. Лучшая вещь всей выставки как раз произведение русского, – это скульптура Матвеева. <...> После Матвеева лучшими вещами русского отдела надо признать работы Ларионова <...> Из новых людей, выставивших здесь, интереснее других Петров-Водкин и Наумов. <...> Среди прежних участников выставки очень выгодно выделяются красивые вещи Уткина, сделавшего большие успехи, и Сарьяна <...> Значительно лучше, чем в прошлом году, и Фон-Визен <...> Лучше и Рябушинский. В этом году было впервые ясно, что это – человек, не совсем лишенный дарования»¹⁷⁷.

27 декабря 1909 г. открылась третья и последняя выставка «Золотого Руна», при участии уже только русских художников: самого Рябушинского, П. Кузнецова, И. Кнабе, М. Сарьяна, П. Уткина, Н. Гончаровой, М. Ларионова и новых молодых авангардистов – И. Машкова, А. Куприна и Р. Фалька, которые совместно с братьями Бурлюками, Кандинским, Кончаловским, Лентуловым,

¹⁷⁶ Грабарь И. Э. Московские выставки // Весы. 1909. № 2. С. 104.

¹⁷⁷ Там же. С. 107-108.

Малевичем уже в следующем 1910 г. соберут собственную выставку «Бубновый валет».

Таким образом, несмотря на творческие разногласия, расколы, неудачи в российской художественной среде первые годы XX в. в истории русской культуры были отмечены необычайным расцветом. Выставка «Голубая роза» стала своеобразной кульминацией этого расцвета, а за ней последовали «Салон “Золотого Руна”» – первая «домашняя» крупная встреча с французским искусством, и «Стефанос. Венок», выставка хотя и далеко не прорывная, но альтернативностью своей немало подстегнувшая развитие русского изобразительного искусства.

Выводы первой главы. Формирование братьев Милиоти как художников происходило под воздействием остросовременной эстетики модерна и философии символизма.

Символизм как явление зародился во Франции в 1870-1880-х гг. прежде в литературе, а позже перекочевал в изобразительное искусство. В России это новое течение появилось в 1890-х гг., и тоже прежде всего в литературе, и так же, как в Европе его появление сопровождалось обильной критикой, дискуссиями и попытками исследовать его природу и происхождение. Исследования продолжаются по сей день, поскольку и сегодня вряд ли можно утверждать, что в искусствоведении существует единая и безупречно стройная теория символизма в изобразительном искусстве, при том, что определение этому направлению дано еще в 1890-х гг. По-прежнему возникают затруднения в том, чтобы безоговорочно отнести творчество того или иного художника к направлению символизма. Черты символизма обнаруживаются в творчестве многих художников рубежа XIX-XX вв., не только тех, кого почти все без исключения исследователи уверенно относят к группе художников-символистов. Многие художники восприняли и отразили в своих произведениях

символистские мотивы и приёмы, переместившись вслед за тем, и довольно быстро, в зоны других «измов». В этом отношении очень показательно творчество художников группы «Наби» и тех, кто причислен к группе «Голубая роза».

Выставка «Голубая роза», выставка-сенсация, демонстрировавшая работы молодых московских художников-символистов и определившая их карьеры, стала важным этапом и в творчестве художников Милиоти. Анализируя рецензии на выставку «Голубая роза», невозможно не заметить, что и художественные критики выделяли Николая Милиоти из единой массы экспонентов, как художника более зрелого и опытного, уверенно владеющего формой и рисунком, и счастливо избежавшего «приятностей» и «вкуса». Кроме того, изучая выставленные на «Голубой розе» вещи, отмечаешь, что произведения Николая Милиоти заметно выделялись из общей массы работ, предоставленных другими экспонентами. В поиске новых живописных средств Милиоти явно опережал других участников выставки, которые начали уходить от символизма уже после «Голубой Розы». Стало вполне очевидным, что характерные черты русского живописного символизма, который радикально изменил художественную среду начала XX в., были в полной мере освоены и братьями Милиоти.

ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСТВО БРАТЬЕВ МИЛИОТИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ РОССИИ ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА

2.1. Особенности формирования художника Н. Милиоти

Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) с момента прихода туда в качестве преподавателей А.К. Саврасова в 1858 г., В.Г. Перова в 1871 г., И.М. Прянишникова в 1873 г. «переживало свой первый блестящий расцвет»¹⁷⁸ и по качеству образования не уступало Императорской Академии художеств. Этот непродолжительный расцвет быстро закончился, хотя ещё долго потом училище привлекало молодых художников. В 1882 г. умер Перов, ушёл из училища Саврасов, и, хотя в том же 1882 г. в МУЖВЗ поступил в качестве преподавателя В.Е. Маковский, качество преподавания продолжало снижаться. К моменту поступления туда Николая Милиоти в 1894 г. (это год смерти Прянишникова и ухода Маковского), это стало особенно ощутимым. Милиоти не оставил письменных воспоминаний об училище, в котором немного не доучился, но почувствовать атмосферу, царившую там в то время, мы можем благодаря свидетельствам соучеников Н. Милиоти по МУЖВЗ, В.Э. Борисова-Мусатова, к примеру. Он начал обучение в училище в 1890 г., спустя год оставил его и уехал в Санкт-Петербург, поступил там вольнослушателем в Академию художеств, пробыл там всего два года (климат города был слишком неблагоприятен для его

¹⁷⁸ См. Русакова А.А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905. С.14.

здоровья), а в 1893 г., вернувшись в московское училище, писал о нём так: «Натурный класс еще заманчивее. Там Поленов комбинирует целые картины. Но все-таки нет такого серьёзного отношения к делу, как в Академии»¹⁷⁹. Стоит заметить, что у В.Д. Поленова В.Э. Борисов-Мусатов учился недолго, в МУЖВЗ он вернулся осенью 1893 г., а весной 1895 г. уже покинул его. Ушёл, думается, после того шума, который наделали его работы на XVII выставке ученических работ МУЖВЗ, открытой в конце декабря 1894 г. и за которые Борисова-Мусатова в публикации «Московского листка» за 7 января 1895 г. нарекли декадентом.

Когда же и Поленов решил покинуть Училище, это уже многие его ученики расценили как большую потерю. Группа учащихся (Н. Милиоти был в их числе) 16 апреля 1896 г. направила ему письмо, в котором была выражена благодарность ему и сожаление по поводу его ухода: «От всего сердца приносим Вам нашу глубокую искреннюю благодарность, которую сохраним на всю жизнь»¹⁸⁰. Милиоти определённо высоко ценил и старательно усваивал опыт и знания, приобретённые на занятиях как у самого Поленова, так и в студии его любимого ученика – Константина Коровина. Даже в поздних работах Милиоти чувствуется почти импрессионистический, типично поленовский избыток света и воздуха, чистота и «ясность» красок.

Кроме того, Николаю Милиоти посчастливилось оказаться в МУЖВЗ и в классе у Л. О. Пастернака.

Леонида Осиповича, как серьёзного преподавателя вспоминает и художник, коллекционер и меценат князь С. А. Щербатов: «...я, наконец, попал на преподавателя серьёзного, Леонида Осиповича Пастернака. <...> в нем не

¹⁷⁹ Цит. по: Русакова А.А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. С.22.

¹⁸⁰ Письмо группы учеников Поленову В. Д. 16 апреля 1896 г. ГТГ. Ф. 54. Д. 5166. Л. 2.

было той затхлости, которая, в силу некоего московского провинциализма, так суживала горизонт многих художников и преподавателей»¹⁸¹.

Можно предположить, что именно настроения Л. О. Пастернака, который «старался поскорее удрать за границу, куда его увлекал немосковский ритм жизни»¹⁸², подтолкнули Николая Милиоти, его ученика, к отъезду в Париж в 1897 г. И уехал он, к сожалению, буквально накануне прихода в училище в качестве преподавателей Левитана, Серова и Паоло Трубецкого.

Не один Н. Милиоти стремился продолжать обучение за границей. Как мы помним, в 1895 г. в Париж уехал Борисов-Мусатов и поступил там в мастерскую Фернана Кормона¹⁸³, в которой уже занимались его соученики по Академии художеств и по училищу: В.И. Альбицкий, А.А. Лушников, Н.Ф. Холявин и А.К. Шервашидзе. Необходимо отметить, что помимо Парижа была в Европе и другая художественная «Мекка» – это Мюнхен, и основанная в этом городе в 1891 г. Антоном Ашбе собственная школа, где в разное время учились: И.Я. Билибин, Д.Д. Бурлюк, М.В. Веревкина, И.Э. Грабарь, М.В. Добужинский, В.В. Кандинский, Д.Н. Кордовский, К.С. Петров-Водкин и А.Г. Явленский. Методика Ашбе была направлена на развитие индивидуальных способностей учеников и выработки ими собственной творческой манеры, он отвергал какие-либо шаблоны и считал необходимым для художника искать новые художественные приёмы. Грабарь, отучившись у Ашбе год и объехав затем все мастерские Парижа, писал Кардовскому летом 1897 г.: «Принцип Кормона и французов сводится к следующему: надо, чтобы было абсолютно верно нарисовано в смысле

¹⁸¹ Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. М.: Согласие, 2000. С. 26.

¹⁸² Лобанов В. М. Кануны: Из худож. жизни Москвы в предреволюц. годы. М.: Сов. художник, 1968. С. 38.

¹⁸³ Фернан-Анн Пьестр Кормон (1845-1924) – французский художник, приверженец академического направления в искусстве. В 1882-ом году открыл художественную школу «Ателье Кормон», где в разное время учились Анри де Тулуз-Лотрек, Винсент Ван Гог, Виктор Борисов-Мусатов, Николай Рерих и другие.

пропорций; как вы этого достигаете, это решительно им безразлично. Меряйте, вытянув как можно дальше руку, меряйте десять, сто раз, меряйте циркулем на самой натуре и ставьте двадцать раз отвес, но чтобы было верно нарисовано»¹⁸⁴. Становится ясно, почему Н. Милиоти выбрал именно французскую систему преподавания, ведь первое и важнейшее чего желал в это время Милиоти – это поставить руку, получить твёрдый навык точного рисования. Он отправился именно в Париж, и это был выбор, надо признать, судьбоносный, а мотивирован он был помимо прочего ещё и тем, что в Париж художник отправился с приятелями Петром Кончаловским и Борисом Фогелем. Серьёзности его собственных намерений это, между тем, не умаляло. О них можно судить по фрагменту первого письма¹⁸⁵ из Парижа к братьям, в котором Милиоти описывал, как методично обходил все академии (во французской столице в конце XIX – начале XX вв. почти каждая художественная школа величала себя «академией»). Одним из первых, кого посетил Милиоти был Филиппо Коларосси¹⁸⁶ — итальянский художник и скульптор, который до 1866 г. работал моделью в парижской Школе изящных искусств, а в 1870 г. основал частную художественную школу «Академию Коларосси».

¹⁸⁴ Кардовский Д.Н. Об искусстве: Воспоминания, письма, статьи / Сост. и авт. прим. Е. Д. Кардовская. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. С. 63.

¹⁸⁵ «Оттуда я пошел к Кончаловскому. Я не ожидал ничего подобного. Под небом я постучал в маленькую дверку. <...> В небольшом чердаке (маленькая мастерская с верхним окном) слабо освещенной одной лампочкой со склеенным бумаж[ным] абажуром, в нищенской (по-нашему) обстановке, за продолгов.[атым] столиком кончали бедный обед здоровые, веселые люди – сам Кончаловск[ий], узнавший меня и назвав мою фамил[ию], его сестра, скульпт[ор] американск[ий], только получивш[ий] Ргix за скульптуру, какой-то химик, учившийся тоже в 3-ей гимназии. Такой веселой, здоровой, доброй богемы я никогда не видел. Кончаловский интересный и привлекательный человек. Он мне страшно напоминает молод[ого] Репина» (Письмо Милиоти Н. Д. братьям от 28/16 марта 1897. РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 10. Лл. 2 об.-3).

¹⁸⁶ Филиппо Коларосси (1841-1906) – итальянский художник и скульптор, основавший в 1870-ом году «Академию Коларосси». «У Colarossi по узенькой наружной лестнице, на маленьком загроможденном дворе поднимаешься к узенькой одностворчатой красной дверке, где за занавеской в небольшой мансарде сидят и рисуют» (Там же. Л. 2).

Следующим у кого побывал Милиоти был также итальянец Чезаре Витти, открывший в 1894 г. Академию Витти, в которой позировали его жена Мария и две её сестры Анна и Гиацинта, и которую Милиоти впоследствии посещал вплоть до возвращения в Россию (академия Витти просуществовала в Париже до Первой мировой войны).

Затем Милиоти обошёл студии нескольких французских мастеров, таких как Огюст-Жозеф Делеклюз¹⁸⁷ и Эдмон Франсуа Аман-Жан¹⁸⁸. Эдмон Франсуа Аман-Жан – художник-символист, у которого в тот момент уже не было мастерской, и он «...посоветовал пойти, если как я ему сказал, я хочу только рисовать, к его учителю, знаменитому Luc Olivier Merson»¹⁸⁹. Люк-Оливье Мерсон¹⁹⁰ – французский художник, график, гравёр, иллюстратор, член Академии изящных искусств, в конце своей художественной карьеры уходил от академизма и испытывал влияние символизма. Милиоти жадно впитывал все новые тенденции в искусстве, и потому его интерес к такому мастеру как Мерсон легко объяснить. Н. Милиоти периодически посещал его мастерскую вплоть до возвращения в Россию. Познакомился он и с мастерской знаменитого Жана-Поля Лорана, которого «рекомендовали и Репин, и Серов, и Суриков»¹⁹¹, поэтому не удивительно, что, обойдя, многочисленные Академии Парижа, он остановил свой выбор именно на Академии Жюлиана и мастерской Жан-Поль Лорана.

¹⁸⁷ Огюст-Жозеф Делеклюз (1855-1928) – французский художник, на рубеже веков имевший собственную мастерскую в Париже. «Эти мастерские могут испугать. <...> У Deleclus'a – сарайчик» (См. Письмо Милиоти Н. Д. братьям от 28/16 марта 1897. Л. 2).

¹⁸⁸ Эдмон Франсуа Аман-Жан (1858-1936) – французский художник-символист. «Aman-Jean живет в такой мрачной, печальной улице, что мне подумалось: нет ничего удивительного если он больной и нервный человек. Он произвел на меня удивительное впечатление» (Там же. Л. 5).

¹⁸⁹ Там же. Л. 4.

¹⁹⁰ Люк-Оливье Мерсон (1846-1920) – французский художник, «... был у Merson'a. Застал его за обедом. Но он принял меня – вежливость этих господ меня поражает. Мы прошли с ним в его, заставленную книгами и холстами мастерскую. Он с лампой в руке: "Pardon, monsieur, que je passe devant vous" [Простите, месье, что я прохожу мимо Вас]. Он объяснил устройство мастерской и дал карточку» (Там же.).

¹⁹¹ Там же. Л. 5.

Французский художник Родольф Жюлиан¹⁹², основатель собственной Академии, будучи талантливым организатором, привлекал к преподаванию в ней известных художников, в том числе и Жан-Поль Лорана¹⁹³, который в 1891 г. стал членом французской Академии изящных искусств. Думается, что Жюлиан пригласил Лорана в свою Академию именно в 1891 г. Как мы помним, за два года до этого, в 1889 г. Академию покинули, не закончив её, художники группы «Наби»: Морис Дени, Эдуар Вюйар, Кер-Ксавье Руссель, Поль Серюзье. Эти французские символисты полагали, что академия уже не даст им, стремящимся к новизне в искусстве, ничего нового и покидали Академию, а многим русским художникам было пока ещё не до новизны, они стремились в неё попасть. Так, М. В. Якунчикова поступила в Академию Жюлиана в том же 1889 г. Занималась она в мастерской Вильяма-Адольфа Бугро¹⁹⁴ и Тони Робер-Флэри¹⁹⁵, в которой до нее училась М. К. Башкирцева. Башкирцева в своих дневниках с восторгом описывала процесс обучения, а вот Якунчикова восторга от него явно не испытывала, про Робера-Флэри она писала: «...говорит все общие места»¹⁹⁶. А Бугро она видела только один раз и описывала его дряхлым, толстым старичком, который «помешался на *demi-teinte*»¹⁹⁷ (полутонах). «Вообще-то профессора – самая последняя вещь»¹⁹⁸, – заключила Якунчикова в письме к своей старшей сестре Н. В. Поленовой от 13 октября 1889 г. Заметим, что в той же Академии Жюлиана, но в другой мастерской, у Ж.-П. Лорана, учились многие русские художники, включая тех, кто в последствие пополнил когорту выдающихся – Л.

¹⁹² Родольф Жюлиан (1839-1907) – французский художник и педагог, основатель Академии Жюлиана, где учились многие выдающиеся художники.

¹⁹³ Жан-Поль Лоран (1838-1921) – французский живописец, художник-монументалист, скульптор, график, иллюстратор и педагог.

¹⁹⁴ Вильям-Адольф Бугро (1825-1905) – французский живописец, педагог таких художников, как Анри Матисс и Феликс Валлоттон.

¹⁹⁵ Тони Робер-Флэри (1837-1911) – французский художник и педагог.

¹⁹⁶ Письмо Якунчиковой М. В. Поленовой Н. В. 13 октября 1889 г. ГТГ. Ф. 54. Д. 12738. Л. 2.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Там же.

С. Бакст, Е. Е. Лансере, П. П. Кончаловский. Рядом с ними и в том же скромном статусе учеников осваивали мастерство художника Николай Милиоти и его московский товарищ Борис Фогель. Ж.-П. Лоран, будучи художником исторических и религиозных сюжетов в совершенстве владел изображением пустого пространства, которое было полноправным персонажем картины и психологически воздействовало на смотрящего с той же силой, что и другие, реальные персонажи. Лоран к тому же был выдающимся рисовальщиком, и потому не удивительно что молодые художники желали «ставить руку» именно у него.

Б. А. Фогель, будучи студентом медицинского факультета Московского университета, параллельно занимался живописью в частной студии у Леонида Пастернака, где и познакомился с Николаем Милиоти. Проучившись примерно год, Фогель, Кончаловский и Н. Милиоти вернулись в Россию, чтобы вместе поступать в Императорскую Академию художеств. Фогель позже вспоминал, что когда они с Кончаловским и Милиоти приехали в Петербург к экзаменам, то от товарищей услышали, что на экзамене лучше писать «...двумя красками, но хорошо нарисовать со всеми подробностями, если писать цветом. Это нас смутило, ибо мы в Париже привыкли писать общо с рисунком – очень точно брали большие цветовые отношения, а мелочами не занимались»¹⁹⁹. Фогель, по совету Кончаловского, показал свои парижские этюды В. Е. Маковскому. «Он, увидев мои этюды, спросил: “у каких шарлатанов Вы учились?” Я ему: “учился в Париже, куда Вы сами посоветовали мне поехать учиться. Учился же я у Жан Поль Лорана и Бенджамин-Констана”²⁰⁰. Он мне: “если так будете писать, то провалитесь на экзамене. Вы должны с угла и до угла,

¹⁹⁹ Фогель Б.А. Мемуары. ГРМ. Ф. 216, оп. 2, ед. хр. 86. Л. 11.

²⁰⁰ Жан-Жозеф Бенджамин-Констан (1845-1902) – французский художник, график, в академии Жюлиана с 1888 г.

с головы до ног писать наверняка без поправок – не иначе!!!»²⁰¹.

Фогель вспоминал, что так они никогда не писали, но он решил попробовать, и написал. Во время экзамена, когда он заканчивал рисунок, вошел Илья Репин. Репин обратил внимание на рисунок Фогеля, спросил, где тот учился и, узнав, что в Париже, стал расспрашивать: «А Вы живописью мало занимались – я не хотел много разглагольствовать и ответил: “да, мало”. Он на это: “Ничего, при таком хорошем рисунке Вам легко будет одолеть живопись”»²⁰².

Пётр Кончаловский тоже действовал сообразно советам товарищей и был принят в Академию. А Николай Милиоти свою тактику менять не стал. Борис Фогель вспоминал: «Милиоти же написал по-своему и, по-моему, очень хорошо и – провалился. Не понимаю, почему Репин, тогдашний ректор, не мог его выручить???»²⁰³.

Итак, в Академию художеств Н. Милиоти принят не был, но судя по дальнейшим откликам тех, кто был принят, сожалеть об этом ему может и не стоило. Из воспоминаний того же Бориса Фогеля: «И когда Залеман²⁰⁴ поправлял анатомию в рисунке, то рисунок пропадал. Очень мало чему я научился в Императорской Академии Художеств. А с композицией – прямо был курьёз <...> Когда я писал небольшие эскизы – получал 3-ки, когда же того же качества стал писать очень большие – стал получать пятёрки»²⁰⁵.

Гораздо резче, даже ядовито отзывался об Академии и Борисов-Мусатов, также отучившийся в Париже, это видно по тому, как и почему он советовал Петрову-Водкину ехать учиться за границу: «Дрянъ наша школа. Академию

²⁰¹ См. Фогель Б.А. Мемуары. Л. 11.

²⁰² Там же.

²⁰³ Там же. Л. 12.

²⁰⁴ Гуго Робертович Залеман (1859-1919) – русский скульптор, профессор Императорской Академии художеств.

²⁰⁵ См. Фогель Б.А. Мемуары. Л. 12.

подлую помню: отрывки физиологические учила она в холсты пичкать...»²⁰⁶.

Итак, можно предположить, с учётом хотя бы выше приведённых откликов об Академии Художеств, что, не поступив в неё, Н. Милиоти потерял не много, а профессиональные приобретения уже ожидали его в Париже, куда он в сущности вынужден был ехать снова, чтобы не прекращать профессиональную учёбу. В Париже в 1898 г. бывшей моделью Джеймса Эббота МакНилла Уистлера – Кармен Росси была основана Академия Уистлера, впоследствии переименованная в Академию Кармен. Джеймс Уистлер, несмотря на свою бурную жизнь и неровную карьеру со множеством судебных разбирательств и банкротством, к концу 1890-х гг. был признан выдающимся художником, учиться у которого было мечтой очень многих. «Уистлер – самый великий европейский мастер, – писала А.П. Остроумова-Лебедева своим родителям, – и если в Академии узнают, что я у него учусь, то все с ума сойдут от зависти»²⁰⁷.

Кто посоветовал Николаю Милиоти брать уроки у Уистлера доподлинно не известно, вероятнее всего, как и А.П. Остроумовой-Лебедевой – И.Е. Репин. Милиоти, к сожалению, не оставил свидетельств того, как проходило его обучение у именитого американца, но вряд ли найдутся основания предполагать, что Уистлер менял стиль и методику преподавания для кого-либо из учеников, гораздо увереннее можно предположить, что обучение у Уистлера происходило именно так, как его описывает А.П. Остроумова-Лебедева в своих «Автобиографических записках». В течение недели ученики должны были самостоятельно написать этюд, а мастер раз в неделю встречался с ними и лично просматривал работы. Такое, впрочем, практиковалось и в других многочисленных Академиях Парижа. В мастерской Уистлера царил полное

²⁰⁶ См. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. С. 263.

²⁰⁷ Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки / Сост., авт., вступ. статьи и примеч. Н.Л. Приймак. М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 1-2. С. 146.

подчинение всем требованиям мастера, и в этом состояло одно из существенных отличий парижских «Академий» от свободолобивой мюнхенской школы Ашбе. Смешивать краски на палитре следовало тоже по системе Уистлера. Заключалась она в следующем: посредине верхнего края палитры выкладывались белила, слева от них – светлая охра, сиенская натуральная земля, темная натуральная земля, кобальт, минеральная синяя, справа от них – киноварь, венецианская красная, индийская красная и черная. Затем посредине нижнего края палитры нужно было выложить немного черной краски, которая необходима для изображения самой темной тени. Затем подбирался общий цвет модели, который надо было разместить в центре палитры в большом количестве. Затем составлялась градация тонов по силе света между самым светлым тоном тела и черной краской, подбор размещался на палитре справа, и каждому тону краски предназначалась определенная кисть. Затем подбирались градация тонов фона, подбор размещался на палитре слева, и точно так же для каждого тона краски – отдельная кисть. «Начинать писать на холсте можно было тогда, когда на палитре все тона уже подобраны и натура как бы лежала готовая, только оставалось ее части собрать вместе»²⁰⁸.

Остроумова-Лебедева вспоминала, что модель в мастерской затемнялась таким образом, что яркого прямого света не было совершенно, а был только приглушенный свет, который создавал полутона разной яркости. Как художник-тоналист, Уистлер явно относил навык работы с полутонами к числу важнейших и таким изощренным способом, скудным освещением модели, принуждал учеников к работе с полутонами. Другой важнейший навык – умение тщательно разрабатывать фон, Уистлер настойчиво указывал ученикам на то, что именно фон главным образом даёт впечатление реальности.

²⁰⁸ См. Остроумова-Лебедева А.П. Автобиографические записки. С. 147-148.

И Милиоти, и Остроумова-Лебедева всегда с гордостью подчеркивали, что они – ученики Уистлера. Из письма Николая старшему брату Юрию от 12 мая 1899 г.: «Утром я пишу у Вистлера. Когда меня расхвалил Коровин, мне стало все равно, что думают в Школе, после похвал Репина мне все равно, что думает К., если похвалит Вистлер – можно с легким сердцем плюнуть на всех – выше некуда»²⁰⁹.

Академия Кармен, просуществовала недолго, закрылась через три года, весной 1901 г., и Милиоти пришлось искать себе другое пристанище, каковым стала Академия Витти, открытая кузинами Кармен Росси. Учёба во всех Академиях прекращалась с наступлением весны, и все разъезжались на этюды, кто куда. Милиоти весной 1900 г. направился в Италию.

Путешествие началось с Флоренции. Её одной хватило бы начинающему художнику, три года жившему в столице художественных новаций, для того, чтобы испытать сладостный шок от возможности припасть к живым образцам высокого академического искусства, увидеть истинный ультрамарин Ренессанса, настоящую «terra rossa» (красную землю) на полотнах Караваджо. «...пусть уже и теперь не вовремя, да возьму много <...> Я получил через консула бесплатный вход во все галереи на 4 месяца. Тут всюду надо платить. Флоренция живет галереями»²¹⁰. В том же письме – горькое сожаление о том, что не четыре месяца, а всего с десятков дней Милиоти мог позволить себе находиться во Флоренции. Отправился в столицу. Рим, аналогичное обилие великих образцов искусства прошлого, их недостижимость, похоже, вызвали у Милиоти почти шоковое состояние, а судя по тому, что художник писал брату 12 апреля, римские впечатления, возможно, понизили его самооценку: «Рим – что-то грозное, страшно значительное. Это настоящий новый мир, в котором я чувствую больше

²⁰⁹ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю. Д. 12 мая 1899 г. РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 11. Л. 9.

²¹⁰ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 6 апреля [1900 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 10. Л. 36-37.

всего одно – как много надо работать <...> не надо бы мне, быть может, особенно сейчас этого преждевременного художественного развития, ни видеть так много, ни думать и угадывать то, что видел, а работать простым учеником где-нибудь в мастерской Парижа»²¹¹. Когда первый шок от увиденного прошел, Милиоти начал жадно впитывать всё, что удавалось видеть на вилле Медичи, на вилле Боргезе, в музеях Ватикана²¹². Из письма Юрию от 2 мая: «Эта неделя лучшая из всего времени, которое я провел в Риме – я и работал, и открыл, наконец, настоящий вечный город в Музеях, на Форуме и Палантине. Только всего так много <...> и так мало времени и денег, а ощутительнее всего – так мало знания»²¹³.

Обращает на себя внимание то, как часто в письмах Николая Милиоти встречается слово «знание», и это указывает на понимание молодым художником того, как важно знать, понимать живопись, а не только уметь, иметь навык. Фрагмент письма брату Юрию: «Меня поразило очень больно, до чего я отстал от настоящей живописи, которую знает один Париж. Пусть я много приобрел знания и самостоятельности, хотя бы за эту зиму, но я дальше, чем 3 года назад от правды, которая всюду перед глазами; и я не могу и не хочу писать посредственного или вернее просто дрянного этюда; я пишу целый день и сдираю написанное, пока не напишу лучше Тархова (удивительного, правда?), который сейчас для меня поневоле является мерилom...»²¹⁴. Сравнение Милиоти на Н.А. Тархова может показаться странным, если вспомнить, что учёбу в Париже Милиоти начал на год раньше, что Тархова ещё раньше даже не приняли в

²¹¹ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 12 апреля [1900 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 10. Л. 24.

²¹² «...рисовал в записную книжку бюсты на Пинчио и сделал несколько маленьких этюдов на вилле Боргезе. Это правда – очень, очень немного. В эту неделю мне надо осмотреть, что успею. <...> нельзя же уехать из Рима, не видевши Ватикана и Форума, и потом мне хочется привезти с собой хоть один этюд с натурщика, чтоб показать Репину». (Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 23 апреля [1900]. РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 11. Л. 17).

²¹³ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 2 мая [1900 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 11. Л. 22.

²¹⁴ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. май [1900 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 11. Л. 35.

МУЖВЗ, а Милиоти приняли (они и познакомилась при поступлении в МУЖВЗ в 1894 г.). Не поступивший в училище Тархов только спустя четыре года был принят в парижскую Академию Жюлиана, где Николай Милиоти уже год как учился. Судя по письмам Милиоти, Тархов стал едва ли не самым близким его другом, был рядом с ним всю его ученическую жизнь в Париже, со всеми её потерями и достижениями²¹⁵.

В конце мая 1900 г. Николай уехал в Рязань отбывать воинскую повинность, и вынужден был прервать обучение. Только в 1903 г. Н. Милиоти смог вновь оказаться в Париже. «Ничего ни на грош не переменялось <...> Я очень много вижу с Тарховым. Он все такой же подозрительный и лысый, но как-то еще созрел, и положительно производит впечатление "совсем большого человека"»²¹⁶.

Частые упоминания в письмах Милиоти имени Николая Тархова так или иначе служат признаком влияния Тархова на Милиоти в плане не только художественном, но и эмоциональном. По сути он признаёт это и сам в одном из писем брату от 17 ноября 1903 г.: «...и для него, и для меня мучительно стало то влияние, которое я против воли имел на него, и против которого он все время боролся <...> Ему кажется, что я всегда всюду ищу какой-то победы, успеха, что отнимаю у него все; а я полон мучительной неуверенности в свои силы и свою работу»²¹⁷.

Вряд ли возможно с уверенностью говорить о том, каким образом и в какой мере влияли друг на друга Тархов и Милиоти. Тархов во всяком случае находился

²¹⁵ «...у меня больше 200 фр. долга и ни су в кармане, хоть кое-когда перепадает мне от Т., только просить по 3, 5 фр. очень тяжело и всему есть мера. Это темная сторона жизни Парижа, со стороны работы дело обстоит прилично. <...> Я продолжаю (в доме) работать утром у Merson, вечером у Renaud в Academie Vitti, днем я больше не пишу у Т., эту неделю модель приходила ко мне...». (Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 23 декабря [?] РГБ. Ф.494, к.1, ед. хр. 11. Лл. 41 об. -42.

²¹⁶ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 30 октября [1903 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 10. Лл. 70-71.

²¹⁷ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 17 ноября [1903 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 10. Л. 28.

скорее под влиянием французских импрессионистов, что не помешало ему обрести собственный почерк.

Выработки собственного почерка, разумеется, добивался и Николай Милиоти, хотя и влияния известных мастеров тоже явно не избежал, того же импрессионизма, а также пуантилизма, уже не новомодного, но по-прежнему увлекающего художников, особенно ищущих, молодых, таких как Милиоти в первые годы XX в. А выбор художником некоторых сюжетов и способы их раскрытия почти прямо указывают на влияние символизма. Красноречивый пример – «Маленькое панно» (см. Приложение 1, рис. 5), показанное им на 2-ой выставке «Нового общества художников» в Санкт-Петербурге в 1905 г. сразу же по его возвращению из Парижа. Может возникнуть на мгновение подозрение: уж не Вюйара ли это работа, известнейшего французского символиста, или может кого-то старательно Эдуару Вюйару подражавшего. Верно второе. Сравним панно Милиоти с картиной Вюйара «В саду» (см. Приложение 1, рис. 6): две женщины, мужская фигурка помельче именно в правом верхнем углу, стена деревьев именно вдоль верхней кромки картин, призрачность персонажей, техника пуантилизма – слишком много совпадений для признания их случайными. Техника безупречна и в том и в другом случае, что могло делать честь художнику Николаю Милиоти, но не могло бы оградить его от упреков в чрезмерном подражании, и в том, что он с головой сдался в плен символизма с его высокохудожественной невнятностью изображения. Качество работ, созданных «в плену» и выставленных в 1905 г., было, впрочем, достаточно высоким, иначе в следующем, 1906 г., Милиоти не удостоился бы заочной похвалы в рецензии на выставку «Нового общества художников», где его работ не было вовсе: «Некоторые из интересных членов этого общества в нынешнем

году отсутствуют. Это жалко. Невольно вспоминаются <...> и особенно красочные впечатления Николая Милиоти»²¹⁸.

Если в «Маленьком панно» обнаруживалось едва ли не прямое цитирование, то уже в следующих работах у Милиоти вырабатывается собственный узнаваемый стиль. Портрет Л.Н. Гауш (см. Приложение 1, рис. 7) написан мозаикой наползающих друг на друга разноцветных лепестков. Также не линиями, а разностью цвета выделяются объекты на холсте, и это усиливает впечатление нереальности изображённого. Лишённые чётких контуров и какой-либо символики предметы интерьера всего лишь указывают на то, что Гауш находится в помещении. А вот конусообразная морская раковина «трохус» в руке женщины, будто магнит, притягивает и её внимание, и внимание смотрящего на картину. Это один из немногих холстов Николая Милиоти, на которых один только объект принимает на себя наибольший вес и значение, придаваемые полотну. Ведь невозможно не учитывать закреплённую в мировой живописи жизнеутверждающую роль морской раковины, перламутр которой Милиоти растворил во всей атмосфере полотна, картина буквально светится перламутром. В целом картина бесспорно держится в ряду произведений типичных для художника – она импрессионистически исполнена, мистически заряжена и подчёркнуто символична.

Рассматривая ранние произведения Н. Милиоти, удивляешься их свету и легкости, поскольку знаешь, как тяжело давалась ему учёба. В Париже Н. Милиоти учился на «стипендию» Софьи Юрьевны Крестовниковой, но стипендия была довольно скудной, Милиоти экономил²¹⁹, как мог, часто рисовал

²¹⁸ См. Сюннерберг К.А. Художественная жизнь Петербурга. Выставки. С. 101.

²¹⁹ «Все очень тяжело. Ко всему стоят страшные холода, и лежит снег и, назябшись и наработавшись – хочешь есть вдвое. Я не могу жаловаться на свою жизнь и хотел бы так жить всю зиму, но я давно уже перестал из экономии есть утром и до часу хожу голодный...». (Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 19 ноября [?] РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 10. Л. 7 об.).

прямо на улице, чтобы не прерывать упражнений из-за нехватки средств: «...как никогда еще я рисовал на улице и в кафе <...> Я хожу сюда – потому что за ½ франка я могу рисовать целый вечер, и таверны заменяют иногда отлично академию, впрочем, весь Париж – мастерская...»²²⁰. Не только мастерская, но и грандиозный выставочный зал – вот чем помимо прочего был Париж рубежа XIX-XX вв., художественная «Мекка». Помимо официального Салона учившиеся в Париже молодые художники могли видеть и другие, альтернативные выставки, организованные как самими художниками («Салон независимых», «Осенний салон»), так и галереями, коллекционирующими их работы. Стоит вспомнить самые крупные и резонансные из их числа, а именно те, что проводились во время учебы Милиоти в Париже. В рамках Всемирной выставки 1900 г. была организована персональная экспозиция Огюста Родена, где скульптор впервые представил «Врата ада». Милиоти выставки определённо не пропускал, видел произведения Родена и не только его: «Сейчас в Лондоне выставка единственного соперника Родена, скульптора Медардо Россо <...> С ним я должен был ехать в Лондон, во всяком случае, я увижусь там с ним...»²²¹. В том же 1900 г. в галерее Дюран-Рюэля Клод Моне впервые выставил 22 холста «Кувшинок». В 1901 г. в галерее Бернхейма-младшего – ретроспектива Винсента Ван Гога, в галерее Воллара – персональная выставка Пабло Пикассо. 1902 г.: ретроспективы Анри Тулуз-Лотрека в салоне независимых, в галерее Дюран-Рюэля и в Брюсселе. В 1903 г. художники, чьи работы не были взяты в официальный Салон, основали свой Осенний салон, на котором была показана ретроспектива Поля Гогена и выставлены работы испанца Пабло Пикассо (в отличие от Салона независимых в Осеннем салоне могли участвовать иностранцы). Успех экспозиции был очевиден, и Осенний салон стал главной

²²⁰ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 24 ноября [1903 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 11. Лл. 46-47.

²²¹ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. [1903 г.] РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 10. Лл. 31-32.

вожделенной выставочной площадкой, особенно для молодых художников. В 1904 г. в Осеннем салоне целый зал был отведен Полю Сезанну, в галерее Воллара прошли выставки Анри Матисса и Кеса ван Донгена. Совершенно очевидно, что в пределах трёх-четырёх лет, включая годы пребывания Милиоти в Париже, художники французской столицы продемонстрировали все существовавшие тогда и нарождавшиеся стили, и приёмы живописи, составившие впоследствии значительную долю того, что позже стало именоваться модернизмом.

2.2. Феномен успеха В. Милиоти

На рубеже XIX-XX вв. художественная жизнь России была очень пестрой. Еще существовали объединения «Товарищество передвижных художественных выставок» (1863-1923), «Московское товарищество художников» (1893-1924), «Мир искусства» (1898-1927), но уже активно нарождались новые. Выставочное объединение «36 художников» было образовано в 1901 г. по инициативе А.М. Васнецова, С.А. Виноградова, В.В. Переплётчикова, Н.В. Досекина. Участие в выставках «36 художников» было свободным, без отборочного жюри (объединение выступало против неравноправного положения молодых художников, существовавшего в Товариществе передвижных художественных выставок).

«Союз русских художников» – одно из самых крупных творческих объединений России начала XX в. (1903-1923). Основан участниками объединений «Мир искусства» и «36 художников», которые составили этот Союз, завершив таким образом независимую деятельность двух объединений.

В написанной от руки автобиографии, которая хранится в отделе рукописей Государственной Третьяковской галереи, Василий Милиоти рассказывает о себе и о том, что в детстве «...много работали с гипсов»²²² с домашним преподавателем К.Ф. Турчаниновым²²³. Рассказывает об увлечении музыкой, которой занимался, судя по всему довольно серьёзно, на что указывает его фраза: «...в Консерваторию не пошел»²²⁴. В автобиографии, Милиоти не объясняет

²²² Анкеты художников и биографические сведения о них. ГТГ. Ф. 91. Д. 744. Л. 2.

²²³ Капитон Федорович Турчанинов (1821-1900) – художник, график, академик Императорской Академии художеств.

²²⁴ См. Анкеты художников и биографические сведения о них. Л. 2.

почему не продолжил художественное или музыкальное образование, а поступил на филологический факультет Московского университета, где, проучившись два или три года, перешел на юридический факультет, который закончил в 1904 г. В. Милиоти выбрал себе профессию, не связанную с художественной жизнью, но с художественной жизнью связи не терял. Будучи студентом юридического факультета, параллельно состоял секретарем объединения «36 художников».

Таким образом, в то самое время, когда Николай Милиоти еще только учился в Париже, Василий принимал активное участие в художественной жизни Москвы, был избран секретарем общества «36-ти художников», а затем – «Союза русских художников». И судя по всему его деятельность на этом посту была вполне успешна. В письме к дочери Павла Третьякова А.П. Боткиной от 27 января 1905 г. К.Ф. Юон сетовал: «...вчера призвали Милиоти, нашего заведующего и главного работника на военную службу, так что вся тяжесть малоинтересных работ ляжет на меня...»²²⁵.

В качестве секретаря Василию Милиоти, действительно, приходилось выполнять работу малоинтересную, а то и малоприятную: надо было вести переписку с художниками о выставках, иногда письменно отказывать в проведении выставки, писать вежливые ответы на гневные запросы и тому подобное.

Но работа в должности секретаря имела и плюсы, В. Милиоти, к примеру, имел возможность показать свои вещи Н.С. Ульянову, вместе с В.Э. Борисовым-Мусатовым отбиравшему работы для выставок, смог познакомиться и тесно общался с М.А. Врубелем, об одном разговоре с которым писал впоследствии, вспоминал о том, как шёл с ним из Академии художеств через Неву. «Был сверкающий день, и на пути попадались сложенные квадраты добытых с Невы

²²⁵ Письмо Юона К. Ф. Боткиной А. П. 27 января 1905 г. ГТГ. Ф. 48. Д. 882. Лл. 2 об. -3.

льдин, в которых преломлялось солнце»²²⁶. Врубель обратил на это внимание и обратился к Василию с такими словами: «Вот, смотрите, В.Д., всё здесь, человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите всё оттуда»²²⁷. Советами Врубеля Василий Милиоти явно не пренебрегал, да и не только советы подпитывали его, пробующего силы в живописи, в большинстве его ранних работ прочитывается явное влияние Врубеля. Но, качество его живописи было уже достаточно высоким, ведь нашлись основания у Н.С. Ульянова, который отобрал работы Василия для XII выставки Московского товарищества художников. То была первая выставка, на которой о Василии Милиоти заговорили как о талантливом художнике, поэтому чуть ниже рассмотрим подробнее некоторые факты, связанные с XII выставкой Товарищества, которая к тому же вызвала большой резонанс.

Но вначале некоторые подробности, связанные с самим Товариществом, в котором Василий Милиоти не состоял, но которое в его творческой судьбе сыграло довольно существенную роль. Московское товарищество художников (МТХ), основанное в 1893 г. учениками МУЖВЗ В.Н. Мешковым, Ф.И. Рербергом и В.А. Симовым, ставило своей целью пропаганду новых форм в искусстве. К 1899 г., когда членом МТХ стал В.Э. Борисов-Мусатов, в нём уже состояли его бывшие соученики по МУЖВЗ: Н.С. Ульянов, В.В. Переплетчиков, В.И. Россинский, Н.Ф. Холявин, Е.М. Тадевосян и А.С. Голубкина, благодаря которым он и вступил в Товарищество. Приняв участие в двух его выставках, В.Э. Борисов-Мусатов вдруг сам начал активно заниматься организацией выставок Товарищества: подыскивал помещения, подбирал произведения, изыскивал средства. Когда он по тем или иным причинам не мог уехать из

²²⁶ Цит. по: Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984. С. 369.

²²⁷ Там же.

Саратова, он посылал Н.С. Ульянову или другим членам МТХ письма с подробным изложением концепции выставки.

15 января 1905 г. открылась уже XII-я выставка Московского товарищества художников, та самая, на которой Василий Милиоти впервые показал свои «Декоративные мотивы» (см. Приложение 1, рис. 8-9). Помимо членов Товарищества и В. Милиоти в выставке принимали участие: П.И. Бромирский, В.И. Денисов, П.В. Кузнецов, Н.П. Крымов, А.Т. Матвеев, М.С. Сарьян, Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин, П.С. Уткин. Все они, увлечённые поисками нового в искусстве, молодые (все не старше тридцати ко дню открытия выставки), принадлежали к так называемому «кузнецовскому кружку», который сложился в МУЖВЗ. В 1897 г. в МУЖВЗ одновременно поступили Кузнецов, Арапов, Сарьян, Судейкин, Уткин и Петров-Водкин. В «Пространстве Эвклида» Петров-Водкин, упоминая о «нашей группе», называл имена Кузнецова, Уткина и Сарьяна. Сам Кузнецов в автобиографии, вспоминая время учёбы, упоминал К.С. Петрова-Водкина, П.С. Уткина, М.С. Сарьяна, А.А. Арапова, А.Е. Карева, А.Т. Матвеева, Н.Н. Сапунова, С.Ю. Судейкина, Н.П. Ульянова и Н.П. Феофилактова.

И.М. Гофман в монографии «Голубая роза» причисляет к «кузнецовскому кружку» и Милиоти, Николая и Василия.

В отношении Николая Милиоти, стоит, однако заметить, что в 1897 г. он уже не учился в МУЖВЗ, а был, как мы помним, в Париже, его первое письмо оттуда, цитированное нами выше, датировано мартом 1897 г. Во французской столице Милиоти, как мы уже упоминали, находился вплоть до 1905 г. с небольшими перерывами на поездки в Рим на этюды и в Рязань для отбытия воинской повинности. А что касается Василия Милиоти, то к кружку он если и примкнул, то определённо гораздо позже, когда удостоился первых положительных откликов критиков и публики, когда был уже признан как художник, когда возглавил художественный отдел журнала «Золотое руно».

Вернёмся к «кружку». Формального объединения художников в кружок не было, но достаточно было и того, что работы Бромирского, Денисова, П. Кузнецова (см. Приложение 1, рис. 10-13), Крымова, Матвеева, Сарьяна, Сапунова (см. Приложение 1, рис. 14-16), Судейкина (см. Приложение 1, рис. 17-18), П. Уткина (см. Приложение 1, рис. 19) и В. Милиоти (см. Приложение 1, рис. 8-9), подобранные для выставки, явно демонстрировали единство стиля и настроения, а вместе с живописью Врубеля и Борисова-Мусатова рождали ощущение новизны.

С этим ощущением новизны пытались разобраться художественные критики, такие как Бенуа и Липкин²²⁸.

Борис Липкин в статье «Эмоционализм в живописи», опубликованной в № 2 журнала «Искусство» за 1905 г., взялся даже проанализировать увиденное как особое явление, которое признал новым в живописи, и даже установил его место в русском искусстве: «Эмоционализм – это импрессионизм, дошедший до синтеза, до обобщения; <...> Это целое новое мирозерцание в живописи»²²⁹.

Проанализировал «новое течение» и А. Бенуа, который в статье для газеты «Слово» от 18 января 1905 г. писал о выставке: «В ней так много смелого, от неё веет такой самоотверженной дерзостью и даже какой-то жаждой мученичества, что невозможно отрицать её значения. Хочется полюбить это искусство, отнестись к нему самым сочувственным образом. Однако в глубине души настоящего сочувствия не находится...»²³⁰. Несколько авторов удостоились индивидуальной оценки Бенуа, в том числе и Василий Милиоти: «Рядом с храброй дерзостью искусства П. Кузнецова маленькие декоративные мотивы г. Милиоти звучат как коварный женский смех рядом с сочным мужским

²²⁸ Борис Николаевич Липкин (1874-1954) – живописец и художественный критик. Учился в Академии Художеств с 1901 г. по 1908 г.

²²⁹ См. Б.Л. (Липкин Б.). Эмоционализм в живописи. С. 56-57.

²³⁰ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 197-198.

хохотом. <...> В своей дряблой манерности г. Милиоти достигает последних пределов и прямо даже становится мучительным, но в то же время он по-своему совершенен и красив. <...> Несколько приторный, но, безусловно, красивый подбор красок, то скомканная, то растерзанная, то мятая, но бесспорно с большим декоративным смыслом «врисованная» композиция – все это черты значительные, говорящие о настоящем даровании»²³¹.

Выставка вызвала не малый резонанс, собрала изрядное количество рецензий, авторы некоторых статей указывали на то, что выставка не была созвучна времени и общественным настроениям. Обозреватель «Московских новостей» А.В. Скалон, который публиковался под псевдонимом А. В. С-н²³² писал о том, что широкой публике «...вряд ли может понравиться выставка Товарищества, вряд ли придется по вкусу «Вечер разочарований» г. Кузнецова, или «Эрот лунный» г. Судейкина, или «Гармония лилового с белым» г. Шестеркина»²³³. Автор статьи считал, что молодые художники «...только “грезят”. Многим несимпатично это отношение художников к действительному миру сквозь призму грезы»²³⁴.

Заметим, что выставка была открыта 15 января 1905 г., то есть, через несколько дней после «Кровавого воскресенья» и менее чем через месяц после одного из наиболее трагических эпизодов в русско-японской войне – падения Порт-Артура. В такое сложное для страны время публика вполне ожидаемо должна была расценить как неуместные и несвоевременные и «Гармонию лилового с белым», и всю призрачно-мечтательную живопись молодых художников. Оснований упрекать участников той выставки в «непонятности» и «далёкости», было, быть может и достаточно, а вот осуждать их за низкую

²³¹ Цит. по: Васильева Н.М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А.Н. Бенуа. С. 76-77.

²³² Псевдоним Александра Васильевича Скалона (1874-1942) – художника и художественного критика.

²³³ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 72.

²³⁴ Там же.

общественную активность было бы, пожалуй, не слишком справедливо. Во-первых, в силу возраста и положения в художественном мире они вряд ли могли рассчитывать на то, что будут услышаны, что слова их и действия будут иметь вес и влияние (то были, напомним, либо учащиеся, либо едва окончившие обучение). Во-вторых, нельзя было отказать им, всем без исключения, в том, что они прекрасно сознавали происходящее со страной, чувствовали драматизм исторического момента, и прекрасное тому свидетельство – письмо Николая Милиоти старшему брату Юрию, отправленное из Парижа в мае 1904 г., через три месяца после начала войны, то есть ещё до выставки Товарищества. Вот его фрагмент: «Какое страшное, невыразимое горе все, что происходит в Манджурии <...> я чуть не плакал, читая, как полк русских солдат, окруженный со всех сторон, без артиллерии, пробивался в штыки через 2 японские дивизии и как все (кроме нескольких солдат, спасших знамя) были перебиты»²³⁵. И чуть позже ещё более остро Николай отреагировал на письмо Юрия, который был призван в ряды армии (Василий, младший, к началу войны, к февралю 1904 г., был ещё студентом юридического факультета): «...меня как громом поразило твое письмо, сделаться участником, а может быть и жертвой огромного народного горя – действительно не малая новость; ... сейчас мне так хотелось бы быть рядом с тобой и уехать с тобой вместе... Никаких вопросов малодушия для меня не может существовать... Наконец меня задело за живое и все японские эстампы – к черту!»²³⁶.

Да, с точки зрения социально-политической XII выставка МТХ грешила отсутствием признаков актуальности, но в художественном процессе заметную роль безусловно сыграла.

²³⁵ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 9 мая 1904 г. РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 10. Л. 33.

²³⁶ Письмо Милиоти Н. Д. Милиоти Ю. Д. 24 июня 1904 г. РГБ. Ф. 494, к. 1. Ед. хр. 11. Лл. 60-61.

Для Василия Милиоти XII выставка МТХ была серьёзным шагом к признанию его, как художника, поднимала его репутацию в художественной среде, что было как нельзя кстати – через год Василий Милиоти вошёл в состав редакции журнала «Золотое руно», возглавил его художественный отдел, в котором помимо него состояли такие величины, как Лев Бакст, Александр Бенуа, Мстислав Добужинский, Михаил Врубель, Игорь Грабарь, Николай Рерих, Сергей Виноградов, Александр Головин, Анна Голубкина, Константин Коровин, Евгений Лансере, Филипп Малявин, Павел Трубецкой.

Николай Рябушинский выкупил у Николая Тароватого журнал «Искусство» и стал издавать его под названием «Золотое руно». Но, разумеется, не в названии состояла новизна – это было принципиально иное издание, появление которого стало событием резонансным. Тончайший расчет Н.П. Рябушинского заключался в привлечении к работе художников объединения «Мир искусства», о чем и сообщал в письме к Александру Бенуа Лев Бакст: «...по проектам «Руно» – это более новый «Мир искусства» ... Художественную критику они делают пока сбродную, дали мне понять, что ничего не имеют против, если ты возьмешь первенствующую ноту <...> Мы уже все там. Сомов, Лансере, Остроумова, Бакст ...»²³⁷. Но хватало и скептиков среди тех, кто отреагировал на появление «Руна», выдающийся коллекционер и художник И.С. Остроухов, к примеру, так писал А.П. Боткиной о «Руне»: «У нас родился новый журнал – «Золотое руно» <...> Думаю, что ничего путного не выйдет, и я удивляюсь, что Бенуа, Сомов, Грабарь и К⁰ пошли туда»²³⁸.

Традиционный текст «От редакции» в № 1 журнала (январь 1906 г.) давал понять, что символизм, и литературный, и художественный, будет для этого издания направлением приоритетным.

²³⁷ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 79.

²³⁸ Там же. С. 78.

Новизны в этом было уже не много, вспомним, что ровно двумя годами ранее вышел в свет первый номер журнала «Весы», и открывала его статья В.Я. Брюсова «Ключи тайн», вот уж действительно манифест символистов: «Пусть же современные художники сознательно куют свои создания в виде ключей тайн, в виде мистических ключей, растворяющих человечеству двери из его “голубой тюрьмы” к вечной свободе»²³⁹.

Для первого «Руна» Брюсов предоставил стихотворение «М.А. Врубелю» (первый номер был посвящен М. Врубелю), а вес и значение журнала оценил совсем не высоко. «”Золотое руно” заканчивает период в искусстве, но ни в коем случае не начинает нового»²⁴⁰ – писал он вслед выходу первого номера.

Дать новому журналу высокую оценку мешало ещё и то, что первые его выпуски были вызывающе роскошными, в их облике и содержании читалась претензия на элитарность, формат журнала был крупным, тексты печатались в две колонки на русском и французском языках. Претенциозность всего журнала, включая его литературную часть, вскоре стала вызывать неприятие у современников, даже у тех, кто участвовал в создании журнала.

А вот молодых московских художников-символистов дух и эстетика журнала не могли не привлечь, «Золотое руно» стал центром, вокруг которого они группировались, а четверо даже стали сотрудниками редакции – Василий Милиоти, Павел Кузнецов, Николай Сапунов и Николай Феофилактов.

Василию Милиоти 1906 г. принёс удвоенный художественный опыт – как художественный критик и как художник-график он трудился для «Золотого руна», и в том же 1906 г. воспользовался возможностью попробовать свои силы в создании костюмов к постановке Мейерхольда пьесы Генрика Ибсена «Гедда

²³⁹ Брюсов В.Я. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 21.

²⁴⁰ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 80.

Габлер» (1890 г.) в театре В.Ф. Комиссаржевской. Вера Комиссаржевская в 1906 г. пригласила Всеволода Мейерхольда в качестве главного режиссера в свой театр на Офицерской улице в Петербурге. Одним из первых спектаклей на этой сцене была постановка пьесы Генрика Ибсена «Гедда Габлер». В качестве сценографа Мейерхольд пригласил Николая Сапунова, а тот, в свою очередь привлёк к работе над костюмами Василия Милиоти, с которым работал в художественном отделе журнала «Золотое руно». К сожалению, мы не располагаем эскизами костюмов к тому спектаклю, поэтому вынуждены составлять представление о них по сохранившимся рецензиям.

Премьера «Гедды» состоялась 10 ноября 1906 г. и вызвала много откликов в прессе. В.А. Ашкенази, писавший под псевдонимом Влад. Азов²⁴¹ в рецензии для газеты «Речь», опубликованной 12 ноября 1906 г., писал: «...почему белое фортепиано и кирпичный сюртук? Но разгадка является сама собой: в целях красивого пятна. И когда Гедда в зеленом платье и рыжем парике опускается на неведомый изжелта-белый мех, а Левборг, в кирпичном сюртуке, Бракк, с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая Теа усаживаются на голубоватые пуфы, сочетания этих красок дают красивые пятна, красивые рельефы, ласкающие глаз»²⁴².

Как видно, общее колористическое решение «Гедды Габлер» было творчеству Василия Милиоти по меньшей мере созвучно, и созданные им костюмы органично вплелись в изобразительную ткань спектакля.

Василий никогда прежде не делал ничего подобного, и этим легко объяснялось его стремление создать костюмы яркие, запоминающиеся, что ему в принципе удалось, а платье Гедды некоторые критики признали чуть ли не

²⁴¹ Псевдоним Владимира Александровича Ашкенази (1873-1941) – писателя, фельетониста, переводчика, журналиста и театрального критика.

²⁴² Азов Влад. Открытие театра В.Ф. Комиссаржевской – «Гедда Габлер» // Речь. 1906. № 215. С. 4.

шедевром. Так, в рецензии на постановку, опубликованной в журнале № 11-12 «Золотое Руно» за 1906 г., И.И. Перельман, писавший под псевдонимом Осип Дымов²⁴³ писал: «Трудно дать понятие о том, как играли «Гедду Габлер». А это крайне любопытно. Ни дверей, ни окон. <...> На г-же Комиссаржевской платье по рисунку В. Милиоти – произведение искусства»²⁴⁴.

Можно предположить, что О. Дымов будучи одним из авторов «Золотого Руна», где художественный отделом заведовал В. Милиоти, пытался польстить Милиоти. Но и другие критики в своих вдумчиво-аналитических или даже разгромных рецензиях неизменно отмечали своеобразие платья Гедды.

Так единомышленник Мейерхольда Г.И. Чулков²⁴⁵ в рецензии, опубликованной 12 ноября 1906 г. в газете «Товарищ» отметил: «Костюмы, сделанные по рисункам художника В. Милиоти, показались мне интересными, костюм Гедды Габлер как будто соткан из морской травы и пленяет глаз медлительностью своих линий»²⁴⁶.

Костюмы к спектаклю оценил и редактор журнала «Театр и искусство» А.Р. Кугель²⁴⁷, который был противником, так называемого, режиссерского театра. Постановку Мейерхольда он буквально «разгромил», и только о костюмах, созданных В. Милиоти, отозвался без особого сарказма: «...в них много претензии и мало фантазии. Они диковинны, но не характерны»²⁴⁸. И даже Кугель выделил из общего ряда именно платье главной героини: «Хорош по замыслу костюм Гедды: зеленый, демонический, что-то à la Штук. Но он не был рассчитан

²⁴³ Псевдоним Иосифа Исидоровича Перельмана (1878-1959) – писателя, драматурга, театрального деятеля.

²⁴⁴ Дымов О. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Золотое руно. 1906. № 11-12. С. 137-139.

²⁴⁵ Георгий Иванович Чулков (1879-1939) – поэт, прозаик, переводчик, литературный критик.

²⁴⁶ Мейерхольд в русской театральной критике, 1892-1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинский и др. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. С. 65.

²⁴⁷ Александр Рафаилович Кугель (1864-1928) – театральный критик.

²⁴⁸ Кугель А.Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1906. № 47. С. 14-18.

на мягкую и женственную, однако невысокую фигуру В.Ф. Комиссаржевской и потому не дал желаемого результата»²⁴⁹.

Да, Милиоти постарался, платье Гедды было ярким, запоминающимся, отмечаемым всеми. Но для В. Милиоти это был первый опыт, в котором он не учёл некоторых особенностей театрального костюма, что и отметила внимательная критика: «... и костюм Гедды – декадентское зеленое платье с аметистовым широким ошейником – по-своему красивый, своеобразный, не шел актрисе»²⁵⁰.

Постановка провалилась, рецензии были разгромными, но надо заметить, что не костюмы и сценография были тому причиной, хотя и им досталось, но более всего досталось режиссёру. Спектакль условный, символический не был ни понят, ни принят ни публикой, ни критикой.

Один только Юрий Беляев²⁵¹ оценил новую постановку пьесы довольно высоко. В единственной безусловно положительной рецензии на спектакль он объяснял: «Вопреки мнению прочих, не узнавших в артистке “прежней” Комиссаржевской, я увидел ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы»²⁵². Беляев написал эту рецензию через пару недель после премьеры явно для того, чтобы поддержать В. Комиссаржевскую, поклонником которой был. Ведь, после того, как Комиссаржевская перестала сотрудничать с Мейерхольдом, Беляев о его постановках стал отзываться совсем иначе.

Несмотря на критику новой драмы и убытки, которые нес театр, через год в августе-сентябре 1907 г. театр В. Ф. Комиссаржевской провёл гастроли в Москве. В связи с тем, что «Гедда Габлер» в репертуар гастролей не вошла, Петр

²⁴⁹ См. Кугель А.Р. Театральные заметки. С. 14-18.

²⁵⁰ Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898-1917. М.: Наука, 1973. С. 88-89.

²⁵¹ Юрий Дмитриевич Беляев (1876-1917) – журналист, театральный критик, прозаик, драматург.

²⁵² См. Мейерхольд в русской театральной критике, 1892-1918. С. 78-79.

Ярцев²⁵³, специально для москвичей опубликовал статью «О старом и новом театре. Стилизация. – «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра», в которой изложил основные идеи режиссерского замысла.

Объясняя замысел костюмов, созданных Василием Милиоти, он буквально «разжёвывал» замысел художников: «В костюмах вместо бытовой достоверности – красочное соответствие с фоном (“пятно”) и некоторая составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм, и внешним опрощенным выражением внутренней сущности действующего лица. Для примера, костюм Тесмана (“Гедда Габлер”) не соответствует определенной моде, и если есть в нем нечто от двадцатых годов прошлого столетия, то есть нечто и от нашего времени. Но в таком именно костюме (в покатых плечах просторного пиджака, в предвзято большом мягком галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках) художник (Василий Милиоти) видел нечто “опрощенно-тесмановское”, а режиссер подчеркнул это в движениях Тесмана и положениях в общей картине. В соответствии с красками живописного фона, который для “Гедды Габлер” писал Сапунов, – Милиоти придал костюму Тесмана свинцово-серый колорит»²⁵⁴.

Но в середине сезона 1907 г. В. Комиссаржевская письмом сообщила В. Мейерхольду об отставке. Эту отставку обсуждал весь театральный Петербург, в прессе разгорелась полемика. Так 15 ноября 1907 г. в журнале «Обозрение театров» Эдуард Старк²⁵⁵ опубликовал статью, озаглавив ее – «На что он был нужен?». 17 ноября 1907 г. в том же «Обозрении театров» Изабелла

²⁵³ Пётр Михайлович Ярцев (1870-1930) – театральный критик, драматург, режиссёр, зав. лит. театра В.Ф. Комиссаржевской (1906-1907).

²⁵⁴ См. Мейерхольд в русской театральной критике, 1892-1918. С. 126-127.

²⁵⁵ Эдуард Александрович Старк (1874-1942) – музыкальный критик, автор статей по истории музыкальных произведений, театральных постановок, рецензий на музыкальные спектакли.

Гринеvская²⁵⁶, полемизируя с ним, опубликовала статью «Чем он был вреден?» отмечала в том числе и материальный успех некоторых постановок. Сторонники и соратники В. Мейерхольда не остались в стороне, в том числе и редакция журнала «Золотое руно» (художественный отдел которой возглавлял Василий Милиоти). Так Сергей Ауслендер²⁵⁷, сотрудничавший в то время с журналом «Золотое Руно», заметил: «Все, что за последние полтора года привлекало внимание к театру и заставляло надеяться, что он станет, может быть, действительно новым, шло, конечно, от Мейерхольда»²⁵⁸.

А.Р. Кугель, который так же не остался в стороне от полемики, разгоревшейся на страницах прессы, посчитал безрассудным решение об отставке Мейерхольда в середине сезона: «...меня убеждения, нужно помнить, что оперируешь не абстракцией, а над живым человеческим материалом...»²⁵⁹. Но это уже было не важно, В. Мейерхольд уже в следующем году, 1908 г., был приглашен в Александринский театр.

1906 г. принёс Василию Милиоти и богатый журнальный опыт – помимо работы в «Золотом руно», и в том же 1906 г. он целиком оформил 9-й номер журнала «Весы».

Сотрудничать с «Весами» Василий Милиоти стал благодаря Николаю Феофилактову. Редактор-издатель журнала С. А. Поляков, привлёк к оформлению «Весов» сначала самого Феофилактова, а через него и почти всех участников того самого «кузнецовского кружка», включая Василия Милиоти. Милиоти, как уже было сказано, целиком оформил девятый номер журнала – обложка (см. Приложение 1, рис. 20), два рисунка «Поцелуй» (см. Приложение 1,

²⁵⁶ Изабелла Аркадьевна Гринеvская (1864-1944) – драматург, прозаик, поэтесса, переводчица, публицист.

²⁵⁷ Сергей Абрамович Ауслендер (1886-1937) – писатель, драматург, театральный и литературный критик.

²⁵⁸ Ауслендер С.А. Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 11-12. С. 107.

²⁵⁹ Кугель А.Р. К «отставке» Мейерхольда // Театр и искусство. 1907. № 46. С. 751.

рис. 21) и цветной рисунок «Наль и Дамаянти» (см. Приложение 1, рис. 22), и несколько заставок (см. Приложение 1, рис. 23-27) позволяют разглядеть и оценить достоинства и недостатки его графики. Рисунок обложки (см. Приложение 1, рис. 20) изображает женщину, сидящую у водоема в окружении фантастических существ. Все пространство листа заполнено сложным орнаментом, он подобен витражным контурам, из которых вынуты цветные стёкла. Казалось бы, сцена у водоема должна быть изображена на лоне природы, но в сложном мозаичном узоре нет даже намека на растительный орнамент. Переплетение гирлянд, цепей, жгутов, бус с нагими телами демонических существ составляют орнамент довольно тяжеловесный. Гнетущее пространство, тягостная атмосфера, а на лице женщины безмятежная улыбка. Галантная фигура, помещённая в пространство страшного сна, вызывает противоречивые чувства, ничего не объясняя взявшему в руки журнал. Наименование журнала и его порядковый номер, «девятка», смотрятся как аппликация и никак не связаны с изображением обложки.

На рисунке «Поцелуй» (см. Приложение 1, рис. 21) – молодая пара сплелась в горячем поцелуе у садовой скамьи, именно сплелась, контурами своими рифмуясь с извивами линий, из которых Милиоти сложил пространство, окружающее влюблённых. Пространство прорисовано, как и на обложке, орнаментально, но в этом орнаменте ясно читаются растительные мотивы. Несмотря на отсутствие цвета, можно использовать выражение «природа благоухает», этим усиливается ощущение того, что влюблённые парят в воздухе.

«Наль и Дамаянти» (см. Приложение 1, рис. 22) – этот цветной рисунок, судя по названию, Василий Милиоти посвятил сюжету, взятому из индийского эпоса «Махабхарата», на котором В. А. Жуковский построил в своё время эпическую поэму «Наль и Дамаянти». Но и этот рисунок грешит тем, что изящен и красив сам по себе, не обнаруживая чёткой связи ни с выбранной темой, ни с

заданным временем событий. Мозаичность, локальные цвета, плавные изгибы контуров делают рисунок очень декоративным, ласкающим взор зрителя, но ничто не делает его понятным зрителю. Милиоти как будто предлагает зрителю тренировать воображение, силиться понять, почему Дамаянти дочь индийского царя (судя по всему, именно она изображена в центре композиции) одета по европейской моде начала XIX в.

М. Ф. Киселёв в статье «Графика журнала «Весы» тоже отмечает, что в оформлении девятого номера журнала за 1906 г. у Милиоти «увлечение декоративной стихией преобладает над желанием связать в обложке изображение с надписью. Мастера мало заботит и проблема читаемости текстовых элементов оформления»²⁶⁰, то же, впрочем, заметно и в других его работах, в частности в книжной графике (см. Приложение 1, рис. 28-30). И далее он пишет, что Милиоти постоянно смотрел на Врубеля. «Но Врубель идет к фантастике от природы, чего нельзя сказать о Милиоти»²⁶¹.

Это очевидно, Василий Милиоти постоянно оглядывался на Врубеля, но приближался к нему как будто с осторожностью, во всяком случае совету Врубеля «Берите всё оттуда»²⁶² (от природы), строго не следовал. Советы мастера – далеко не всё, что было необходимо Василию Милиоти. Одно дело – давать советы, и совсем другое – «ставить руку». Советы – это не школа. Но, как мы помним, еще Мусатов говорил «дрянь наша школа»²⁶³, и это он говорил учащемуся МУЖВЗ! А что ж можно было требовать от художника-самоучки, коим являлся В. Милиоти? Отсутствие на обложке «Весов» связи между изображением и текстом, отмеченное выше, – тоже может быть отнесено на счёт недостатка профессионального образования. Но где он мог бы его получить? В

²⁶⁰ См. Киселев М.Ф. Графика журнала «Весы» // Советская графика-78. М., 1980. С. 216-217.

²⁶¹ Там же.

²⁶² Цит. по: Суздаев П. К. Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. С. 369.

²⁶³ См. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. С. 263.

Академии художеств? Там по словам Фогеля с композицией «прямо был курьёз»²⁶⁴. За границей? Но, вспомним, что в 1902 г. глава семейства Д.Ю. Милиоти умер, оставив наследство слишком скромное, для того чтобы ещё и младший из братьев «ставил руку» в Париже.

Василий Милиоти использует характерный для рубежа XIX-XX вв., способ получения художественного образования – автодидактику, процесс самообучения. Обернулись удачными и первые демонстрации его работ, и его непродолжительная деятельность в качестве художника по костюмам. Этот результат показал, что Василий Милиоти, хотя и не получил профессионального художественного образования, но определённо талантом был не обделён, о чем свидетельствуют и положительные отклики крупных художественных критиков на его раннее творчество. Таким образом, можно утверждать, что он в полной мере воспринял и применил в собственном творчестве принципы и приемы мастеров, определявших основные стилистические особенности нового течения.

²⁶⁴ См. Фогель Б. А. Мемуары. Л. 12.

2.3. Роль С.П. Дягилева в творческой судьбе братьев Милиоти

Сергей Павлович Дягилев – один из основателей группы «Мир искусства», организатор «Русских сезонов» в Париже, главный популяризатор русского искусства, который ввел моду на все русское за пределами России в конце XIX – начале XX вв., легендарный театральный и художественный импресарио. Наибольшую роль в судьбе братьев Милиоти и других молодых художников сыграл не меценат Рябушинский, владевший немалыми ресурсами для оказания любой поддержки молодым творцам, а антрепренёр Дягилев, единственным ресурсом которого был неподдельный горячий интерес к русскому искусству.

Из воспоминаний Николая Милиоти: «Я был всю жизнь совсем в стороне от деятельности Дягилева в Театре и Балете и все таки я вспоминаю, что и меня лично вызвал к жизни этот замечательн. человек»²⁶⁵. И далее Милиоти вспоминает, как вернулся из Парижа и попал в Москву накануне первой русской революции 1905 г., когда все было «...разрушено (особенно в семье нашей после смерти отца)»²⁶⁶. Старший брат, с которым Николай был особенно близок, Юрий, был на русско-японской войне, и Николай, немного пожив у брата Василия поселился в гостинице «Северный Полюс», угол Брюсова переулка и Большой Никитской. «Помню комнату, в которой я жил тогда. <...> комната большая с изразцовой печью и двумя окнами на маленький сад <...> И вот один день меня спрашивают, кто-то поднимается ко мне. Я открываю дверь и на пороге в бобровой шубе с борзой белой собакой стоит великолепный барин С.П.

²⁶⁵ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками. 1929-1934. Л. 12.

²⁶⁶ Там же.

Дягилев»²⁶⁷. Дягилев, как известно, лично объезжал дома, квартиры и мастерские художников, собирая вещи для своих выставок. Через несколько месяцев Милиоти был представлен у него на выставке «Мир Искусства».

Выставка «Мир искусства» была открыта в марте 1906 г. в Санкт-Петербурге. Концепция её тогда не была чётко сформулирована, но можно предположить, что Сергей Дягилев совершил попытку составить коллективный портрет художественной жизни двух столиц. Дягилев собрал на этой выставке не только работы художников, состоявших в объединении «Мир искусства», среди её участников были и Валентин Серов, и Константин Коровин, а также П. Кузнецов, П. Уткин, Н. Сапунов, Н. Феофилактов и Милиоти – Николай и Василий. На выставке также экспонировалось около шестидесяти произведений В.Э. Борисова-Мусатова, который скончался накануне осенью, – персональная посмертная выставка в пределах коллективной! Из рецензии на выставку Николая Тароватого, опубликованной в № 3 журнала «Золотое руно» за 1906 г.: «Как душистый цветник – комнаты, где собраны посмертные произведения Борисова-Мусатова. <...> Видишь, что от него неминуемо берут начало многие молодые художники, представленные здесь же»²⁶⁸.

Совершенно очевидно, что Тароватый имел в виду Николая Сапунова, который выставил «Портрет», «Отражение», «Розы», «Менуэт» (см. Приложение 1, рис. 31) и эскизы к декорациям для опер «Севильский Цирюльник» Россини и «Дон Жуан» Моцарта, Николая Феофилактова, предоставившего «Грот» (см. Приложение 1, рис. 32), «Поэта» и 4 заглавных листа к Альманаху «Северные Цветы Ассирийские» и Павла Кузнецова, с его «Голубым фонтаном» (см. Приложение 1, рис. 33), «Любовью матери» (см. Приложение 1, рис. 34), «Проводами солнца», «Радостью утра», «Рождением весны» (см. Приложение 1,

²⁶⁷ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками. 1929-1934. Л. 12.

²⁶⁸ См. Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления. С. 123.

рис. 35), «Утренней звездой», «Утром» (см. Приложение 1, рис. 36) и двумя вышивками, одна из которых называлась «Любовь».

Василий Милиоти экспонировал «Diurne» (см. Приложение 1, рис. 37), «Легенду» (см. Приложение 1, рис. 38), «Сказку» (см. Приложение 1, рис. 39), «Утро» (см. Приложение 1, рис. 40), «Телем» (см. Приложение 1, рис. 41) и «Erotique» (местонахождение неизвестно), по поводу которых Николай Тароватый в уже упомянутой рецензии писал: «Внутренно близок Мусатову и Василий Милиоти, так своеобразно претворивший в себе дух мусатовского творчества. <...> сны не от здешнего мира. Нежные, тонкие работы его обличают в Милиоти изысканного художника»²⁶⁹.

Нельзя не заметить, что утверждение Тароватого о внутренней близости Василия Милиоти Борисову-Мусатову расходится со взглядом на его творчество М. Ф. Киселёва, который полагает, как мы уже отмечали, что в гораздо большей мере Милиоти шел от Врубеля. «...у Врубеля фантазия пленяла какой-то скрытой энергией, в ней бушевали живые страсти, в то время как у Милиоти присутствует некоторая искусственность...»²⁷⁰. Н. Тароватый и М. Киселёв расходятся в вопросе о влиянии на творчество Василия Милиоти двух крупных мастеров того времени, но не будем преувеличивать эти расхождения, не ошибался ни тот, ни другой, признать это позволит первый же пристальный взгляд на ранние работы Василия Милиоти. Этот взгляд непременно подметит и нежнейший мусатовский колорит этих работ, и врубелевскую манеру писать «кристаллами». И символист, и «предтеча символизма», оба оказали влияние на творчество Василия Милиоти, позволив причислять его в последствии именно к этому течению. Таким образом, можно смело утверждать, что синтез являлся и приёмом, и манерой письма, и образом видения В. Милиоти.

²⁶⁹ См. Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления. С. 124.

²⁷⁰ См. Киселёв М.Ф. Символический мир Василия Милиоти. С. 604.

Рассмотрим одно из произведений Василия Милиоти, из числа отобранных для выставки. Сюжет «Телем» (см. Приложение 1, рис. 41) отсылает нас к Телемскому аббатству у Рабле, где «...нигде, кроме Телемской обители, не было столь нарядных и столь изящных, всегда веселых дам»²⁷¹. На фоне цветущего райского сада изображены восемь женщин, следующих через всю картину справа на лево одна за другой и исчезающих где-то в глубине сада. Шествие начинается за пределами картины, мы не видим его начала, но мы видим входящих женщин, что дает ощущение бесконечности этого движения. Одна из входящих, прежде чем окончательно войти, «заглядывает» в картину с интересом рассматривая зрителя. И изгибы женских тел, и причудливые ракурсы, и струящиеся одеяния женщин – все подчеркивает ритм неспешного и бесконечного шествия-круговорота. Произведение очень декоративно, сюжет символичен, оно вполне могло бы украсить интерьер в виде панно, если бы не его малый размер, и это одно из тех произведений В. Милиоти, которые позволяют причислить художника к числу символистов.

В «Сказке» (см. Приложение 1, рис. 39) – та же тонкая ювелирная техника и ещё более ярко выраженная декоративность – изображение напоминает инкрустацию. Двое сидят под деревом. За деревом – водоём. За тем, что происходит между юношей и девушкой с большим любопытством наблюдают живые существа, которых сложно отделить от фона. Их также сложно отнести к какому-либо виду живых существ, вероятнее всего имеются ввиду рыбы. Эту интригующую неопределённость вполне можно отнести к особенностям символистского взгляда на сюжет, в чём бы он не состоял, в данном случае – безмолвные рыбы следят за людьми, которые тоже явно молчат, но об их

²⁷¹ Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Эксмо, 2006. С. 136.

отношении друг к другу мы можем судить по положению их рук: между ними есть нечто большее, чем взаимная симпатия.

«Утро» (см. Приложение 1, рис. 40) отличается от двух описанных выше произведений попыткой сочетать мозаичность с изогнутыми и удлинёнными мазками акварельной кистью, которые «волнуются» и придают изображению лёгкое мерцание. В нижней части картины знакомая нам «инкрустация», а сама героиня, белоликая девушка, олицетворение утра, буквально растворена в вибрирующей за её фигурой атмосфере, где ни границ, ни контуров, только цветные всполохи, плавно перетекающие один в другой. Такое решение можно назвать натуралистичным, в самом деле – земля графична, мозаична, небеса расплывчаты, неуловимы.

Сергей Дягилев отобрал для своей выставки по шесть работ Николая Сапунова, Николая Феофилактова и Василия Милиоти, девять работ Павла Кузнецова. Четырнадцать работ Николая Милиоти выглядели в этом ряду весьма внушительно. Николай Милиоти был представлен: «Звон», «Мотив Верлена», «Пастель», «Эскиз», «Ce fut un matin d`automne rose» («Это было розовое осеннее утро»), «Fleurs du mal» («Цветы зла»), «Fragment de panneau» («Фрагмент панно»), «Kermesse» («Ярмарка»), «Les galants» («Любовники»), «Rosa mistica» («Мистическая роза»), две работы с названием «Leda» («Леда») и два произведения под названием «Fête galante» («Галантный праздник»). Судьба большинства работ Николая Милиоти представленных на выставке «Мир Искусства» не известна, можно только предположить, что они обладали теми же качествами, что и «Leda» («Леда») (см. Приложение 1, рис. 43) с «Les galants» («Любовники») (см. Приложение 1, рис. 42), декоративностью прежде всего, характерной для живописи Николая Милиоти в то время.

Произведение «Les galants» («Любовники») (см. Приложение 1, рис. 42) могло бы восприниматься и вовсе как декоративное панно. Пространство, в

которое вписаны две пары любовников не имеет ни перспективы, ни воздуха, пруд за их спинами почти опрокинут на зрителя, ряд едва различимых совершенно одинаковых деревьев вроде бы обозначает линию горизонта, но выглядит как орнаментальный бордюр, который делит стену на верх – пасмурное небо, и низ – цветочно-лиственный покров, и только увядающее деревце как шпилька «сшивает» эти две плоскости. Картина достаточно светла, но источник света неясен, возможно, это прикрытое тучами солнце в правой верхней части картины, в его свете как в жидкости растворены все объекты, включая фигуры любовников, призрачность которых усилена ещё и некоторым мерцанием – его автор добивается, применяя технику пуантилизма. Важно отметить, что панно было очень популярным видом изобразительного искусства в годы расцвета стиля модерн, для которого был чрезвычайно характерен поиск гармонии искусства и жизни в эпоху промышленного бума. Росписью панно занимались почти все художники эпохи модерна. Но если, к примеру, панно Врубеля были созданы для украшения интерьеров и в основе их были преимущественно литературные сюжеты, панно Коровина служили украшениями павильонов выставок и знакомили зрителей с ландшафтами России, а панно художников группы Наби как правило демонстрировали сценки повседневной жизни, то панно Милиоти иллюстрировали галантные сценки XVIII в., хотя и обнаруживали сходство с манерой художников-набистов, по технике исполнения.

«Хоровод» (см. Приложение 1, рис. 44) – полотно, как и другие ранние произведения Милиоти, не столько сообщает зрителю о предмете изображения, сколько принуждает его угадывать этот предмет, помогая зрителю только названием, а в остальном только запутывая его. На каком инструменте играет сутулый музыкант у левого края картины? По тому, как он держит инструмент, можно предположить, что это скрипка, но форма его совсем не скрипичная. Да и

музыкант ли это? Быть может, это лакей вжал голову в плечи и застыл с подносом перед кружащимися в хороводе. Огни или цветы сияют лунным светом над целующейся парочкой? Цветы, деревья и фигуры, приплясывающие единой вихреобразной массой, почти неразделимы, потому что всё полотно, как мозаика, сложено из неисчислимых многокрасочных лепестков – мазков масла. Живописный приём, отвечающий названию картины – вот что такое «Хоровод», который вибрирует и кружится, раскрученный кистью художника, ломает очертания реальности, которую Милиоти решительно заменяет мистическим пространством. Вполне можно говорить о своеобразии приёмов Николая Милиоти, хотя огни в правой части полотна – не что иное, как реверанс в адрес Джеймса Уистлера, любимого учителя.

Одна из двух работ с одинаковым названием «Leda» («Леда») (см. Приложение 1, рис. 43) исполнена в схожей манере – почти всё полотно покрыто независимыми, несвязанными мазками, характерными для работ пуантилистов. Но вот фигура обнажённой Леды «плывёт», отделяясь от пестрого, дробного растительного фона – фигура Леды и окружающий её пейзаж написаны в разных техниках. Световое и цветовое решения «Леды» тоже своеобразны – в пределах полотна много света и тепла, солнце полыхает и окрашивает водную гладь за силуэтом лебедя. Картина вызывает в памяти одно из детских впечатлений Николая Милиоти, цитированных нами в первой главе: «Солнце было низко и растопленным золотом переливалась вода в узком пруду»²⁷². Видимо, того же эффекта растопленного золота Милиоти добился и в произведении «Rosa mistica» («Мистическая роза»). Александр Бенуа записал на полях выставочного каталога напротив «Rosa mistica»: «Волшебная Гаага! Золото янтарь»²⁷³ и тем самым дал нам повод сомневаться в том, что «роза» Николая Милиоти была голубой.

²⁷² См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками. 1929-1934. Л. 60.

²⁷³ См. Васильева Н.М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А. Н. Бенуа. С. 77.

Вероятнее всего Милиоти придал цветку именно золотой оттенок, тем самым вознеся его символизм до предела, до той «Золотой розы», которая является символом воскресшего Христа (известна традиция дарения Папой Римским монархам, монастырям и владетельным домам изделий в виде розы, выполненных именно из золота).

Описанные выше произведения прямо указывают на то, что Милиоти в тот период пытался добиться световых эффектов в духе Уистлера, явно находясь под впечатлением от «Ноктюрнов» своего учителя, что заметил и Николай Тароватый, отметив в рецензии на выставку «Мир Искусства» 1906 г.: «Его творчество направлено на уловление световых ощущений, на половину живущих в воображении, и почти нереальных. Он упивается то игрой реющих бледных вуалей, осыпанных нежными розами, то тревожными вспышками мистических огней, то вакханалиями у пылающих костров на черных обеднях»²⁷⁴. Говоря о вакханалиях, Тароватый скорее всего имел в виду произведение «Галантное празднество» (см. Приложение 1, рис. 45). Нарядная публика кружится хороводом вокруг вздымающегося в небо костра. Язычники, одетые по моде галантного XVIII в.? Парадокс, который не даёт покоя ни глазу, ни уму, как и пламя костра, больше похожее на сноп фейерверка, как и скабрзные физиономии кружащихся, то ли втянутых в некий ритуал, то ли увлечённых непристойным занятием. Пламя переходит в клубы смрада и вот-вот полностью закроет от нашего взора остатки сочно лазоревого неба. Картина и декоративна, и экспрессивна одновременно, и сюжет, и цвета, и смешение стилей возбуждают все чувства, и кажется, что даже на слух картина должна бы оглушать звоном и треском, такие изображения просятся под музыку – так

²⁷⁴ См. Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления. С. 125.

«Большая волна в Канагаве» Кацусики Хокусая вдохновила Клода Дебюсси на «La Mer».

Похоже, что искажённые лица в море буйных красок становятся у Милиоти в тот период изобразительным приёмом, художник применяет его даже в картине, по сюжету и настроению диаметрально противоположной той, что описана выше, в «Аллегорическом распятии» (см. Приложение 1, рис. 46). Там – необузданная вакханалия, здесь – великая скорбь, но те же пышные одеяния, многокрасочная пестрота, и те же лица-маски, выражающие сильную эмоцию, только на этот раз изумление, потрясение, ужас перед телом испускающего дух. И экспрессии в этом полотне не меньше, и также не чётко и загадочен фон – под жемчужным небом либо горы, либо город. В отношении лиц с искажёнными чертами можно предположить с изрядной долей уверенности, что они перекочевали с полотен бельгийца Джеймса Энсора (1860-1949), со стилем, манерой и техникой которого Милиоти безусловно был знаком, а именно с произведениями, которые Энсор создавал в последнее десятилетие XIX в. О персонажах тех его картин можно сказать – ещё не череп, но уже не лицо.

Эта выставка Дягилева была по настоящему резонансной и собрала массу откликов, включая довольно беспощадные. В письме В. М. Васнецова к В. В. Стасову содержится такой, например, фрагмент: «...г-дам Милиоти угодно писать каким-то, с позволения сказать, гноем вместо красок и нарывы, язвы и чирьи вместо картин...»²⁷⁵. Можно, правда, предположить, что Виктор Васнецов, сам художник, художник с громким именем, воспринял увиденное не без ревности, в отличие от того же Тароватого, искушённого критика, который в творчестве «молодых» разглядел некоторое развитие в искусстве: «Многое

²⁷⁵ Цит. по: Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Вступ. ст., сост. и примеч. Н. А. Ярославцевой. – М.: Искусство, 1987. С. 207.

потеряло свою притягательную силу, кажется скучным и унылым рядом с проявлениями свежих порывов»²⁷⁶.

В целом современники оценили выставку как заметное событие. Из письма Михаила Нестерова, адресованного Леониду Средину: «...отличную выставку устроил Дягилев ... «Старики» – Серов, Малявин, Сомов, – дали превосходные вещи. «Молодежь» – Кузнецов, Милиоти, Анисфельд и друг., – хотя еще и не выяснились, но дают «свое», крайне интересное...»²⁷⁷. Сергей Дягилев, вольно или невольно, способствовал популярности молодых художников – о них стали говорить и писать, и, как видим, не только критики.

Ощутимый резонанс «Мира Искусства», и успех предшествовавшей «Миру Искусства» Таврической выставки русских исторических портретов (1905 г.), определённо воодушевили Сергея Дягилева, и он почувствовал себя способным впечатлить не на шутку и публику за пределами России.

Выставка «Два века русской живописи и скульптуры», которая была организована Сергеем Дягилевым при непосредственном участии Александра Бенуа и Льва Бакста, открылась в Париже 6 октября того же 1906 г. при «Осеннем Салоне». В связи с тем, что выставку делали бывшие мирискусники, концепция её отражала их мирискусническую склонность к эстетике галантного XVIII в., и по этой причине в списках участников той выставки отсутствовали имена многих блестящих авторов XIX в. Должно быть, были опасения перед тем, что их работы могут отвлечь внимание публики и критики от того, чем козырнули сами авторы-устроители. Передвижники, к примеру, вполне могли всерьёз увлечь публику отчётливой сюжетностью или социальной окрашенностью своих произведений. Хотя, возможно, не только «ревность» была причиной отсутствия внушительных

²⁷⁶ См. Тароватый Н. На выставке «Мира искусства»: Впечатления. С. 123

²⁷⁷ Нестеров М.В. Письма: Избранное / Вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой. – Л.: Искусство, 1988. С. 216.

имён. Художник и критик князь А. К. Шервашидзе, который присутствовал на открытии выставки, опубликовал в журнале «Золотое Руно» обзорную статью «Выставка русского художества в Париже», в которой тоже отметил отсутствие некоторых имен, но причину видел в другом: «На выставке совсем не представлен Суриков, Нестеров; нет лучших вещей Ге и Левитана, нет совсем Александра Иванова, – наши музеи не выдают своих вещей, а лучшие вещи этих художников (и Иванова, и Сурикова целиком) принадлежат им. Без сомнения, это потеря, и большая, для выставки»²⁷⁸.

Но выставка всё же могла производить впечатление, если не численностью имён, то историческим охватом. Открывалась она залом с иконами XV-XVII вв., то есть публика знакомилась с произведениями, созданными более чем за два века русского искусства. Во втором её зале был представлен XVIII в. портретами А. Матвеева, И. Никитина, Ф. Рокотова. В третьем зале были размещены произведения художников и скульпторов Екатерининского времени: В. Боровиковского, М. Козловского, Д. Левицкого, А. Лосенко, И. Прокофьева, Ф. Шубина, Ф. Щедрина. В четвёртом зале экспонировались полотна Ф. Алексеева, А. Бельского, М. Воробьёва, М. Иванова, Семена и Сильвестра Щедриных. 1830-е гг. занимали два зала: в пятом зале разместили произведения Карла и Александра Брюлловых, А. Венецианова, О. Кипренского, П. Соколова-отца, в шестом – произведения С. Зарянко, П. Соколова-сына и П. Федотова, здесь же экспонировались произведения Н. Ге, Ф. Васильева, И. Крамского, И. Левитана, Е. Поленовой, И. Репина и М. Якунчиковой. В седьмом зале располагались произведения М. Врубеля, К. Коровина и С. Судьбина. Новейшие художники занимали залы начиная с восьмого. Восьмой зал был отдан произведениям А. Архипова, Ап. Васнецова, А. Головина, А. Обера, Н. Рериха, В. Серова, К.

²⁷⁸ Шервашидзе А.К. Выставка русского художества в Париже // Золотое Руно. 1906. № 11-12. С.130.

Сомова, П. Трубецкого. В девятом зале – импрессионисты: И. Грабарь, М. Ларионов, В. Локкенберг, Н. Мещерин, Н. Тархов, К. Юон. В десятом – Ф. Малявин, А. Явленский и Н. Милиоти. В одиннадцатом – мирискусники: Л. Бакст, А. Бенуа, М. Добужинский, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, С. Яремич, а также Е. Кругликова и П. Щербов. В последнем зале экспонировались произведения В. Борисова-Мусатова, П. Кузнецова, В. Денисова, С. Судейкина, Т. Луговской, А. Матвеева, Ю. Свирской. Сто три автора демонстрировали около семисот пятидесяти произведений искусства.

Обращает на себя внимание тот факт, что произведения Н. Милиоти были размещены рядом с работами Явленского и Малявина, то есть организаторы выставки (Дягилев, Бакст, А. Бенуа) находили, что экспрессивный стиль творчества Филиппа Малявина и Алексея Явленского был Николаю Милиоти ближе, чем «прекрасная нудь»²⁷⁹ «кузнецовского кружка».

Кузнецовцы экспонировали следующие произведения: А. Арапов – «L'Effroi» («Испуг»), П. Кузнецов предоставил уже экспонировавшиеся на выставке «Мир искусства»: «Amour maternel» («Любовь матери»), «Jet d'eau bleu» («Голубой фонтан»), «Le joie du matin» («Радость утра»), «Le matin» («Утро») и пять новых работ: «Cascade blanche» («Белый фонтан»), «Jet d'eau» («Фонтан»), «La naissance du sommeil» («Рождение сна») и два произведения под названием «Bassin» («Водоем»), С. Судейкин – «Balançoire» («Качели»), «Feu d'artifice» («Фейерверк»), «Fleurs» («Цветы»), «Le Soir» («Вечер»), «Paons» («Павлины»), «Plafond» («Плафон»), «Une Branche» («Ветка»), П. Уткин – «Le Rêve» («Сон») и «Le Nuit» («Ночь»), Н. Феофилактов – «Quadrille» («Кадриль»), Couverture de la Revue La Balance (обложка журнала «Весы»), «Dédié á Aubrey Beardsley» («Посвящается Обри Бёрдслею») и уже экспонировавшиеся на

²⁷⁹ См. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. С. 157.

выставке «Мир искусства» четыре Illustrations pour l'Almanach Fleurs du Nord (иллюстрации для альманаха «Северные цветы»).

В Париже Николай Милиоти экспонировал девять произведений, из числа которых четыре он уже выставлял на выставке «Мир искусства»: «Ce fut un matin d'automne rose» («Это было розовое осеннее утро»), «Fête galante» («Галантный праздник»), «Fleurs du mal» («Цветы зла»), «Kermesse» («Ярмарка»). А «Fantaisie» («Фантазия»), «L'Annonciation» («Благовещение»), «Portrait» («Портрет») и два произведения под названием «Esquisse» («Эскиз») были выставлены впервые. Сложно судить, к какому из художественных направлений на самом деле был близок Н. Милиоти в работах, представленных на «Осеннем салоне», поскольку имеется возможность рассмотреть одну только дошедшую до нас монохромную репродукцию «M^{me} X» в каталоге к выставке (см. Приложение 1, рис. 47). Судя по мозаике наползающих друг на друга мазков, по вибрации воздуха портрет M^{me} X написан в типичной для Милиоти тех лет манере, не столько символистской, сколько импрессионистической. Репродукция в каталоге не даёт никаких подсказок на этот счёт, и добавить можно только то, что изображённая женщина удивительно напоминает кузину Милиоти Любовь Гауш. Вспомним, что Гауш – художник, и немедленно округлый предмет в правом углу портрета представляется нам палитрой. Взгляд её направлен туда, где работает невидимая нами кисть. Проверить сходство не сложно – сохранился и демонстрируется в Государственной Третьяковской Галерее написанный Милиоти в то же время «Портрет Л. Н. Гауш» (см. Приложение 1, рис. 7).

Творчество Василия Милиоти было представлено пятью произведениями: «Diurne» (см. Приложение 1, рис. 37), «Le matin» («Утро») (см. Приложение 1, рис. 40), «Telem» («Телем») (см. Приложение 1, рис. 41) уже экспонировались на выставке «Мир искусства», рисунок «Damaianti» («Дамаянти») (см. Приложение 1, рис. 23) был опубликован в № 9 журнала «Весы» за 1906 г. и только

«L'Annonciation» («Благовещение», местонахождение неизвестно) было выставлено впервые.

Завершает статью А. К. Ширвашидзе лестной характеристикой того, как выставка была оформлена: «Внешний вид выставки, ее декоративное убранство, уютность комнат, скромная роскошь первых трех комнат, обитых местами мерцающей парчой, изящный зеленый боскет, с великолепным бюстом Павла посредине с зеленью и цветами на вышивках и кое-где в низу, поразивший французов, – прекрасен»²⁸⁰.

Поразил французов, разумеется, не только вид выставки, сильное впечатление произвело на них всё представленное искусство, хотя мнения о нём заметно разнились. Луи Рео²⁸¹ так выразил претинзии французской публики: «Публика, наивно ожидавшая увидеть произведения византийского и азиатского вкуса, была разочарована этим “европеизированным” искусством, которое она упрекала в отсутствии экзотизма, *couleur locale*²⁸², а значит – оригинальности»²⁸³. А искусствовед Арсен Александер²⁸⁴, писавший для «Фигаро», о самой выставке высказался более доброжелательно, а о новейших художниках даже с подчеркнутой симпатией: «Вот, наконец, новейшие художники, собратья наших преобразователей Осеннего Салона; но только более вдумчивые, более мудрые и более утонченные...»²⁸⁵.

Подвести итог этому эпизоду поможет фрагмент письма Николая Милиоти А. П. Остроумовой-Лебедевой: «...вот появляется группа самых тогда авторитетных художников – с Президентом Салона Desvallieres`ом»²⁸⁶,

²⁸⁰ См. Шервашидзе А.К. Выставка русского художества в Париже. С.131.

²⁸¹ Луи Рео (1881-1961) – французский критик, историк искусства.

²⁸² - (фр.) местный колорит.

²⁸³ Цит. по: Толстой А.В. Художники русской эмиграции. М.: Искусство-XXI век, 2005. С. 30-31.

²⁸⁴ Арсен Александр (1859-1937) – французский критик, искусствовед.

²⁸⁵ Цит. по: Русакова А.А. Павел Кузнецов. С. 66.

²⁸⁶ Жорж Десваллиер (1861-1950) – французский художник, творивший во многих жанрах живописи, с 1915 г. (после смерти сына) работал преимущественно с религиозными сюжетами.

Dethomas²⁸⁷ и неск. других, кот. вел прямо к моим вещам знаменитый коллекционер М. Olivier Sainsère²⁸⁸, <...> показывая на мои вещи говорит – “Voilà, messieurs, le clou de l'exposition!”²⁸⁹ – С этой выставки он купил у меня 2 картины (мой брат продал 1 маленьк вещь) ...»²⁹⁰. Помимо этих строк частного письма нет прямых свидетельств того, что приобретены с парижской выставки были исключительно работы братьев Милиоти, но нет и сомнений в бесспорности успеха братьев, особенно Николая, который вместе с Бакстом, А. Бенуа, Врубелем, Грабарём, Кузнецовым, Ларионовым, Остроумовой-Лебедевой, Рерихом и Юоном был избран пожизненным членом парижского Осеннего Салона, то есть разделил всеобщий успех русских художников, завоёванный с лёгкой руки Дягилева и благодаря его глубокой убеждённости в высоком качестве русской живописи.

«Выставка русского искусства», проходившая в Осеннем Салоне в Париже в 1906 г. имела огромный успех у публики. Успех ей, впрочем, сопутствовал впоследствии и в Берлине (1907), и в Венеции в рамках Венецианской биенале (1907).

Эта выставка, следует отметить, не была в то время единственной произведшей большое впечатление на публику – ретроспектива Гогена в том же Осеннем салоне впечатлила зрителей не меньше, и особенно молодых московских художников. Д. З. Коган в работе «Сергей Судейкин» утверждает, что именно под воздействием парижских впечатлений Судейкин пришёл к мысли о собственной выставке группы московских художников-символистов.

²⁸⁷ Максим-Пьер Жюль Детомас (1867-1929) – французский художник, был одним из самых известных театральных декораторов и дизайнеров костюмов своего времени, один из членов учредительного комитета Осеннего салона.

²⁸⁸ Оливье Мари Сенсер (1852-1923) – Генеральный секретарь Президента III Республики (1915-1920), любитель искусства, коллекционер и меценат.

²⁸⁹ - (фр.) «Вот, господа, гвоздь выставки!»

²⁹⁰ Письмо Милиоти Н.Д. Остроумовой-Лебедевой А.П. 20 июня 1949 г. РНБ. Ф. 1015. Ед. хр. 731. Л. 7.

Так, в дни работы «Осеннего салона» в Париже Сергей Судейкин писал Анатолию Арапову: «Теперь меня очень интересует вопрос об устройстве самостоятельной выставки <...> Я очень бы хотел, чтобы ты познакомился с Василием Дм. Милиоти и поговорил с ним об этом»²⁹¹. Обращают на себя внимание три факта, первый: Анатолий Арапов, который состоял в группе «кузнецовцев» с первых дней её существования, с Василием Милиоти не был лично знаком до осени 1906 г., то есть Милиоти явно не входил в «кузнецовский кружок» по меньшей мере девять лет, хотя его работы экспонировались вместе с работами членов кружка на XII выставке МТХ и у Дягилева, в Санкт-Петербурге и в Париже. Второй факт, важный для данного раздела: Судейкин предлагает Арапову познакомиться именно с Василием Милиоти, явно рассчитывая на способность Милиоти влиять на решения Николая Рябушинского. Андрей Белый, заметим, утверждал, что «Милиоти всегда ловко дергал за ниточку Н. Рябушинского»²⁹². И наконец третий факт, также важный именно для данного раздела: намерение молодых московских художников устроить собственную внушительную столичную выставку зародилось, когда они ещё продолжали упиваться своим успехом на Парижском «Осеннем салоне».

А Николай Милиоти, воодушевлённый успехом, продолжал активно выставляться. Так уже через два месяца, в декабре того же 1906 г. он представил на IV выставке «Союз русских художников» (1906, СПб) «Пастораль» (см. Приложение 1, рис. 51) и два «Этюда портрета» (см. Приложение 1, рис. 7, 48). Один из «Этюдов портрета» утерян, но возможно получить представление о его колористическом решении из рецензии К.А. Сюннерберга²⁹³, в статье этот этюд портрета поименован как «Утро»: «У Николая Милиоти в его “Утре” (женщина с

²⁹¹ Цит. по: Коган Д.З. Сергей Юрьевич Судейкин. М.: Искусство, 1974. С. 175.

²⁹² См. Белый А. Между двух революций. С.236.

²⁹³ Сюннерберг К.А. Выставка «Союза русских художников» в Петербурге //Золотое Руно. 1907. № 1. С. 75-76.

букетом темных роз) пунцовое сочеталось в одно целое с бледно-лиловым и темно-зеленым»²⁹⁴ (см. Приложение 1, рис. 48). Такое не свойственное для Н. Милиоти «дикое» сочетание цветов определённо было порождено впечатлением художника от произведений фовистов, увиденных двумя месяцами ранее в Париже на «Осеннем салоне».

Обратим внимание на фрагмент упомянутой рецензии К.А. Сюннерберга, на IV выставку «СРХ», опубликованной в № 1 журнала «Золотое руно» за 1907 г.: «Нельзя сказать, чтобы она была особенно интересной. <...> не достаёт и вещей Лансере, Грабаря, Серова, Рериха, Головина, Павла Кузнецова, Василия Милиоти, Феофилактова»²⁹⁵. Сказанное философом и теоретиком искусства Константином Сюннербергом может служить подтверждением того, насколько серьёзные молодые московские художники готовились к другой выставке, которую явно заранее рассматривали, как плод собственного творчества, в отличие от выставки «Союза русских художников» – очередного предложения со стороны продемонстрировать свои достижения. И только Николай Милиоти, который в то время довольно активно выставлялся, старался не пропустить ни одной выставки, представил произведения на выставку «Союза».

Выставка «Голубая Роза», устроенная на средства Николая Рябушинского и при его участии (он ведь был художником-любителем), открылась, как известно, в Москве 18 марта 1907 г. В ней участвовали помимо братьев Милиоти и самого Рябушинского А. Арапов, П. Бромирский, В. Дриттенпрейс, И. Кнабе, П. Кузнецов, Н. Крымов, А. Матвеев, М. Сарьян, Н. Сапунов, С. Судейкин, П. Уткин, Н. Феофилактов и А. Фонвизин.

Далеко не все приняли «Голубую розу» благосклонно, но даже скептик Игорь Грабарь, которого изысканность и красивость выставки не впечатлили,

²⁹⁴ См. Сюннерберг К.А. Выставка «Союза русских художников» в Петербурге. С. 75.

²⁹⁵ Там же.

отдал должное своеобразию «Голубой розы», оценив, правда, это своеобразие не слишком высоко: «На стенах, обитых тонкой материей, приятных, – я сказал-бы: слишком приятных, – серых тонов, висели картины, почти не отличавшиеся по краскам от этой обивки»²⁹⁶. А вот о качестве представленных произведений Грабарь судил уже заметно резче – критиковал участников выставки за приятные краски и видел в этом их пристрастии влияние Уистлера: «Приятные краски могли ещё иметь смысл как ответ на отвратительную живопись, заполнявшую все европейские выставки 60-х и 70-х годов. Когда Уистлер высмотрел у японцев их красочные сочетания и перевел их на язык своих симфоний и arrangements²⁹⁷, то это казалось откровением; но когда шотландцы и их французские и немецкие имитаторы окончательно осиропили его живопись и низвели ее до пошлости конфетной коробки, тогда обнаружилась вся дешевизна красок “приятных во всех отношениях”»²⁹⁸. Да, некоторым художникам заметно досталось от него, но были и совсем немногие в числе голуборозовцев, о которых Грабарь высказался более чем благосклонно. Так, по поводу Сапунова он заметил, что в нём «совершается какой-то крутой поворот к лучшему, свидетельством которого являются его отличные эскизы»²⁹⁹. Грабарь имел в виду эскизы к постановке «Балаганчика» А. Блока для театра В. Ф. Комиссаржевской (см. Приложение 1, рис. 49). К числу художников, «счастливого избежавших “приятности” и “вкуса”»³⁰⁰, Грабарь относит Феофилактова, «обладающего редким чувством черных и белых масс; его рисунки “Дьявол” и “Диалог” так красочны, что в воспоминании оставляют впечатление не рисунков, а живописи»³⁰¹. Феофилактов экспонировал три рисунка: «Диалог», «Дьявол» и «М-те Х» (см.

²⁹⁶ См. Грабарь И.Э. «Голубая роза». С. 93.

²⁹⁷ - (франц.) аранжировок

²⁹⁸ См. Грабарь И.Э. «Голубая роза». С. 93.

²⁹⁹ Там же. С. 95.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Там же.

Приложение 1, рис. 50). А про Николая Милиоти Грабарь писал, что он «единственный художник, нарушающий своими звучными фанфарами впечатление сурдинки, которое остается после посещения выставки!»³⁰² (см. Приложение 1, рис. 7, 51-52).

Таким образом, не прошли даром для Николая Милиоти время учёбы в Париже и уроки Уистлера. Ведь один только он из всех участников той выставки был учеником Уистлера, изучал его приёмы воочию, потому и способен был не следовать им слепо, потому то и удостоился похвал Грабаря.

Николай экспонировал семь произведений, в числе которых были уже показанных на выставке «СРХ» двумя месяцами ранее: «Пастораль» (см. Приложение 1, рис. 51) и один из «Этюдов портрета» (см. Приложение 1, рис. 7). «Декоративное панно», «Шум моря» (декоративное панно), «Преисторический пейзаж» (декоративное панно) и «Ангел печали» (см. Приложение 1, рис. 52) были выставлены впервые.

Художественный критик Сергей Маковский, который в целом творчество Николая Милиоти оценивал довольно высоко, в рецензии на «Голубую Розу», опубликованную в журнале «Золотое Руно», писал, что Н. Милиоти «...несомненно более зрелый, более опытный мастер, уверенно владеющий формой, рисунком красочной музыки»³⁰³, и отмечает как особенно удачные его «Шум моря» и «Ангел печали» (см. Приложение 1, рис. 52).

Нельзя не обратить внимание на то, что «Ангел печали» (см. Приложение 1, рис. 52) не типичен для раннего Николая Милиоти, он «мозаичен», а этот приём был свойственен скорее ранним произведениям брата, Василия Милиоти, в автобиографии которого есть такая реплика о творческом пути Николая: «...ездит во Францию. Становится пуантилистом. Приезжает в Россию, под моим

³⁰² См. Грабарь И.Э. «Голубая роза». С. 93.

³⁰³ См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 26.

влиянием переходит на фантастику»³⁰⁴. Любитель младший брат утверждает, что влиял на профессионала старшего! Если взглянуть на «Ангела печали», суждение о влиянии не покажется столь уж наивным и самонадеянным, хотя речь идёт всего лишь о выборе жанра. Куда серьезнее вопрос о выборе стиля и приёмов, технических и колористических, о той самой «мозаичности». По этой части оба художника испытывали влияние Врубеля, хотя и не в равной мере. В отношении Николая речь могла идти скорее не о влиянии, а о впечатлениях от живописи Врубеля, питаясь которыми художник пытался выработать собственную манеру, ведь будучи уже профессионалом ко времени создания «Ангела», он вряд ли испытывал иллюзии на счёт того, чтобы подняться до уровня Врубеля, подражая ему прямо или косвенно.

Об «Ангеле печали» можно сказать и больше. Если изучать полотно предельно пристально и с учётом европейского художественного контекста тех лет, то оно обнаруживает признаки нескольких стилей и направлений вплоть до экспрессионизма – только «фиолетовый сумрак»³⁰⁵ может помешать нам разглядеть в изогнутом теле бесполого существа «Крик», с версиями которого Эдвард Мунк к тому времени работал уже второй десяток лет. На наш взгляд «Ангел» и символичен, и экспрессивен. «Ангел» на выставке «Голубая роза» был действительно исключителен, достаточно сопоставить его с любой другой работой художника, хотя бы и с «Пасторалью» (см. Приложение 1, рис. 51), в которой и выбор техники (темпера), и сюжет, и колорит – всё совершенно иное, а именно то, что возвращает нас к типичному раннему Милиоти. В «Ангеле» «знойно-синие вихри»³⁰⁶ – в «Пасторали» мерное течение полупрозрачных изумрудных ручейков, в «Ангеле» динамизм, в «Пасторали» – статичная

³⁰⁴ См. Анкеты художников и биографические сведения о них. Л. 2.

³⁰⁵ См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 27.

³⁰⁶ Там же.

декорация для сценки галантного празднества («Fêtes galantes»), и даже вислоухая собачка решила прилечь, готовая долго наблюдать за тем, что происходит с парочкой влюблённых, их поцелуй только намечен и не известно, когда свершится. Сказочный парк, призрачные мраморные статуи, невесомые фигуры мужчины и женщины – не действительность, а только отпечаток её, который всего лишь сообщает некое настроение.

Василий Милиоти предоставил на «Голубую розу» только две графические работы – «Портрет» и «Виньетка» (соб. журнала «Золотое Руно»), о нём и сказано было тогда немного. В уже цитированной выше рецензии Сергея Маковского обнаруживается только одно суждение, снисходительное и поощрительное: «Остается упомянуть о В. Милиоти; в стильной прихотливости его виньеток угадываются незаурядные замыслы художника, видно усилие к далекой цели»³⁰⁷.

П. Кузнецов выставил девять произведений: «Белый фонтан» (см. Приложение 1, рис. 53), «Увядание», «Увядающее Солнце», «Рождение», «Утро», «Цветы акации», «Озаренная», «Любовь» (см. Приложение 1, рис. 54) и «Рождение Дьявола». Судейкин экспонировал: «Гондолы», «Дефилеи», «Каприччио», «Качели», «Миниатюра», «Пано: птицы», «Эскиз», «Эскиз плафона: сбор цветов», «Эскиз фрески. Венеция» (см. Приложение 1, рис. 55), «Les esthétiques» («Эстетика»), «L`intérieur» («Интерьер»). А Уткин предоставил: Здесь он живет, любит и умирает (трилогия), «Мираж», «Сон», «Татарская песнь» и двумя работами с одним названием «Заколыхались травы», а также серией работ под общим названием «Мои ночи»: «Большой Узень», «Весна», «Ветки», «Осень», «Под шатром засыпающим», «Под синим небом», «Бледная спящая», «Тихая теплая», «Торжество в небе» (см. Приложение 1, рис. 56) и две работы под названием «Эскиз трилогии».

³⁰⁷ См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 26.

К сожалению, многие работы, выставленные на «Голубой розе», не сохранились. Не исключено, что часть их погибла в 1914 г. во время пожара на вилле Рябушинского «Черный лебедь». О некоторых из их числа можно судить по черно-белым репродукциям в пятом номере «Золотого руна» за 1907 г. и по отзывам в прессе. Рецензий было достаточно много, воспроизводить все нет ни смысла, ни возможности, упомянем всё ту же статью Маковского, в которой критик не считал незрелость авторов безусловным недостатком. Анализируя, к примеру, живопись Кузнецова, критик отмечал: «Разумеется, он слишком молод, чтобы быть вполне самостоятельным, как живописец, но его поэзии нет ни у Мусатова, ни у Дени...»³⁰⁸. И далее Маковский упоминает ещё только двоих из числа шестнадцати участников выставки, правда не слишком одобрительно: «Бледные полусумраки С. Судейкина дают отдых. <...> В этой новой манере Судейкина хорошее влияние Кузнецова. Остается найти свой собственный путь в полусумраках красоты»³⁰⁹. И: «Этот путь еще не найден и П. Уткиным, хотя у него нельзя отнять оригинальных мыслей, своего ощущения природы и своей нежности»³¹⁰.

Таким образом, обращает на себя внимание тот факт, что и в статье Маковского, и в рецензии Грабаря из всех участников «Голубой розы» только Николай Милиоти получил безоговорочно положительный отзыв как живописец.

В том же 1907 г., параллельно с «Голубой Розой», открывшейся 18 марта, а именно с 3 марта по 3 апреля Николай Милиоти выставил семь произведений в экспозиции объединения «La Libre Esthétique» («Свободная эстетика») в Брюсселе: «Leda» («Леда») (см. Приложение 1, рис. 43), «Matin d'automne rose» («Розовое осеннее утро»), «Motif de Verlaine» («Мотив Верлена»), «L'Angelus»

³⁰⁸ См. Маковский С.К. «Голубая роза». С. 27.

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ Там же.

(«Ангел»), «Les Marionnettes» («Марионетки») (см. Приложение 1, рис. 57), «La Nuit» («Ночь»), «Les Monstres» («Монстры»). Причем работы для этой выставки Милиоти подбирал самостоятельно, поскольку его картины, которые на русской выставке в Осеннем Салоне пришлось по душе Октаву Маусу³¹¹, были отправлены Дягилевым в Берлин, а затем и на Венецианскую биеннале³¹². Известный бельгийский критик Камиль Лемонье³¹³ о картинах Милиоти в экспозиции «La Libre Esthétique» писал: «мягкие, неясные, мистические, кажутся сотканными из шелковых ниток»³¹⁴. Они демонстрировались в иностранном отделе Брюссельской выставки рядом с работами Андре Дерена, Мориса Вламинка и Игоря Грабаря.

1907 г. для Николая Милиоти был довольно плодотворным – помимо выставок «СРХ», «Голубой розы» и «La Libre Esthétique» («Свободная Эстетика») он снова выставлялся на парижском Осеннем Салоне вместе с другим «голуборозовцем», Судейкиным, и некоторыми «миriskусниками», включая Льва Бакста, который писал Александре Боткиной 6 октября того г.: «Милиоти выставил две очень красивые вещи, другие слабые...»³¹⁵. Бакст не назвал работы, которые счёл слабыми, но во всяком случае эти «слабые», не ухудшали, как видно, критику, достававшуюся Милиоти – художник и на парижском Осеннем Салоне 1907 г. продолжал получать положительные отзывы в прессе. Такой, к примеру: «Заслуженно привлекают внимание живописные фантазии,

³¹¹ Октав Маус (1856-1919) – адвокат, искусствовед.

³¹² «Je viens de recevoir Votre aimable invitation pour l'exposition de La Libre Esthétique et m'empresse de Vous remercier. Malheureusement les tableaux que Vous m'avez indiqué à l'exposition russe du Salon d'Automne sont expédiés par erreur à Venise» [Я только что получил Ваше любезное приглашение на выставку «Свободная Эстетика» и спешу Вас поблагодарить. К сожалению, те картины, которые вы мне указали на русской выставке в Осеннем салоне, были отправлены по ошибке в Венецию]. (Lettre de Nicolai Millioti à Octave Maus, Moscou, 15/28.01.1907. Archives de l'Art contemporain en Belgique. Numéro d'inventaire 15837).

³¹³ Камиль Лемонье (1844-1913) – бельгийский писатель, искусствовед, критик.

³¹⁴ См. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. II. С. 449.

³¹⁵ Письмо Бакста Л. С. Боткиной А. П. [6 октября 1907 г.] ГТГ. Ф. 48. Д. 28. Лл.1-2.

спиритические видения Николая Милиоти. Он без сомнения один из самых даровитых среди молодых»³¹⁶. А внимание привлекли всё те же «Marionettes», «Nocturne», «Le Bruit des Vagues» и «Peinture».

Итак, вышеприведенные факты указывают на то, что «Голубая роза» хотя и демонстрировала по словам Маковского «коллективное искание»³¹⁷ её участников, Николай Милиоти с коллективом связан был не слишком крепко: в художественном отделе «Золотого руна» он не состоял, не смотря на родственные и дружеские связи; когда все будущие экспоненты нацелились исключительно на «Голубую розу», Милиоти демонстрировал свои работы на выставке «СРХ» (декабрь 1906 - январь 1907); когда «Голубая роза» уже открылась, параллельно выставлялся в Брюсселе (март-апрель 1907), а затем и на Осеннем Салоне в Париже, и на V выставке «СРХ» (декабрь 1907 - январь 1908). Все эти эпизоды дают основание предположить, что «Голубая роза» была для Милиоти лишь одной из многих в череде выставок 1907 г. Кроме того, изучая выставленные на «Голубой розе» вещи, мы уже отметили выше, что произведения Николая Милиоти заметно выделялись из общей массы работ, предоставленных другими экспонентами. В поиске новых живописных средств Милиоти явно опережал других участников выставки, которые начали уходить от символизма уже после «Голубой Розы».

³¹⁶ Эмер Вальдор Salon d'Automne (Письмо из Парижа) // Золотое Руно. 1907. № 11-12. С. 116.

³¹⁷ См. Маковский С. К. «Голубая Роза». С. 25.

2.4. Поиски новых живописных средств

Когда, Николай Рябушинский, воодушевлённый успехом выставки «Голубая Роза», задумал собрать в одной экспозиции произведения художников России и Франции, непрекращавшиеся творческие разногласия внезапно резко обострились, и серьёзно препятствовали тому, чтобы его идею приняли все, единогласно. Больше половины участников «Голубой Розы» выразили неприятие идеи совместного выступления и даже продемонстрировали это неприятие прямым встречным опережающим действием. Уже в середине декабря 1907 г., то есть за три месяца до запланированного открытия «Салона «Золотого Руна» и всего через восемь месяцев после на шумевшей «Голубой Розы», устроенной на средства Рябушинского, эти художники выступили со своей собственной выставкой. Название ей придумывать не стали, а просто заимствовали заголовок свежего поэтического сборника Валерия Брюсова «Стефанос. Венок», тем самым недвусмысленно демонстрируя свою приверженность «Весам». В той выставке принимали участие «голуборозовцы» Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Петр Уткин, Анатолий Арапов, Владимир Дриттенпрейс, Иван Кнабе, Артур Фонвизин, Николай Крымов, Петр Бромирский, а также Н.П. Ульянов и Г. Якулов. Несмотря на то, что, инициаторами и организаторами «Венка» были будущие авангардисты братья Бурлюки, Владимир и Давид, и примкнувшие к ним Аристарх Лентулов и Михаил Ларионов вместе с Натальей Гончаровой и Людмилой Бурлюк, всё же большинство его участников составляли художники-голуборозовцы, и произведения, ими выставленные, были типично «голуборозовскими», разительно отличавшимися от того, что демонстрировала семья Бурлюков. Дистанцию между символистами и будущими авангардистами

чётко обозначил в рецензии на выставку историк искусства Павел Муратов: «...на “Венке” участвует целая группа искателей новой техники, которая едва ли нашла бы себе место на “Голубой Розе”. Эта группа резко заметна на выставке...»³¹⁸. Первое же совместное выступление столь разных художников мгновенно выявило различия и в их творческих позициях, и в их поисках, различия, которые были слишком очевидны даже им самим, чтобы всё продолжалось, как прежде. Будущие создатели «Бубнового валета» и голуборозовская часть «Венка» ещё какое-то время использовали это название для своих выставок, но было уже очевидно, что «Венок» распался на две различные группы.

Василий Милиоти в выставках «Венка», естественно, не участвовал, поскольку находился в дружеских и деловых отношениях с Николаем Рябушинским. Николай Милиоти в первом «Венке» тоже участвовать не стал, хотя и был в то время искателем новой техники, что и продемонстрировал на V выставке «Союза русских художников», которая проходила в Москве параллельно с «Венком» в конце 1907 г. – начале 1908 г. Об этом его опыте высказался в № 1 «Золотого Руна» за 1908 г. брат Василий: «...более сильный в натуралистическом портрете-этюде, написанном со вкусом и легкостью европейского мастера, чем в красивых, но рассудочных фантазиях»³¹⁹. «Красиво, но слишком ватно “Рождение Афродиты” – Н. Милиоти»³²⁰ – заключил Грабарь в № 1 «Весов» за 1908 г. В первом «Венке» участвовать не стал и Павел Кузнецов, но также, как и Н. Милиоти продемонстрировал на V выставке «СРХ» свои поиски новых средств выражения: «Ночь чахоточных» (см. Приложение 1, рис. 59) и «Сбор винограда» (см. Приложение 1, рис. 60). Грабаря эти новые опыты не

³¹⁸ Цит. по: Гофман И. М. «Голубая роза». С. 139-140.

³¹⁹ Милиоти В.Д. О Союзе // Золотое руно. 1908. № 1. С. 96.

³²⁰ Грабарь И.Э. «Союз» и «Венок» // Весы. 1908. № 1. С. 141.

впечатлили, но он заметил, что «...печать мучительных исканий дает <...> самой уродливой гримасе Кузнецова перевес над лучшими картинами...»³²¹.

В марте 1908 г. в Петербурге состоялась вторая и последняя выставка голуборозовского «Венка», и на ней уже были работы Николая Милиоти, все показанные на предыдущих выставках: «Ангел печали» (см. Приложение 1, рис. 52), «Доисторический пейзаж», «Nocturne», «Панно», «Рождение Венеры», «Шум моря» и три работы из серии «Fetes galantes», две из которых демонстрировались под названием «Марионетки» (см. Приложение 1, рис. 57). Как уже отмечалось, он в то время вообще довольно активно выставлялся, старался не пропустить ни одной выставки, а потому появление работ Н. Милиоти в той или иной экспозиции далеко не всегда указывало на его идейную близость другим художникам, работы которых оказывались рядом. И участие Милиоти в «Венке» также объясняется не близостью его к одним, но, возможно, желанием дистанцироваться от других, а именно от «Золотого руна», и он, как известно, не принял участие ни в одном «Салоне Золотого руна».

Видимо, желание не пропускать ни одной выставки было свойственно и другим участникам той экспозиции – П. Кузнецову, Сарьяну, а также участникам первого «Венка»: П. Уткину и Фонвизину, которые затем примут участие и в выставках «Салон Золотого руна». Они, как и Н. Милиоти, предоставили произведения, большая часть которых была показана на предыдущих выставках. П. Кузнецов показал: «Амура», «Белый фонтан» (см. Приложение 1, рис. 53), «Девочку, играющую с радугой», «Заходящее солнце», «Играющих мальчиков в Бахчисарае», «Любовь матери» (см. Приложение 1, рис. 34), «Мимозу», «Озаренное», «Рождение Дьявола», «Сбор винограда» (см. Приложение 1, рис. 60), «Увядание», «Утро рассвета», «У фонтана», «Цветущие липы» и эскизы

³²¹ См. Грабарь И.Э. «Союз» и «Венок». С. 142.

росписи дома Я.Е. Жуковского в Крыму. Сарьян – «Лунный вечер», «На плоских крышах», «Портрет», «Радость дня», «У дерева с гранатами», «У моря», «Человек с газелями». А Уткин – «Весенняя ночь», «Ветер», «Ветки», две работы с одним названием «Заколыхались травы», «Здесь он живет, любит и умирает», «Иванова ночь», «Мираж», две работы с одним названием «Мороз», три работы с одним названием «Ночь», «Сон», «Татарская песнь», «Торжество в небе» (см. Приложение 1, рис. 56) и «Цветы».

Свои впечатления об этих двух выставках (V выставка «СРХ», 1907-1908 и «Венок», 1908) А. Бенуа изложил в статье под названием «Итоги выставки», опубликованной в газете «Слово» за 5 (18) апреля 1908 г., в которой высказался о творчестве Н. Милиоти и П. Кузнецова. О Милиоти: «...это наиболее зрелый художник. <...> Милиоти обвиняют в приторности. Но таков его вкус, и я положительно не вижу, почему склонность к сладкому считается дурным вкусом. При всей их сладости в красках Милиоти нет ничего тривиального. И вот именно потому, что Милиоти крупный настоящий талант...»³²². Признал А. Бенуа талантливым и П. Кузнецова, отметив, правда, что «...рутина творчества при неумении порождает смерть художника. Было бы слишком больно потерять Павла Кузнецова...»³²³.

Но, вернемся к идее Н.П. Рябушинского собрать в одну экспозицию участников «Голубой розы», которые должны были объединиться с представителями «Мира искусства» и выступить в одном пространстве с крупнейшими французскими мастерами.

Первая выставка «Салон Золотого Руна» открылась в Москве 5 апреля 1908 г., вторая – 11 января 1909 г. 27 декабря 1909 г. открылась третья и последняя выставка «Золотого Руна», при участии уже только русских

³²² Цит. по: Васильева Н.М. Художники «Голубой розы» в маргиналиях А.Н. Бенуа. С. 82.

³²³ Там же.

художников. Затея, которая поначалу представлялась чем-то грандиозным, дала результат значительно ниже ожидавшегося.

Одной из причин такой потери, самой весомой, если не главной, безусловно следует признать противостояние журналов «Золотое руно» и «Весы». Как мы помним, от участия в выставке отказались А. Бенуа, Головин, Добужинский, Коровин, Лансере, Остроумова-Лебедева, Серов, Сомов. Помимо этого, прекращение издания и выставочной деятельности «Золотого Руна» возможно было связано еще и с рецензией Игоря Грабаря на вторую выставку «Салона Золотого Руна», которая содержала разгромную характеристику Василия Милиоти, она буквально уничтожала его как художника. Есть основания предположить, что к оценке художника, и без того сокрушительной, была примешана ещё и личная неприязнь Игоря Грабаря (одного из постоянных авторов журнала «Весы»). Андрей Белый в мемуарах почти прямо на это указывал: «...Милиоти: талантливый брат, Николай, с неталантливым, злым интриганом, Василием, нашим врагом»³²⁴.

При довольно лестной оценке И. Грабаря русского отдела Василию Милиоти было, вероятно, особенно обидно читать о себе в этой рецензии, которая даже начиналась с убийственной оценки деятельности «правой руки» Рябушинского: «...есть, оказывается, и гримаса»³²⁵ Василия Милиоти <...> демонстрация этой потрясающей истины, была, по-видимому, единственной причиной, побудившей устроителей выставки «Золотого Руна» повесить у самого входа целых шесть гримас Милиоти. Нужно-ли говорить, что рождению

³²⁴ Белый А. Между двух революций. Л., 1934. С. 236.

³²⁵ Цитируемую статью о трёх московских выставках Грабарь снабдил преамбулой, которую так и озаглавил – «Гримаса». Этим словом он обозначил всю совокупность мощных и неосознанных эмоций, впечатлений, видений, вызываемых произведением искусства, и заметил, что «есть “гримаса” подлинная и есть поддельная. Подлинная только та, которая явилась как следствие грозно поднявшихся внутренних противоречий, как признак мучительного напряжения воли и духа для устранения разлада» (Грабарь И.Э. Московские выставки. // Весы. 1909. № 2. С. 103.).

их на свет не предшествовали ни мучительные сомнения, ни все искупающие искания? Искренни-ли они, по крайней мере? – Безусловно. В их искренности я ни минуты не сомневался. Как известно, «искренность» с недавних пор превратилась в настоящий жупел в устах лиц, немножко пописывающих красочками и слегка балующихся вопросиками искусства. <...> Все гримасы Милиоти, большая, средняя и маленькая, родились от вполне законного сожительства невежества и самомнения. Есть ли во всех этих безграмотных потугах на симуляцию «тайна души художника» хоть искра таланта? Прежде я верил, что эта искра у Милиоти есть; но я знал, что необходима гигантская работа, чтобы искра не заглохла. Увы, теперь она либо потухла бесповоротно, либо так завалена золой и всяким хламом, что до нее не доберешься. Надо, однако, сказать, что убогие картинки Милиоти – самое слабое место выставки»³²⁶ (см. Приложение 1, рис. 61-63).

Василий Милиоти после приговора ему Грабаря, возможно, уничтожил свои «гримасы». Неизвестна судьба «Похоти», «Лавочников», «Воина», «Знаменосца». После двух «Салонов» сохранились только журнальные репродукции «Тайного сада» (см. Приложение 1, рис. 61), «Смерти» (см. Приложение 1, рис. 62) и «Поэта» (см. Приложение 1, рис. 63), опубликованные в журнале «Золотое руно». «Поэт» (см. Приложение 1, рис. 63), как и большинство его предшественников, «сказочный». Наибольшее пространство холста заполняют неразличимого происхождения массы, похожие одновременно и на растения, и на сооружения, или чёрная земля или чёрная смола вздымают вверх, заслоняя синее небо и буквально выталкивая за пределы холста собственно поэта и его музу. Поэт поглощён раздумьями, и чтобы зритель не сомневался в этом, Василий Милиоти заставляет его теребить кончик бороды – приём

³²⁶ См. Грабарь И.Э. Московские выставки. С. 103-104.

наивный, но убедительный. Да, поэт думает, возможно сочиняет, и тем радует музу, которая видит, что её труды не напрасны – её улыбка, слегка насмешливая, прямо на это указывает. Зеркальце в замысловатой оправе, объёмы причудливых форм безвестного происхождения, облик поэта, выдающий его восточное происхождение, – во всём сказка, во всём узнаваемый прежний Василий Милиоти. И только техника исполнения обозначает перемену в его творчестве – от его ранних работ, написанных «комариным жалом»³²⁷ не осталось и следа, мазок тяжелый, пастозный.

Василий Милиоти, оставаясь художником-самоучкой, так и не получившим серьезного профессионального образования. К тому же в 1909 г. прекратилось издание «Золотого руна», Милиоти столкнулся с финансовыми трудностями и выехал в Вологодскую губернию, где работал судебным следователем с 1910-1917 гг.

Художественная карьера Николая продолжалась, и вполне успешно. В 1908 г., как уже упоминалось выше, в Брюсселе, прошла выставка Н. Милиоти, устроенная одним из редакторов брюссельского художественного журнала «L'Art Moderne» Октавом Маусом, который «...высоко ценил меня и устроил мне в Брюсселе отд. выставку»³²⁸. Отдельная выставка! Тогда как в том же году в ежегодной «Свободной Эстетике» того же Октава Мауса, проводившейся с 1 марта по 5 апреля, участвовали коллективно Боннар, Дега, Дени, Марке, Моне, Ренуар, Энсор, Кнопф, Руссель, Валлоттон, Вюйар, Роден.

Будучи членом Союза русских художников, Н. Милиоти принимал участие и в его выставках. Так на VI выставке СРХ, которая проходила в Москве с декабря 1908 г. по январь 1909 г., то есть параллельно со второй выставкой «Золотого

³²⁷ «...Книппер сказала: “Это сделано комариным жалом”, Мар. Павл. (сестра Чехова) назвала “Тихое помешательство”» (См. Анкеты художников и биографические сведения о них. Л. 2 об.).

³²⁸ См. Письмо Милиоти Н.Д. Остроумовой-Лебедевой А.П. 20 июня 1949 г. Л. 5 об.

Руна», были представлены четыре его произведения: «Марионетки» (см. Приложение 1, рис. 57), «Ноктюрн», «Утро» (см. Приложение 1, рис. 48) и «Восточная сказка» (местонахождение не известно). В рецензии на эту выставку Грабарь проанализировал слабые и сильные стороны некоторых экспонентов и, в частности, отметил «пленительную по красоте»³²⁹ «Восточную сказку» Н. Милиоти. Заметим, что Милиоти выступил на той выставке в одном ряду с такими художниками как Аладжалов, Архипов, Анисфельд, Бакст, А. Бенуа, Билибин, Богаевский, Ап. Васнецов, Виноградов, Головин, Голубкина, Грабарь, Добужинский, Досекин, Дурнов, Жуковский, Замирайло, Зедделер, С. Иванов, Н. Клодт, Коровин, Кустодиев, Е. Лансере, Линдеман, Луговская-Дягилева, Малютин, М. Мамонтов, Мещерин, Остоумова-Лебедева, Пастернак, Первухин, Переплетчиков, Петровичев, Н. Петров, Ю. Репин, Рылов, Серов, Сомов, Средин, Стеллецкий, Степанов, Суриков, Тархов, Туржанский, Циоглинский, Щербов, Юон, большинство – бывшие и будущие миriskусники. Из числа участников «Голубой розы» на выставке были представлены только Н. Крымов, Н. Сапунов, С. Судейкин и Н. Феофилактов.

Одновременно, в том же январе 1909 г. Николай принял участие, правда одной только вещью, и в Салоне Маковского, который по поводу выставки писал Александру Бенуа: «Не знаю, будет ли иметь салон то художественное значение, о котором я мечтаю, но результат уже налицо – утроенное внимание здешних «старцев» к молодым. ... Милиоти представлено почетное место рядом с Серовым»³³⁰. Определённо то, что Салон был очередной попыткой собрать воедино художников разных, очень разных, и «старцев», и молодёжь, попыткой повторить замысел и успех Дягилева в 1906 г. на выставке «Мир искусства», но как метко подметил Николай Милиоти: «Дягилев был конечно гениален! <...>

³²⁹ Грабарь И.Э. Московские выставки. I. «Союз». // Весы. 1909. № 1. С. 111.

³³⁰ Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 160.

Те, кто суются на его место живут крохами со стола, за которым он пировал всю жизнь»³³¹. Итак, Салон Маковского был попыткой не только «исчерпать передовую Москву»³³², но также не менее передовой Петербург и более широко – «соединить в одном помещении представителей разных групп, составляющих передовое русское искусство»³³³. Экспонировались работы И. Билибина и Д. Бурлюка, В. Васнецова и М. Веревкиной Л. Бакста и В. Кандинского, И. Грабаря и А. Явленского, И. Левитана и Г. Якулова, В. Сурикова и П. Кончаловского, Н. Милиоти и В. Серова, авторов из очень разных художественных групп. Николай Милиоти оказался в числе тех, кого критики, настроенные в целом доброжелательно, оценили не высоко. «Здесь и близкие «Весам» графики Дриттенпрейс и Феофилактов, ряд красивых вещей Судейкина и Сапунова, прискучившие *interieur*'ы Средина, слабая картина Н. Милиоти»³³⁴. Имелось ввиду панно «Печальные птицы» (местонахождение неизвестно). С 1905 г. Милиоти выставлялся активно, получал почти всегда положительные отзывы, тем обиднее для него звучала критика, тем более такая небрежно немногословная. А возможно, он просто готовился к международной выставке в Брюсселе, которая должна была состояться уже в следующем 1910 г. и дал не самую сильную вещь.

А Универсальная международная выставка в Брюсселе в 1910 г. прошла успешно. Милиоти участвовал в ней тремя работами, все теми же: «*Rosa mystica*» («Мистическая роза»), «Доисторический пейзаж», «Ноктюрн». Золотую медаль жюри присудило – Баксту, серебрянную – Рериху, Остроумовой-Лебедевой и Милиоти – бронзовые, по поводу чего Николай Милиоти, проявив некоторую

³³¹ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками. 1929-1934. Л. 11 об.

³³² Цит. по: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. С. 160.

³³³ Там же. С. 161.

³³⁴ Станюкович В.К. Петербургские выставки // Весы. 1909. № 3. С. 113.

бестактность, писал Остроумовой: «... участники жюри говорили мне после, что мне не хватило одного голоса для серебряной медали»³³⁵.

В ноябре 1910 г. было возрождено художественное объединение «Мир искусства». Помимо прежних его участников, членами объединения стали и молодые художники, в том числе и Николай Милиоти. Как и прежде объединение ежегодно устраивало выставки своих участников, хотя и не такие эффектные как при Дягилеве. Милиоти, разумеется, тоже участвовал в этих выставках, иногда довольно успешно, о чём свидетельствует, к примеру, реплика И.С. Остроухова в его письме к А.П. Боткиной от 14 декабря 1911 г.: «Выставка Мира Искусства неинтересна. Теперь ее скрасили выставленным вчера портретом Орловой. Хорош Сапунов и, один портрет Милиоти»³³⁶. На что, в ответном письме от 24 января 1912 г. А.П. Боткина замечает: «Очень понравился мне портрет дамы на солнце Милиоти. Удивляюсь, что вы его не купили для галереи»³³⁷.

Но уже в следующем году тот же Остроухов в письме к Боткиной от 14 ноября 1912 г. писал: «Был на vernissage Мира Искусства. <...> Сомов слаб, Добужинский и Бенуа скучны, Милиоти совсем плох с своим огромным Рождением Венеры и Автопортретом»³³⁸ (см. Приложение 1, рис. 68, 74).

Объяснение такого разброса оценок живописи Милиоти, от «понравился» до «совсем плох», заключается в том, что Н. Милиоти всё ещё продолжал искать собственный стиль, начав поиск не позднее учёбы в Париже. Его ранние произведения, написанные под впечатлением от живописи Вюйара, Врубеля, Матисса, Уистлера, Тархова носили или легкий отпечаток экспрессионизма, или символизма, он демонстрировал их в том или ином составе в течении семи лет,

³³⁵ См. Письмо Милиоти Н. Д. Остроумовой-Лебедевой А. П. 20 июня 1949 г. Л. 5.

³³⁶ Письмо Остроухова И. С. Боткиной А. П. 14 декабря 1911 г. ГТГ. Ф.48. Д. 684. Л. 1 об.

³³⁷ Письмо Боткиной А. П. Остроухову И. С. 24 января 1912 г. ГТГ. Ф. 10. Д. 1845. Л. 2.

³³⁸ Письмо Остроухова И. С. Боткиной А. П. 14 ноября 1912 г. ГТГ. Ф. 48. Д. 729. Л. 1 об.

начиная с 1905 г. Много выставляясь, не пропуская ни одной выставки, Милиоти не только показывал себя, но как видно, изучал других. Он не мог не видеть, открытую в декабре 1910 г. выставку «Бубнового валета», объединения которое раскололось вскоре после закрытия выставки. В 1911 г., из него вышли Гончарова, Ларионов, Малевич, Татлин, которые уже в следующем 1912 г. организовали свою выставку «Ослиный хвост». Оставшиеся в объединении «Бубновый валет» Машков и Кончаловский в том же 1912 г. тоже собрали экспозицию, для участия в которой привлекли Матисса, Пикассо, Дерена и других французских художников.

Николай Милиоти не мог не замечать новых авангардных тенденций в искусстве и определённо находился под их влиянием. К началу 1910-х гг. его поиски становятся более радикальными, и не только его поиски, то была тенденция, свойственная и другим участникам «Голубой Розы» (Кузнецов, Сарьян, Сапунов, Судейкин). Но если поиски новых живописных средств молодыми неопримитивистами, лучистами, футуристами выглядели естественно, хотя и не всегда бывали удачными, то в работах Милиоти и Кузнецова того периода чувствовалась какая-то искусственность, нарочитость, натяжка, что не раз отмечали критики.

В творчестве Н. Милиоти начала 1910-х гг. ещё встречаются произведения и по духу, и по форме символистские.

Так, в «Вечернем празднике» (см. Приложение 1, рис. 64) в который уже раз повторена манера Милиоти растворять детали в изображаемом пространстве – ни границ, ни очертаний, ни у фигур, ни у объектов, ни у всего пространства, которое, начинаясь в пределах рамы, далее становится беспредельным, несмотря на компактность происходящего в этом пространстве. Диалог взглядов мужчины и женщины позволяет предположить наличие некоего сюжета – соблазнение? Флирт? Фигура женщины кокетливо изогнута, мужчина готов встать и идти ей

навстречу. Но это только игра силуэтов, не различимы даже глаза персонажей, не говоря уже об эмоциях, этими глазами выражаемых. Все детали картины размыты многоцветной пеленой, и наш взгляд буквально проваливается в то беспредельное пространство, лишённое очертаний, туда где мерцают огни фейерверка. Фейерверк – деталь, напоминающая о парижской учёбе Милиоти у Джеймса Уистлера.

Но уже в последующих произведениях Н. Милиоти отходит от живописных видений, хотя и оказывается не в состоянии порвать с символистской манерой. Персонажи его произведений, как и прежде, не слишком реальны, однако бестелесными видениями они уже не являются.

В эскизе к картине «Оплакивание» (см. Приложение 1, рис. 66) лица и фигуры людей более или менее отчётливы. Возможно разглядеть выражения лиц, что важно для сюжета, хотя лица и фигуры несколько размыты в манере, характерной для прежнего Милиоти.

В картине «Венера» (см. Приложение 1, рис. 58) появилось даже некое подобие пространственной перспективы, почти прямая линия горизонта рождает ощущение дали за спиной Венеры. Изображение уже почти реалистически осязаемо, но колорит его случаен, работает сам по себе. Как и в «Мадонне» (см. Приложение 1, рис. 67) – то же не соответствие колорита сюжету, который вовсе не диктует использование «пылающих» цветов.

Пылают они без видимых причин и на автопортрете 1912 г. (см. Приложение 1, рис. 68). Здесь оттенки только двух цветов – красного и зелёного, и полыхающий красный вряд ли можно связать с какими-либо событиями в жизни художника или жизни страны, что дало повод современнику Милиоти, коллекционеру и художнику Илье Остроухову сказать об этом автопортрете:

«Какой-то плакат с табачного ящика!»³³⁹. Но с точки зрения конкретизации образов у Милиоти эта работа исключительно показательна. На нас внимательно и сосредоточено смотрит привлекательной внешности мужчина. Именно смотрит, определяется даже направление взгляда – почти глаза в глаза со зрителем. Нет прежней «пелены», которая даже контуры глаз не позволяла разглядеть. Много конкретного в деталях, окружающих образ Николая – здесь уже не подобие растительного орнамента, а собственно растительность. Хотя сам образ живописца слегка «потусторонний», есть в нём что-то от иконы – взгляд одновременно и отрешённый, и пронизывающий, небесное светило как будто выточено вручную и подвешено на плоском небосклоне, как на стене.

Всего только в двух работах Николай Милиоти обратился к теме смерти, теме, к которой художник не возвращался даже тогда, когда война много раз принуждала его смотреть смерти в глаза. «Пьеро и Смерть» (см. Приложение 1, рис. 72) и «Памяти Николая Сапунова» (см. Приложение 1, рис. 73). Эти произведения, возможно, созданы Николаем Милиоти под впечатлением от гибели Николая Сапунова, с которым его связывала многолетняя и крепкая дружба. Но нет в этих двух работах трагизма и боли, есть иносказательность, символистичность. В «Пьеро и Смерть» (см. Приложение 1, рис. 72) Смерть застаёт Пьеро врасплох, он в паническом страхе безвольно поднимает руки, он не в силах бороться, только отважная маленькая собачка пытается прогнать улыбающуюся Смерть, уже вцепившуюся в Пьеро. Но за спиной у Пьеро галантная парочка - участники последней сценки в жизни Пьеро, над его головой буйная зелень, фонари и фейерверки, и вот уже кажется, что и жест его вздетых рук академичный, и гримаса его довольно театральна, он будто бы не закончил ещё своего выступления. Да, смерть не отвратима, но искусство бессмертно. В

³³⁹ См. Письмо Остроухова И.С. Боткиной А.П. 14 ноября 1912 г. Л.1 об.

«Памяти Николая Сапунова» (см. Приложение 1, рис. 73) то же расположение фигур, те же красные одежды, позволяющие предположить, что перед нами снова Пьеро, но с темпераментом Арлекина – он бесстрашен, погремушкой он отгоняет Смерть, которая под веселым натиском Пьеро, согнувшись, пытается укрыться. «Смерти нет» – как бы говорит Милиоти, – «Это всего лишь игра, шутка». Два сюжета: внезапная, безвременная смерть и игра со смертью. Вспомним: Сапунов погиб в Финском заливе во время увеселительной прогулки на лодке.

Ранее, а именно, в 1911 г. появилось на свет произведение, в котором авторство Николая Милиоти и установить было бы не просто, если бы не подпись – это «Натюрморт с цветами» (см. Приложение 1, рис. 69). Перед нами интерьерная картина, значением не выше этюда, глядя на неё можно предположить только то, что это была небрежная и спешная попытка Николая Милиоти испытать и себя в жанре, в котором преуспели в те же годы Илья Машков, Пётр Кончаловский, Николай Сапунов и другие. Названные авторы, однако писали композиционно сложные натюрморты, составленные из разнородных предметов, Милиоти же обошёлся вазой, букетом и пепельницей, не слишком заботясь о композиционной стройности изображения. Можно заставить себя предположить, что правый край картины – это край зеркала, но в нём ничего не отражается, а его исчезновение хотя и сделало бы композицию натюрморта ещё более примитивной, но зато более сбалансированной. «Натюрморт с цветами» не занимает в творчестве Николая Милиоти сколько-нибудь заметного места, но значение его хотя бы в том, что это признак явного смещения от символизма к натурализму и неоклассицизму.

Последняя предвоенная выставка, в которой принял участие Николай Милиоти, состоялась в шведском городе Мальмё. Проведение в Европе всемирных торгово-промышленных выставок было, как известно, одним из наиболее ярких порождений эпохи промышленного роста. Во второй половине

XIX в. они становились все крупнее и популярнее, а их участниками помимо промышленников и коммерсантов становились представители творческих профессий. Идея таких выставок зародилась во Франции еще в 1798 г., но почти полвека они проводились в Париже как национальные. К середине XIX в. Парижская выставка обрела статус международной, и неотъемлемой частью ее названия стало слово «Всемирная». На первой же всемирной выставке в Лондоне в Гайд-парке в 1851 г., в которой принимала участие и Россия, демонстрировались уже не только достижения промышленности, но и произведения искусства. В 1855 г. из-за Крымской войны Россия пропустила Всемирную выставку в Париже, но в последующие годы наверстала упущенное – в 1862 г. в Лондоне, в 1873 г. Вене, в 1876 г. в Филадельфии, в 1893 г. в Чикаго, в 1867, 1878, 1889 и 1900 гг. в Париже. Особенно впечатлил публику и критику русский отдел на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., генеральным комиссаром которого был князь Вячеслав Николаевич Тенишев (1843-1903). Его супруга княгиня Мария Клавдиевна Тенишева (1858-1928) в воспоминаниях «Впечатления моей жизни» посвятила этому событию целую главу, отозвавшись о нем, правда, не слишком лестно: «Как жена главного комиссара я изображала официальное лицо и должна была бывать на всех приемах, балах <...> Такое времяпрепровождение шло вразрез с моими вкусами и привычками и очень утомляло меня. <...> Сама выставка мало дала мне приятных впечатлений. Я считаю ее вполне неудавшейся»³⁴⁰. Мария Клавдиевна, пожалуй, немного лукавила в этих воспоминаниях, ведь, она как художник-эмальер, коллекционер и меценат, дружила со многими деятелями искусства, и конечно же давала советы мужу по привлечению художников к оформлению выставки. Поэтому-то выставка и ошеломляла своими павильонами. Художник, коллекционер и

³⁴⁰ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Ленинград: Искусство, 1991. С. 170-171.

меценат князь Сергей Александрович Щербатов (1874-1962 гг.) в отличие от самой М.К. Тенишевой иначе вспоминал результат ее деятельности: «Серьезное и любовное отношение к своей сложной работе этой блиставшей своими туалетами, своей нарядной внешностью, своими выездами женщины, – в то время как она в качестве супруги комиссара русского отдела на международной Парижской выставке принимала весь Париж в своем роскошном отеле, – было весьма почтенно и не носило никакого любительского характера»³⁴¹.

На многих всемирных выставках в те годы представителям Российской империи сопутствовал успех, получение гран-при в различных категориях было неизменным, вероятно по этой причине российское правительство сочло малоинтересным предложение участвовать в выставке региональной, а именно в Балтийской выставке 1914 г.

К участию в ней приглашались исключительно страны Балтии, то есть те государства, которые к тому времени имели выход к Балтийскому морю: Германия, Дания, Швеция и Россия с Финляндией. Место проведения – шведский город Мальмё, город некрупный, статус и репутацию которого могла бы повесить такая выставка, немного походившая на всемирную. Инициатором её было промышленное общество города Мальмё, которое после официального отказа от участия в ней Российской империи, обратилось со своим предложением к Российской экспортной палате. Таким образом в «Балтийской выставке» приняли участие не официальные представители Российской Империи, а частные предприниматели, меценаты и коллекционеры, и именно это обстоятельство стало главной причиной возникновения впоследствии неразрешимых проблем в деле возвращения в Россию представленных в Мальмё произведений искусства. Как и на всемирных, на «Балтийской выставке» имелся художественный отдел,

³⁴¹ См. Щербатов С.А. Художник в ушедшей России. С. 48.

его комиссаром был известный шведский художник, профессор шведской Королевской академии искусств Оскар Густав Бьёрк³⁴². Произведения российских художников Бьёрк отбирал при участии Игоря Грабаря, который выступил в роли сокуратора со стороны России.

По свидетельству современников в рамках торгово-промышленной выставки составила крупномасштабная художественная выставка. Только в одном российском павильоне было собрано около 250-ти произведений почти четырёх десятков авторов, художников и скульпторов Москвы и Петербурга.

Выставка открылась 15 мая 1914 г. и должна была продлиться до середины сентября. Сдвоенный номер журнала «Аполлон», № 6-7 за 1914 г. содержит статью художественного обозревателя А. Мирского, посвященную Балтийской выставке, в которой автор подробно описывает устройство экспозиции. Её центром был зал со скульптурой, от него расходились по радиусам павильоны стран участниц: налево от входа – Россия с Финляндией и Германия, направо – Швеция и Дания. Описывая экспозицию русского отдела Мирский не смог пройти и мимо курьёзов: «”Композиции” Кандинского, как рассказывают, поставили в тупик дирекцию выставки при разрешении вопроса... где верх и где низ картины. Шведская художественная критика встретила, однако, наших “радикалов” с большим интересом и вниманием»³⁴³.

Художественный русский отдел выставки располагался в четырех залах, причем под ретроспективы Серова (39 произведений) и Рериха (28 произведений) был отведён отдельный зал. Открывался же русский художественный отдел на «Балтийской выставке» залом с произведениями В. Васнецова, А. Головина, Б. Кустодиева, М. Нестерова, К. Юона и А. Шеваршидзе. В следующем зале

³⁴² Оскар Густав Бьёрк (1860-1929) – шведский художник, профессор шведской Королевской академии искусств. Был комиссаром искусств на Стокгольмской выставке 1897 г., на Балтийской выставке 1914 г. и на Шведской выставке в Лондоне в 1924 г.

³⁴³ Мирский А. Искусство на Балтийской выставке в Мальмё // Аполлон. 1914. № 6-7. С. 120-122.

были представлены А. Бенуа, И. Билибин, О. Браз, Ап. Васнецов, М. Добужинский, К. Коровин, С. Малютин, А. Остроумова-Лебедева, Л. Туржанский, А. Яковлев и С. Яремич.

Б. Анисфельд, К. Богаевский, М. Веревкина, А. Гауш, Р. Генин, П. Кузнецов, Н. Сапунов, М. Сарьян, Н. Ульянов, А. Явленский и сам Грабарь предоставили свои работы для завершающей части экспозиции русского отдела в Мальмё. Николай Милиоти тоже выставил несколько произведений. Почему Милиоти согласился принять участие в региональной «Балтийской выставке» после успеха на выставке всемирной, в Брюсселе в 1910 г.? Возможно, поддался влиянию Грабаря, с которым состоял в возрожденном «Мире искусства», а кроме того известно, что в тот период Николаю Милиоти было свойственно не упускать возможности выставиться где бы то ни было.

К сожалению, сегодня не представляется возможным выяснить абсолютно достоверно, какие именно работы Милиоти предоставил на выставку в Малмё, и дать их подробное описание. Можно предположить, что стиль и манера этих работ продиктованы творческими поисками Милиоти в тот период.

Начинавший карьеру как художник-символист, Милиоти начал отходить от призрачных видений ещё до нашумевшей выставки «Голубая роза», как и другие художники-голуборозовцы после неё. Вероятнее всего работы, представленные Николаем Милиоти в Мальмё, были отмечены тем самым переходом художника от символизма к модернизму.

Начавшаяся 1 августа война вынудила организаторов выставки в Мальмё закрыть её раньше установленного срока. Военные действия в Европе препятствовали благополучному возвращению работ российских мастеров в пределы России. И этот случай не был единственным – в 1914 г. произведения русских художников не вернулись также и с выставки в Риме и с Венецианской биеннале. Об этом свидетельствует статья «Выставка русских художников в

плену у немцев (Беседа с Н.К. Рерихом)» опубликованная в «Петроградской газете» за 20 октября 1914 г.: «Выставка наша находилась в Риме, в помещении местного “Сецессиона” <...> Другая выставка русских художником застряла в Венеции, а третья – в Мальмё»³⁴⁴. «По всей вероятности, ввиду опасности морского пути, их отправят в Россию через Торнео»³⁴⁵ – писал Рерих, сохраняя надежду на возвращение в Россию произведений с Балтийской выставки. Они, однако, не были отправлены из Мальмё и остались там на долгие годы.

Судьба большей части произведений по-прежнему неизвестна. Не сложно предположить, что значительная их часть и сегодня определённо находится в шведском Мальмё. Стоит, немного забегаая вперед, процитировать письмо от 10 марта 1947 г. Н. Милиоти к Марине Ивановне Милиоти³⁴⁶, жене брата Юрия: «Навязывать Тр.[етьяковской] Гал.[ерее] свои вещи я и не собирался <...> А тех вещей, найденных в Мальмё, я к себе брать не стану, одна пересылка за мой счет стоила бы мне *les yeux de la tête*»^{347,348}.

Н.Д. Милиоти пишет «тех вещей», но в Художественном музее города Мальмё хранится до сих пор только одна картина Н.Д. Милиоти «Oriental». Подтверждение этому получено от старшего куратора музея Андерса Росдала, ответившего на запрос следующим образом: «We have one painting by Milioti in our collection. The title is “Oriental” and painted in the beginning of the 20th century. It’s an oil painting on canvas and the measure is 101 × 80,5 cm. The painting was exhibited in the Baltic Exhibition in Malmö 1914 and came to the museum’s collection in the 20s»³⁴⁹.

³⁴⁴ Р. Выставка русских художников в плену у немцев (Беседа с Н.К. Рерихом) // Петроградская газета. 1914. № 288. С. 4

³⁴⁵ Там же.

³⁴⁶ Марина Ивановна Милиоти (1900—1971) — актриса, жена старшего брата художника.

³⁴⁷ – (фр.) бешеных денег.

³⁴⁸ Письмо Милиоти Н.Д. к Милиоти М.И. 10 марта 1947 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 90.

³⁴⁹ «В нашей коллекции есть одна картина Милиоти. Ее название “Oriental” и написана она в начале XX века. Это живопись маслом по холсту размером 101 × 80,5 см. Картина экспонировалась на

На сайте музея в Малмё, в разделе «Коллекция русского искусства» значится: «...четверть произведений искусства так и не смогли найти законных владельцев или их наследников, погибших или пропавших без вести во время войны. <...> Всего в коллекции около 58 произведений искусства»³⁵⁰.

Известно, что в числе упомянутых 58-ми произведений есть «...портреты П.М. Романова (1910) и С.Ю. Витте (1904), пейзаж «В Финляндии» (1907-1908) кисти В. Серова; портреты Д.С. Стеллецкого (1911), М.И. Терещенко (1913) и В.И. Чекатто (1914), эскиз декорации к пьесе Г. Ибсена «Призраки» (1907) работы А. Головина; картина «Рабочий» (1912) К. Петрова-Водкина; портрет А.П. Варфоломеева (1902) и «Купальщицы» (начало 1910-х гг.) Б. Кустодиева»³⁵¹. Таким образом в настоящее время Художественный музей г. Мальмё владеет внушительной, одной из лучших в Европе коллекций русской живописи начала XX в., в её составе имеется и работа кисти Николая Милиоти.

Выводы второй главы. Для братьев Милиоти период 1894-1914 гг. был временем активного поиска собственного пути в искусстве, временем выработки индивидуальной манеры, соответствующей эстетике нового времени и не противоречащей при этом их представлениям о художественном мастерстве.

Николай Милиоти, освоив основы живописного ремесла в МУЖВЗ, в дальнейшем использовал характерный для рубежа XIX-XX вв. способ получения художественного образования, который включал в себя самостоятельный выбор наставников и частые смены различных мастерских, включая зарубежные.

Василий Милиоти использует и другой, также характерный для рубежа XIX-XX вв., способ получения художественного образования – автодидактику,

Балтийской выставке в Мальмё в 1914 г. и попала в коллекцию музея в 20-х годах» (англ.). Письмо Андерса Росдала к С.И. Фокиной от 08 декабря 2014 г. Личная переписка.

³⁵⁰ The Russian Art Collection [Электронный ресурс] // Malmo Art Museum: сайт. URL: <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Konstmuseum/Upptack-samlingen/Den-ryska-samlingen.html> (дата обращения: 10.11.2020).

³⁵¹ См. Толстой А.В. Художники русской эмиграции. С. 43.

процесс самообучения. Обернулись удачными и первые демонстрации его работ, и его непродолжительная деятельность в качестве художника по костюмам. Свобода и увлечённость способствовали успеху первого театрального опыта Василия Милиоти – создания костюмов для спектакля «Гедда Габлер» в петербургском театре Комиссаржевской, при том, что опыт этот представлялся несколько даже авантюрным на фоне непростой ситуации, которая сопутствовала авангардной постановке Всеволода Мейерхольда. Важно отметить и то, что этот эпизод – совершенно исключительный для В. Милиоти, занимавшегося преимущественно живописью и графикой, включая журнальную. Разумеется, в таком ремесле как художественное оформление театрального спектакля необходимы специальные знания и навыки, но их может оказаться недостаточно, если нет у исполнителя вкуса, чутья и понимания предмета, которым занята вся творческая группа. Непродолжительная работа В. Милиоти в качестве художника по костюмам явилась едва ли не прямым доказательством такого утверждения – не запланированный, случайный опыт оказался удачным. Высокая репутация театра В.Ф. Комиссаржевской того времени позволяет принять приведённый пример как вполне доказательный. Последующий художественный опыт В. Милиоти получал уже гораздо более скромный отклик профессионального сообщества, тем весомее выглядел результат его работы для спектакля «Гедда Габлер». Этот результат показал, что В. Милиоти, хотя и не получил профессионального художественного образования, но определённо талантом был не обделён, о чем свидетельствуют и положительные отклики крупных художественных критиков на его раннее творчество. И в целом изучение его скромного на первый взгляд творчества позволяет утверждать, что В. Милиоти будучи художником-автодидактом, сумел оставить заметный след в истории отечественного изобразительного искусства рубежа XIX-XX вв.

В рассматриваемый период Василий Милиоти также активно занимался публицистической и оформительской деятельностью в журнале «Золотое руно». Стоит заметить, что В. Милиоти, оставаясь художником-любителем, не прекращал поиск новых средств выражения. Но эксперименты его не находили одобрения у критики, хуже того, критика была столь разгромной, что он вынужден был в конце концов прервать свою художественную карьеру.

А карьера Николая продолжалась, и продолжалась вполне успешно. Н. Милиоти продолжал поиск собственного пути в искусстве, соответствующего эстетике нового времени. И если его ранние произведения написаны под впечатлением от живописи Вюйара, Врубеля, Матисса, Уистлера, Тархова несли легкий отпечаток экспрессионизма или символизма, то к началу 1910-х гг. после знакомства с творчеством неопрIMITивистов, лучистов, футуристов и под влиянием от увиденного он становится в своих поисках заметно более радикальным. Критики принимали его эксперименты не всегда доброжелательно, но их выпады уже не были столь болезненны, уже почти не было причин сомневаться в профессионализме художника, а у самого Милиоти уже были основания считать себя художником зрелым и опытным, уверенно владеющим формой и рисунком, т.е. вполне сложившимся и способным продолжать поиск новых средств выражения. Таким образом, можно утверждать, что он в полной мере воспринял и применял в собственном творчестве принципы и приемы мастеров, определявших основные стилистические особенности течений нового времени.

ГЛАВА 3. ТВОРЧЕСКАЯ ЗРЕЛОСТЬ ХУДОЖНИКОВ МИЛИОТИ В КОНТЕКСТЕ ВЫЗОВОВ ВРЕМЕНИ

3.1. Итоги творческой судьбы художника В. Милиоти

Художественная жизнь России в начале 1910-х гг. протекала довольно бурно: в декабре 1910 г. была организована первая выставка «Бубнового валета», объединения которое расколосось вскоре после закрытия выставки. Гончарова, Ларионов, Малевич, Татлин в 1911 г. вышли из «Бубнового валета» и уже в следующем, 1912 г. организовали свою выставку «Ослиный хвост». А ещё через год на выставке «Мишень» Ларионов и Гончарова уже демонстрировали «лучизм». «...а сзади них уже чертыхались братья Бурлюки и Маяковский и готовили желтые кофты футуризма для прогулок на Кузнецком мосту»³⁵², – вспоминал Петров-Водкин.

Вся эта бурная художественная жизнь была прервана началом Первой мировой войны. В августе 1914 г. Николай Милиоти поступил в 12 Сибирскую стрелковую бригаду, формирующуюся в Иркутске, и в художественной деятельности Н. Милиоти наступил продолжительный перерыв, но совершенно он её не прекратил, когда выдавалась минутка, делал наброски, эскизы, о чем свидетельствует, к примеру, заметка «Наши художники» в газете «День» от 14 июля 1915 г.: «...он сделал несколько этюдов, написал портрет петроградского

³⁵² См. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. С. 146.

коллекционера С.П. Крачковского (полковника ополчения) <...> Во время походов и боёв не удаётся находить ни времени, ни сил хотя бы для мимолётных работ. Но ящик с красками неизменно с Милиоти»³⁵³. Местонахождение этих работ, к сожалению, неизвестно. Другой эпизод, позволяющий предположить, что в годы войны Н. Милиоти всё же находил время для живописи отмечен в одном из его писем с фронта к брату Юрию: «Ком. Арм, большой человек <...> Я даже на свободе делал с него портрет, пока еще не оконченный ...»³⁵⁴.

Немного забегаая вперед, заметим, что сослуживец Николая Милиоти – писатель, философ, историк, социолог Федор Степун³⁵⁵ опубликовал в 1917 г. в книге «Из писем прапорщика-артиллериста» свои послания к жене и матери, в которых упоминает Н.Д. Милиоти, как «парижско-московского художника М.»³⁵⁶, «...ты его должна знать по выставкам и ”Свободной эстетике”»³⁵⁷, пишет он своей супруге 7 декабря 1914 г. Милиоти в годы войны, разумеется тоже писал письма, вёл дневник, позже много лет записывал воспоминания, но ни одной их строки не было опубликовано. А ведь не опубликованные до сих пор рукописи этих воспоминаний представляют собой не просто подробный отчёт о прожитых днях, записанный добросовестно и аккуратно, они могут служить образцом качественной мемуарной литературы, позволяют сделать предположение о том, что Н. Милоти был всесторонне одарённой личностью, творческой личностью в наиболее широком смысле слова. Наиболее ярко свидетельствуют об этом именно фрагменты, посвящённые Николаем Милиоти предвоенным дням и военным годам.

Для реконструкции военного периода его жизни приведём несколько

³⁵³ Л. Наши художники // День. 1915. № 191 (989). С. 5.

³⁵⁴ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 3 октября 1916 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 109.

³⁵⁵ Федор Августович Степун (1884-1965) – писатель, историк, философ, литературный критик, общественно-политический деятель. В Первую мировую войну – офицер артиллерии.

³⁵⁶ Степун Ф.А. Из писем прапорщика-артиллериста. Прага: Пламя, 1926. С. 30.

³⁵⁷ Там же.

наиболее выразительных отрывков военных воспоминаний Н. Милиоти в сочетании с его фронтовыми письмами к брату Юрию.

«Помню особенно один обед в «Праге» в день объявления войны Францией и Англией, когда без конца стоя слушали мы восторженно ряд исполнявшихся оркестром гимнов, а ведь музыка эта была похорон. музыкой нашей культуры, нашего прошлого, нашего поколения, всей жизни нашей»³⁵⁸.

Итак, в августе 1914 г. Николай Милиоти поступил в 12 Сибирскую стрелковую бригаду, формировавшуюся в Иркутске. В Иркутске Милиоти жил в гостинице и ездил к казармам, где на отгороженных пустырях проходили учения, где артиллеристов готовили к ведению боевых действий. В один из выходных дней он съездил на Байкал, на берегу которого увидел картину, поразившую его воображение – «...на берегу стояли разнузданная тройка маленьких сибирских коней, евших овес и сидя на обрубке дерева и опершись головой о дерев. столбик спало какое то невероятное по размерам и характеру лица существо, похожее на китайское божество. Это был хозяин тройки; помню к[а]к я остановился пораженный и смотрел не мигая на необъятное скуластое лицо с закрытыми глазами окруженное редкой бородкой. Почти нечеловеческая мощь была в этой шее в ширине этого лица в этих огромных к[а]к лапы льва руках, по-детски лежавших на коленях. И спал он к[а]к ребенок. Вид этого великана на берегу этого необъятного пресного моря был образ самой Сибири»³⁵⁹.

Когда пришло время выступать, Милиоти отпросился выехать на несколько дней раньше. «Мысль о возможности погибнуть на войне и о судьбе Лели³⁶⁰ и будущего ребенка <...> заставили меня решиться. Мы обвенчались с

³⁵⁸ Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями и рисунками. 1920-е-1930-е гг. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 4. Лл. 22 об-23.

³⁵⁹ Там же. Лл. 28-28 об.

³⁶⁰ Елена Дмитриевна Благая (1883-1970) – жена Н.Д. Милиоти.

Ел.Дм...»³⁶¹, – писал Милиоти позже в мемуарах и далее вспоминал: «Не помню к[а]к звали ее эту церковь, но помню к[а]к я ехал в автомобиле туда с Лелей, помню венчание, шаферов Ю.Д.Благого³⁶² и моего брата Юрия, помню что был весел и к[а]к то легкомыслен все время. Помню к[а]к напротив радостна и серьезна была Е.Дм.»³⁶³.

14 октября 1914 г. Н. Милиоти прибыл в Карпаты.

«Война не та, как представляют ее себе по газетам³⁶⁴. <...> Сделай все заранее, хлопочи, чтобы не попасть в пехоту, атаки в штыки под пулеметами – смерть верная. Останься жив, чтобы помочь немного тому маленькому дураку или дурочке, что родится скоро на свет на Никитской»³⁶⁵ – писал он Юрию. Просьба остаться в живых и помочь была продиктована, как видно, слабой надеждой Николая на то, что сам останется жив.

Стоит заметить, что совсем не многие представители сообщества российских художников познали войну в той мере, в какой познал её Николай Милиоти, не раз глядевший смерти в лицо, переживший две контузии.

Так, Михаилу Ларионову, как военнообязанному, с началом мобилизации в июле 1914 г., пришлось вернуться из Парижа в Россию. Воевал в составе 210 Бронницкого пехотного полка на территории Восточной Пруссии, где тоже был контужен. Во время лечения в тылу у него обнаружилось воспаление почек, и прапорщик Михаил Ларионов уже к началу 1915 г. был комиссован, как

³⁶¹ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями и рисунками. 1920-е-1930-е гг. Л. 33 об.

³⁶² Юрий Дмитриевич Благой (1895-1971) – брат Е.Д. Милиоти (Благой), после революции эмигрировал в Америку, стал актером немого кино.

³⁶³ См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями и рисунками. 1920-е-1930-е гг. Л. 33 об.

³⁶⁴ Из письма Н.Д. Милиоти к Ю.Д. Милиоти 1914 г.: «Это пучина смерти, ужаса и омерзения. Это сплошь засранные покрытые трупами лошадей и свежими могилами, изрытые снарядами истоптанные атаками пожарища, дома, где в комнатах стоят лошади, перебитые окна, голодные дети, рубище, вонь и кровь. Можно сойти с ума, глядя на телеги с умирающими. Таких выражений и глаз не видал, верно, Данте. Не могу писать подробности. Сегодня ночью после 80 верст похода, мы вступили на смену исчезнувшей части, в те же окопы, завтра мы будем в бою, который длится уже 20 дней». (РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Лл. 85-86).

³⁶⁵ Там же.

негодный для дальнейшего прохождения службы. В том же 1915 г. получил приглашение С. Дягилева и уехал в Париж, на этот раз навсегда.

Павел Филонов, чью картину «Германская война» часто называют «Русской Герникой», был мобилизован осенью 1916 г., воевал рядовым 2 полка Балтийской морской дивизии на Румынском фронте. Спустя год, осенью 1917 г. после октябрьского переворота Балтийская морская дивизия была расформирована.

Один из братьев Бурлюков, художник Владимир, был мобилизован в 1916 г., а в 1917 г. погиб в районе Салоников. Но даже в этом ряду Николай Милиоти выделяется продолжительностью военного опыта – он находился на фронтах Первой мировой до июня 1917 г., то есть три года без малого. Длительностью службы в действующей армии с ним могут сравниться прапорщик артиллерии Пётр Кончаловский, который так же пережил контузию, но продолжал служить, как и Н. Милиоти, до демобилизации в 1917 г., и Осип Цадкин, который к началу войны крепко обосновался в Париже, но вернулся, пошёл добровольцем в санитары, был травмирован во время газовой атаки, долго лечился, но его участие в войне завершилось тоже только в 1917 г. Следует упомянуть в этом ряду имён и Георгия Якулова, который был тяжело ранен в грудь, но после лечения и до демобилизации в 1917 г. находился на фронте.

В Карпатах, после успешной Галицийской операции русских германское командование, пытаясь предотвратить продвижение противника в глубь Германии, предприняло в декабре контрманевр – Лодзинскую операцию, в результате которой обе армии были разбиты друг другом почти полностью. «Можно сойти с ума, глядя на телеги с умирающими»³⁶⁶, – писал Милиоти. Многих тяжёлое зрелище доводило до нервного срыва. В письме от 2

³⁶⁶ См. Письмо Н.Д. Милиоти Ю.Д. Милиоти 1914 г. Лл. 85-86.

декабря 1914 г. Милиоти сообщает о том, как во время отступления на дорогу упал в истерике адъютант дивизиона и Милиоти был назначен вместо него³⁶⁷.

Адъютантом дивизиона он пробыл недолго, на Рождество 1915 г. в связи с рождением ребенка ему предоставили отпуск, после которого продолжились фронтовые будни в его батарее. Летом 1915 г. он отыскал её уже недалеко от Риги. Описывая этот период войны, Милиоти несколько строк дневника посвятил своему боевому коню, которого нашёл в покинутом Венгерском замке умиравшим с голоду, откормил его и дал ему кличку Чаровник³⁶⁸. Николай вспоминал: «Помню к[а]к утром выходили мы в поле где паслись стренож. кони и освобожденный Ч. увидав меня, подняв уши и великолепно задрав хвост скакал мне навстречу. Я держал сахар и постукивал по его шее стеклом, и он так великолепно научился просить, склоняя голову, маша передней ногой. Тогда получал он свой сахар. Какой милый, нежный храп, обдавая горячим дыханием, касался искавшими, мокрыми, нежно-жесткими губами моей ладони...»³⁶⁹.

³⁶⁷ Из письма Н.Д. Милиоти к Ю.Д. Милиоти от 2 декабря 1914 г.: «Милый Юра, пишу тебе в чудовищной безвыходной почти обстановке, то, что произошло за эти последние дни, могло заставить поседеть в 5 минут. <...> Так потрясен до последнего нерва, что нет сил больше, но не могу даже заболеть, на дороге упал в истерике адъютант дивизиона и я назначен быть дивиз.[ионным] адъютантом, что во время боев – больше чем страшно. Пишу, а враг пристрелялся по деревне и снаряды рвутся под домами, если упадет сюда граната, это – последнее письмо». (РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 84).

³⁶⁸ «Я взял его угадав в нем хорошую лошадь. Он отъелся, с подстриж.[енной] гривой и хвост[ом] этот громадный гнедой конь был настоящ[им] чудом и все завидовал[и] мне. Но главное он был первоклассная верховая лошадь. <...> Помню к[а]к мы ехали раз с офиц.[ером] другой батареи стоявшей недалеко, со Ф.А. Степуном, ездившим хорошо и очень гордым своей лошастью. Ревность его к Чар.[овнику] была давнишняя и он, я знал мечтал доказать мне превосходство своей маленькой кровной кобылы. Я же знал, что обгоню его при первой встрече. И вот однажды на лесной дороге, когда мы ехали рядом Ст.[епун] неожидан[но] предложил гоняться, утверж[дая] что мне никак не поспеть за ним; все это лишь было мгновение, которого мы давно ждали, упоительное, когд[а] мы сразу подняли в карьер наших лошадей и понеслись рядом в бешеной скачке по лесной песчаной дороге. Я знал силу Чаровника, несколь[ко] шенкелей, легкий удар стеклом по шее, несколько нежных слов и я чувствовал к[а]к огромн[ое] животное выносится с каждым махом вперед, проходя мимо, оставляя позади моего противника. К[а]к только мы перескакали, я с трудом сдержал дрожавшего, рвавшегося коня. “Вы победили” сказал скромно С.». (Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 5. Лл. 5 об. -7 об.).

³⁶⁹ Там же.

Удивляешься способности Милиоти находить поводы для восторгов там, где люди пребывали в совершеннейшем аду. Почти все служившие в батарее Николая Дмитриевича погибли. Милиоти упоминает об этом в своих дневниках. Действительно в годы Первой мировой войны 12 Сибирская дивизия потеряла почти три полных полковых состава.

А богемная жизнь Москвы и Петербурга, переименованного в Петроград, не прекращалась. Как и прежде устраивались выставки «Мир искусства», так на выставке 1915 г., как и прежде, демонстрировали свои работы Н. Альтман, Б. Анисфельд, А. Арнштам, И. Билибин, О. Браз, Л. Бруни, В. Белкин, В. Вебб, Г. Верейский, Л. Верховская, И. Грабарь, Б. Григорьев, А. Громов, С. Грузенберг, М. Добужинский, К. Дыдышко, М. Ивашинцова, К. Костенко, Е. Кругликова, Б. Кустодиев, Е. Лансере, А. Линдеман, Д. Митрохин, П. Митурич, Л. Михайловская, А. Остроумова-Лебедева, К. Петров-Водкин, К. Сомов, О. Третьякова, Н. Тырса, Н.П. Ульянов, С. Чехонин, О. Шарлеман, Н. Шмаков, А. Щусев, А. Якимченко, И. Алексеев, К. Кандауров, Ф. Константинов, П. Кончаловский, Р. Котович-Борисяк, С. Колесников, М. Леблан, И. Машков, М. Нахман, Ю. Оболенская, А. Плигин, С. Толстая, О. Третьякова, В. Шитиков, Д. Фёдоров. Среди них бывшие голуборозовцы: П. Кузнецов, М. Сарьян, П. Уткин, С. Судейкин и Н. Феофилактов.

П. Кузнецов в тот период служил в тылу сначала в протезной мастерской, а затем в канцелярии, оставаясь под впечатлением от нескольких поездок по Средней Азии, он дополнил бухарской серией свою «Киргизскую сюиту» и этой серией окончательно выработал индивидуальные стиль и почерк. На «Мир искусства» он предоставил «Вечер», «Пейзаж», «В Бухаре», «В степи», «Гадающая», а также «Натюрморт», «Принцессу», «Портрет артистки Камерного театра Е.В. Позоевой» и плакат с призывом к сбору средств в пользу беженцев.

Сарьяну, жившему уже в Тифлисе, найти себя помогли поездки по

Ближнему Востоку. На выставке экспонировались его «Голубые цветы», «Желтые цветы», «Цветы в Калаки», «В Персии», «Портрет поэта Александра Цатуриана», четыре этюда «Горный пейзаж», три натюрморта и две работы под названием «Азиатские цветы», а также «Заокский пейзаж».

Уткин, который не подлежал мобилизации (еще в 1906 г. он перенес тяжелое воспаление легких, перешедшее в хроническую пневмонию) создал и отправил на выставку «Мир искусства» свои восхитительные крымские пейзажи, которые при всей их «натурности» создают впечатление утопической идиллии: «Весна в Крыму. Иудино дерево», «Крымский пейзаж», «Цинерарии», «Этюд в Крыму», а также «Млечный путь» «Ночь» и «Сечение моря».

Не призванные, не воевавшие, имевшие возможность сосредоточиться на творческих поисках бывшие голуборозовцы Кузнецов, Сарьян и Уткин продолжали оттачивать свое мастерство, и это было замечено критикой: «Сарьян – по-прежнему на рубеже между живописью и графикой. <...> Уткин, напротив, становится с каждым годом все более живописцем: “Цинерарии” и “Весна в Крыму” – произведения очень нежные и мелодичные. Павел Кузнецов, талантливейший из москвичей, сделался совсем “восточником”. Восток Кузнецова красив и гармоничен, и в его экзотике есть одному ему свойственная лирика...»³⁷⁰.

Следует отдать должное художникам, работавшим в тылу, в том, что они устраивали выставки-продажи в пользу пострадавших от войны. Продавались работы не так уж дорого, но зато коллекционеры легко и быстро пополняли свои собрания работами авторов, признанных в последствие художниками первого ряда.

В выставке «Мир искусства» 1916 г. участвовали почти те же авторы, а

³⁷⁰ Essem. Живопись и графика (На выставках «Мира Искусства» и «Союза») // Аполлон. 1916. № 3. С. 54.

именно: И. Алексеев, Б. Анисфельд, И. Билибин, Н. Blumenфельд, К. Богуславская, В. Белкин, А. Волковыский, И. Грабарь, Б. Григорьев, И. Гризелли, А. Громов, А. Гюрджан, М. Добужинский, Т. Жуковская, В. Замирайло, А. Зельманова, Е. Земляницына, К. Кандауров, А. Карев, Е. Качура-Фалилеева, С. Колесников, П. Кончаловский, К. Костенко, Р. Котович-Борисяк, Е. Кругликова, В. Кузнецов, П. Кузнецов, Б. Кустодиев, Е. Лансере, М. Леблан, А. Линдеман, И. Малеванная-Зарецкая, И. Машков, Д. Митрохин, П. Митурич, О. Мещанинов, Е. Нарбут, М. Нахман, И. Нивинский, А. Обер, Ю. Оболенская, Р. О`Коннель, А. Остроумова-Лебедева, К. Петров-Водкин, А. Плигин, М. Сарьян, З. Серебрякова, К. Сомов, С. Судейкин, С. Толстая, Н.П. Ульянов, П. Уткин, С. Ухтомский, В. Фалилеев, Д. Фёдоров, В. Ходасевич, А. Холопов, В. Чемберс, С. Чехонин, О. Шарлеман, М. Шейхель, Н. Шестопалов, В. Шитиков, А. Щекотихина-Потоцкая, А. Яковлев, Г. Якулов и Н. Ясиновский.

П. Кузнецов продолжал экспонировать бухарскую серию: «Вечер в Бухаре», «Ранняя весна в Бухаре», а также три натюрморта, Принцессу «Науза», «Портрет Е.В. Позоевой (арт. Моск. Камерного театра)», снова плакат сбора средств в пользу беженцев и два эскиза стенописи.

Сарьян выставил всё те же «Заокский пейзаж», «Портрет поэта Александра Цатуриана», два этюда «Горный пейзаж», четыре натюрморта, один из которых поименован «азиатским».

Уткин показал все те же крымские этюды: «Весна в Крыму. Иудино дерево», «Цинерарии», «Этюд в Крыму». Анализируя их творчество Всеволод Дмитриев³⁷¹ писал: «...члены московской школы пережили сильнейшее увлечение идеалами “мир-искусничества”, затем эта же школа отразила символизм и декадентство в виде “Голубой Розы” и “Золотого Руна”, с

³⁷¹ Всеволод Александрович Дмитриев (1889-1919) – российский искусствовед, художественный критик, сотрудничал с журналом «Аполлон» с 1912 г. до его закрытия.

Феофилактовым, Милиоти, Павлом Кузнецовым, а теперь обратилась к усиленной переработке французских “измов”»³⁷². Что касается Николая Милиоти, он, как уже было сказано, создал за три своих фронтовых года пару портретов, возможно были рисунки, наброски, но это вряд ли возможно считать «усиленной переработкой французских “измов”»³⁷³. Творческий кризис он, в отличие от Кузнецова и Сарьяна, не преодолел, помешала война, отнявшая у него возможность активно писать и работать. Но признаем, что немалую ценность, историческую, литературную имеют его подробные фронтовые записи в дневнике. Обратим внимание на то, к примеру, как он вспоминает один из вечеров в офицерском собрании накануне очередного трагического события. Вечером после обеда, когда на фронте было затишье, часть офицеров «...пели Вечерний звон, веч. звон, аккомпанируя запеваля колокольным гуденьем. Кругом во мраке ночи расстилались поля, окопы, слышались одинокие выстрелы, а тут в теплой землянке среди нас всех обреченных, в последний раз грустный и такой изысканно сдержан. пел обреченный на завтра – Вильзар»³⁷⁴. Фёдор Степун тоже вспоминает с теплым юмором своего сослуживца Генриха-Иогана Вильзара³⁷⁵, который «...из учёного физика и ассистента йенского университета превратился в подающего большие надежды заведующего хозяйством»³⁷⁶. Вильзар еще до войны закончил Московский университет и уехал в Дрезден

³⁷² Всеволод Дмитриев «Москвичи» // Аполлон. 1917. № 1. С. 22.

³⁷³ Там же.

³⁷⁴ См. Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. Лл. 16-17.

³⁷⁵ Генрих-Иоган Карлович Вильзар (1877-1915) – этнический немец, во время Первой мировой войны как российский военнообязанный был призван и погиб, защищая Россию.

³⁷⁶ Из письма жене 31 декабря 1914 г.: «В комнате у нас суматоха: Чаляпин и Вильзар (из ученого физика и ассистента йенского университета превратившийся в подающего большие надежды заведующего хозяйством) спешно заканчивают месяц. На столе стоит денежный ящик; под пальцами Чаляпина, как угорелые, мечутся слева направо и справа налево желтые и черные круглячки походных счетов. Всюду разбросаны бумажные пачки и круглые стопки меди и серебра, тетради и книги, по которым, сняв пенснэ с носа и воздев его на большой палец левой руки, шныряет носом милый, близорукий Вильзар. Но, несмотря на всю резвость Чаляпинских рук и всю внимательность Вильсаровых глаз, какая-то одна шальная копейка все еще продолжает упорствовать в своем обнаружении». (См. Степун Ф.А. Из писем прапорщика-артиллериста. С. 48).

чтобы продолжать обучение, был в Вюрцбурге аспирантом нобелевского лауреата Вильгельма Вина, затем его ассистентом в Геттингене. Милиоти вспоминал, что через несколько дней после того вечера Вильзар был ранен, прапорщик Владимир Калиняк-Гречановский подбежал к нему, чтобы помочь, и оба были убиты³⁷⁷.

Через два дня по Митавскому шоссе на двух лафетах везли в Ригу на отпевание два гроба. За лафетом шла группа офицеров, среди них был и Милиоти. В какой-то момент мимо траурного шествия пронёсся автомобиль³⁷⁸ с георгиевским флагом. Это был автомобиль нового командующего 12 армией генерала Радко Дмитриева³⁷⁹, того самого Дмитриева, личным адъютантом которого через несколько месяцев стал Николай Милиоти.

Благодаря хлопотам друзей Н. Милиоти был через некоторое время переведен с передовой в штаб. Как он сам пишет: «Даже не сразу понял приход конца ада, приход свободы»³⁸⁰. И далее он вспоминает, как странно было ехать верхом по освещенным улицам города и подыматься по теплой лестнице. Когда Милиоти прошёл через кабинет в спальню, Радко Дмитриев, только что оправившийся от воспаления легких, сидел на постели в кителе с двумя белыми крестами. «Ваше Высокопревосходительство! Пр.[апорщик] Миллиоти является по случаю назначения его личн.[ым] адъютантом Ваш[его] Высокопревосходительства». «Здравствуйте» говорит мален[ький] генерал и протягивает мне руку. «Я назначил В.[ас] своим адъютантом потому что

³⁷⁷ «Перв.[ым] был ранен Вильзар, Кал.[иняк-]Греч.[ановский] подбежал к нему после ранения чтобы помочь и тоже погиб от 2-го упавшего снаряда. Ему оторвало голову». (См. Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. Л. 16).

³⁷⁸ «Маленький черный генерал сидел в нем со своим молоденьким адъютантом и быстро пронеслись мимо. Я запомнил суровый наполеоновский профиль, висящие книзу усы и поднесенную к козырьку руку. Это был новый команд.[ир] Рижским Укрепл.[енным] Районом знаменитый Радко Дмитриев, тот с кот.[орым] через неск.[олько] месяцев я был неразлучен до конца войны». (Там же. Лл. 17-17 об.).

³⁷⁹ Радко Дмитриев (1859-1918) – болгарский и русский военачальник, Георгиевский кавалер, в марте 1916-го года был назначен командующим 12-й армией.

³⁸⁰ См. Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. Л. 24.

довольно уже В.[ам] сидеть в окопах. Я знаю давно все о Вас, читал о Вас. Мы должны беречь таких людей! Как не один раз после вспоминали мы, эти слова, когда все самое опасное и тяжелое в смысле боевом было связано с моим адъютанством!»³⁸¹.

Война, конечно, не могла не изменить Николая Милиоти и как человека, и как художника, и даже внешность его, возможно, переменилась, как он и сам предположил в письме к брату Юрию: «...я стал настолько мужественнее и спокойнее, что не могу себя сравнивать с прежним, да и вообще я (внутри все такой же) так страшно переменился в этой жизни, что внешне, я думаю, для многих стал неузнаваем»³⁸². Своеобразными иллюстрациями к последней фразе могут послужить портреты Николая Милиоти, написанные Николаем Сапуновым (1908, ГРМ) и Борисом Кустодиевым (1916 г., ГРМ) – действительно, будто два разных человека, и невозможно объяснить это одной только разницей живописных манер двух мастеров. Далее Николай пишет брату Юрию: «...я разрушаюсь, днями я бываю седой. Но никогда жизнь не достигала такого блеска и полноты, что для меня беспокойного и тщеславного играет роль большую. И я, зная вечное равновесие жизни, в которой непрерывно, хоть и незаметно для многих взносится и опускается колесо, жду покорно, что принесет идущее великое испытание»³⁸³.

Ощущение надвигающейся гражданской катастрофы испытывали, как известно, многие мыслящие люди того времени, ожидания, выраженные Николаем Милиоти в письме к брату, были распространены в творческой среде, которую и результаты Февральской революции не слишком обнадёжили. В июне 1917 г. Н. Милиоти был демобилизован. Ходатайство московских художников от

³⁸¹ См. Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. Лл. 24 об. -25 об.

³⁸² Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 22 декабря 1916 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 110.

³⁸³ Там же.

7 июня 1917 г. было удовлетворено 14 июня 1917 г. постановлением Совета рабочих и солдатских депутатов и заключением военного и морского министра А.Ф. Керенского³⁸⁴. Милиоти уехал на лечение в Крым и к военной службе никогда уже не возвращался.

Теперь обратим внимание на тот исторический факт, что новое российское правительство, сформированное в начале марта 1917 г., почти в точности повторяло структуру царского Совета министров, но не было, разумеется, назначения в министерство императорского двора, которое управляло Оружейной палатой, Эрмитажем, музеем Александра III, дворцами в Петрограде, Царском Селе, Гатчине, Петергофе, Ораниенбауме, Москве, Крыму. Скорее всего, именно это обстоятельство подтолкнуло Максима Горького выступить с инициативой о создании комиссии по охране памятников искусства и старины. Комиссия была создана, и был в её составе Александр Бенуа. В октябре 1917 г. первый нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский обратился к Бенуа с предложением составить инструкцию по охране памятников старины. Именно к Бенуа вернувшийся в Петроград Милиоти обратился с ходатайством о вручении ему охранной грамоты для переезда в Крым, с этой грамотой он возглавлял в Крыму комиссию по охране художественных памятников искусства и старины, с 1918 по 1920 гг.

11 ноября 1920 г. части Красной армии форсировали Сиваш. Этот день был одним из самых драматичных в истории России. Оборона белых была прорвана и красные ворвались в Крым, началась эвакуация. Милиоти отплыл в

³⁸⁴ Из письма М.Н. Яковлева к А.М. Васнецову от 16 августа 1917 г.: «На возбужденное ходатайство московских художников от 7-го сего июня об освобождении от воинской повинности художников худож.[ественных] о-в: Передвижной, Союза, Мира искусства, Московс.[кое] т-во, Весенней выставки – удовлетворено 14-го июня по постановлению Сов.[ета] рабоч.[их] и солд.[атских] депутатов и заключению Керенского применительно к статье 98 устава о воинской повинности издания 1915 г. В список вошли: <...> 20 человек Мира искусства: Билибин, Добужинский, Кончаловский, Кузнецов П., Милиоти Н.Д. ...». (ГТГ. Ф.11. Д. 839. Л.1).

Константинополь, впоследствии он писал: «Когда я прощался с Еленой Дмитриевной, я был уверен, что уезжаю на 2 недели. Да, я был тогда в настоящем году, влюблен драматически и ехал, чтобы увидаться с женщиной, <...> но за границу я уехал один, не мог никаким образом вернуться в те дни в Москву»³⁸⁵.

Уехал один, значит эмиграция Милиоти вряд ли связана с личностью той, в которую был влюблён – актрисы, театрального критика, писательницы Юлии Сазоновой-Слонимской³⁸⁶, тоже эмигрировавшей. Принимая решение покинуть Россию, он находился ещё и под впечатлением от ужасной смерти Радко Дмитриева, у которого до самой демобилизации служил адъютантом. Радко Дмитриев будучи болгарским посланником в Петербурге, с началом войны поступил на службу в русскую армию, а после отставки уехал лечиться в Кисловодск. 18 октября 1918 г. по приказу председателя местной ЧК был схвачен и зарублен шашками.

Николай Милиоти, прожив несколько месяцев в Константинополе, переехал в Софию. В августе 1921 г. художник поселился в Берлине, куда еще до войны переехала вслед за мужем Паулем Шеффелем³⁸⁷ его сестра Наталья с мамой. Николай активно участвовал в художественной жизни Берлина – уже в ноябре 1921 г. был не только членом «Дома искусств», но и был избран в состав его Совета. В октябре 1922 г. участвовал в «Первой русской выставке» в Берлине, устроенной при непосредственном участии правительств двух стран, после установления дипломатических отношений. Молодому советскому государству жизненно необходимо было продемонстрировать свои первые успехи, правда в той выставке приняли участие не только советские художники, но и эмигранты. Н. Милиоти участвовал одной работой «Композиция» (местонахождение

³⁸⁵ Письмо Милиоти Н.Д. Матвеевой И.В. 1954 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 8. Л. 3.

³⁸⁶ Юлия Леонидовна Сазонова-Слонимская (1884-1957) – гражданская жена Н.Д. Милиоти.

³⁸⁷ Пауль Шеффель (1890-1981) – зять Н.Д. Милиоти. Будучи приглашенным на работу в сталелитейную компанию U.S. Steel в качестве инженера в 1923-ем году эмигрировал в США

неизвестно). В 1923 г. Шеффель эмигрировал в Америку, будучи приглашенным в качестве инженера в сталелитейную компанию U. S. Steel. И хотя сестра Наталья продолжала еще жить в Берлине вплоть до 1926 г., уже в ноябре 1923 г. Николай Милиоти перебрался в Париж, город, в котором он, как мы помним, жил и учился с 1897 г. до первой русской революции. Он хорошо знал и любил этот город.

Василий Милиоти после революции вернулся в Москву, поступил на государственную службу и возобновил занятия живописью. В первые годы власти Советов его деятельность довольно разнообразна, но всегда связана с художественной жизнью: исполнение обязанностей старшего контролера Рабоче-крестьянской инспекции в Комиссии по закупке картин в музейный фонд Москвы; работа председателем Изоотдела Дворца искусств; организация студии при командных курсах Народного Комиссариата обороны. Милиоти возобновил в этот период и собственные занятия живописью.

Его творчество по-прежнему густо населено сказочными сюжетами – «Сказка» (см. Приложение 1, рис. 76), «Женщина на драконе» (см. Приложение 1, рис. 77), «Фантастический пейзаж» (см. Приложение 1, рис. 78), и сюжетами символистскими, такими как «Натюрморт» (см. Приложение 1, рис. 79), который интересен, ярок, сочен, в нём вполне отразились обретенные художником прежде навыки, помноженные на его способности. Сочетание ярких пятен дает ощущение узорчатого ковра, в пространстве которого не сразу различишь вазу и цветок, которые сначала кажутся просто декоративными пятнами. При подробном рассмотрении начинаешь различать и змею, и профиль пантеры, и кисть руки, по-паучьи обхватившую стол. В сущности, перед нами полноценная символистская картина, натюрмортом, если судить строго, не являющаяся. Натюрмортом эту работу, видимо, означили в Екатеринбургском музее, где она хранится, подпись на обороте самого автора выглядит так: «Василіи Миліоти

(масло по дереву) 1920».

Постепенно Василий Милиоти переходит от сказочности к реалистичности. Показателен для этого «переходного периода» эскиз 1920 г., хранящийся в Тобольском историко-архитектурном музее-заповеднике (см. Приложение 1, рис. 80), – уже не сказка, ещё не быль, ещё нет наполненного смыслом сюжета. Или это всё ещё немного сказка, в которую Милиоти усадил самого себя – усики и клинышек бородки не дают сомневаться в том, что правый нижний угол эскиза занимает сам автор. Но что это за две чаровницы, которые подбоченясь посматривают на него с недвусмысленной игривостью? Откуда взялась и куда движется лошадь, почему-то не удостоенная быть изображённой целиком? Или это вовсе театральная декорация для какого-нибудь лубочного спектакля. Пользуясь аналогией с рукописью, можно сказать, что эскиз написан неразборчиво, уверенно прочитываются только некоторые фрагменты «текста», но по причине общей неразборчивости смысл «текста» неуловим. Возможно, эскиз – это часть работы, первый небрежный набросок, выполненный для некоего заказчика, и смысл изображения известен только этому заказчику и исполнителю заказа.

Смысл и реалистичность всё чаще обнаруживаются в работах Василия Милиоти тех лет, многие его этюды буквально дышат временем, в которое они создавались и которое Василий Милиоти явно пытался отобразить. Очень выразителен в этом отношении написанный 1920 г. этюд «Смоленский рынок в первые годы революции» (см. Приложение 1, рис. 81). Типичная сцена из жизни страны, которую ещё лихорадит гражданская война, которая ничего не производит, и единственный способ выжить – это обменять или продать то, что имеешь. Выживает как может дама в шляпке и несколькими цветными вещами на продажу. Выживает парень с пёстрой тканью через плечо, или это платье подобное тому, которое уже сняла с себя прямо на площади, оставшись в одной

сорочке, отчаявшаяся женщина с каштановыми волосами. Это не просто барахолка, это – ярмарка упадка, торг между жизнью и голодной смертью. Ощущение края, безнадежности, беспросветности, переданное Василием Милиоти в этом небольшом этюде мрачным колоритом и небрежной прорисовкой, кажется совершенно не характерным для его творчества, если продолжать считать характерной для него символистскую мечтательность. Но ведь не могли время и события не менять манеру художника, чувствующего перемены в жизни и в людях, перемены колоссального масштаба.

Реакцию Василия Милиоти на то, как менялась реальность, можно обнаружить даже в таком «несоциальном» жанре, как автопортрет. На автопортрете 1921 г. (см. Приложение 1, рис. 82), художник изобразил себя на фоне, который нельзя назвать спокойным и ровным, это скорее зарево пожара или извержение вулкана. Стекает со скал и застывает у ног художника вулканическая лава. Или Милиоти пытался изобразить море, но тогда это вздыбленное море, «горящее» море, море, уносящее вместе с обломками жизни надежду на покой. Есть что-то апокалиптическое в этом автопортрете, если не мотив страшного суда, то по меньшей мере ощущение рубежа, перелома в жизни человека. Настроение этого автопортрета созвучно тому, как примерно в это же время брат Николай описывал фотографию Василия, описывал с болью: «...лицо на фотографии, которую он прислал удивительное, но ужасно мученическое, почти страшное, точно монах средневековый – аскет и мученик, что отчасти это эффект фотографии, но сердце у меня сжалось, когда увидел это лицо»³⁸⁸. Заметим вслед этой реплике, что после революции Василий Милиоти действительно жил очень тяжело, и довольно часто подолгу не мог найти работу.

На какое-то время Василий Милиоти вернулся к сценографическому опыту

³⁸⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 2 ноября 1936 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 115-115 об.

– с предложением по оформлению спектаклей к нему обратился театр «Комедия и Мелодрама», который базировался в саду «Эрмитаж». Сложно предположить какая труппа играла в этом театре, так как с 1920 и до 1924 гг. сценические площадки сада сдавались частным антрепренерам, и там же до 1924 г. действовал Первый рабочий театр Пролеткульта. А с 1924 г. в «Эрмитаже» прочно обосновался театр Московского губернского совета профессиональных союзов (ныне театр имени Моссовета). В летние сезоны 1924 и 1925 гг. «...труппа театра имени МГСПС показала зрителям сада «Эрмитаж» множество развлекательных, низкопробных, антиисторических пьес <...> Однако пьесы эти не вошли в основной репертуар театра. К тому же коллектив играл их под иным названием – Театра комедии и мелодрамы. Это название театр принимал на время с мая по август»³⁸⁹.

В музее имени А.А. Бахрушина хранятся эскизы В. Милиоти 1920-х гг. к спектаклям «Вопрос» (см. Приложение 1, рис. 83-84), «Ее величество – женщина» (см. Приложение 1, рис. 85-86), «Огненный змей» (см. Приложение 1, рис. 87), «Песнь свинца» (см. Приложение 1, рис. 88-89) и другие. Два эскиза имеют авторскую надпись: «Театр Комедия и Мелодрама Постановка И.Н. Худолева³⁹⁰ Эскиз декорации II акта Рай и ад Мериме, 1921 г.» и подпись Василия Милиоти. Сюжет этой пьесы незамысловат. Действие первое: молодые влюбленные – Пабло и Донья Уррака, муж которой уехал в Новый Свет. Духовник Урраки и ее мужа Бартоломе недолгобливает Пабло. Он обманом выведывает у Урраки, кто автор памфлета на короля – Пабло. Действие второе: Уррака навещает в тюрьме Пабло, при объяснении Уррака понимает, что была жестоко обманута Бартоломе, признаётся Пабло в том, что это она из ревности

³⁸⁹ Образцова А.Г. Театр имени Моссовета. Очерки творческого пути. М.: Искусство, 1959. С. 226.

³⁹⁰ Иван Николаевич Худолеев (1875-1932) – актер, режиссер, педагог. В 1893-1918 гг. – актер и режиссер Малого театра, в 1921-1923 гг. – Нового театра (филиал Малого театра), с 1916 – актер немого кино, с 1923 – кинорежиссер.

выдала его, предлагает Пабло бежать. Входит Бартоломе и пытается уговорить Пабло покаяться и уйти в монастырь, но Уррака убивает Бартоломе и приказывает Пабло переодеться в сутану и бежать вместе с ней из страны...

Эскизы ко второму акту комедии Василий Милиоти исполнил в двух вариантах. Первый вариант – это довольно реалистическое изображение тюремной камеры (см. Приложение 1, рис. 90). Второй вариант несколько абстрактен – влюблённые расположены в некоем пространстве, окруженном вертикальными живописными панно (см. Приложение 1, рис. 91). Эскизы, написанные гуашью и акварелью довольно живописны, полны воздуха. Авторство Василия Милиоти чувствуется в тяжелом, причудливом, чрезмерном в ломанных линиях декоре панно.

Эскиз к драме Викторьена Сарду «Флория Тоска» (см. Приложение 1, рис. 92) автор также надписал: «Театр Комедия и Мелодрама Постановка «Флория Тоска» Худолеева», также стоит подпись и дата – 1921 г. На эскизе сцена первого действия «Тоски» – деревянные козлы перед образом Марии Магдалины, над которым работает художник Каварадосси, в глубине решетчатые двери капеллы, между козлами и решеткой две колонны, те самые, за которыми по сюжету прячутся действующие лица. Милиоти добросовестно прописал на эскизе все необходимые объекты и пространства. Выбор цвета – единственное, в чём он позволил себе вольность, сочной синевой придав свечение фигуре Марии Магдалины, а красно-кирпичным тоном стен подчеркнув тревогу в ожидании того, что вот-вот произойдёт в храме Санта-Андреа-делла-Валле.

Василию Милиоти было предложено оформить и часть пространства самого театра «Комедия и Мелодрама», к счастью сохранились его проекты росписи центральной, правой и левой стен театрального вестибюля. Здесь его фантазия уже не была ограничена заданными сюжетами, и мы легко узнаём того самого Василия Милиоти – художника-оформителя журнала «Золотой руно».

Даже надпись на центральном панно «Весь мир играет комедию» выполнен в той самой, очень узнаваемой «крючковой» манере. Сам дух картинка позитивен и игрив – шут, валяясь на спине, надувает мыльный пузырь, символ безобидного обмана, и одновременно пускает трубочный дым, «напускает дыму» (см. Приложение 1, рис. 95). Вот только эта милая картинка несколько диссонирует с фоном, на котором растительные и геометрические массы вздымаясь конфликтуют между собой. Иное настроение имеют росписи правой и левой стен. На левой стене автор предлагал изобразить галантную сценку XIX в. Нарядная публика на лоне фантазийного пейзажа прямо шествует в зрительный зал. Замысел хорош, но чрезмерные элементы фантазийного пейзажа утяжеляют картинку. В левом нижнем углу Милиоти явно изобразил себя (см. Приложение 1, рис. 96). Интереснее проект росписи правой стены. В. Милиоти применяет здесь свой любимый метод – заполнение всего свободного пространства, при котором изображение не становится перегруженным, вызывает ассоциацию с картинкой из детской книжки (см. Приложение 1, рис. 97).

Кроме того, сохранились два проекта стеной росписи кабаре (театрального фойе), которые демонстрируют хорошо знакомую нам привычку Милиоти к писанию кристаллами (см. Приложение 1, рис. 98-101). Рисунки носят подчеркнуто веселый, декоративный характер. Возможно, это был один из его случайных заработков, и этой веселости требовали заказчики.

В этот период Василий Милиоти иногда творил и вовсе без практических целей, «для себя». В числе подобных работ «Пейзаж. Уголок сада музея Чайковского в Клину» (см. Приложение 1, рис. 104) и «Подъезд Дома-Музея» (см. Приложение 1, рис. 105). Это небольшие этюды, написанные в Клину явно с натуры. И дом, и пейзаж переданы довольно натуралистично, но им не хватает воздуха, ощущения пленера, они плоские, как театральный задник. В очередной раз в его живописи ощущается отсутствие профессиональной подготовки.

3.2. Творческая зрелость художника Н. Милиоти

Художественная жизнь Парижа 1920-х гг. была невероятно пестрой: еще был жив импрессионист Клод Моне, продолжали творить Пьер Боннар, Жорж Брак, Морис Вламинк, Андре Дерен, Анри Матисс, Альбер Марке, Жорж Руо, приступили к завоеванию художественного Олимпа Константин Бранкузи, Жюль Паскин, Хаим Сутин, Осип Цадкин, Марк Шагал и другие представители «Парижской школы».

Само понятие «Парижская школа» было введено в художественный обиход в 1925 г., и связано это было с именем Андре Варно, художественным критиком. Хотя явление, поименованное позже «Парижской школой», зародилось значительно раньше, примерно тогда, когда в 1900 г. в Париж приехал Пабло Пикассо. В том же 1900 г. 12 ноября закрылась Всемирная выставка, и после её демонтажа скульптор Альфред Буше³⁹¹ приобрел павильон вин «Бордо». Павильон, разработанный архитектурным бюро Гюстава Эйфеля, представлял собой восьмиугольник с крышей, напоминающей китайскую шляпу. Буше купил так же двух кариатид из перуанского павильона, которыми украсил центральный вход, а также приобрел и другие детали для здания. Буше не стал обращаться к специалистам, здание в переулке Данциг сложили простые каменщики под руководством племянника Буше. Весной 1902 г. Буше торжественно открыл «Виллу Медичи», которую вскоре переименовали в «Улей». Пространство внутри здания он разделил на 140 мастерских. На первом этаже арендная плата составляла 50 франков в год с человека, на втором и выше, откуда был выход на

³⁹¹ Альфред Буше (1850-1934) – французский скульптор, художник, меценат, знаменитый создатель «Улья».

террасы – 150 франков. Буше, будучи успешным скульптором, часто прощал долги талантливым, но небогатым арендаторам. Первыми обитателями «Улья» были преимущественно французские художники и скульпторы, но со временем туда стали заселяться иностранные студенты. В 1904 г. пришел пешком из Бухареста Константин Бранкузи. В 1905 г. появился Жюль Паскин (Юлиус Мордехай Пинкас). В 1908 г. приехал Александр Архипенко, в 1910 г. – Осип Цадкин, в 1911 г. – Александр Альтман, в 1912 г. – Марк Шагал и Пинхус Кремень, в 1913 г. – Хаим Сутин и Михаил Кикоин. Многие талантливые, но небогатые арендаторы, которые не могли заплатить за аренду мастерской, так же не могли платить и за обучение. Но как пророчески писал Н. Милиоти в годы учёбы брату Юрию: «...впрочем, весь Париж – мастерская...»³⁹². Вооружившись этим «лозунгом», художники из разных стран, преимущественно восточно-европейских, учились друг у друга и у французов, совместно обогащая европейскую живопись, и формируя так называемую «Парижскую школу».

Николай Милиоти привычнее чувствовал себя в кругу единомышленников, не вписываясь в многонациональную артистическую богему «Парижской школы». После первой волны эмиграции Париж был переполнен художественной интеллигенцией. Сказывались ко всему прочему ещё и разница в возрасте и в эстетических воззрениях. Милиоти всё это определённо сознавал: «...в Париже больше 40 тыс. художников. Это Биржа, на которой я не игрок. Моя ставка на подлинность и на исчезновение»³⁹³. Париж «бурлил», а Николай Милиоти почти погибал³⁹⁴ в этом городе без средств.

³⁹² См. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 24 ноября [1903 г.]. Л. 47.

³⁹³ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 1 июня 1937 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 107 об.-108 об.

³⁹⁴ Из письма Н.Д. Милиоти к М.И. Милиоти от 11 декабря 1928 г.: «Трагично то, что, несмотря на большое количество друзей, я погибаю от одиночества и безденежья, ведь русские в Париже все служат с утра до вечера и большинство нуждаются очень сами, никто ничего не может сделать. <...> Ведь не останавливаясь полгода, я живу среди страданий, агонии и смерти. В первый раз я понимаю, как для всех своя рубашка ближе к телу и как самая большая любовь и дружба может быть несостоятельна и в

Вспомним, что и в России в начале двадцатых, после гражданской войны, многие художники тоже бедствовали. Учёный и коллекционер Иван Трояновский, друживший со многими из них, решил их поддержать – устроить в Америке выставку-продажу их произведений. К реализации этой идеи подключился и Сергей Виноградов, который вскоре был избран Председателем выставочного комитета. В состав комитета также вошли и многие другие видные деятели культуры. Семь членов комитета были отправлены сопровождать выставку: И.И. Трояновский, И.Э. Грабарь, И.Д. Сытин, В.В. фон Мекк, К.А. Сомов, С.Т. Конёнков и Ф.И. Захаров³⁹⁵. Роль каждого была вполне определённой, Грабарь, к примеру, поехал в шведский Мальмё отбирать работы, застрявшие там после «Балтийской выставки», а фон Мекк – работы художников-эмигрантов, живущих в Париже.

Выставка проводилась в США в 1924-1925 гг. Согласно договоренностям, художники должны были получить 90 % выручки от продажи произведений, 10 % планировалось направить в доход советского государства.

8 марта 1924 г. в Нью-Йорке открылась выставка русского искусства. Работ Милиоти на выставке не было, по причине, о которой можно догадываться: список авторов, произведения которых были отобраны Грабарём в Мальмё, – это почти исключительно наиболее известные художники, имена которых к середине двадцатых годов сами по себе уже могли произвести впечатление на потенциального покупателя: Серов, Кустодиев, Голубкина и другие. Свои произведения, Грабарь, разумеется, забрал тоже, воспользовавшись случаем. Бедствующий Милиоти никаким случаем воспользоваться, увы, так и не смог. Не

известных условиях, может быть плача и страдая, но отвернуться от погибающего человека». (РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 85 об.-86 об.).

³⁹⁵ Фёдор Иванович Захаров (1882-1968) – русский художник, живописец, график. В 1923 году в составе оргкомитета выставки Русского искусства в Америке выехал за границу, продал на ней ряд своих работ, Захаров не вернулся из командировки, поселившись в Нью-Йорке. Зарабатывал написанием заказных портретов.

мог он подобно Добужинскому самостоятельно выехать в Мальмё и вывезти оттуда свои произведения, расплатившись с музеем за их хранение. Парижские работы Николая Милиоти фон Мекк для выставки отобрал, но и они с точки зрения Грабаря для экспонирования и продажи не годились: «...прислали вещи Милиоти (малиново-зеленый ужас!) <...> Ничего этого не выставили...»³⁹⁶.

В 1925 г., когда выставка-продажа произведений русского искусства, разделённая надвое продолжала кочевать по американским штатам (часть на севере страны, часть на юге), Милиоти сам побывал в Соединённых Штатах. Из письма одного из членов выставочного комитета Ф. И. Захарова к художественному критику и коллекционеру П. Д. Эттингеру из Нью-Йорка от 30 марта 1925 г.: «Прошлым летом в Париже чуть не умирал с голоду (в буквальном смысле) худ. Н. Милиоти <...> Написал он портрет одной американки. И она оказалась дочь Моргана и жена табачного короля. Портрет ей очень понравился (но я думаю, что он сам больше понравился) и по приезде сюда в Америку, она набрала для него заказов на 7 портретов <...> Сделав эти портреты, он себя обеспечит на несколько лет жизни в Париже»³⁹⁷.

Захаров был недалек от истины, когда писал, что американке понравился больше сам Милиоти. Николай Дмитриевич это подтверждает в воспоминаниях следующим образом: «...любовь или вернее эксцентричная страсть ко мне женщины»³⁹⁸, которая «ждала только одно слово»³⁹⁹. Захаров не угадал только одного, обеспечить себя Милиоти не удалось – случился скандал, источником которого, как считал Милиоти были «...ненависть и чувство мести глупого и не

³⁹⁶ Грабарь И.Э. Письма 1917-1941 гг. / Ред.-сост., авт. введ. и коммент. Н.А. Евсина, Т.П. Каждан. – М.: Наука, 1977. С. 126.

³⁹⁷ Письмо Захарова Ф.И. Эттингеру П.Д. 30 марта 1925 г. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Ф. 29. Оп. III. Д. 1552.

³⁹⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 10 июня 1926 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 80 об.

³⁹⁹ Письма Милиоти Н.Д. Валакке Магде 25 мая 1952- [Конец 1950-х] гг. РГАЛИ. Ф. 803. Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 58.

плохого мужа, и маленького пакостника, испугавшегося 20-тилетней давности (с которым муж же и вел компанию) «друга», и против меня была ловко, в форме инсинуаций скандального характера с письмами всем моим заказчикам проведена чисто американская холодная упорная и верная кампания»⁴⁰⁰. После скандала заказы Милиоти потерял, но до отъезда ему все же удалось сделать еще один портрет: «Муж этот не злодей, а самый обыкновенный честный и лицемерный амер. business-man с красивым, мужественным лицом и громадными очками. Он очень страдал. Ведь мы еще два месяца жили вместе. Напряжение воли было страшное у всех. Я в это время сделал с него замечательный портрет»⁴⁰¹.

Через год Милиоти записал в дневнике: «На самом деле кончаются деньги, смешная и трагическая гибель моей американской карьеры, как и нормально для меня, из-за женщины. Из-за влюбленности Mrs. R[eynolds], из-за скандала с молоденькой негритянкой, лицемерного, комического, но закрывающего мне рот как джентльмену»⁴⁰² (см. Приложение 1, рис. 112).

Николай Милиоти вынужден был тогда отправиться через Атлантику обратно. О качестве портретной живописи Н. Милиоти в тот период, можно пытаться судить только по крошечной репродукции «Портрета Морганамладшего» 1925 г. (см. Приложение 1, рис. 111), опубликованной в парижском эмигрантском журнале «Иллюстрированная Россия» и двум портретам неизвестных (см. Приложение 1, рис. 112-113) из собрания Ренэ Герра. Портреты Mr. и Mrs. R., скорее всего, не сохранились.

После возвращения из Америки Милиоти переселился в студию в доме 3-бис на площади Сорбонны, где жил до конца жизни, вернул долги и даже смог

⁴⁰⁰ См. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 10 июня 1926 г. Л. 80 об.

⁴⁰¹ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 1926 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 119 об.

⁴⁰² См. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. II. С. 453.

помочь многим нуждавшимся, а также «...поддержал чудесный театр марионеток в Париже, созданный мной и имеющий теперь громадный успех»⁴⁰³.

Отметим особо, что Николай Милиоти и до отъезда в Америку работал для театра марионеток, который действительно создал совместно со своей гражданской женой Юлией Сазоновой-Слонимской. В письме от 17 августа 1924 г. Николай сообщал супруге брата Юрия Марине Милиоти, что начал работать над эскизами для марионеточного театра «Le Theatre des petits hommes de bois de Julie Sazonowa» («Театр маленьких человечков Юлии Сазоновой»). У Юлии Леонидовны в дореволюционном Петербурге был театр марионеток, который не удалось вывезти, и Сазоновой совместно с Милиоти пришлось создавать все заново. Для репертуара театра было решено поставить музыкальный спектакль по мотивам оперы-буфф Джованни Баттиста Перголези⁴⁰⁴ «Ливьетта и Траколло» (1733 г.). Сюжет оперы незамысловат: Ливьетта (см. Приложение 1, рис. 116) хочет отомстить вору и мошеннику Траколло (см. Приложение 1, рис. 117-118, 120), который ограбил её брата и едва не убил его. Она переодевается в одежду французского крестьянина (см. Приложение 1, рис. 119), а ее подруга Фульвия выдает себя за сестру этого крестьянина. Чтобы заманить Траколло в ловушку Фульвия делает себе яркий макияж и надевает фальшивые драгоценности. Обе девушки ложатся под деревом и притворяются спящими. Траколло появляется в сопровождении своего слуги Фачченды (см. Приложение 1, рис. 121). Траколло маскируется под беременную женщину, а его слуга под нищего. Они пытаются похитить драгоценности, но Ливьетта ловит за руку Траколло. Друзья Ливьетты бросаются ей на помощь. Она сбрасывает с себя маскировку и собирается

⁴⁰³ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 20 мая 1925 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Лл. 123-123 об.

⁴⁰⁴ Джованни Баттиста Перголези (1710-1736) – итальянский композитор, скрипач и органист. Настоящая фамилия – Драги, псевдоним «Перголези» произошел от наименования городка Пергола, где жили предки музыканта.

привлечь воров к суду. Чтобы выпутаться из этой ситуации Траколло обещает жениться на ней.

По сохранившимся наброскам (см. Приложение 1, рис. 116-121) можно предположить, что Милиоти, придумывая кукол для этого спектакля, вдохновлялся эстетикой итальянской комедии времён Гольдони и Гоцци – лица карикатурны, одежда подчёркнуто театральна.

Оформил Николай Милиоти для театра Юлии Сазоновой и спектакль по пьесе Алена-Рене Лесажа⁴⁰⁵ «La Princesse de Carizme» («Принцесса Каризма») (см. Приложение 1, рис. 122-131). Сюжет пьесы Лесаж заимствовал из восточной сказки: принц (см. Приложение 1, рис. 122-124) со своим слугой, путешествуя, попадают в город Каризм (см. Приложение 1, рис. 125). У городских ворот они видят башни с заключёнными в них сумасшедшими (см. Приложение 1, рис. 126-127). Стражник (см. Приложение 1, рис. 130) объясняет им, что все эти несчастные помешались от любви к принцессе Каризма. Принц решает завоевать любовь принцессы и в конце пьесы добивается ее руки. Несколько набросков Милиоти к этому спектаклю тоже сохранились (см. Приложение 1, рис. 122-131), и они обнаруживают влияние на Милиоти духа сказки «Тысяча и одна ночь» и наверняка знакомых ему иллюстраций к этому шедевру восточного средневековья. Не стоит сбрасывать со счетов и его путешествие в Тунис, где он воочию мог видеть «восточную сказку»⁴⁰⁶.

Для театра марионеток Милиоти придумал не только кукол-актёров, но и кукол-оркестрантов, он повторил в кукольной версии состав оркестра Сергея

⁴⁰⁵ Ален-Рене Лесаж (1668-1747) – французский писатель, драматург, автор романов «Хромой бес», «Тюркаре» и «Жиль Блас».

⁴⁰⁶ «Я очнулся от ощущения холода, резкого голубого света, звук мягких, тяжелых шагов почти у головы и нежного звона бубенцов. Я открыл глаза. В еще слабом пепельном сиянии утра, пофыркивая и раскачиваясь шли один за другим, проходя в аршине от меня огромные верблюды, на меня пахло диким запахом шерсти, чудным запахом овощей и фруктов, звон бубенцов был так чудесен с силуэтами огромных зверей на фоне уже сиявшей в утреннем небе мечети, все казалось продолжением сна. Как в “Сказке” думал я». (См. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями и рисунками. 1920-е-1930-е гг. Л. 13).

Кусевицкого⁴⁰⁷, который был очень популярен в Париже в 1920-е гг. «Будет изображен оркестр Кусевицкого. Очень сложно, трудно, но интересно»⁴⁰⁸ – писал Милиоти.

Однако вспомним, что в 1920-е гг. в Париже и Европе продолжали блистать русские сезоны Дягилева, который спровоцировал моду на все русское, восточная сказка или итальянская комедия в традиционных костюмах вряд ли могли привлечь широкую публику. Да и в отношении самого Николая Милиоти стоит признать, что сценография не была, конечно, сильной стороной художника, во всяком случае не могла способствовать ни росту его популярности (а значит и доходов), ни росту его авторитета в профессиональной среде.

Такому росту могло способствовать успешное участие в выставочной жизни, и Милиоти в первые годы эмиграции активно выступал совместно с художниками–мирискусниками. Весной 1921 г. художники-эмигранты возродили объединение «Мир искусства», первая выставка которого состоялась в июне 1921 г. В выставке принимали участие как старожилы «Мира искусства», такие как Л. Бакст, А. Бенуа, К. Сомов, Н. Рерих, так и новые участники этого объединения: Б. Анисфельд, Б. Кустодиев, Д. Стеллецкий, С. Судейкин, Н. Тархов, А. Яковлев, а также М. Ларионов, Н. Гончарова, Б. Григорьев, Л. Гудиашвили, А. Мильман, Х. Орлова, Н. Ремизов, Г. Лукомский, С. Сорин, С. Судьбинин, Е. Ширяев, В. Шухаев. Милиоти принять участие в этой выставке не успел, так как слишком поздно были доставлены из Берлина в Париж его вещи, о чем он долго помнил и горько сожалел⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Сергей Александрович Кусевицкий (1874-1951) – русский и американский контрабасист, дирижер, композитор.

⁴⁰⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 17 августа 1924 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 78.

⁴⁰⁹ Из письма Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 1926 г.: «Вот, когда 4 года назад я послал из Берлина свои картины в П.[ариж] к М^{ме} Hirschman с тем, чтобы она просмотрела с Яковлевым и выбрала что-ниб. на русск. выст. М. Иск. И картины эти пришли утром в день вернисажа по ошибке прямо в Салон, и были при всех открыты и не знали, что с ними делать. И М^{ме} Hirschm. увезла их к себе (нельзя было успеть

В июне 1927 г. состоялась ещё одна выставка «Мира искусства», она была устроена в Париже в галерее Бернхейма-младшего на rue du Faubourg Saint-Honoré. Помимо Милиоти в ней принимали участие: Ю. Анненков, И. Билибин, Д. Бушен, Б. Григорьев, М. Добужинский, К. Коровин, С. Сорин, В. Шухаев, А. Щекатихина, А. Яковлев. Кроме того, к ним присоединились художники советские: Б. Кустодиев (умерший 26 мая 1927 г.), Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева и М. Сарьян. Милиоти писал об этой выставке жене брата Юрия 24 июня 1927 г.: «Я выставил ряд красивых вещей, обо мне писали, я познакомился с рядом критиков, все это было нужно, как для проверки себя, так и практически, но материально это еще осложнило жизнь – ничего вообще не продалось...»⁴¹⁰. В каталоге выставки под номерами 86-95 значатся следующие его работы: «Portrait de Mme F. de S.» («Портрет мадам Ф. из С.») (см. Приложение 1, рис. 139), «Fête de nuit» («Ночной праздник»), «Funerailles» («Похороны»), «Léda» («Леда»), «Naissance de Venus» («Рождение Венеры»), «Conte person» («Сказочный человек»), «Arlequin et Colombine» («Арлекин и Коломбина»), «Une Fête» («Праздник») и две работы с названием «Vision» («Видение»).

В следующем 1928 г. в Брюсселе в рамках открытия дворца изящных искусств была организована большая выставка «Русского искусства старого и нового», которая, как и Осенний Салон 1906 г., демонстрировала образцы русского искусства более чем за два века.

Открывалась выставка экспозицией древне-русского искусства – иконами, рукописями и предметами декоративно-прикладного искусства, которые их владельцам удалось вывезти из России.

выбрать, обрамить и т.д.) и пошел слух, что меня не приняли, вот это было страдание для самолюбия!» (РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Лл. 120-120 об.).

⁴¹⁰ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 24 июня 1927 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 128.

Второй раздел выставки был составлен из произведений XVIII и XIX вв. таких авторов как: Н. Алексеев, А. Антропов, В. Боровиковский, Д. Левицкий, А. Лосенко, Ф. Рокотов, А. и К. Брюлловы, М. Шибанов, П. Федотов, Г. Гагарин, А. Иванов, О. Кипренский, П. Орлов, А. Орловский, П. Соколов, С. Щедрин, С. Щукин, В. Тропинин, М. Воробьев, М. Зичи, В. Истомина, Крендовский, скульпторов М. Козловского, Ж.Мартоса.

Как и на выставке 1906 г. в Париже, XIX в. и в Брюсселе был представлен далеко не полно, ровно также не было в экспозиции работ многих художников второй половины XIX в., в том числе и передвижников, не было картин Ге, Крамского, Левитана, Нестерова, Перова, Polenova, Репина, Саврасова, Сурикова, не было по причине, которая актуальна поныне – лучшие вещи этих художников до сих пор находятся в музеях, а не в частных коллекциях.

Зато в отличие от парижской выставки брюссельская демонстрировала портреты русских царей и царедворцев, выполненные придворными иностранными художниками И.-П. Барду («Портрет императрицы Екатерины II»), Л. Каравака («Портрет императрицы Екатерины I, жены Петра Великого» и «Портрет Елизаветы»), Дж. Доу («Император Александр I» и «Императрица Елизавета, жена Александра I»), В. Гау («Портрет императора Александра II», «Портрет великой княжны Ольги Вюртембергской», «Портрет великой княжны Марии»), Ж.-Б. Лампи («Императрица Екатерина II», «Великий князь Константин»), К. Растрелли («Бюст Петра Великого»), П. Росси («Портрет князя А. Лобанова-Ростовского», «Портрет графини Н. Строгановой, урожденной Кочубей»), С. Торелли («Портрет императрицы Екатерины II»). Кроме того, были выставлены гобелены, ткани и вышивки, ювелирные изделия и фарфор.

Современное искусство представляли художники-эмигранты: Юрий Анненков, Лев Бакст, Александр Альберт и Николай Бенуа, Иван Билибин с его супругой Александрой Щекатиной-Потоцкой, Дмитрий Бушен, Борис

Григорьев, братья Мстислав и Ростислав Добужинские, Лев Зак, Николай Исцеленов с супругой Марией Лагорио, Константин Коровин, Михаил Ларионов с Наталией Гончаровой, Филипп Малявин, Николай Миллиоти, Иван Пуни, Николай Ремизов, Николай Рерих, Зинаида Серебрякова, Константин Сомов, Дмитрий Стеллецкий, Сергей Судейкин, Сергей Чехонин, Василий Шухаев, Александр Яковлев и многие другие художники, в разные годы покинувшие советскую Россию, а с ними так же десять художников из Советского Союза: К. Богаевский, Г. Верейский, А. Головин, В. Конашевич, А. Кравченко, Е. Лансере, Д. Митрохин, А. Остороумова-Лебедева, К. Петров-Водкин, К. Юон. Кроме того, в экспозиции были представлены произведения недавно умерших М. Врубеля, В. Серова, Б. Кустодиева.

Таким образом брюссельская «Выставка русского искусства старого и нового» 1928 г. стала следующей внушительной демонстрацией русского искусства в Европе после выставки русского искусства на Осеннем Салоне 1906 г. (было представлено 1030 произведений, свыше 70 авторов).

Выставка имела заметный успех, о чем свидетельствовали позже некоторые её участники – Бенуа, Добужинский, Сомов, который писал К.М. Животовской⁴¹¹: «Как я вижу, Вам рассказали о нашем успехе в Брюсселе. Он, действительно, был и, к тому же, достаточно большим как в моральном, так и в финансовом отношении. Будучи причастен к нему, я поправил свое финансовое положение»⁴¹². Милиоти же нигде не упоминает об этой выставке, видимо, не считал её для себя успешной. Милиоти выставил все те же «*Naissance de Venus*» («Рождение Венеры»), «*Fête nocturne*» («Ночной праздник»), «*Bouquet*

⁴¹¹ Клеопатра Матвеевна Животовская (1890/1894?-1980?) – приятельница многих деятелей культуры русской эмиграции, в числе их был К. Сомов, с которым она вела многолетнюю переписку.

⁴¹² Письма К.А. Сомова к К.М. Животовской (1925 – 1938) / Подг. текстов, вступ. ст. Т.С. Царьковой, коммент. и биогр. справка Е.П. Яковлевой, пер. с англ. Е.А. Тереховой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб.: Изд-во «Д. Буланин», 2006. С. 482.

de fleurs» («Букет цветов»), «Portrait de l'artiste» («Портрет художника»), «Le Cygne Rouge» («Красный лебедь»), а кроме того эскизы занавеса, декорации и три эскиза костюмов к постановке пьесы А.-Р. Лесажа «Принцесса Каризма». Даже названия произведений указывают на то, что работы эти были либо посвящены символистской тематике, либо отмечены модернистскими поисками. Можно предположить, почему и в Париже «ничего вообще не продалось»⁴¹³, если вспомнить как высказался о творчестве брата Василий, еще в 1908 г. в одном из номеров «Золотого Руна»: «...более сильный в натуралистическом портрете-этюде, написанном со вкусом и легкостью европейского мастера, чем в красивых, но рассудочных фантазиях»⁴¹⁴. Возможно, потому и не продалось, что среди выставленных произведений был всего один портрет и тот вероятнее всего уже принадлежал изображённой на полотне мадам Ф. из С.

Николаю Милиоти, как и многим его современникам, определённо пришлось делать выбор между творческим развитием и материальным благополучием. Он скорее всего понимал, что его модернистские поиски довольно бледны на фоне первой персональной выставки Марка Шагала в Париже в 1924 г., или первой ретроспективы Жоржа Руо в галерее Друэ в том же году, или первой выставки сюрреалистов в галерее «Пьер» в 1925 г. Пытаться дотянуться до уровня новых героев, модернистов, или просто делать то, что делаешь хорошо и хорошо продаёшь? На выбор Милиоти наверняка повлиял финансовый успех американской поездки, и Милиоти всерьёз занялся написанием заказных портретов. Из письма к жене брата Юрия актрисе Марине Милиоти⁴¹⁵ от 10 июня 1926 г.: «Я начал по протекции <...> портрет знаменитого arbiter elegant нашего

⁴¹³ См. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 24 июня 1927 г. Л. 128.

⁴¹⁴ См. Милиоти В.Д. О Союзе. С. 96.

⁴¹⁵ Марина Ивановна Милиоти (1900-1971) – жена старшего брата Юрия Милиоти.

века – маркиза Boni de Castellana⁴¹⁶ в красном фраке и серебряной мантии. Конечно даром, если бы удался портрет, реклама была бы огромная»⁴¹⁷. Портрет (см. Приложение 1, рис. 137), видимо, удался и реклама была – предположить это позволяет более позднее письмо Юрию от января 1929 г., в котором он сообщает брату: «Работаю, чувствуя, как дорога каждая минута, просто день и ночь. Стал писать массивнее, настоящее масло. Много делаю портретов. В них вижу материальное спасение»⁴¹⁸.

Таким образом в эмиграции Милиоти прекратил поиски новых выразительных средств и перешёл к написанию натуралистических портретов, которые до конца его жизни гарантировали ему доход, если не крупный, то хотя бы регулярный. Ни на какое иное содержание Милиоти, у которого не было даже французского гражданства, рассчитывать не мог. Из письма к Марине Милиоти от 25 мая 1936 г.: «...писал эту зиму ряд портретов, которые кормили меня, но это не правильное течение заказов, как бывает в нормальное время, а устроенное и устроенное с трудом, хотя и чрезвычайно ценимое»⁴¹⁹.

Да, на этом этапе портреты начинали преобладать в творчестве Николая Милиоти, но для публичной демонстрации мастерства, а именно для участия в выставках, одних портретов, разумеется, было бы недостаточно, и потому на «Большую выставку русского искусства» в Белграде, которая открылась 9 марта 1930 г., Милиоти предоставил только один «Портрет» (см. Приложение 1, рис. 139), а помимо него «Пейзаж», «Процессию», «Сену», «Цветы» и «L'Annonciation». В той выставке принимали участие также Наум Аронсон, Александр Бенуа, Клеопатра Беклемишева, Иван Билибин с супругой

⁴¹⁶ Мари Эрнест Поль Бонифас де Каstellан (1867-1932) – маркиз де Каstellан, был известен как ведущий законодатель моды «Belle Époque».

⁴¹⁷ См. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 10 июня 1926 г. Л. 83.

⁴¹⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 4 января 1929 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 137 об.

⁴¹⁹ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 25 мая 1936 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 111 об.

Александрой Щекатихиной-Потоцкой, Николай Богданов-Бельский, супруги Браиловские Леонид и Римма, Владимир Брандт, Роман Верховской, Константин Вещилов, Сергей Виноградов, Алексей Ганзен, Александр Головин, Борис Григорьев, Мстислав Добужинский, Елена Киселева-Билимович, супруги Людмила Ковалевская-Рык и Иван Рык, Степан Колесников, Константин с сыном Алексем Коровины, Александр Лажечников, Георгий Лапшин, Михаил Ларионов с Наталией Гончаровой, Аарон Лаховский, Филипп Малявин, Николай Мейендорф, Николай Миллиоти, Мария Ненадич, Пётр Нилус, вел. кн. Ольга Александровна, братья Борис и Виктор Пастуховы, Василий Петроченко, Николай Поляков, Илья Репин, Николай Рерих, Зинаида Серебрякова, Леонид Сологуб, Константин Сомов, Дмитрий Стеллецкий, Серафим Судьбинин, Хаим Сутин, Константин Терешкович, Стефан (Степан) Уваров-Скиталец, Пётр Фетисов, Михаил Хрисогонов, Осип Цадкин, Сергей Чехонин, Афанасий Шелоумов, Савелий Шлейфер, Павел Шмаров, Василий Шухаев, Наталия Ягудкова, Александр Яковлев, в общей сложности больше сотни имён, авторов более чем четырёх сотен произведений. Выставка имела успех, успешной она оказалась и для Н. Милиоти, о чем свидетельствует статья, опубликованная в № 3 «Россия (Париж)» за 1930 г.: «На состоявшейся только что в Белграде художественной выставке «Автопортрет» художника приобретен князем Павлом⁴²⁰»⁴²¹. В каталоге выставки упомянутый «Автопортрет» (см. Приложение 1, рис. 140) не фигурирует.

Заказные портреты приносили доход и подпитывали востребованность Милиоти как художника, но это, разумеется, не отменяло необходимости поддерживать форму, писать не только на заказ, но и по вдохновению. Милиоти

⁴²⁰ Князь Павел Карагеоргиевич (1893-1976) – двоюродный брат короля Югославии Александра I. С 1934 года регент Югославии при несовершеннолетнем Петре II.

⁴²¹ Л.Е. Н.Д. Милиоти // Россия (Париж). 1930. № 3. С. 2.

пишет много автопортретов. О работе над одним из них осенью 1935 г. Николай сообщает брату Юрию: «...этот портрет, который глядит на меня, подняв правую руку, показывающую на небо, как живой, в красной куртке и голубой рубашке и седыми взлохмаченными волосами, этот портрет я почти ненавижу! Знаю, что завтра с 8 ч. утра начну еще босиком писать и мучиться, чтобы передать не удающуюся экспрессию»⁴²². Сложно сказать, какой из автопортретов описывает Милиоти в этом письме, писал их Милиоти охотно и много, некоторые погибли во время пожара в его мастерской много лет спустя, в 1959 г., но и в сохранившихся можно разглядеть «не удававшуюся экспрессию»⁴²³, как например в автопортрете, хранящемся в семье (см. Приложение 1, рис. 178) или в Национальном центре искусства и культуры Жоржа Помпиду (см. Приложение 1, рис. 179).

О том, как не давали ему покоя некоторые его работы, свидетельствует и такая реплика Николая из письма от 11 апреля 1934 г. относительно уже упомянутого портрета маркиза де Кастеллана: «...лежа в постели, больной, и не о себе думаю, а гляжу на огромный портрет покойного Бони де Кастелана, в маскарадном костюме (это как бы моя Война и мир) и все думаю, что надо переделать, что дополнить»⁴²⁴.

Детальное изучение в архиве РГБ писем и дневников Николая Милиоти позволяет уверенно предположить, что Николай был гораздо более близок со старшим братом Юрием и его семьей, чем с младшим, собратом по искусству. Тем ценнее упоминания о Василии, не слишком частые, в его переписке с Юрием и Мариной Милиоти.

⁴²² Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 4 октября 1935 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 119 об. -120.

⁴²³ Там же.

⁴²⁴ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 11 апреля 1934 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 139.

Вот одно из них, в письме к старшему брату Юрию от 2 ноября 1936 г. Николай описывал одну из работ В. Милиоти как «...маленькую, очень красивую и все же очень хрупкую, несовершенную в своей прелести и оригинальности дилетантскую вещь. Чёрт, смерть и какая-то женщина играют в карты в лунную ночь»⁴²⁵. Это одна из работ В. Милиоти, которую он писал «для себя» и которую ему удалось переправить брату Николаю в Париж с французским пианистом Робером Казадезюсом⁴²⁶, гастролировавшим по всему миру.

После всех потрясений, революции и гражданской войны, интерес В. Милиоти к сюжетам, связанным с литературой, не исчез, но даже вырос, художник увлечённо пробовал себя в иллюстрировании. Одна из наиболее ярких его работ в этом ряду – рисунки к пушкинской трагедии «Пир во время чумы», в них нет и следа прежней декоративности В. Милиоти, если только не признать декоративными клубки, в которые Милиоти завивает рисованные тушью нити. Эти клубки выглядят скорее, как комки нервов, потому что всё подчинено цели передать трагедию происходящего. Таков именно лист, изображающий поющую Мери (см. Приложение 1, рис. 155).

В мистическое пространство поместил Милиоти Дон Кихота, читающего рыцарские романы, и по этой причине данную работу, «Дон Кихот» (см. Приложение 1, рис. 151), её настрой, можно хотя бы в какой-то мере отнести на счёт прежних стилистических пристрастий художника. В пользу этого говорят призрачность силуэтов, мрачность атмосферы, теплое излучение свечи, одного из самых символических предметов в мировой культуре, и углублённость героя в мир вымышленного, мир далёкий от реальности, вернуть в которую героя уже не представляется возможным, уже не верят в это разводящий руками священник и разделяющая его отчаяние дама. Обращаешь внимание на то, что на ногах Дон-

⁴²⁵ См. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 2 ноября 1936 г. Л. 115 об.

⁴²⁶ Робер Марсель Казадезюс (1899-1972) – французский пианист, композитор, педагог.

Кихота кюлоты и чулки, то есть одет он по моде XVIII в., и это только подчёркивает и без того навязчивую мысль о том, что бесплодная мечтательность не имеет ни срока, ни возраста. Родственна «Дон Кихоту» и работа «У камина» (см. Приложение 1, рис. 156), здесь герой тоже помещен в довольно мистическое пространство.

А вот в работах на сказочные темы Василий Милиоти возвращается к освоенному много лет назад стилю декоративности, сознавая, как видно, что сказочному жанру этот стиль соответствует как нельзя лучше. Яркий пример – «Мертвая царевна» (см. Приложение 1, рис. 157). И почти пастельный колорит, и почти «гобеленовая» манера уводят изображаемое подальше от реальности, которая сказке чужда. Поверхность скал выполнена в стиле, который сегодня был бы определён как биоорганика, фигуры людей на таком фоне читаются как персонажи старинных персидских миниатюр.

Василий Милиоти в этот период выполнял и работы без практических целей, «для себя», возможно, экспериментировал. К таким работам явно относится «Фантазия» Шумана» (см. Приложение 1, рис. 164). Типичную для немецкого романтика трёхчастную «Фантазию», Василий Милиоти прочёл как смешение стихий. Вся плоскость произведения заполняют земля, встающая на дыбы, как необузданный зверь, и грозное небо, готовое смешаться со взбесившейся землёй. На дне этого вибрирующего месива обречённый городок.

А в письме к Марине Милиоти от 11 января 1936 г. Николай сообщает: «С Васей у меня установилась редкая, но серьезная переписка, касающаяся вопросов искусства, к которым он относится горячо и даже иногда конвульсивно, но остро и умно, как всегда»⁴²⁷.

⁴²⁷ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 11 января 1936 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 117 об. -118.

В конце 1930-х гг. Николая Милиоти уже не только занимали вопросы искусства и тревожили муки творчества. Для всей художественной жизни Европы начинались критические годы. Дискуссии вокруг фовизма, кубизма, сюрреализма, дадаизма и прочих художественных «измов» приглушались всеобщей тревогой по поводу роста одного колоссального «изма» – фашизма. Вот только один фрагмент из письма Милиоти: «Должен был давно уехать в Рим, откладываю изо дня в день, плохо с сердцем и невралгиями. Нервы ужасно расстроены всем отвратительным, что делается в мире, особенно в Италии»⁴²⁸.

В Италию, надо заметить, Милиоти всё же поехал. Не мог преодолеть соблазна посетить в очередной раз страну, которую полюбил, как мы помним ещё в студенческие годы и ценил её как источник вдохновения. Решил не отказываться от предложения Татьяны Сухотиной-Толстой, не раз принимавшей его, и два портрета которой написал именно в Италии в 1932 г. (см. Приложение 1, рис. 183-184). Оба портрета Милиоти демонстрировал среди прочих своих работ на персональных выставках, которые он предпочитал групповым начиная с 1930-х гг.

Одна из таких выставок состоялась в 1938 г. в галерее Шерпантье. Преобладали портреты и не только написанные на заказ, ведь в эмиграции Н. Милиоти довольно часто писал друзей и знакомых – Сергея Лифаря (см. Приложение 1, рис. 141), Александра Зилоти (см. Приложение 1, рис. 145), Андре Моруа (см. Приложение 1, рис. 181), Татьяну Сухотину-Толстую (см. Приложение 1, рис. 183-184), Поля Валери (см. Приложение 1, рис. 187), Александра Гречанинова (см. Приложение 1, рис. 188), Федора Шаляпина (см. Приложение 1, рис. 195), Ольгу Глебову-Судейкину, Райнера Рильке, Александра Бенуа (см. Приложение 1, рис. 205), Надежду Тэффи (см. Приложение 1, рис. 136,

⁴²⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 17 января 1939 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Л. 96.

204).

Тэффи изображена (см. Приложение 1, рис. 136) в порывистом движении, в резком повороте, как если бы она обращалась к некоему собеседнику. Чёткий контур фигуры, выразительные взгляд и жест отражают и подчеркивают необычайную энергию писательницы на унылом сером фоне. На портрете Поля Валери (см. Приложение 1, рис. 187), пожалуй, более, чем на прочих полотнах заметны попытки Милиоти применить в работе приёмы, усвоенные когда-то на занятиях у Джеймса Уистлера. Хотя удачным это применение вряд ли можно признать. В этих полотнах манере Уистлера соответствуют разве только выбор колорита и «приколоченность» фигур к фонам.

И всё же следует отметить, что в портретном жанре Н. Милиоти, был вполне успешен, о чем свидетельствовал Константин Сомов, записавший в дневнике после возвращения с выставки: «Для меня неожиданно на ней несколько неплохих вещей, а одна и превосходна – портрет Сухотиной-Толстой. Я не думал, что он способен был на такую вещь...»⁴²⁹.

Сам Милиоти сообщал об этой выставке с нескрываемой гордостью: «У меня была большая выставка, имевшая успех исключительный – 2 моих вещи куплены были Государством <...> Это редко чтоб с одн. выставки покупают 2 вещи. Портрет Ф. И. Шаляпина в гробу, приобретен Оперой (musée de l'opéra), а мой автопортрет с полотенцем на голове в музей Jeu de Paume»⁴³⁰ (см. Приложение 1, рис. 195, 179).

А вот фрагменты рецензии на ту же персональную выставку в журнале «Иллюстрированная Россия»: «...портрет С. Лифаря – «Аполлон» – эффектен по краскам, и по движению, непринужденному свободному, но... хотелось бы

⁴²⁹ Сомов К.А. Письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, примеч. И летопись жизни и творчества К.А. Сомова Ю.Н. Подкопаевой и А.Н. Свешниковой. – М.: Искусство, 1979. С. 431.

⁴³⁰ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 28 июня 1938 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 10. Лл. 100-100 об.

больше от «Аполлона», больше легкости, больше от божественного, а не от земного! <...> Зато никаких «придинок» нет у нас к портрету Сухотиной-Толстой. Чудесный портрет, живой своей полной естественностью, гармоничностью всего склада своего, слитностью по тону и по цвету. Здесь художник достиг своей цели полностью»⁴³¹.

⁴³¹ Зеелер В.Ф. Выставка Н.Д. Миллиоти // Иллюстрированная Россия. 1938. № 24. С. 14-15.

3.3 Проблема нравственного влияния Н. Милиоти на его учеников

Нужда и стремление преодолеть одиночество заставляли многих уехавших из России художников держаться в первые годы эмиграции в кругу соплеменников, или, скорее, в кругу людей схожей судьбы. Оторванные от Родины, лишённые средств к существованию, одни зарабатывали репетиторством, другие пытались получить новую профессию. В следствии чего в Париже в 1920-е гг. появилось много частных русских художественных образовательных учреждений, посредством которых молодежь пыталась овладеть профессией, а состоявшиеся мастера – заработать. Одним из самых заметных был Русский художественно-промышленный институт, созданный бывшим директором Строгановского художественно-промышленного училища Н.В. Глобой на средства князя Ф.Ф. Юсупова осенью 1925 г. Первое собрание института состоялось 6 мая 1926 г., присутствовали помимо Н.Д. Милиоти И.Я. Билибин, Б.К. Билинский, Б.Д. Григорьев, Н.И. Исцеленов, К.А. Коровин, А.А. Лагорио, М.А. Лагорио-Исцеленова, А.Л. Поляков, С.С. Соломко, А.А. Экстер и др. Институт просуществовал до 1930 г., и был закрыт по причине банкротства, вызванного экономическим кризисом.

Другим довольно популярным учебным заведением была Русская художественная академия, которую в 1929 г. основала Т. Л. Сухотина-Толстая. В Академии помимо лекций по искусству, велись курсы по некоторым прикладным видам творчества. Преподавать приглашались известные мастера: И.Я. Билибин, Б.Д. Григорьев, М.В. Добужинский, К.А. Коровин, В.И. Шухаев и Н.Д. Милиоти, которого с Т.Л. Сухотиной-Толстой связывала многолетняя дружба. С июня 1929 г. до мая 1930 г. в академии были прочитаны лекции: А. А. Зилоти «О

технических основах живописи», А. А. Половцев «Русские дворцы XVIII столетия (Петергоф, Царское село, Павловск, Гатчина)», А. Н. Бенуа «Прежняя Россия: масленичные гуляния и балаганы», А.П. Жихарева «Искусство древнего Египта», «Искусство Ассирио-Вавилонии», «Архаический и классический период древнегреческого искусства». Но экономический кризис и нехватка средств на содержание Академии привели её к закрытию уже к лету 1930 г. Несколько учеников, которые сплотились вокруг Милиоти, продолжали снимать помещение, чтобы не оставлять занятий живописью. В их числе были Леонид Успенский⁴³² и Георгий Круг, будущий инок Григорий Круг⁴³³.

Очень необычен и показателен творческий путь и судьба Успенского. Леонид Успенский – иконописец, богослов, автор труда «Богословие иконы Православной Церкви» родился 8 августа 1902 г. в Воронежской области. Учился в Задонской гимназии «...до 1917-го года, когда в гимназии началось сильное брожение, был создан Комитет учащихся и т.д. Во всех беспорядках Л.А. принимал активное участие и, считая себя убежденным безбожником...»⁴³⁴. В биографии Л. Успенского, написанной его супругой, Лидия Александровна⁴³⁵ рассказывает, что он, будучи убежденным атеистом, объезжал окрестные сёла, произносил антирелигиозные речи и даже позволял себе вторгаться в дома, «...выбрасывая в окна иконы»⁴³⁶. Летом 1918 г. в возрасте 16 лет Успенский вступил в ряды Красной Армии. Два года участия в гражданской войне на стороне большевиков закончились тем, что в июне 1920 г. на Кавказском фронте в бою под ним на полном скаку была убита лошадь. Успенский остался жив, но

⁴³² Леонид Александрович Успенский (1902-1987) – иконописец, богослов, искусствовед, один из основателей института святого Дионисия.

⁴³³ Георгий Иванович Круг (1907-1968?) – монах, иконописец.

⁴³⁴ Озолин Н. О непреходящей актуальности иконологии Леонида Александровича Успенского // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 50-79.

⁴³⁵ Лидия Александровна Успенская (1906-2006) – жена Л.А. Успенского, публицист, переводчик.

⁴³⁶ Lydia Alexandrovna Ouspensky. Biographie de Léonide A. Ouspensky // Père Simon Doolan. La redécouverte de l'icône, la vie et l'oeuvre de Léonide Ouspensky. Paris: Cerf, 2001. P. 9-10.

был взят в плен белогвардейцами и приговорён к расстрелу. Перед исполнением приговора, как записала позже с его слов его будущая жена Лидия Упенская, когда Успенский стоял на краю ямы, в которую должен был упасть, он вдруг увидел дула ружей, нацеленные на него. «Ошеломлённый всем происшедшим, мучительно поражённый кровавой расправой над его товарищами, он не испытывал никакой реакции, лишь только смотрел себе под ноги, и был поражён, как озарением, необыкновенной и неожиданной красотой зелёной травы»⁴³⁷. Офицер Белой Армии, оказавшийся рядом, увидел Успенского, которому тогда было восемнадцать лет, и воскликнул: «Нет, не его, это же ребенок!»⁴³⁸. Леонид Александрович до конца жизни молился о человеке, который спас ему жизнь. После отмены казни за ним, как способным к побегу, особо пристально следили. Таким образом, в составе Белой Армии Леонид Александрович был эвакуирован из Крыма в Турцию. Через несколько месяцев перебрался в Болгарию, где, сначала работал на виноградниках, и «...где из-за недоедания, он потерял зрение на некоторое время, но был спасен одним сострадательным крестьянином, который позаботился о молодом слепом и кормил его. <...> в очень редких случаях нормальное зрение, потерянное из-за недоедания, возвращается»⁴³⁹. Затем Успенский устроился забойщиком на угольную шахту, где во время работы ему вагонеткой придавило правую руку, «...и он должен был бы полностью потерять возможность ею пользоваться. <...> молодого человека очень ценили за его смелость и искусство, поэтому специально для него вызвали из Софии опытного хирурга, который прооперировал его. Несмотря на то, что лечили его в

⁴³⁷ См. Lydia Alexandrovna Ouspensky. Biographie de Léonide A. Ouspensky. С. 9-10.

⁴³⁸ Эмили ван Таак. Леонид Успенский, тайна иконы // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 32-47.

⁴³⁹ Там же.

неблагоприятных условиях, рука будущего художника полностью восстановилась»⁴⁴⁰.

В 1926 г. он подписал годовой контракт с заводом Шнейдера⁴⁴¹ и так попал во Францию. Некоторое время он работал в доменных печах в Ле-Крезе, а затем на заводе в Париже.

В 1930 г. Успенский на сэкономленные деньги решил записаться в Русскую Художественную Академию, ту самую, которая была создана в Париже в 1929 г. по инициативе и при участии Татьяны Сухотиной-Толстой, и где среди прочих известных художников преподавал Николай Милиоти.

На частных уроках у Милиоти Успенский познакомился с Георгием Кругом, будущим иноком-иконописцем Григорием. К моменту знакомства с Кругом, который приехал в Париж в 1931 г., Успенский был еще далек от Церкви, интересовался египетским искусством, и вся живопись его была преимущественно светской. Летние каникулы они всей компанией проводили у Константина Сомова в Нормандии. От этих каникул остались многочисленные рисунки, взаимные портреты и т.д. Константина Сомова вполне можно считать одним из учителей Успенского, хотя вряд ли нашёлся бы в то время художник более далёкий от религиозного чувства, чем Сомов. Но ведь его учителем был и Николай Милиоти, которого «...воспитывали в строгой греко-католической вере со всеми обрядами: иконами, строгими постами и посещениями церкви»⁴⁴². Можно предположить, что Милиоти в большей степени влиял на ученика, если не стилистически, то идеологически, и Успенский всё же пришёл к православию и глубокому пониманию иконописи. Но это произойдёт позже, а в начале 1930-х гг. Леонид Александрович явно преуспевал в светской живописи, так как уже в

⁴⁴⁰ См. Эмили ван Таак. Леонид Успенский, тайна иконы. С. 32-47.

⁴⁴¹ Шнейдер-Крезе – крупнейшая оружейная и металлургическая компания Франции.

⁴⁴² См. Мемуары Н.Д. Милиоти.

июне 1932 г. в галерее «La Renaissance» он участвовал в «Выставке русского искусства» вместе с такими мастерами, как Лев Бакст, Клеопатра Беклемишева, Леонардо Бенатов, Александр Бенуа и его дочь Елена Бенуа-Браславская, Евгений Берман, Иван Билибин и его супруга Александра Щекатихина-Потоцкая, Осип Браз, Дмитрий Бушен, Константин Вещилов, Пётр Волконский, Григорий Глюкман, Борис Григорьев, Мстислав Добужинский, Михаил Дубинский, Станислав Жуковский, Лев Зак, Коровины Константин и его сын Алексей, Пинхус Кремень, Андрей Ланской, Михаил Ларионов с Наталией Гончаровой, Аарон Лаховский, Георгий Лукомский, Николай Милиоти, Абрам Минчин, Григорий Мусатов, Пётр Нилус, Александр и Зинаида Серебряковы, Леонид Сологуб, Константин Сомов, Александр Средин, Дмитрий Стеллецкий, Серафим Судьбинин, Хаим Сутин, Константин Терешкович, Павел Трубецкой, Осип Цадкин, Павел Челищев, Борис Шаляпин, Александр Шервашидзе, Павел Шмаров, Василий Шухаев, Сергей Щербатов, Александр Яковлев и многие другие менее известные в то время художники.

Успенский выставил «Paysages» («Пейзаж») и «Nature morte» («Натюрморт»). Н. Милиоти, член комитета выставки, экспонировал «Courses de Chantilly» («Скачки Шантильи») (см. Приложение 1, рис. 185), «Fleurs» («Цветы»), «Paysages de Toledo» («Пейзажи Толедо»), «Portrait d'un Toledan» («Автопортрет Толедо») (см. Приложение 1, рис. 180), «Portrait de Paul Valery» («Портрет Поля Валери») (см. Приложение 1, рис. 187).

Следующее их совместное выступление состоялось в рамках большой «Ретроспективной выставки русской живописи XVIII-XX веков» в Праге весной 1935 г. Как и на выставках 1906 г. в Париже и 1928 г. в Брюсселе кураторы в Праге ставили целью показать историю русского искусства за два века, и экспозиция соответствовала заявленной цели – икон на этот раз в экспозиции не было. Выставка открывалась произведениями: С. Щедрина, Ф. Рокотова, Д.

Левицкого, В. Боровиковского, Н. Аргунова, А. Егорова, В. Тропинина, А. Венецианова, И. Мартоса, О. Кипренского, К. Брюллова, Ф. Будкина, А. Иванова, Н. Чернецова, Е. Рейтерна, И. Айвазовского, О. Тимашевского, С. Постникова, П. Федотова, Л. Лагорио, А. Беггрова, И. Шишкина, М. Клодта, А. Мещерского, А. Киселева, Н. Сверчкова, Ю. Клевера, К. Крыжицкого, Н. Дмитриева-Оренбургского, К. Маковского, К. Лебедева, В. Верещагина, В. Максимова, Е. Волкова, Н. Ярошенко, В. Маковского, И. Похитонова, Г. Кондратенко, А. Куинджи, Н. Дубовского, И. Эндогурова, Н. Пимоненко, А. Степанова, А. Архипова, С. Никифорова, С. Ворошилова, И. Остроухова, К. Юона, М. Врубеля, В. Серова, В. Васнецова и Г. Якулова.

Русское искусство XIX в. пражским кураторам удалось представить гораздо более полно, чем это было в Париже в 1906 г. и Брюсселе в 1928 г., им удалось найти и выставить произведения Ге (из коллекции А.А., Прага), Крамского (из коллекций С.Седрака, Париж и А. Фридриха, Забржег на Мораве), Левитана (из частных коллекций в Праге), Нестерова (из частных коллекций в Праге), Перова (коллекция В. Сметаны, Прага), Поленова (из частных коллекций в Праге), Репина (из коллекций Ю. Репина, А. Фридриха (Забржег на Мораве) и из частных коллекций в Праге), Саврасова (из частной коллекции в Праге), Сурикова (из частной коллекции в Праге).

Из числа современных художников в выставке принимали участие: А. Авксентьева, В. Андрусов, А. Архипенко, В. Барт, К. Беклемишева, А.А. Бенуа, А.Н. Бенуа, Н.А. Бенуа, Е. Берман, О. Бернацкая-Савич, И. Билибин, Н. Богданов-Бельский, О. Браз, Д. Бурлюк, Д. Бушен, К. Вещилов, П. Волконский, Ф. Гозиасон, А. Головин, Н. Гончарова, Б. Григорьев, П. Grimm, А. Грищенко, А. Гюрджан, М. Добужинский, Л. Зак, Н. Зарецкий, Н. Исаев, Н. Исцеленов, Е. Н. Калабин, М. Кац (Мане-Кац), Е. Киселева-Билимович, С. Колесников, Б. Констан, К. Коровин, П. Кремень, М. Кривицкая, М. Лагорио-

Исцеленова, В. Ландшевская, Е. Лансере, А. Ланской, М. Ларионов, С. Лиссим, Т. Логинова, А. Лошаков, Н. Макеев, Ф. Малявин, Е. Миллер, Г. Мусатов, П. Нилус, А. Орлов, Р. Пикельный, И. Пуни, Ю. Рейтлингер, Н. Рерих, С. Ровинский, И. Рыбак, Н. Самокиш, О. Сахарова, С. Седрак, А. Серебряков, З. Серебрякова, М. Смирская, Л. Сологуб, К. Сомов, Д. Стеллецкий, С. Судейкин, С. Судьбинин, Ф. Сычков, Л. Сюрваж, К. Терешкович, А. Фазини, С. Фера, Н. Фешин, О. Цадкин, Ю. Черкесов, М. Шагал, Б. Шаляпин, О. Шарлемань, С. Шаршун, В. Шатцман, Г. Шилтян, Е. Ширяев, П. Шмаров, В. Шухаев, А. Щекатихина-Потоцкая, А. Экстер, Е. Эттинген (Анжибу), А. Яковлев, а также Н. Милиоти с учениками Л. Успенским и Г. Кругом.

Успенский выставил «Krajina» («Страна»), «Zátiší» («Натюрморт»). Круг «Na periferii Paříže» («На окраине Парижа»).

Милиоти предоставил «Podobizna pani Tat`juny L`vovny Suchotinové-Tolsté» («Портрет Татьяны Львовны Сухотиной-Толстой») (см. Приложение 1, рис. 183-184), «Vlastni podobizna» («Автопортрет»), «Toledo» («Толедо»), «Dostihy v Chantilly» («Скачки в Шантильи») (см. Приложение 1, рис. 185), «Kletiny» («Сельдерей»), «Savojske hory» («Савойские горы»).

Обращение Леонида Успенского к православно́й вере и к иконе произошло довольно необычно. На одной из лекций⁴⁴³ он сам рассказал о своём первом приближении к иконописи, о том, как он пришёл к иконографии через пение. Однажды вечером Успенский зашёл в церковь на улице Петель, где в тот момент хор исполнял старинные песнопения, и в углу напротив он увидел икону. «Так вот, я слышу это пение, я смотрю на икону... я был просто ошеломлён, полностью! Я увидел совершенно ту же структуру, те же движения, те же линии это меня невероятно поразило. Это было ужасающе! – И это с того момента ты

⁴⁴³ В 1944-ом году в Париже был основан богословский институт святого Деонисия Парижского, где Л.А. Успенский преподавал до 1980-х годов.

начал писать иконы? – Не писать иконы, но, во всяком случае интересоваться ими»⁴⁴⁴.

После увиденного, так ошеломившего его, Успенский начал интересоваться вначале христианским искусством в целом, а затем романским искусством и иконой. Познакомился с одним из самых больших знатоков иконописи Львом Гринбергом⁴⁴⁵, в магазине которого «*À la vieille Russie*» («В старой России») имелась великолепная коллекция икон, и где Успенский мог часами изучать их, копировать, пытаясь понять, как они написаны. И чтобы проникнуть в тайну их написания, он вместе с Кругом начал осваивать технику яичной темперы, оставив светскую живопись и взяв несколько уроков у Петра Фёдорова⁴⁴⁶. Этот художник преподавал в обществе «Икона», которое объединяло большинство иконописцев эмиграции и любителей иконы, в него в 1934 г. были приняты и Успенский с Кругом.

Но даже тогда Успенский был еще очень далек от Церкви, к примеру, он позволил себе заключить пари со своим другом, утверждая, что он вполне может написать икону, не будучи верующим. И он посчитал, что выиграл это пари – за пятнадцать дней написал образ Божей Матери. Но закончив работу, понял, что совершил святотатство – икона не может быть объектом пари, и он сжёг её.

В храме Трёх Святителей Успенский прошёл повторное таинство крещения. После крещения в 1933 г. настоятель храма архимандрит Афанасий Нечаев предложил ему и Георгию Кругу расписать иконостас для храма. Дело в том, что храм был устроен в бывшей велосипедной фабрике, и иконостас его

⁴⁴⁴ La Théologie en couleurs, la fresque des fêtes en la cathédrale des Trois Saints Hiérarques á Paris. Paris: Cerf, 2007. P. 13-14.

⁴⁴⁵ Лев Адольфович Гринберг (1900-1981) – антиквар, совладелец «*À la vieille Russie*».

⁴⁴⁶ Петр Александрович Фёдоров (1878-1942) – инженер-механик флота, генерал-майор Корпуса инженер-механиков флота, иконописец. В 1924 г. эмигрировал во Францию. В эмиграции начал писать иконы. Член общества «Икона».

представлял собой две белые перегородки с наклеенными на них бумажными иконами.

Храм Трех Святителей возник благодаря Братству святого Фотия, членами которого были Алексей Ставровский⁴⁴⁷, Владимир Лосский⁴⁴⁸, Николай Сахаров⁴⁴⁹, братья Евграф⁴⁵⁰, Петр⁴⁵¹ и Максим⁴⁵² Ковалевские. Братство, основанное в 1923 г., ставило перед собой следующие цели – «...оживить церковное сознание православных эмигрантов»⁴⁵³ и «...привести Запад к Православной традиции, полностью соблюдая ее глубокую самобытность, одним словом пробудить во Франции настоящее Западное Православие»⁴⁵⁴. Но после выхода Русской православной церкви за границу из состава Московского патриархата в июне 1930 г., Братству святого Фотия было не до Западного Православия. Его членам, которые остались верны Московскому патриархату, пришлось заняться восстановлением канонической патриаршей Церкви. 6 января 1931 г. экзархом Западной Европы был назначен митрополит Виленский и Литовский Елевферий (Богоявленский). Во время Великого Поста 1931 г. он несколько раз приезжал в Париж, где служил на частной квартире. Затем в

⁴⁴⁷ Алексей Владимирович Ставровский (1905-1972) – богослов, писатель, издатель. В 1923-ом году основал Братство святого Фотия, руководителем которого был до 1931-го года.

⁴⁴⁸ Владимир Николаевич Лосский (1903-1958) – богослов, историк церкви, один из наиболее значимых теологов современности.

⁴⁴⁹ Николай Николаевич Сахаров (1869-1951) – священнослужитель, с 1934-го года настоятель Александро-Невского собора в Париже. В 1925-1930-е годы был духовником Братства святого Фотия.

⁴⁵⁰ Евграф Евграфович Ковалевский (1905-1970) – французский религиозный деятель, писатель, философ. Основатель и глава французской православной миссии.

⁴⁵¹ Петр Евграфович Ковалевский (1901-1978) – историк церкви, религиозный мыслитель. Один из основателей Братства святого Фотия.

⁴⁵² Максим Евграфович Ковалевский (1903-1988) – композитор, богослов. Преподавал историю церковного пения и литургическое богословие в институте святого Дионисия. Возглавлял Русское музыкальное общество во Франции.

⁴⁵³ История создания прихода Трех Святителей [Электронный ресурс] // Кафедральный храм Трех Святителей в Париже: сайт. URL: <https://trois-saints-docteurs.fr/ru/wp-content/uploads/sites/2/2020/01/history-RU.pdf> (дата обращения 07.12.2020).

⁴⁵⁴ Там же.

помещении бывшей велосипедной фабрики в доме № 5 по улице Петель был основан храм Трех Святителей. На Пасху он был освящен.

Вскоре к ним присоединились и другие священослужители-эмигранты, которые остались верны Московскому патриархату: преосвященный Вениамин (Федченков), архимандрит Афанасий (Нечаев), протоиерей Дмитрий Соболев, иеромонах Стефан (Светозаров), иереи Стефан Стефановский, Василий Заканевич, иеродьякон Серафим (Родионов, будущий епископ), дьяконы Евфимий и Николай Шепелевские.

Из мирян: Кирилл Шевич (будущий архимандрит Сергей) и Андрей Блюм (будущий митрополит Антоний), Всеволод Палашковский (позже тоже принявший сан) и Николай Милиоти.

После крещения в этом храме в 1933 г. Успенский вместе с Кругом вступили в Братство святого Фотия. Они с энтузиазмом участвовали в деятельности братства, разделяя мнение о том, что только Православие может «...возродить на Западе традицию нераздельной Церкви, используя местные, до сих пор живые источники, погребенные со времен раскола под грузом исторических недоразумений»⁴⁵⁵.

Чтобы возродить нераздельную Церковь необходимо было не только отыскать тексты, использовавшиеся на Западе до раскола, но, так как икона занимает центральное место в православной литургии, то необходимо было найти и соответствующее изображение, основанное на традициях, предшествовавших расколу.

В начале своих поисков Успенский обратился к опыту древнерусской иконы, к иконописи домонгольского времени, а также к иконописи Феофана Грека, Андрея Рублева и Дионисия. Однако, со временем он «...ощущает все

⁴⁵⁵ Maxim Kovalevskii. Temoignage // Jean de Saint-Denis, in memoriam. Paris: Presence orthodoxe, (without date). P. 20.

более глубокое смирение, уничтожение перед лицом священного образа и стремится к созданию образов все более имперсонального характера»⁴⁵⁶.

К 1935 г. иконостас был закончен, причем Круг расписал два иконостаса, а Успенский написал несколько выносных икон. Эти иконы относятся к первым творениям Успенского. Несмотря на некоторую их схематичность и сухость, неумелость и некую неловкость в прорисовке, в применении света, что говорит о поиске, о становлении стиля. Тем не менее, стиль Успенского уже прослеживается, уже чувствуются лаконичность изображения и удивительное совершенство ликов, которые будут свойственны его живописи впоследствии.

Следующей их совместной работой была роспись часовни Покрова Пресвятой Богородицы (1938-1939). Владельцы загородного дома, названного именем «Покровка» под Монфор-л'Амори в департаменте Ивелин предоставили его для отдыха русским эмигрантам, которые не могли себе позволить отдых в курортных местах. В маленьком амбаре была обустроена часовня Покрова Пресвятой Богородицы. Успенскому и Кругу предложили создать иконостас, и они расписали кирпичную стену настоящей фреской.

Благотворительность была явлением распространённым в русской эмигрантской среде, которую составляли люди различного достатка. Участвовал в благотворительных акциях и Милиоти.

Так с 4 июня по 13 июля в 1935 г. в Лондоне была проведена выставка-продажа в помощь Русскому Красному Кресту. В ней участвовали Борис Анисфельд, Лев Бакст, Александр Бенуа, Иван Билибин, Дмитрий Бушен, Александр Головин, Наталия Гончарова, Мстислав Добужинский, Лев Зак, Михаил Ларионов, Николай Миллиоти, Дмитрий Стеллецкий, Александр Шервашидзе, Александр Яковлев и многие другие, предоставившие для продажи

⁴⁵⁶ Муратова К. Леонид Успенский и русская икона в изгнании // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 11-31.

театральные декорации, костюмы, эскизы и рисунки. Милиоти выставил эскизы занавеса и декораций, костюмы дуэньи и евнуха к постановке пьесы А.-Р. Лесажа «Принцесса Каризма» и декорацию для итальянской комедии «Harlequin» («Арлекин»).

В мае 1940 г. в Биарриц Н. Милиоти принял участие в выставке в поддержку французских солдат. Из-за начавшихся военных действий Милиоти не смог вернуться в Париж и остался в Биарриц до 1942 г. Но художественная и выставочная деятельность его не прекращалась. Уже в декабре 1940 г. меценатка, спонсировавшая дягилевские «Русские сезоны» графиня Греффюль⁴⁵⁷ устроила во дворце Наполеона III персональную выставку Милиоти, «...великолепную выставку, лучшую из всех, которые у меня были...»⁴⁵⁸, – писал он Сухотиной-Толстой в Италию. Разумеется, Милиоти не мог не продолжать творить, в Биарриц создал серию рисунков «Разрушения и бедствия войны» (см. Приложение 1, рис. 200-203). Рисунки, будто опалённые огнём, пепельно-серые с чёрными провалами рисунки, отдалённо напоминающие серию гравюр Франсиско Гойи на ту же тему, они представляют собой скорее символическое изображение разрушений и бедствий, местами религиозно-мистическое – мгновенно притягивает и удерживает на себе внимание – трубящий ангел на одном из них. Совершенно отчётлив в этих рисунках отголосок событий Первой, Великой мировой войны, кошмар которых, как мы помним по дневникам Николая Милиоти, художник испытал сполна.

Во время немецкой оккупации, чтобы избежать мобилизации на работы в Германию, Успенский был вынужден скрываться. В это время, в 1942 г. он

⁴⁵⁷ Графиня Элизабет Греффюль (1860-1952) – франко-бельгийская аристократка, урожденная Мари Жозефина Анатоль Луиза Элизабет де Караман-Шиме. Хозяйка одного из самых модных салонов «Прекрасной эпохи». Кузина литератора Робера де Монтестью.

⁴⁵⁸ Письмо Милиоти Н.Д. Сухотиной-Толстой Т.Л. 28 мая 1943 г. ГМТ. Ф. 42, оп. 7. К-22360. № 31. Л. 2 об.

женился на Лидии Савинковой-Мягковой (это был его второй брак), которую сразу же познакомил с Николаем Дмитриевичем Милиоти. В разговоре с внучкой Николая Милиоти Лидия Александровна вспоминала, что «Николай Дмитриевич был один из немногих, кто посещал жилье Лидии Александровны во время войны, когда ее муж прятался от мобилизации на работы в Германию – его искали и немецкие, и французские полицейские»⁴⁵⁹.

5 марта 1943 г. скончались братья Василий и Юрий Милиоти. Для Николая это стало большим ударом: «...смерть двух таких разных и таких дорогих для меня людей, в один и тот же день бесконечно значительна и бесконечно тяжела для меня <...> Я по-настоящему осиротел сейчас»⁴⁶⁰.

Внимание к творческому наследию младшего брата Николай проявлял и после смерти Василия. Вот, к примеру, отрывок из письма Марине Милиоти от 3 января 1947 г.: «...интересно и важно то, что пишете о последних попытках Васи в искусстве <...> Я очень ценил его индивидуальность эстетическую»⁴⁶¹. Николай высоко ценил «индивидуальность эстетическую» своего брата определённо ещё и потому, что не мог не знать и о прочих его дарованиях, не связанных с занятием живописью. Свидетельство одного из таких дарований до сих пор хранится в семье потомков Василия Милиоти – это тетрадь его стихов, двух десятков стихотворений, записанных им от руки, нигде и никогда не публиковавшихся. Последняя запись в тетради – «15/окт. 1925 г. Василий Милиоти». Вот всего два стихотворения из этой тетради:

Легкой поступью газели,

Нежным отзвуком свирели

⁴⁵⁹ Миллиоти Е.Ю. Дедушкин Париж // Мир музея. 2002. №3. С. 57–63.

⁴⁶⁰ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 17 января 1946 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Лл. 154-155.

⁴⁶¹ Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 3 января 1947 г. РГБ. Ф. 494. К. 1. Ед. хр. 11. Л. 153.

*Ты скользишь в моих мечтах
Вся улыбка, вся блистанье,
Свежих роз очарованье
Ты таишь в своих устах.
Но порой душа смутиться...
Точно сон дурной приснится...
Два кошачьих хищных глаза
Серых с отблеском топаза
Жестко в душу мне глядят.*

*Ветер роет снега кучи,
Строит замки белизны...
С неба пасмурные тучи
В вихре сходят до земли...
В узких улочек изгибах
Леденя гудит мороз
И рисует прихотливый
На стекле узор из роз.
Из-под снега крыши сбегает
Черепицы чешуя,
Красной броней охраняя,
Тишь уютного жилия.
Город тихий, город мирный
Тишиной души моей
Вид твой мирный, молчаливый
Образ прежних счастья дней.*

После освобождения Парижа в 1944 г. отец Евграф Ковалевский вместе с Владимиром Лосским, Леонидом Успенским и другими членами Братства святого Фотия решили основать богословский институт под покровительством Святого Дионисия Ареопагита, первого епископа Парижа, погибшего в III в. В 1946 г., после основания собора Святого Иринея на бульваре Бланки в 13-ом округе Парижа, институт переехал в помещения собора. Леонид Успенский выполнил несколько работ для этого собора, которые позволяют увидеть изменения, произошедшие в творчестве Успенского. На изменение взглядов Успенского на творчество повлияли некоторые события тех дней, а именно: в 1942 г., испытавший душевные потрясения Круг попал в психиатрическую больницу. Через год отец Сергей (Шевич), навещавший Круга в больнице, забрал его оттуда. В 1945 г. став настоятелем монастыря Святой Троицы в Ванве отец Сергей принял Георгия послушником. Там Круг обрел свое прежнее спонтанное вдохновение, от которого он отошел, следуя за Успенским в его поисках. Такие перемены в жизни друга не могли не заставить и самого Успенского пересмотреть свои взгляды и отказаться от поиска и искусственного создания новой традиции. Но отказавшись от этого, он смог обрести свой неподражаемый стиль, воплощающий традицию, но традицию современную, одновременно и русскую и совершенно французскую.

В институте он сначала преподавал только иконопись, но затем стал проводить и занятия по иконологии, поскольку столкнулся с необходимостью объяснять западным студентами, что такое православная икона. В 1948 г. Успенский опубликовал в издательстве института Святого Дионисия свое первое богословское эссе «*Quelques mots sur le sens dogmatique de l'icône*» («Несколько слов о догматическом смысле иконы»). А в начале 1950-х гг. вместе с В. Лосским написал совместный труд «Смысл икон», изданный в Швейцарии в 1952 г. В 1954 г. Успенский был приглашен читать курс иконоведения на открывшихся

Богословско-пастырских курсах при Патриаршем Экзархате. Курс этот лег в основу его труда «Essai sur la Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe» («Очерк по Богословию иконы в Православной Церкви», 1960 г.).

Николай Милиоти продолжал работать до середины 1950-х гг. За три года до его смерти в 1959 г. в его мастерской случился пожар, после которого художник записал: «Гол, как сокол»⁴⁶². Бесследно исчезло множество работ Н. Милиоти, созданных художником в последние годы его творческой деятельности.

Продолжали творить его ученики, с которыми Милиоти не терял связи, а «...с Успенским была настоящая большая дружба. <...> Отношения их протянулись до конца дедушкиной жизни»⁴⁶³. Милиоти поддерживал отношения со многими своими учениками, и что удивительно, не только Успенский и Круг из числа его учеников связали свою жизнь с церковью. Еще более ярким примером может служить личность архиепископа Серафима⁴⁶⁴ (в миру Владимир Иванович Родионов⁴⁶⁵), который оставив живопись, полностью посвятил себя Служению.

Уже после смерти Н. Милиоти, одной из последних работ Успенского был иконостас храма иконы Божьей Матери «Всех скорбящих радости» и святой Женевиёвы. В 1966 г. храм иконы Божьей Матери «Всех скорбящих радости» и святой Женевиёвы, прихожанами которого являлись Успенские, переехал из старого здания в новое помещение, приобретенное Московским Патриархатом. В 1967 г. Успенский приступил к росписи иконостаса нового храма, которую завершил в 1970 г. Этот иконостас – одна из последних работ Успенского, и в нем

⁴⁶² См. Миллиоти Е.Ю. Дедушкин Париж. С. 57–63.

⁴⁶³ Там же.

⁴⁶⁴ Из письма Милиоти Н.Д. к Милиоти М.И. от 3 января 1947 г.: «...я был на докладе Митр. Серафима, вернувшегося из Москвы, жалея, что не мог придти раньше на доклад игумена Сер. Родионова, ездившего с ним, т.к. еще был сильный жар – этот игумен мой бывший ученик-художник – я просил его повидать Вас и Е.Д.». (См. письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. от 3 января 1947 г. Л. 92 об.).

⁴⁶⁵ Владимир Иванович Родионов (1905-1997) – епископ Русской Православной церкви, архиепископ Цюрихский, викарий Корсунской епархии. Живописец, иконописец, византолог.

наиболее ярко отразились все его многолетние поиски. «Его искусство предстает освобожденным от земного, цвета «взлетают» и его видение со все большей и большей простотой отображает чистоту его веры и мистическую радость единения с Богом»⁴⁶⁶.

В последующие годы Успенский, продолжая писать иконы, работать со студентами, параллельно занимался и богословием, дополнив свой труд статьями, опубликованными в разные годы в Вестнике Русского Западно-Европейского Патриаршего Экзархата, которые стали главами второй части книги, изданной в 1980 г. в Париже уже под названием «Богословие иконы Православной Церкви».

В течении сорока лет, что Успенский преподавал, через него прошло множество учеников из разных стран. Некоторые из них, вернувшись на родину, создавали свои школы иконописи, по сей день они существуют в Англии, в Бельгии, в Нидерландах, в Финляндии, в США и в Египте при коптском патриархате. Таким образом, благодаря творчеству учеников Николая Милиоти, Леонида Александровича Успенского и Григория Ивановича Круга в нескольких странах Западной Европы зародилась и закрепились традиционная русская православная иконопись.

Выводы третьей главы. После нескольких лет пассивности, включая годы войн, мировой и гражданской, Василий Милиоти вновь занялся публичным творчеством, и даже вполне удачно испытал себя в сценографии – создал эскизы декораций для нескольких спектаклей московского театра «Комедия и Мелодрама».

⁴⁶⁶ Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 241.

В работах на сказочные темы Василий Милиоти возвращается к освоенному много лет назад стилю декоративности, как видно сознавая, что сказочному жанру такой стиль соответствует как нельзя лучше.

Примечательно, что если в начале своего творчества В. Милиоти использовал акварель, гуашь – легкие графические техники, то в 1920-е г. все чаще применял масло и писал с натуры, пытаясь добиться ощущения живой природы.

Николая Милиоти изменили как человека войны, мировая и гражданская. И, конечно же, войны не могли не сказаться и на его художественных взглядах и живописных приёмах – стал бесповоротным и решительным начавшийся ещё до войны его уход от символистских призрачных видений, к которым он будет возвращаться все реже и реже. Источник вдохновения Н.Д. Милиоти искал в образцах классического искусства, отталкиваясь от них в поиске индивидуальных пластических решений, и пришёл в итоге к натуралистическому портрету. Именно в портретной живописи Н. Милиоти достиг мастерства, установилась индивидуальная манера, закрепился колорит, утвердился характерный стиль и ему удалась наконец ускользавшая от него прежде экспрессия.

Педагогическая деятельность Н.Д. Милиоти в 1920-х – 1930-х гг. способствовала профессиональному формированию двух замечательных художников-иконописцев русского зарубежья Леонида Александровича Успенского и Григория Ивановича Круга, благодаря деятельности которых в нескольких странах Западной Европы зародилась и укрепилась традиционная русская православная иконопись.

Заключение

Рубеж XIX-XX вв. – чрезвычайно насыщенное время в русской культурной и социальной жизни, время зарождения и становления новых художественных стилей и направлений, вызванных не только естественным ходом событий в художественной жизни России и Европы, но и социально-экономическими причинами: техническая и экономическая модернизация России, экономический рост, появление в среде купечества первых миллионеров, включая «...прошедших все университеты, перевидавших и перепробовавших все сокровища мысли, искусства...»⁴⁶⁷, мощнейшим двигателем культуры и искусства становилось меценатство в его сочетании со стремлением крупных промышленников превращать свои дома и их интерьеры в самостоятельные произведения искусства, а затем слом эстетики и идеологии, вызванные мировой войной и революцией.

1. Эпоха, на которую пришлось творчество братьев Милиоти, отличалась сложностью и противоречивостью, и художники, стремившиеся к самовыражению, должны были реагировать адекватно на её вызовы. Развитие изначально творческих натур братьев Милиоти активно подпитывало общение с блестящими интеллектуалами того времени, их карьере немало способствовали контакты с представителями нового поколения купечества, в рядах этого нового купечества росло и множилось число меценатов, среди которых встречались и те, что сами пробовали себя в различных видах искусства. В результате реконструкции творческих биографий Н. и В. Милиоти было выявлено, что для

⁴⁶⁷ Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещание и рисунками Н.Д. Милиоти. 1929-1934. Л. 2 об.

художников Милиоти почти весь творческий путь, а не только его начало, был отмечен активным поиском собственного пути в искусстве, выработкой индивидуальной манеры, соответствующей эстетике нового времени и не противоречащей при этом их представлениям о художественном мастерстве.

2. Основной особенностью творческих судеб братьев Милиоти является то, что помимо сложностей социального характера, оба художника испытали и перелом в художественном мировоззрении, хотя и не в равной мере, так В. Милиоти даже в зрелые годы не смог уйти от эстетики стиля модерн. Судьба Николая Милиоти – типичная судьба русского художника чьё творчество под многократным влиянием множества художественных направлений на рубеже XIX-XX вв. постоянно перетекало из одной стихии в другую, постоянно находилось в режиме поиска. Многолетняя учёба в Париже, после МУЖВЗ, усвоение во французской столице всех существовавших тогда и нарождавшихся стилей, и приёмов живописи, поездки в Италию дали художнику с его пытливым умом и страстью к работе все необходимые знания и навыки. Н. Милиоти, начав свой путь в символистскую эпоху, пройдя этапы становления, нашел собственный путь в искусстве, обратясь к эстетике неоклассицизма, ставшей последствием наиболее созвучной тому времени, на которое пришелся зрелый период его творчества. Наиболее полно Н. Милиоти проявил себя в натурном портрете, где его мастерство сразу было по достоинству оценено современниками.

3. Василий Милиоти будучи художником-автодидактом, талантом брату Николаю не уступал, о чем свидетельствуют положительные отклики крупных художественных критиков. Особенно ярко он проявил свой талант в области театрально-декорационного искусства, создав костюмы к постановке В. Мейерхольда «Гедда Габлер» и эскизы к постановкам театра «Комедии и Мелодрамы». Они представляют собой образцы подлинного мастерства,

раскрывают талант В.Д. Милиоти как графика, прекрасно владеющего линией и живописца, тонко чувствующего цвет.

4. Братья Милиоти являлись типичными представителями рубежа XIX-XX вв., времени, для которого был характерен синтез искусств, времени, когда почти каждый художник владел одновременно несколькими специальностями в области искусства: живописец, график, оформитель интерьеров, художник по костюмам, литератор, публицист, педагог и др.

5. Педагогическая деятельность Н. Милиоти в 1920-1930-х гг. способствовала профессиональному становлению двух замечательных художников-иконописцев русского зарубежья, Григория Круга и Леонида Успенского. Милиоти влиял на учеников, ставших в последствии иконописцами, в большей мере не стилистически, а идейно. Успенский, в свою очередь, в течении сорока лет своего преподавания передавал полученный опыт множеству своих учеников из разных стран. Таким образом благодаря преподавательской деятельности самого Николая Милиоти, а также его ученика Леонида Успенского в нескольких странах Европы зародилась и укрепилась традиционная русская православная иконопись.

6. Опыт реконструкции творческих биографий братьев Милиоти укрепляет убеждение в том, что представление об эпохе должно формироваться не только в результате анализа исторических событий, но и в ходе изучения людских судеб. В этом отношении судьбы братьев Милиоти весьма показательны и дополняют наши представления о раннем, очень сложном, до конца не изученном периоде становления и развития искусства русского зарубежья и молодого советского искусства, которые требуют от нас более пристального изучения.

Принятые сокращения (основные)

ГК – Государственный каталог музейного фонда Российской Федерации

ГМИИ им. А.С. Пушкина – Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва

ГМТ – Государственный музей Л.Н. Толстого

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва

РГАЛИ – Российский Государственный архив литературы и искусства, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

І.І. Источники (неопубликованные)

1. ГМИИ. Ф. 29. Оп. III. Д. 1552. Письмо Захарова Ф.И. Эттингеру П.Д. 30 марта 1925 г. 1 л.
2. ГМТ. Ф. 42. Оп. 7. К-22360. № 31. Письмо Милиоти Н.Д. Сухотиной-Толстой Т.Л. 28 мая 1943 г. 2 л.
3. ГРМ. Ф. 216, оп. 2. Д. 86. Фогель Б.А. Мемуары. 13 л.
4. ГТГ. Ф. 10. Д. 1845. Письмо Боткиной А.П. Остроухову И.С. 24 января 1912 г. 3 л.
5. ГТГ. Ф. 48. Д. 28. Письмо Бакста Л.С. Боткиной А.П. [6 октября 1907 г.] 3 л.
6. ГТГ. Ф. 48. Д. 684. Письмо Остроухова И.С. Боткиной А.П. 14 декабря 1911 г. 3 л.
7. ГТГ. Ф. 48. Д. 729. Письмо Остроухова И.С. Боткиной А.П. 14 ноября 1912 г. 3 л.
8. ГТГ. Ф. 48. Д. 882. Письмо Юона К.Ф. Боткиной А.П. 27 января 1905. 4 л.
9. ГТГ. Ф. 54. Д. 12738. Письмо Якунчиковой М.В. Поленовой Н.В. 13 октября 1889 г. 3 л.
10. ГТГ. Ф. 91. Д. 744. Анкеты художников и биографические сведения о них. 3 л.
11. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 177. Письмо-отношение Всесоюзно-Западной торговой палаты в Главискусство 20 сентября 1928 г. 1 л.
12. РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Д. 177. Список художников и скульпторов, коим причитается оплата за участие в американской «Выставке-Базаре» в Нью-Йорке. 4 л.
13. РГАЛИ. Ф. 803. Оп. 1. Д. 2. Дневники Н.Д. Милиоти. 18 сентября 1896-23 июля 1907 гг. 451 л.

14. РГАЛИ. Ф. 803. Оп. 1. Д. 3. Дневники Н.Д. Милиоти. 31 декабря 1907-1915 гг. 402 л.
15. РГАЛИ. Ф. 803. Оп. 2. Д. 8. Письма Милиоти Н.Д. Валлака Магде 25 мая 1952-[Конец 1950-х] гг. 91 л.
16. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 3. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками. 1929-1934. 70 л.
17. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 4. Милиоти Н.Д. Альбом с воспоминаниями и рисунками. 1920-е -1930-е гг. 37 л.
18. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 5. Милиоти Н.Д. Альбом воспоминаний и рисунков. 1932 г. 50 л.
19. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 8. Письмо Милиоти Н.Д. Матвеевой И.В. 1954 г. 8 л.
20. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 28/16 марта 1897 г. 6 л.
21. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 19 ноября [1897-1900 гг.] 1 л.
22. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 12 апреля [1900 г.] 1 л.
23. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 30 октября [1903 г.] 5 л.
24. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 17 ноября [1903 г.] 2 л.
25. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 9 мая 1904 г. 2 л.
26. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 17 августа 1924 г. 5 л.
27. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 10 июня 1926 г. 6 л.

28. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 4 октября 1935 г. 4 л.
29. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 11 января 1936 г. 2 л.
30. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 25 мая 1936 г. 3 л.
31. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 2 ноября 1936 г. 2 л.
32. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 1 июня 1937 г. 4 л.
33. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 28 июня 1938 г. 4 л.
34. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 17 января 1939 г. 4 л.
35. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 10. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 10 марта 1947 г. 4 л.
36. РГБ. Ф. 494. К. 1. д. хр. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 12 мая 1899 г. 2 л.
37. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 23 апреля [1900 г.] 2 л.
38. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 2 мая [1900 г.] 2 л.
39. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. май [1900 г.] 4 л.
40. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 24 ноября [1903 г.] 3 л.

41. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 24 июня 1904 г. 2 л.
42. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 16 сентября 1909 г. 2 л.
43. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. осень 1914 г. 2 л.
44. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 3 октября 1916 г. 2 л.
45. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 22 декабря 1916 г. 1 л.
46. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 20 мая 1925 г. 3 л.
47. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 1926 г. 2 л.
48. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 24 июня 1927 г. 4 л.
49. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти Ю.Д. 4 января 1929 г. 1 л.
50. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 11 апреля 1934 г. 4 л.
51. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 17 января 1946 г. 2 л.
52. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 11. Письмо Милиоти Н.Д. Милиоти М.И. 3 января 1947 г. 1 л.
53. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 1. Письмо Билибина И.Я. Милиоти Н.Д. 1927 г. 1 л.
54. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 8. Письмо Сапунова Н.Н. Милиоти Н.Д. 28 января 1911 г. 8 л.

55. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 121. Письмо Гречанинова М. Милиоти Н.Д. без даты. 1 л.
56. РНБ. Ф. 634. Д. 214. Письмо Тастевена Г.Э. Ремизову А.М. 1908 г. 1 л.
57. РНБ. Ф. 1015. Д. 731. Письмо Милиоти Н.Д. Остроумовой-Лебедевой А.П. 20 июня 1949 г. 7 л.

І.І. Источники (опубликованные)

58. *Азов Влад.* Открытие театра В.Ф. Комиссаржевской – «Гедда Габлер» // Речь. 1906. № 215. С. 4.
59. *Аратов.* [Абрамович Н.Я.]. Сенсуализм в новой поэзии // Искусство. 1905. № 2. С. 35–41.
60. *Ауслендер С.* Голубой цветок (лекция Вячеслава Иванова 23 ноября) // Аполлон. 1909. № 3. С. 41-42.
61. *Ауслендер С.* Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 11-12. С. 107.
62. *Белый А.* Символизм. Книга статей. – М.: Мусагет, 1910. 334 с.
63. *Белый А.* Луг зеленый: сб. статей. – М.: Альциона, 1910. 249 с.
64. *Белый А.* Арабески: Книга статей. – М.: Мусагет, 1911. 501 с.
65. *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.; Ленинград: Земля и фабрика, 1930. 495 с.
66. *Белый А.* Начало века. М.: Художественная литература, 1990. 686 с.
67. *Белый А.* Между двух революций. – Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. 410 с.
68. *Беляев Юр.* О Комиссаржевской // Новое время. 1906. 29 ноября.
69. *Бенуа А.Н.* Выставка Товарищества московских художников // Слово, 1905, 18 января, № 40.
70. *Бенуа А.Н.* Итоги выставки // Слово, 1908, 5 (18) апреля.

71. [Бенуа А.Н.]. Александр Бенуа размышляет... Статьи, письма, высказывания / Подг. изд., вступ. ст. и коммент. И.С. Зильберштейна и А.Н. Савинова. – М.: Советский художник, 1968. 749 с.: см. Приложение 1, рис.
72. Б.Л. [Борис Липкин]. Эмоционализм в живописи // Искусство. 1905. № 2. С. 56-57.
73. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Весы. 1904. № 1. С. 3-21.
74. Брюсов В.Я. Ненужная правда // Мир искусства. 1902. № 4. С. 67-74.
75. [Бунин И.А.]. И.А. Бунин. Новые материалы. Вып. 2 / Сост. О. Коростелев, Р. Дэвис. – М.: Русский путь, 2010. 534 с.
76. [Васнецов В.М.]. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / В. М. Васнецов. – М.: Искусство, 1987. 496 с.: см. Приложение 1, рис.
77. Врангель Н. Любовная мечта современных русских художников // Аполлон. 1909. № 3, декабрь. С. 30–45.
78. Грабарь И.Э. «Голубая роза» // Весы. 1907. № 5. С. 93-96.
79. Грабарь И.Э. Московские выставки // Весы. 1909. № 2. С. 103-110.
80. Грабарь И.Э. Письма 1917-1941 гг. / Ред.-сост., авт. введ. и коммент. Н.А. Евсина, Т.П. Каждан. – М.: Наука, 1977. 422 с.
81. Грабарь И.Э. Салон «Золотого руна» // Весы. 1908. № 6. С. 91-94.
82. Грабарь И.Э. «Союз» и «Венок» // Весы. 1908. № 1. С. 137-142.
83. Дмитриев Вс. «Москвичи» // Аполлон. 1917. № 1. С. 18-23.
84. Дымов О. Театр В.Ф. Коммиссаржевской // Золотое руно. 1906. № 11-12. С. 137-139.
85. Дягилев С.П. В час итогов // Весы. 1905. № 4. С. 45–46.
86. [Дягилев С.П.] Сергей Дягилев и русское искусство: Статьи. Открытые письма. Интервью. Современники о Дягилеве: В 2 т. / Сост., авт. вступ. ст. и

- коммент. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. – М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 1. – 492 с. Т. 2. 573 с.
87. *Зеелер В. Ф.* Выставка Н. Д. Миллиоти // Иллюстрированная Россия. 1938. № 24. С. 14-15.
88. *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–4. С. 86–94.
89. *Иванова Вяч.* Заветы символизма // Аполлон. 1910. № 8, май – июнь. С. 5–20.
90. История создания прихода Трех Святителей // Кафедральный храм Трех Святителей в Париже. URL: <https://trois-saints-docteurs.fr/ru/wp-content/uploads/sites/2/2020/01/history-RU.pdf> (дата обращения: 07.12.2020).
91. *Кардовский Д.Н.* Об искусстве: Воспоминания, статьи, письма / Сост. и авт. прим. Е.Д. Кардовская. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1960. 340 с.
92. *Конёнков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма / Вступ. ст., сост. Ю.А. Бычкова. – М.: Изобразительное искусство, 1984. Т. 1: Мой век. – 1984. 278 с.
93. *Конёнков С.Т.* Воспоминания. Статьи. Письма / Вступ. ст., сост. Ю.А. Бычкова. – М.: Изобразительное искусство, 1984. Кн. 2. – 1985. 190 с.
94. *Кугель А.К.* «отставке» Мейерхольда // Театр и искусство. 1907. № 46.
95. *Кугель А.* Театральные заметки // Театр и искусство. 1906. № 47. С. 14-18.
96. *Л.* Наши художники // День. 1915. № 191 (989). С. 5.
97. *Лобанов В.М.* Кануны: Из худож. жизни Москвы в предреволюц. годы. – М.: Сов. художник, 1968. 296 с.
98. *Лукомский Г.К.* Мир искусства // Жар птица. 1921. № 1. С. 17–18.
99. *Маковский С.К.* «Голубая роза» // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25-28.
100. *Маковский С.К.* Ретроспективные мечтатели // Маковский С.К. Страницы художественной критики. Кн. 1–3. – СПб.: Пантеон, 1909–1913. Кн. 2: Современные русские художники, 1909. С. 115–141.
101. *Маковский С. К.* Силуэты русских художников. М.: Респ., 1999. 382 с.

102. *Маковский С.К.* Страницы художественной критики. Кн. 1–3. – СПб.: Пантеон, 1909–1913. Кн. 1, 1909, 167 с. Кн. 2, 1909, 159 с. Кн. 3, 1913, 180 с.
103. *Мережковский Д.С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. – СПб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893. 192 с.
104. *Милиоти В.* Забытые заветы // Золотое руно. 1909. № 4. Приложение к художественному отделу. С. III–VI.
105. *Милиоти В.Д.* О Союзе // Золотое руно. 1908. № 1. С. 94–96.
106. *М.–и В.* [*Милиоти В.Д.*] О Кузнецове // Золотое руно. 1908. № 6. С. 3–4.
107. *М.–ти В.* (*В.Д. Милиоти*). О приемах художественной критики // Золотое Руно. 1907. № 5. С. 76–77.
108. *Миллиоти Е.Ю.* Дедушкин Париж // Мир музея. 2002. № 3. С. 57–63.
109. *Мирский А.* Искусство на Балтийской выставке в Мальмё // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 120–122.
110. *Муратов П.П.* О высоком искусстве // Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 75–84.
111. *Муратов П.П.* Солнечные часы // Золотое руно. 1908. № 10. С. 60–62.
112. *Муратов П.П.* Старое и молодое на последних выставках // Золотое руно. 1908. № 1. С. 87–90.
113. *Муратов П.П.* Пейзаж в русской живописи // Аполлон. 1910. № 4, январь. С. 11–14.
114. *Нестеров М.В.* Письма: Избранное / Вступ. ст., сост., коммент. А.А. Русаковой. – Л.: Искусство, 1988. 534 с.
115. *Остоумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки / Сост., авт., вступ. статьи и примеч. Н.Л. Приймак. – М.: Изобразительное искусство, 1974. Т. 1–2. 631 с.
116. *Остоумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки / Сост., авт., вступ. статьи и примеч. Н.Л. Приймак. – М.: Изобразительное искусство, 1974.

- Т. 3. 494 с.
117. П. Художественные вести с запада // Аполлон. 1914. № 6-7. С. 119-120.
118. Петров-Водкин К.С. Пространство Эвклида. – СПб: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 448 с.
119. Р. Выставка русских художников в плену у немцев (Беседа с Н.К. Рерихом) // Петроградская газета. 1914. № 288. С. 4
120. Редько К.Н. Дневники. Воспоминания. Статьи / Сост. и авт. вступ. статьи В.И. Костин. – М.: Сов. художник, 1974. 135 с.
121. Сарьян М.С. Из моей жизни. – М.: Изобразительное искусство, 1985. 302 с.
122. [Серов В.А.]. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников: В 2 т. / Ред.-сост., авт. вступ. ст., очерков о мемуаристах, коммент.: И.С. Зильберштейн, В.А. Самков. – Л.: Художник РСФСР, 1971. Т. 1 – 717 с.; Т. 2 – 599 с.
123. [Серов В.А.]. Валентин Серов в переписке, документах и интервью: сборник биографической информации: [В 2-х т.]. / Сост., авт. вступ. ст., примеч. И. С. Зельберштейн, В. А. Самков. Т.1: Л.: Художник РСФСР, 1985. 487 с.: см. Приложение 1, рис.; Т.2: Л.: Художник РСФСР, 1989. 432 с.: см. Приложение 1, рис.
124. [Сомов К.А.]. Константин Андреевич Сомов: письма. Дневники. Суждения современников / Вступ. статья, сост., примеч. Ю.Н. Подкопаевой, А.Н. Свешниковой. – М.: Искусство, 1979. 626 с.: см. Приложение 1, рис.
125. [Сомов К.А.]. Письма К.А. Сомова к К.М. Животовской (1925–1938) / Вступ. ст. Т.С. Царьковой, коммент. Е.П. Яковлевой, пер. с англ. Е.А. Тереховой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2002 год. – СПб: Изд-во «Дмитрий Буланин», 2006. С. 455–528.

126. *Сомов К.А.* Дневник. 1917–1923 / Вступ. ст., коммент. П.С. Голубев; науч. ред. Р.А. Городницкий. – М.: Издательство Дмитрий Сечин, 2017. 925 с.: см. Приложение 1, рис.
127. *Станюкович В.К.* Петербургские выставки // *Весы*. 1909. № 3. С. 113.
128. *Степун Ф.А.* Из писем прапорщика-артиллериста. – Прага: Пламя, 1926. 267 с.
129. *Степун Ф.А.* Мистическое мировидение: пять образов русского символизма / Пер. с нем. Г. Снежинской, Е. Крепак, Л. Маркевич. – СПб: Владимир Даль, 2012. 477 с.
130. *Сюннерберг К.А.* Выставка «Мир искусства» // *Весы*. 1906. № 3-4. С. 64-69.
131. [*Сюннерберг К.А.*]. *Конст. С.* Парижские газеты о русской выставке // *Золотое руно*. 1906. № 11–12. С. 133–134.
132. *Сюннерберг Конст.* Художественная жизнь Петербурга. Выставка «Союза русских художников» в Петербурге // *Золотое руно*. 1907. № 1. С. 75-76.
133. *Тароватый Н.Я.* Выставка «Союза русских художников» в Москве. XII выставка картин Московского товарищества художников // *Искусство*. 1905. № 2. С. 54–55.
134. *Тароватый Н.* На выставке «Мира искусства»: Впечатления // *Золотое руно*. 1906. № 3. С. 123-125.
135. *Тенишева М.К.* Впечатления моей жизни. Ленинград: Искусство, 1991. 285 с.
136. *Терновец Б.Н.* Письма. Дневники. Статьи / Сост., вступ. ст., тексты к разделам и коммент.: Л.С. Алёшина, Н.В. Яворская. – М: Советский художник, 1977. 359 с.
137. *Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // *Аполлон*. 1910. № 10, сентябрь. С. 5–24.

138. Ч. Театр В.Ф. Комиссаржевской. «Гедда Габлер» Ибсена // Товарищ. 1906. 12 ноября.
139. *Шеваришидзе А.К.* Выставка русского художества в Париже // Золотое Руно. 1906. № 11-12. С.130-134.
140. *Щербатов С.А.* Художник в ушедшей России. – Москва: Согласие, 2000. 687 с.
141. *Эмпирик [Г. Тастевен].* Несколько слов о выставке «Золотого руна» // Золотое руно. 1909. № 2–3. Художественный отдел. С. I–III.
142. *Эмпирик [Г. Тастевен].* О «чистом символизме», теургизме и нигилизме // Золотое руно. 1908. № 5. С. 77–79.
143. *Эсмер Вальдор Salon d'Automne* (Письмо из Парижа) // Золотое Руно. 1907. № 11-12. С. 116-117.
144. *Эфрос А.* Профили. – М.: Издательство «Федерация», 1930. 307, [5] с.: см. Приложение 1, рис. [Переизд.: Эфрос А. Профили. Очерки о русских художниках. (Переиздание 1930-го года). СПб.: Азбука-классика. 2007. 316 с.].
145. *Эфрос А.М.* Два века русского искусства / Предисл. Т. Алексеевой. М.: Искусство, 1969. 302 с.
146. *Эфрос А.М.* Мастера разных эпох. Избранные историко-художественные и критические статьи. М.: Советский художник. 1979. 336 с.
147. *Ярцев П.* О старом и новом театре. Стилизация. – «Гедда Габлер» на сцене Петербургского Драматического театра // Литературно-художественная неделя. 1907. 17 сентября.
148. *La Théologie en couleurs, la fresque des fêtes en la cathédrale des Trois Saints Hiérarques à Paris.* Paris: Cerf, 2007. P. 72.

149. *Lydia Alexandrovna Ouspensky*. Biographie de Léonide A. Ouspensky // Père Simon Doolan. La redécouverte de l'icône, la vie et l'oeuvre de Léonide Ouspensky. Paris: Cerf, 2001. P. 9-10.
150. *Maxim Kovalevskii*. Temoignage // Jean de Saint-Denis, in memoriam. Paris: Presence orthodoxe, (without date). P. 20.

Каталоги:

151. «Алая роза». Выставка картин. Каталог. Саратов, 1904, май – июнь.
152. Выставка работ 36-ти художников. [Иллюстрированный каталог]. М.: издание К.А. Фишер, 1901.
153. [Головин А.Я.]. Александр Головин. Фантазии Серебряного века. К 150-летию со дня рождения. Каталог выставки ГТГ / Отв. ред. Т.Л. Карпова; науч. ред. Г.С. Чурак; авт. ст.: И.М. Гофман, Э.В. Пастон, Е.И. Струтинская, З.П. Шергина. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2014. 480 с.: см. Приложение 1, рис.
154. Голубая Роза: [Каталог выставки]. [М.]: издание журнала «Золотое Руно», [1907]. 28 с.: см. Приложение 1, рис.
155. [Голубая Роза]. Мастера «Голубой Розы»: Каталог выставки / Вступ. ст. В. Мидлера. М.: изд. Третьяковской галереи, 1925. [16] с.
156. Государственная Третьяковская галерея. Серия «Живопись XVIII – XX веков». Том 5. Живопись конца XIX – начала XX века. Каталог собрания. М., 2005.
157. *Гофман И.М.* В поисках красоты и духовности. Две волны русского символизма // Русский символизм. Голубая роза. Брюссель, Музей Иксель, 13 октября 2005 – 5 февраля 2006; Москва, Государственная Третьяковская галерея, март – май 2006. Каталог. М.: [б. и.], 2005. С. 13–34.

158. *Гофман И.М.* Золотое руно, 1906-1909: у истоков русского авангарда. Каталог [выставки, 12 марта – 11 мая, 2008, ГТГ] / Науч. ред. Л.И. Иовлева; авт.-сост. И.М. Гофман. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2008. 125, [2] с.
159. [*Дудаков В.А.*]. Русское искусство. Частное собрание: В. Дудаков, М. Кашуро. Каталог / Вступ. ст. В.А. Дудаков, Н.Б. Автономова; сост. К. Дудаков-Кашуро, Г. Казарян. СПб.: Золотой век; М.: АртПриор, 2006. 246 с.
160. *Дудаков В.А.* Русский символизм из частных собраний: [альбом] / Авт. вступ. ст. и сост. В.А. Дудаков, пер. К.В. Дудакова-Кашуро. М.: Галарт, 2005. 80 с.
161. Каталог выставки «Художники семьи Милиоти» / Сост. М. Киселев, Б. Шумяцкий. М.: Типография Госбанка СССР, 1991. 12 с.
162. Каталог выставки картин «Венок» 1908 год. СПб., 1908.
163. Каталог выставки картин «Золотое Руно». М.: тип. Т-ва Кушнерев и К^о, [1908].
164. Каталог выставки картин «Мир искусства». СПб, 1906.
165. Каталог выставки картин «Мир искусства». Москва: Т-во тип. А.И. Мамонтова, 1911. 24 с.
166. Каталог выставки картин «Мир искусства». Санкт-Петербург: Тип. Сириус, 1911. 20 с.
167. Каталог выставки картин «Мир искусства». Москва: [б. и.], 1913. 29 с.
168. Каталог выставки картин «Мир искусства». Москва: Т./д. И.С. Коломиец и К^о, 1915. 19 с.
169. Каталог выставки картин «Мир искусства». Москва: Тип. П.В. Бельцова, 1917. 14 с.
170. Каталог VI выставки картин «Союз русских художников». Москва, 1908-1909. 31 с.

171. Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. 284 с.
172. Николай Миллиоти. Возвращение. М.: Тетралис, 2023. 184 с.
173. Они унесли с собой Россию... Русские художники-эмигранты во Франции 1920-е – 1970-е. Из собрания Ренэ Герра. Каталог выставки. М.: Авангард, 1995. 168 с.
174. Русский музей. Живопись первой половины XX века (Л, М). Альманах. Вып. 331. СПб: Palce Editions, 2011.
175. Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Русская живопись XVIII – начала XX века. Том 1. Каталог. М.: Трилистник, 2004.
176. Шальные годы Монпарнаса. Живопись и графика Жюля Паскина и Леонара Фужиты из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии, Бельгии и России. М., 2015. 184 с.
177. Salon d'Automne. Exposition de l'Art Russe. Русская художественная выставка в Париже: Catalogue. Paris: Moreau frères, 1906. 140 p.: ill.
178. The Russian art collection] // Malmo art museum: [сайт]. URL: <https://malmo.se/Uppleva-och-gora/Konst-och-museer/Malmo-Konstmuseum/Upptack-samlingen/Den-ryska-samlingen.html> (дата обращения: 10.11.2020).
179. The Russian art exhibition. New York. 1924 // Искусство и архитектура русского зарубежья: сайт. URL: <https://artz.ru/download/1804816062/1805172601/1> (дата обращения: 03.11.2020).

II. Литература

180. *Адашкина Н.Л.* Символизм в творчестве художников авангарда. О
214

- «символистском формализме» // Символизм в авангарде: [Сборник] / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 10–22.
181. *Алпатов М.* Павел Кузнецов. М.: Изобразительное искусство, 1969. 121 с.
182. *Ардашникова Н.А.* «Сфинкс, трагический и прекрасный» // Русское искусство. 2005. № 2. С. 106–113.
183. *Астраханцева Т.Л.* К вопросу об изучении художественного образования в Русском зарубежье // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 34-44.
184. *Атрощенко О.Д.* Художник беспримерной самобытности // Третьяковская галерея: ежеквартальный журнал по искусству. 2018. № 3 (60). С. 4–49.
185. *Боулт Дж.Э.* Игры с ностальгией: Александр Бенуа и культурная история // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 550-570.
186. *Боулт Дж.Э.* Сергей Судейкин. Жизнь в ближней эмиграции // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений. Саратов, 2001. С. 161-165.
187. *Бычков В.В.* Художественная символизация как главный принцип эстетики русского символизма // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститут. науч. группа «Европейский символизм и модерн»; ред.-сост. М.В. Нащокина. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 144–177.
188. *Валяева М.В.* XX век. Завязка драмы. М.: Виртуальная галерея, 2012. 517 с.
189. *Валяева М.В., Водонос Е.И.* Петр Уткин и проблемы русского живописного символизма // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 571 – 601.
190. *Васильева Н.М.* Художники «Голубой розы» в маргиналиях А.Н. Бенуа //

- Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2017. Том 7. С. 72-86.
191. *Водонос Е.И.* В.Э. Борисов-Мусатов в художественной критике 1900-1910-х годов // В.Э. Борисов-Мусатов и «саратовская школа». Материалы седьмых Боголюбовских чтений. Саратов, 2001. С. 80-95.
192. *Водонос Е.И.* Выдающиеся мастера «Саратовской школы» в зеркале художественной критики: 1900-1933. Саратов: Бенефит, 2003. 285 с.
193. *Водонос Е.И.* Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918-1932. Саратов: Бенефит, 2006. 286 с.
194. *Вязова Е.С.* «Вистлерианство» в России рубежа XIX–XX веков // Уистлер и Россия / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]; [науч. ред.: Г.Б. Андреева, М.Ф. МакДоналд; авт.-сост.: М.В. Балан и др.; пер. с англ.: Г.Б. Андреева, А.С. Григорьева]. М.: Сканрус, 2006. С. 86–117.
195. *Гаврилин К.Н.* Шаманизм, индуизм, теософия и художественное творчество В.А. Ватагина // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 641-663.
196. *Гаврилин К.Н.* «Святылища» русской теософии (от Черного моря до острова Капри) // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии»: коллективная монография / Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С. Г. Строганова, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Рос. акад. наук. М.: Азбуковник, 2017. С. 46–62.
197. *Герман М.Ю.* Модернизм. Искусство первой половины XX века. – 2-е изд., испр. СПб: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 480 с.
198. *Герра Р.* «Когда мы в Россию вернемся...» СПб: Росток, 2010. 666 с.
199. [*Глоба Н.В.*]. Академик Император Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище / Отв. Ред. И сост. Т.Л. Астраханцева. М.: Индрик, 2017. 432 с.

200. *Гофман И.М.* «Голубая роза». М.: Пинакотека, 2000. 335 с.
201. *Давыдова О.С.* Замоскворецкий парижанин Федор Боткин // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн»; ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 528–549.
202. *Давыдова О.С.* От романтических садов к символическим идеализациям. Интерпретация мотива в контексте мировоззрения // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн»; ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 225-284.
203. *Демская А.А., Семенова Н. Ю.* У Щукина, на Знаменке... М.: Банкъ Столичный, 1993. 160 с.
204. *Доронченков И.А.* К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): рецепция и контекст – Искусствознание. 2019. № 3. С. 154-225.
205. *Доронченков И.А.* К западу через северо-запад. Скандинавская выставка Сергея Дягилева (1897): стратегия и выбор – Искусствознание. 2019. № 2. С. 168-205.
206. *Доронченков И.А.* На границе модернизма: зарубежные художественные выставки в России 1890-х годов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб., 2020. С. 413–422.
207. *Доронченков И.А.* «...почва... для вечного движения вперед». Как в России понимали и не понимали импрессионизм – Импрессионизм в авангарде. М., 2018 / Музей русского импрессионизма, 2018. С. 8-41.

208. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститут. науч. группа «Европейский символизм и модерн»; науч. ред.-сост. М.В. Нащокина; редкол.: О.С. Давыдова Н.В. Злыднева, М.В. Нащокина, И.Е. Печенкин. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 686, [1] с.
209. *Иванова Е.В.* А. Блок: «символистом можно только родиться...» // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Межинститут. науч. группа «Европейский символизм и модерн»; ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 505–517.
210. *Завьялова А.Е.* Произведения А.С. Пушкина в графике М.В. Добужинского // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. № 5. С. 584–591.
211. *Завьялова А.Е.* Раннее творчество Константина Сомова и импрессионизм: новый взгляд на проблему // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18. № 4. С. 409–415.
212. *Карпова Т.Л.* Николай Ге и XX век // Искусство XIX–XX веков: контрасты и параллели: [сборник статей] / Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон+, 2014. С. 73–93.
213. *Киселев М.Ф.* Василий Поленов. М.: Арт-родник, 2012. 96 с.
214. *Киселев М.Ф.* Виктор Борисов-Мусатов. М.: Белый город, 2001. 46 с.
215. *Киселев М.Ф.* Графика А.П. Остроумовой-Лебедевой. М.: Искусство, 1984. 135 с.
216. *Киселев М.Ф.* Графика журнала «Весы» // Советская графика-78. М., 1980. С. 200-224.
217. *Киселев М.Ф.* Голубая роза. М.: БуксМАрт, 2013. 94 с.
218. *Киселев М.Ф.* Голубая роза // Русское искусство: XX в. М., 2008. Т. 2. С. 3-47.

219. *Киселев М.Ф.* Из истории московской книжной графики начала XX века. // Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. М., 1988. С. 242-262.
220. *Киселев М.Ф.* Мария Васильевна Якунчикова, 1870-1902. М.: Искусство, 1979. 191 с.
221. *Киселев М.Ф.* Символизм в творчестве Н.П. Феофилактова // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 602-614.
222. *Киселёв М.Ф.* Символический мир Василия Милиоти // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 602-606.
223. *Коган Д.З.* Сергей Юрьевич Судейкин. М.: Искусство, 1974. 216 с.
224. *Коган Д.З.* Николай Николаевич Сапунов: 1880–1912. М.: Искусство, 1998. 188 с.
225. *Круглов В.Ф.* Уистлер в русской критике // Уистлер и Россия / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]; [науч. ред.: Г.Б. Андреева, М.Ф. МакДоналд; авт.-сост.: М.В. Балан и др.; пер. с англ.: Г.Б. Андреева, А.С. Григорьева]. М.: Сканрус, 2006. С. 162–169.
226. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870-1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 269 с.
227. *Куклинова И.А.* Художественное наследие Русского зарубежья в Музее Монпарнаса в Париже // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 297-306.
228. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники Русского Зарубежья. 1917–1939: Биографический словарь. СПб.: Нотабене, 1999. 714 с.
229. *Литаврина М.Г.* Русский эмигрант на randevу (к проблеме самосознания русской художественной среды в изгнании) // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 22-33.

230. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Сост. Р.Г. Григорьева, предисл. С.М. Даниэля. СПб.: Академический проект, 2002. 544 с.
231. *Маркова Н.К.* Уистлер и русская гравюра второй половины XIX – начала XX века // Уистлер и Россия / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]; [науч. ред.: Г.Б. Андреева, М.Ф. МакДоналд; авт.-сост.: М.В. Балан и др.; пер. с англ.: Г.Б. Андреева, А.С. Григорьева]. М.: Сканрус, 2006. С. 146–161.
232. *Мартен-Финнис С.* Художник печатного дела А.Э. Коган и его иллюстрированный журнал «Жар птица» // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 220-225.
233. Мейерхольд в русской театральной критике, 1892-1918 / Сост. и коммент. Н.В. Песочинский и др. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. 526 с.
234. *Муратова К.* Леонид Успенский и русская икона в изгнании // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 11-31.
235. *Нащокина М.В.* Образы Италии в русской архитектуре эпохи символизма // Максим Горький и художественная культура символизма. К 100-летию «Сказок об Италии»: коллективная монография / Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С.Г. Строганова, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького Рос. акад. наук. М.: Азбуковник, 2017. С. 84–107.
236. *Нащокина М.В.* Образы символизма в русской архитектуре конца XIX – начала XX века // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М., 2012. С. 285-328.
237. *Никандоров Н.И.* Столетний плен Балтийской выставки // Первая мировая война и историческая память: материалы Декабрьских научных чтений, состоявшихся 18 декабря 2014 г. Москва, 2015. С. 150-160.

238. *Образцова А.Г.* Театр имени Моссовета. Очерки творческого пути. М.: Искусство, 1959. 234 с.
239. *Озолин Н.* О непреходящей актуальности иконологии Леонида Александровича Успенского // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987-2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 50-79.
240. *Павлинов П.С.* Тенденции символизма в творчестве Евгения Лансере 1890-х–1940-х годов // Символизм – новые ракурсы. Колл. труд / Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн»; сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Издательство «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2017. С. 378–391.
241. *Пастон Э.В.* У истоков эстетики символизма и модерна. Модест Дурнов и Елена Поленова // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга вторая: Часть II. Поэтика символизма: мышление, образы, темы / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2021. С. 226–250.
242. *Печёнкин И.Е.* Символизм и русская сакральная архитектура начала XX века: аспекты сближения // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 329–354.
243. *Пихлецкая Е.Д.* Живопись Н.А. Тархова в контексте европейского искусства XX века: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. М.: 2010.
244. *Пластова Т.Ю.* Творчество А. Пластова и проблемы «живописи» в критике 1930-х годов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. М., 2018. № 1, часть 1. С. 129-141.

245. *Пластова Т.Ю.* А. Пластов и европейский пластический сюжет. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. М., 2019. № 2, часть 1. С. 142-150.
246. *Пластова Т.Ю.* Гении и злодеи. Искусство 1930-1950-х годов в зеркале критики // История искусства в России – XX век. Интенции. Контексты. Школы. М., 2018. С.127-134.
247. *Пластова Т.Ю.* Искусство и революция. Художественные формы и экзистенциальные смыслы // На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьба русского искусства XX века. М., 2021. С. 12-19.
248. *Познанская А.В.* Сквозь призму ноктюрна: японизм в России // Уистлер и Россия / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]; [науч. ред.: Г.Б. Андреева, М.Ф. МакДоналд; авт.-сост.: М.В. Балан и др.; пер. с англ.: Г.Б. Андреева, А.С. Григорьева]. М.: Сканрус, 2006. С. 118–127.
249. Путеводитель по рукописным фондам Государственной Третьяковской галереи / Науч. ред. Л.И. Иовлева; отв. ред. Т.И. Кафтанова. М.: Сканрус, 2005. 360 с.
250. *Русакова А.А.* Виктов Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870-1905. Л.-М.: Искусство, 1966. 148 с.
251. *Русакова А.А.* Павел Кузнецов. Л.: Искусство, 1977. 283 с.
252. *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995. 450 с.
253. *Савицкая А.И.* Выставки русских художников в Париже 1950-х гг. в эмигрантской прессе // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 269-279.
254. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. М.: Советский художник, 1980. 261 с.
255. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. М.: Искусство, 1989. 293 с.

256. *Светлов И.Е.* Динамика искусства двух столетий и новый лик XIX-го на художественных выставках наших дней // Искусство XIX–XX веков: контрасты и параллели: [сборник статей] / Сост. и отв. ред.: И.Е. Светлов. М.: Канон+, 2014. С. 7–13.
257. *Северюхин Д.Я.* Старый художественный Петербург. СПб: Мирь, 2008. 534 с.
258. *Семенова Н.Ю.* Московские коллекционеры: С.И. Щукин, И.А. Морозов, И.С. Остроухов три судьбы, три истории увлечений. М.: Молодая гвардия, 2010. 402 с.
259. *Скворцова И.А.* Параллели модерна: «Времена года» А. Глазунова и А. Мухи // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 489–502.
260. *Скоробогачева Е.А., Захаров В.Ю.* Стенопись М. В. Нестерова в Марфо-Мариинской обители – синтез художественных традиций и духовная целостность // Временник Зубовского института. Спб., 2019. № 3 (26). С. 69–89.
261. *Скоробогачева Е.А.* Пирамидальное теоретическое построение развития искусства. К вопросу сохранения и эволюции традиций // Вестник МГУКИ. Москва: МГУКИ, 2020. № 6 С. 123–128.
262. *Скоробогачева Е.А.* Фантастичность восприятия архитектурных образов Венеции в культуре России конца XVIII – XX вв. // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств Москва: МГУКИ, 2021. С. 48-56.
263. *Скоробогачева Е.А., Чичварина О.Г.* Неизвестные портретные зарисовки Е.А. Кибрика 1930-х годов. Новые культурологические аспекты творчества // Вестник МГУКИ. М.: МГУКИ, 2021. № 3. С. 135-142.

264. *Скоробогачева Е.А.* Роль костюма в нарративизации полотен серии «Поэма семи сказок» В. М. Васнецова // *Временник Зубовского института*. СПб.: РИИИ, 2022. № 3 (38). С. 186-195.
265. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900-1919-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.
266. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. М.: Искусство, 1976. 221 с.
267. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. М.: Искусство, 1988. 285 с.
268. *Стиль жизни – стиль искусства: Развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. художеств. центрах второй половины XIX в.- начала XX века.* [Сборник] / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. галерея; [Редкол.: Э.В. Пастон (отв. ред.) [и др.]. М., 2000. 608 с.
269. *Строева М.Н.* Режиссерские искания Станиславского. 1898-1917. М.: Наука, 1973. 373 с.
270. *Суздалев П.К.* Врубель и Лермонтов. М.: Изобразительное искусство, 1980. 240 с.
271. *Суздалев П.К.* Врубель. Личность. Мировоззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984. 480 с.
272. *Суздалев П.К.* Врубель. Музыка. Театр. М.: Изобразительное искусство, 1983. 368 с.
273. *Толстой А.В.* Из истории книжной и журнальной иллюстрации русских художников-эмигрантов // *Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья*. СПб, 2008. С. 196-211.
274. *Толстой А.В.* Московские уроки Парижской школы // *Шальные годы Монпарнаса. Живопись и графика Жюля Паскина и Леонара Фужиты из музейных и частных собраний Франции, Швейцарии, Бельгии и России*. М.,

2015. С. 158-167.
275. *Толстой А.В.* Художники русской эмиграции. Москва: Искусство-XXI век, 2005. 341 с.
276. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
277. *Турчин В.С.* Призрачное... неполное бытие. Об одной важной формально-смысловой компоненте в структуре символистского образа // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / Ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 85–143.
278. Уистлер и Россия / М-во культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации [и др.]; [науч. ред.: Г.Б. Андреева, М.Ф. МакДоналд; авт.-сост.: М.В. Балан и др.; пер. с англ.: Г.Б. Андреева, А.С. Григорьева]. М.: Сканрус, 2006. 195 с.: см. Приложение 1, рис. [На авантит.: К 150-летию Государственной Третьяковской галереи].
279. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское искусство промышленного капитализма. М.: Гос. Акад. Художественных наук, 1929. 246 с.
280. *Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж XVIII- начала XX века. М.: Советский художник, 1986. 300 с.
281. *Флорковская А.К.* Формирование творческого метода художников «Голубой розы»: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2000. 206 с.;
282. *Флорковская А.К.* Некоторые аспекты русского экспрессионизма. Живопись Н.Н. Сапунова 1910-х годов // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. М, 2003. С. 291-302.
283. *Флорковская А.К.* Образ и материал в искусстве символизма. Живопись художников «Голубой розы» и проблема материала в теориях русских символистов // Модерн и европейская художественная интеграция: материалы

- междунар. конф. Москва, 2004. С. 178-185;
284. *Флорковская А.К.* Гюстав Моро и русские художники-символисты // Эпохи. Стили. Направления. Москва, 2007. С. 388-404;
285. *Флорковская А.К.* Стиль «Голубой розы» сквозь призму теории Генриха Вёльфлина // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн». Москва, 2008. С. 176-185;
286. *Фокина С.И.* Василий Милиоти – художник-сценограф // АСADEMIA Журнал об искусстве и истории искусства. 2023. № 1. URL: <https://academia.rah.ru/magazines/2023/1/vasiliy-milioti-khudozhnik-stsenograf> [Дата обращения 19.04.2023].
287. *Фокина С.И.* В.Д. Милиоти как художник театрального костюма. От графики к сценическому образу // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 2. С. 118-136.
288. *Фокина С.И.* «В.Д. Милиоти как художник-сценограф. От графики к сценическому образу» / С.И. Фокина // Голубая Роза: история и развитие пластических открытий группы. Материалы научной конференции 27 января, 2022. URL: <https://rah.ru/exhibitions/detail.php?ID=57596> [Дата обращения 03.10.2023].
289. *Фокина С.И.* Леонид Успенский. Путь от безбожия к богословию // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2021. Вып. 41. С. 96-108.
290. *Фокина С.И.* О проблеме негибельной утраты художественных ценностей на примере работ Николая Милиоти // Обсерватория культуры. 2021. № 2. С.164-173.
291. *Фокина С.И.* «Портрет в творчестве Николая Милиоти» / С.И. Фокина // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Тезисы докладов VIII

- международной конференции 2-6 октября, 2018. СПб.: НП-Принт, 2018. С. 599-601.
292. *Фокина С.И.* «Портретная живопись Николая Милиоти» / С.И. Фокина // I Толстовские чтения. Материалы научной конференции 21-22 декабря, 2017. URL: https://rah.ru/science/nauchnye_izdaniya/detail.php?ID=33193 [Дата обращения 03.10.2023].
293. *Холина М.В.* К вопросу о творческом методе Павла Кузнецова. Стилль, канон, иконография // Советское искусствознание' 80. М.: Советский художник, 1981. Вып. 1. С. 161–175.
294. *Холина М.* Символистские мотивы в творчестве Петра Уткина // Советская живопись. М.: Советский художник, 1981. № 79. С. 222–235.
295. *Шапиро Б.Л.* Ахроматическая мода рубежа веков: Belle Époque или Fin de Siècle? // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 47. С. 51-72.
296. *Шапиро Б.Л.* Женский спортивный костюм периода Belle Époque // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: материалы XVII международной научной конференции. СПб.: СПГУТД, 2014. С. 75-77.
297. *Эмили ван Таак.* Леонид Успенский, тайна иконы // Леонид Успенский. Тайна иконы. 1987–2017. Париж: Корсунская епархия, 2017. С. 32-47.
298. *Юденкова Т.В.* Братья Павел Михайлович и Сергей Михайлович Третьяковы: мировоззренческие аспекты коллекционирования во второй половине XIX века. М.: БуксМАрт, 2015. 528 с.
299. *Яковлева Е.П.* Художественное наследие Русского зарубежья в свете исследований последнего десятилетия: обзор // Изобразительное искусство, архитектура и искусствоведение Русского зарубежья. СПб, 2008. С. 11-21.
300. *Aurier G.-Albert* Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Mercure de France, t. II, № 15, Mars 1891, p. 155-165

301. *Aurier G.-Albert* Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. Mercure de France, t. II, № 15, Mars 1891, p. 164.
302. *Bowlt John E.* The «Blue Rose» Movement and Russian Symbolist Painting. Saint Andrews, 1972. 398 p.
303. *Goldwater R.* Symbolism. London, 1979. 286 p.
304. *Hirsh Sharon L.* Symbolism and modern urban society. Cambridge, 2004. 363 p.
305. *Hofstätter H.H.* Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln, 1965. 274 p.
306. *Hofstätter H.H.* Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Ein Entwurf. Köln, 1965. 273 p.
307. *Hofstätter H.H.* Idealismus und Symbolismus. Wien; München, 1972. 139 p.
308. *Jullian Ph.* Dreamers of Decadence. Symbolist painters of the 1890s. New York, Washington, London, 1971. 280 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Д.Ю. Милиоти. 1876-1886 гг. Фотография. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 34. Л. 8.
- Рис. 2. Н.В. Милиоти. 1876-1886 гг. Фотография. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 34. Л. 11.
- Рис. 3. Братья Милиоти. 1870-е гг. Фотография. РГБ. Ф. 494. К. 2. Д. 34. Л. 1.
- Рис. 4. Н.Д. Милиоти. Интерьер. 1904. Бумага, пастель. 30 x 48. Вологодская областная картинная галерея
- Рис. 5. Н.Д. Милиоти. Маленькое панно. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 5-7).
- Рис. 6. Эдуар Вюйар. В саду. Около 1898. Картон, темпера. 51 x 83. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 7. Н.Д. Милиоти Портрет Л.Н. Гауш. 1905. Холст, масло. 84 x 67,6. ГТГ
- Рис. 8. В.Д. Милиоти. Декоративные мотивы. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 9. В.Д. Милиоти. Декоративные мотивы. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 10. П.В. Кузнецов. Мотив гобелена. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 11. П.В. Кузнецов. Северный гобелен. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 12. П.В. Кузнецов. Тоска (мотив гобелена). 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).

- Рис. 13. П.В. Кузнецов. Вечер. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 14. Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к дуэту П.И Чайковского «Ромео и Джульетта». 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 15. Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к опере «Дон Жуан». 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 16. Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к опере «Севильский цирюльник». 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 17. С.Ю. Судейкин. Лунный Эрот. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 18. С.Ю. Судейкин. Эрот. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Искусство» (1905, № 4).
- Рис. 19. П.С. Уткин. Осенняя песнь. 1904. Холст, темпера. 124 х 103. Собрание В.А. Дудакова и М.К. Кашуро, Москва
- Рис. 20. В.Д. Милиоти. Обложка журнала «Весы». 1906. № 9.
- Рис. 21. В.Д. Милиоти. Поцелуй. 1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 22. В.Д. Милиоти. Дамаянги. 1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 23. В.Д. Милиоти. Виньетка. 1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 24. В.Д. Милиоти. Виньетка. 1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).

- Рис. 25. В.Д. Милиоти. Виньетка.1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 26. В.Д. Милиоти. Виньетки.1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 27. В.Д. Милиоти. Виньетки.1906. Опубликовано в журнале «Весы» (1906, № 9).
- Рис. 28. В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику сонетов и рассказов Л.Н. Вилькиной «Мой сад». 1906. Бумага, фотомеханическая печать. 20,5 x 16,3. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 29. В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику статей и эссе О. Уайльда «Замыслы». 1906. Бумага, печать. 25,4 x 16,6. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 30. В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику «Хризопрас». 1906-1907. Бумага, печать. 22 x 16,6. Государственный литературный музей
- Рис. 31. Н.Н. Сапунов. Менуэт.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 32. Н.П. Феофилактов. Грот.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 33. П.В. Кузнецов. Голубой фонтан. 1905. Холст, темпера. 129 x 132,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 34. П.В. Кузнецов. Любовь матери. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 35. П.В. Кузнецов. Рождение весны. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 36. П.В. Кузнецов. Утро. 1905. Холст, темпера. 105,5 x 102. Государственная Третьяковская галерея

- Рис. 37. В.Д. Милиоти. Diurne. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 38. В.Д. Милиоти. Легенда.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1906, № 5).
- Рис. 39. В.Д. Милиоти. Сказка. 1903 (?). Дерево, гуашь, тушь, перо, кисть. 20,6 x 21,4. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 40. В.Д. Милиоти. Утро. 1905. Бумага, гуашь, акварель. 21,8 x 22,2. Государственный Русский музей
- Рис. 41. В.Д. Милиоти. Телем. 1904-1905. Дерево, гуашь. 28,5 x 18. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 42. Н.Д. Милиоти Любовники. 1905. Картон, масло. 50,5 x 42. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 43. Н.Д. Милиоти. Леда. 1900-е. Фанера, масло. 18 x 16,3. Собрание Т.В. Рубинштейн. Москва
- Рис. 44. Н.Д. Милиоти. Хоровод. 1906 (?). Дерево, масло, темпера. 71 x 75,5. Государственный Русский музей
- Рис. 45. Н.Д. Милиоти. Галантное празднество. 1905. Местонахождение неизвестно. Опубликовано: Толстой А.В. Художники русской эмиграции. Москва: Искусство-XXI век, 2005.
- Рис. 46. Н.Д. Милиоти. Аллегорическое распятие. 1905. Местонахождение неизвестно. Опубликовано: Толстой А.В. Художники русской эмиграции. Москва: Искусство-XXI век, 2005.
- Рис. 47. Н.Д. Милиоти. Портрет М^{ме} Х.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в каталоге «Salon D'Automne. Exposition L'Art Russe» (1906).
- Рис. 48. Н.Д. Милиоти. Этюд портрета.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 5).

- Рис. 49. Н.Н. Сапунов. Мистическое собрание. Эскиз для постановки драмы А. Блока «Балаганчик». 1906. Бумага, акварель, гуашь, бронзовая и серебряная краска, уголь. 48,5 x 82,3. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 50. Н.П. Феофилактов. М-те X.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 5).
- Рис. 51. Н.Д. Милиоти. Пастораль. 1905. Холст, темпера. 46,3 x 38. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 52. Н.Д. Милиоти. Водяной принц (Ангел печали). 1900-е. Холст, масло. 76,5 x 71. Астраханская картинная галерея
- Рис. 53. П.В. Кузнецов. Белый фонтан.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 5).
- Рис. 54. П.В. Кузнецов. Любовь.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 5).
- Рис. 55. С.Ю. Судейкин. Венеция.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1907, № 5).
- Рис. 56. П.С. Уткин. Торжество в небе.1906. Холст, масло. 49 x 57,5. Государственный Русский музей
- Рис. 57. Н.Д. Милиоти. Марионетки. 1906. Холст, масло. 54 x 64,5. Астраханская картинная галерея
- Рис. 58. Н.Д. Милиоти. Венера. Около 1907 г. Картон, масло. 48 x 36. Саратовский музей имени А.Н. Радищева
- Рис. 59. П.В. Кузнецов. Ночь чахоточных.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1908, № 1).
- Рис. 60. П.В. Кузнецов. Сбор винограда.1900-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1908, № 1).

- Рис. 61. В.Д. Милиоти. Тайный сад.1908. Местонахождение неизвестно.
Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1908, № 10).
- Рис. 62. В.Д. Милиоти. Смерть.1909. Местонахождение неизвестно.
Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1909, № 2-3).
- Рис. 63. В.Д. Милиоти. Поэт.1909. Местонахождение неизвестно.
Опубликовано в журнале «Золотое руно» (1909, № 2-3).
- Рис. 64. Н.Д. Милиоти. Вечерний праздник. 1900-е. Холст, масло. 117 x 120.
Государственный Русский музей
- Рис. 65. Н.Д. Милиоти. Закат. 1900-е. Дерево, масло. 34 x 30.
Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А.
Коваленко
- Рис. 66. Н.Д. Милиоти. Эскиз к картине «Оплакивание» (Pieta). 1907.
Холст, масло. 75 x 67. Ивановский областной художественный
музей
- Рис. 67. Н.Д. Милиоти. Мадонна. 1900-е. Картон, масло. 77,8 x 98,3.
Государственный музей изобразительных искусств Республики
Татарстан
- Рис. 68. Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1912. Картон, масло. 48 x 36,3.
Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 69. Н.Д. Милиоти. Натюрморт с цветами. 1911. Картон, масло. 30,3 x
40,3. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 70. Н.Д. Милиоти. Вечер. Этюд. 1900-1910-е. Картон, масло. 36,5 x
30,3. Саратовский музей имени А.Н. Радищева
- Рис. 71. Н.Д. Милиоти. Этюд дамы в розовом. 1910-е. Холст, масло. 71 x
160. Государственный Эрмитаж

- Рис. 72. Н.Д. Милиоти. Пьеро и смерть. 1910-е. Холст, масло. 61 x 47.
Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А.
Коваленко
- Рис. 73. Н.Д. Милиоти. Памяти Н. Сапунова. 1913. Собрание В.А. Дудакова
и М.К. Кашуро, Москва
- Рис. 74. Н.Д. Милиоти. Рождение Венеры. 1912. Холст, темпера. 200 x
400,5. Государственный Русский музей
- Рис. 75. Н.Д. Милиоти. Фронтиспис к сборнику В. Эльснера «Пурпур
Киферы». 1915 (?). Бумага, фотомеханическая печать. 176,5 x 138.
ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 76. В.Д. Милиоти Сказка. 1919 г. Дерево, масло. 40,5 x 31,5. Вольский
краеведческий музей
- Рис. 77. В.Д. Милиоти. Женщина на драконе. 1920 г. Дерево, масло. 58 x
72,5. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А.
Коваленко
- Рис. 78. В.Д. Милиоти. Фантастический пейзаж. 1920. Дерево, масло. 40,5
x 32,5. Пермская государственная художественная галерея
- Рис. 79. В.Д. Милиоти. Натюрморт. 1920. Дерево, масло. 24 x 39.
Екатеринбургский музей изобразительных искусств
- Рис. 80. В.Д. Милиоти. Мост. Эскиз. 1920. Картон, масло. 22 x 40.
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник
- Рис. 81. В.Д. Милиоти Смоленский рынок в первые годы революции. 1920.
Картон, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 82. В.Д. Милиоти. Автопортрет. 1921. Картон, масло. 52,5 x 43,5.
Государственная Третьяковская галерея

- Рис. 83. В.Д. Милиоти. Эскиз задника. 1 дейст. «Вопрос». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 28,2 x 23,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 84. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 действие. «Вопрос». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 31,2 x 23,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 85. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. «Ее величество – женщина». 1920-е. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 10 x 16,4. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 86. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. II акт. «Ее величество – женщина». 1920-е. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 12,7 x 21,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 87. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. Проект постановки. «Огненный змей». 1921. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 28,2 x 39,4. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 88. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. «Песнь свинца». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 29,2 x 42. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 89. В.Д. Милиоти. Эскиз грима. Антиквар Габар. «Песнь свинца». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 24,8 x 16,2. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 90. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 акт (1 вариант). «Рай и ад». 1921. Картон, карандаш, акварель, гуаш. 25 x 30,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 91. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 акт (2 вариант). «Рай и ад». 1921. Картон, карандаш, акварель, гуаш. 25 x 31,2. Театральный музей им. А.А. Бахрушина

- Рис. 92. В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 1 акт. «Флория Тоска». 1921. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 24 x 31. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 93. В.Д. Милиоти. Эскиз мизансцены. III акт. 1920-е. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 18 x 20,3. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 94. В.Д. Милиоти. Тридцать три богатыря 1920-е. Бумага, карандаш, акварель. 12,3 x 28,1. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 95. В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи центральной стены вестибюля Театра «Комедия и Мелодрама» с проектом марки Театра. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 27,4 x 25,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 96. В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект росписи левой стены вестибюля. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 28,8 x 45,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 97. В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект росписи правой стены вестибюля. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 30,6 x 45,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 98. В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект стенной росписи. 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 30,8 x 41,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 99. В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи стены кабаре театра «Комедия и Мелодрама». 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 31 x 47,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 100. В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи кабаре (театрального фойе) театра «Комедия и мелодрама». 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 19,7 x 28,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина

- Рис. 101. В.Д. Милиоти. Эскиз. Фонари. 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 23 x 36. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 102. В.Д. Милиоти. Эскиз. Рекламные столбы на Страстной площади. Проект № 1. 1921. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. 29,7 x 11,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 103. В.Д. Милиоти. Эскиз. Рекламный столб на Страстной площади. Проект № 2. 1921. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. 31,2 x 12,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина
- Рис. 104. В.Д. Милиоти. Пейзаж. Уголок сада музея Чайковского в Клину. 1923. Картон, масло. 24,8 x 50. Музей-заповедник П.И. Чайковского
- Рис. 105. В.Д. Милиоти. Подъезд Дома-Музея. 1923. Картон, темпера. 35,5 x 27. Музей-заповедник П.И. Чайковского
- Рис. 106. В.Д. Милиоти. Дом-музей П.И. Чайковского. Уголок спальни. 1923. Картон, масло. 42 x 58,3. Музей-заповедник П.И. Чайковского
- Рис. 107. В.Д. Милиоти. Всадники. Прогулка. 1921. Дерево, масло. 40 x 60. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 108. В.Д. Милиоти. Пикник. 1921-1924. Дерево, масло. 65 x 82. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 109. В.Д. Милиоти. Прогулка. 1925. Фанера, масло. 51,5 x 54. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 110. В.Д. Милиоти. Автопортрет с женой. Сер. 1920-х. Дерево, масло. 27,5 x 41,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 111. Н.Д. Милиоти. Портрет Моргана-младшего. Сер. 1920-х. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Иллюстрированная Россия». 1925. № 9.
- Рис. 112. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1924. © René Guerra

- Рис. 113. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1924. © René Guerra
- Рис. 114. Н.Д. Милиоти. Без названия. 1923. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 115. Н.Д. Милиоти. У дерева. 1925. Бумага, акварель. 25,6 x 17,2. Саратовский музей имени А.Н. Радищева
- Рис. 116. Н.Д. Милиоти. Эскизы костюмов. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 20,3. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 16.
- Рис. 117. Н.Д. Милиоти. Траколло. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 8.
- Рис. 118. Н.Д. Милиоти. Траколло. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 78.
- Рис. 119. Н.Д. Милиоти. 1-ый крестьянин. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 22.
- Рис. 120. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. 1925. Картон, масло. 51,0 x 23,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 121. Н.Д. Милиоти. Эскизы костюмов. 1925. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 122. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 70.
- Рис. 123. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 61.
- Рис. 124. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 67.
- Рис. 125. Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 23,0 x 29,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 68.
- Рис. 126. Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 23,0 x 29,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 74.

- Рис. 127. Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 23,0 x 29,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 79.
- Рис. 128. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 60.
- Рис. 129. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 66.
- Рис. 130. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0. РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 70.
- Рис. 131. Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». 1925. Картон, масло. 23,0 x 29,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 132. Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. 1925. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 133. Н.Д. Милиоти. Эскиз женского костюма. 1929. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 134. Н.Д. Милиоти. Цирк. Лошади. 1925. Картон, масло. 36,0 x 52,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 135. Н.Д. Милиоти. Цирк. Носорог. 1926. Картон, масло. 27,0 x 52,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 136. Н.Д. Милиоти. Портрет Тэффи. 1925. Картон, масло. © René Guetta
- Рис. 137. Н.Д. Милиоти. Портрет Бони де Кастеллана. 1927. Холст, масло. 203,2 x 121,9. Местонахождение неизвестно
- Рис. 138. Н.Д. Милиоти. Портрет Madame P. 1920-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Россия (Париж)». 1930. № 3.
- Рис. 139. Н.Д. Милиоти. Портрет миссис Ольги Фрике из Сиднея. 1927. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Россия (Париж)». 1930. № 3.

- Рис. 140. Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1920-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Россия (Париж)». 1930. № 3.
- Рис. 141. Н.Д. Милиоти. Сергей Лифарь. 1920-е. Местонахождение неизвестно. Опубликовано в журнале «Иллюстрированная Россия». 1938. № 24.
- Рис. 142. Н.Д. Милиоти. Женский портрет в розовых тонах. 1928. Холст, масло. 73,0 x 60,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 143. Н.Д. Милиоти. Портрет матери на смертном одре. 1928. Картон, масло. 54,0 x 46,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 144. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в темном платье с цветком. 1929. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 145. Н.Д. Милиоти. Портрет пианиста А.И. Зилоти. 1929. Картон, масло. 38,0 x 46,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 146. Н.Д. Милиоти. Монастырь Тропиканов. 1929. Картон, масло. 40,0 x 33,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 147. Н.Д. Милиоти. Монастырь Тропиканов. 1929. Картон, масло. 41,0 x 33,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 148. Н.Д. Милиоти. Карнавал. Лестница. 1929. Картон, масло. 80,0 x 60,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 149. Н.Д. Милиоти. Эскориал, Испания. 1930. Картон, масло. 24,0 x 33,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 150. Н.Д. Милиоти. Дон Кихот. 1930-е. Картон, масло. 26,0 x 21,8. Дом русского зарубежья им. А. Солженицына. Москва
- Рис. 151. В.Д. Милиоти. Дон Кихот. 1920-е. Фанера, масло. 41 x 33. Государственная Третьяковская галерея

- Рис. 152. В.Д. Милиоти. По Диккенсу. Городской пейзаж. 1923. Дерево, масло. 49 x 63,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 153. В.Д. Милиоти. Восточный мотив. Лунная ночь. 1925. Дерево, масло. 32 x 24,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 154. В.Д. Милиоти. Кабачок. 1920-е. Картон, масло. 40 x 60. Астраханская картинная галерея
- Рис. 155. В.Д. Милиоти. Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина «Пир во время чумы». 1927. Местонахождение неизвестно
- Рис. 156. В.Д. Милиоти. У камина. Иллюстрация к роману Т. Готье «Spirite». 1927. Дерево, масло. 31 x 25,5. Местонахождение неизвестно
- Рис. 157. Милиоти В.Д. Мертвая царевна. 1929. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 158. В.Д. Милиоти. Дон Жуан и Смерть. 1929. ГМИИ им. А.С. Пушкина
- Рис. 159. В.Д. Милиоти. Фауст. 1930. Картон, гуашь. 25,5 x 19,3. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 160. В.Д. Милиоти. Леда. 1929. Бумага, гуашь, акварель. 44,7 x 56. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 161. В.Д. Милиоти. Рождение женщины. 1930. Картон, гуашь. 19,2 x 25,4. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 162. В.Д. Милиоти. Комната на Лесной улице. Этюд. 1930. Картон, гуашь. 25,5 x 19,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 163. В.Д. Милиоти. Восточный мотив. 1931. Дерево, масло. 28,5 x 33,2. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 164. В.Д. Милиоти. Фантазия Шумана. 1931. Акварель, тушь, белила. ГМИИ им. А.С. Пушкина.
- Рис. 165. В.Д. Милиоти. Девушка у ручья. 1931. Картон, масло. 26,4 x 21. Государственная Третьяковская галерея

- Рис. 166. В.Д. Милиоти Медитация (Размышление). 1933. Местонахождение неизвестно
- Рис. 167. В.Д. Милиоти. Барон входит в подвал. Иллюстрация к «маленькой трагедии» А.С. Пушкина «Скупой рыцарь». 1933. Картон, масло. 34 x 24. Государственный литературный музей
- Рис. 168. В.Д. Милиоти. Обнаженная на диване. 1933. Бумага, акварель, тушь, белила. 30,7 x 39,5. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 169. В.Д. Милиоти. Пробуждение горы. 1933. Картон, гуашь, тиснение. 25,9 x 21,3. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 170. В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив с архитектурой. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 22,5 x 28,8. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 171. В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 28,9 x 22,7. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 172. В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 22,4 x 29,0. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 173. В.Д. Милиоти. Девушка в белом. 1937. Картон, масло. 10,6 x 9. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 174. В.Д. Милиоти. Восточный мотив. 1939. Дерево, масло. 50,5 x 41,2. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 175. В.Д. Милиоти. Поток и дракон. 1939-1940. Фанера, масло. 35,5 x 23. Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 176. В.Д. Милиоти. Портрет А.Э. Штрауса. 1934. Холст, масло. 44,6 x 35,5. Государственная Третьяковская галерея

- Рис. 177. В.Д. Милиоти. Портрет Р.И. Штраус. 1942. Холст, масло. 24,8 x 18.
Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 178. Н.Д. Милиоти. Автопортрет в чалме. 1920-е. Картон, масло. 46,0 x 37,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва
- Рис. 179. Н.Д. Милиоти. Автпортрет. 1929. Картон, масло. 75,3 x 63,5.
Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж
- Рис. 180. Н.Д. Милиоти. Автопортрет на фоне Толедо. 1930. Холст, масло. 48,0 x 63,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 181. Н.Д. Милиоти. Портрет писателя Андре Моруа. 1930. Холст, масло. © René Guerra
- Рис. 182. Н.Д. Милиоти. Мужской портрет. 1931. Холст, масло. 53,0 x 65,0.
Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 183. Н.Д. Милиоти. Портрет Т.Л. Сухотиной-Толстой. 1932. Холст, масло. 73 x 60. Институт славистики. Париж.
- Рис. 184. Н.Д. Милиоти (Милиотти). Портрет Т.Л. Сухотиной-Толстой. 1932. Холст, масло. 75,5 x 62,5. Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна»
- Рис. 185. Н.Д. Милиоти. Скачки в Шантильи. 1932. Холст, масло. 65,0 x 81,0.
Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 186. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в белом платье. 1933. Холст, масло. 65,0 x 81,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 187. Н.Д. Милиоти. Портрет Поля Валери. 1930-е. Холст, масло. © René Guerra
- Рис. 188. Н.Д. Милиоти. Портрет Александра Гречанинова. 1934. Картон, масло. © René Guerra
- Рис. 189. Н.Д. Милиоти. Портрет Ю.Л. Сазоновой. 1930-е.
Местонахождение неизвестно.

- Рис. 190. Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1930-е (?) ДВП, масло. 22,0 x 27,0.
Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 191. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1930-е. Холст на картон,
масло. 45,0 x 55,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 192. Н.Д. Милиоти. Женский портрет в голубом платье. 1930-е. Картон,
масло. 40,0 x 50,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 193. Н.Д. Милиоти. Букет. 1930. Холст, масло. 61,2 x 50,0. Частное
собрание. Москва.
- Рис. 194. Н.Д. Милиоти. Букет цветов в стеклянной вазе. 1938. Холст, масло.
38,0 x 46,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 195. Н.Д. Милиоти Портрет Ф.И. Шаляпина на смертном одре. 13
апреля 1938 г. Картон, масло. 84 x 72 см. Национальный фонд
современного искусства при Министерстве культуры Франции,
Париж.
- Рис. 196. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в черном. 1938. Картон,
масло. 48,0 x 64,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 197. Н.Д. Милиоти. Мужской портрет. 1940. Картон, масло. 34,0 x 53,0.
Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 198. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1940. Картон, масло. 40,0 x
48,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 199. Н.Д. Милиоти. Женский портрет. 1941. Картон, масло. 46,5 x 38,0.
Государственная Третьяковская галерея
- Рис. 200. Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага,
карандаш. 23,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 201. Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага,
карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва

- Рис. 202. Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 203. Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 204. Н.Д. Милоити. Портрет Тэффи. 1941. Картон, масло. 28,0 x 45,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва
- Рис. 205. Н.Д. Милиоти. Портрет Н.А. Бенуа. 1940-е. Холст, масло. 72,7 x 60,0. Государственный Русский музей
- Рис. 206. Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1940-е (?) Фанера, картон, масло. 18,0 x 24,0. Собрание Е.Ю. Миллиот. Москва

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации к главе 1.

Формирование творческих стилей братьев Милиоти в контексте художественной жизни России на рубеже XIX-XX веков



Д.Ю. Милиоти. 1876-1886 гг. Фотография. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К.
Рис. 1. 2. Д. 34. Л. 8.



Н.В. Милиоти. 1876-1886 гг. Фотография. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К.
Рис. 2. 2. Д. 34. Л. 11.



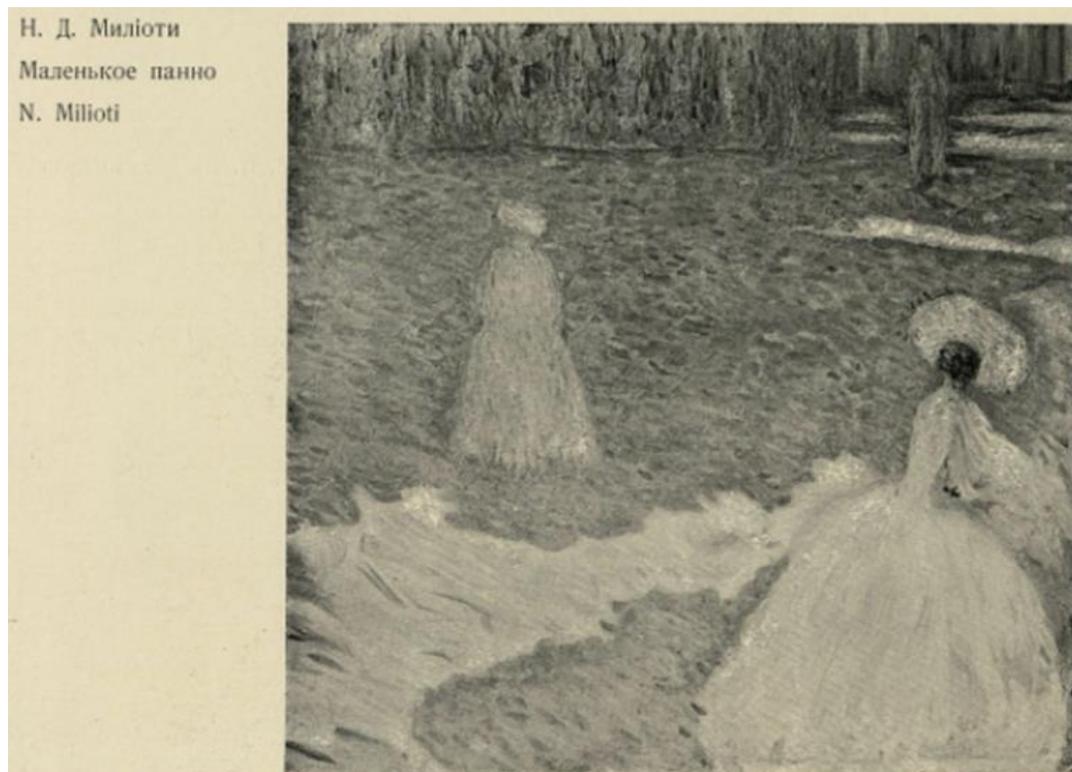
Братья Милиоти. 1870-е гг. Фотография. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 2.
Рис. 3. Д. 34. Л. 1.

Иллюстрации к главе 2.

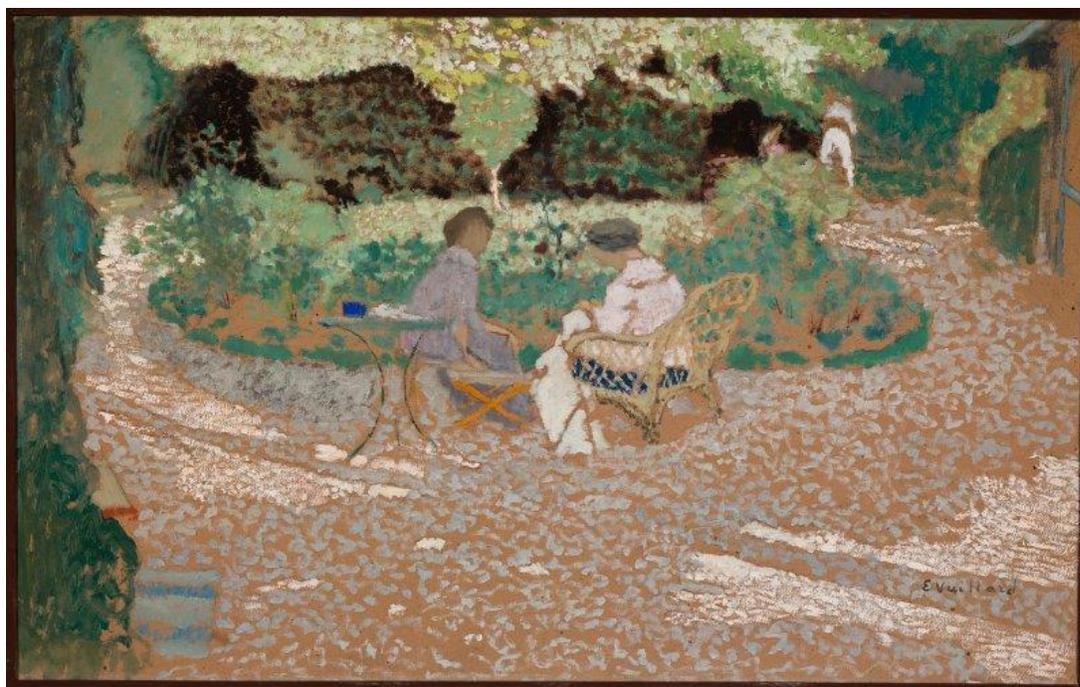
Творчество братьев Милиоти и художественная жизнь России первого десятилетия XX века



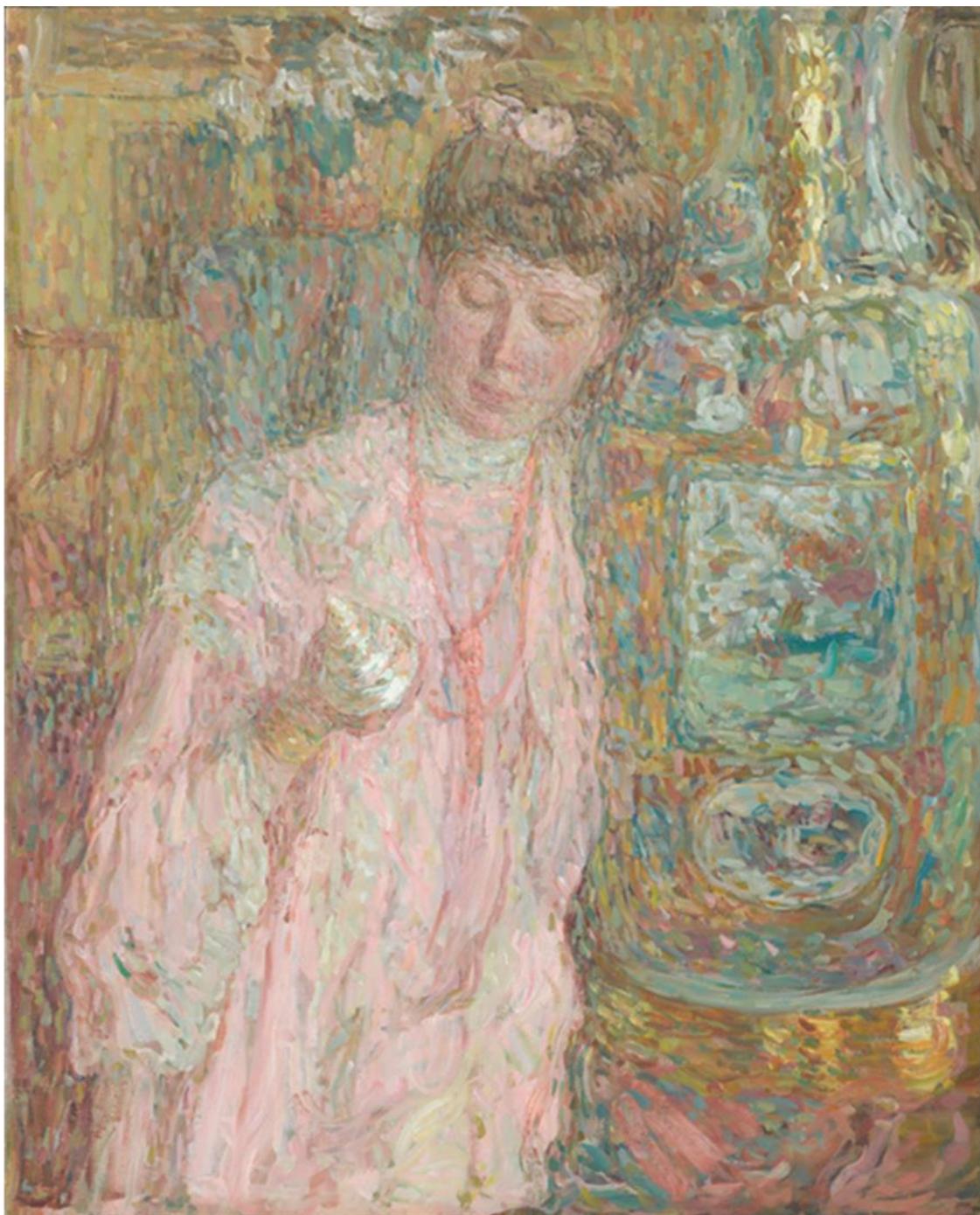
Н.Д. Милиоти. Интерьер. 1904. Бумага, пастель. 30 х 48. Вологодская областная
Рис. 4. картинная галерея. Источник изображения: ГК- 14457191.



Н.Д. Милиоти. Маленькое панно.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 5-7)



Эдуар Вюйар. В саду. Около 1898. Картон, темпера. 51 х 83. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник изображения: ГК-4103228



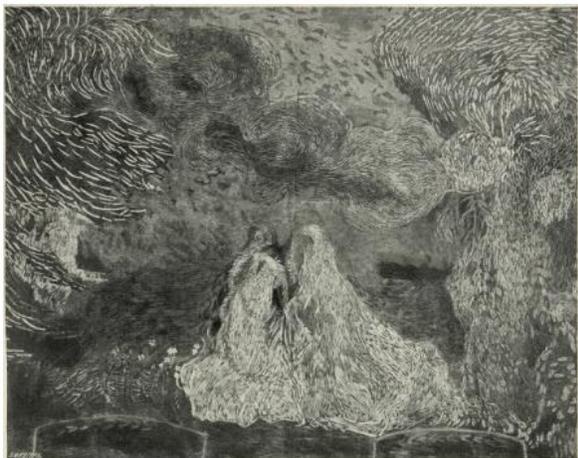
Н.Д. Милиоти Портрет Л.Н. Гауш. 1905. Холст, масло. 84 x 67,6. Государственная
Рис. 7. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4593321



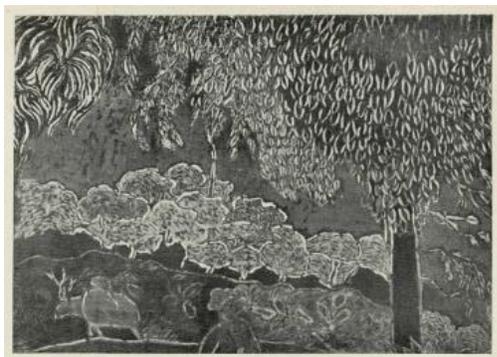
В.Д. Милиоти. Декоративные мотивы. 1900-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 8. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



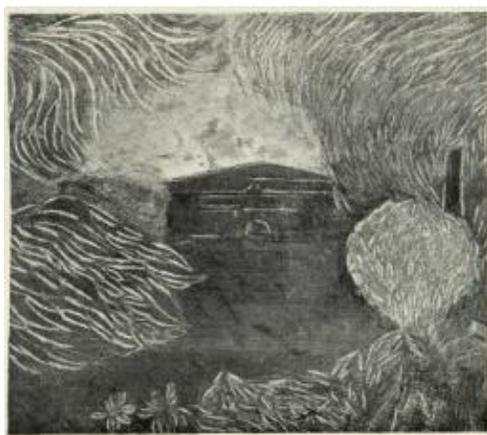
В.Д. Милиоти. Декоративные мотивы. 1900-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 9. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



П.В. Кузнецов. Мотив гобелена. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 10. изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



П.В. Кузнецов. Северный гобелен. 1900-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 11. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



П.В. Кузнецов. Тоска (мотив гобелена). 1900-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 12. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



П.В. Кузнецов. Вечер. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 13. изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к дуэту П.И Чайковского «Ромео и Джульетта». 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: журнал Рис. 14. «Искусство» (1905, № 4)



Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к опере «Дон Жуан». 1900-е. Местонахождение Рис. 15. неизвестно. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



Н.Н. Сапунов. Эскиз декорации к опере «Севильский цирюльник». 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: журнал «Искусство» (1905, Рис. 16. № 4)



С.Ю. Судейкин. Лунный Эрот. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 17. изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



С.Ю. Судейкин. Эрот. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 18. изображения: журнал «Искусство» (1905, № 4)



П.С. Уткин. Осенняя песнь. 1904. Холст, темпера. 124 х 103. Собрание
В.А. Дудакова и М.К. Кашуро, Москва. Источник изображения: журнал
Рис. 19. «Искусство» (1905, № 4)



В.Д. Милиоти. Обложка журнала «Весы». 1906. № 9. Источник изображения:
Рис. 20. журнал «Весы» (1906. № 9)



Рис. 21. В.Д. Милиоти. Поцелуй.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906. № 9)



Рис. 22. В.Д. Милиоти. Дама янти.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)



Рис. 23. В.Д. Милиоти. Виньетка.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)



Рис. 24. В.Д. Милиоти. Виньетка.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)



Рис. 25. В.Д. Милиоти. Виньетка.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)



Рис. 26. В.Д. Милиоти. Виньетки.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)

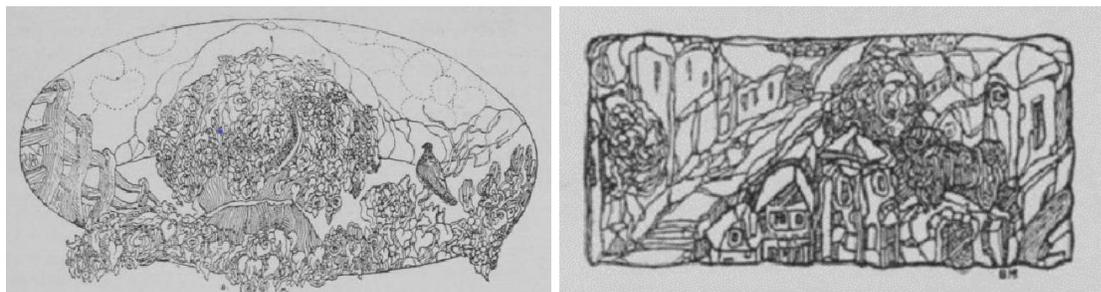


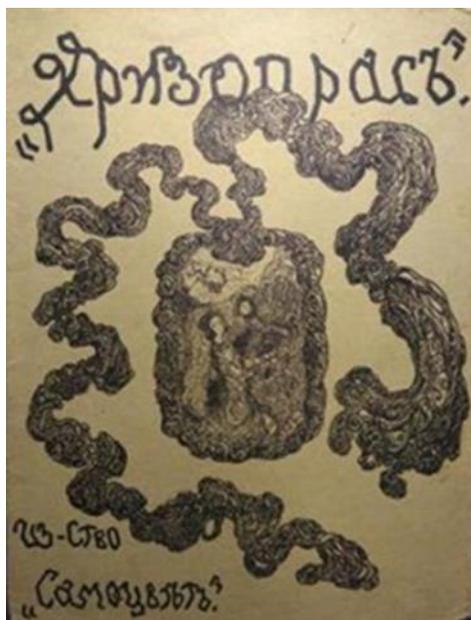
Рис. 27. В.Д. Милиоти. Виньетки.1906. Источник изображения: журнал «Весы» (1906, № 9)



В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику сонетов и рассказов Л.Н. Вилькиной «Мой сад». 1906. Бумага, фотомеханическая печать. 20,5 x 16,3. Источник изображения:
Рис. 28. ГК-25365678



В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику статей и эссе О. Уайльда «Замыслы». 1906.
Рис. 29. Бумага, печать. 25,4 x 16,6. Источник изображения: ГК-25365680



В.Д. Милиоти. Обложка к сборнику «Хризопрас». 1906-1907. Бумага, печать. 22 x
Рис. 30. 16,6. Источник изображения: ГК-23955693



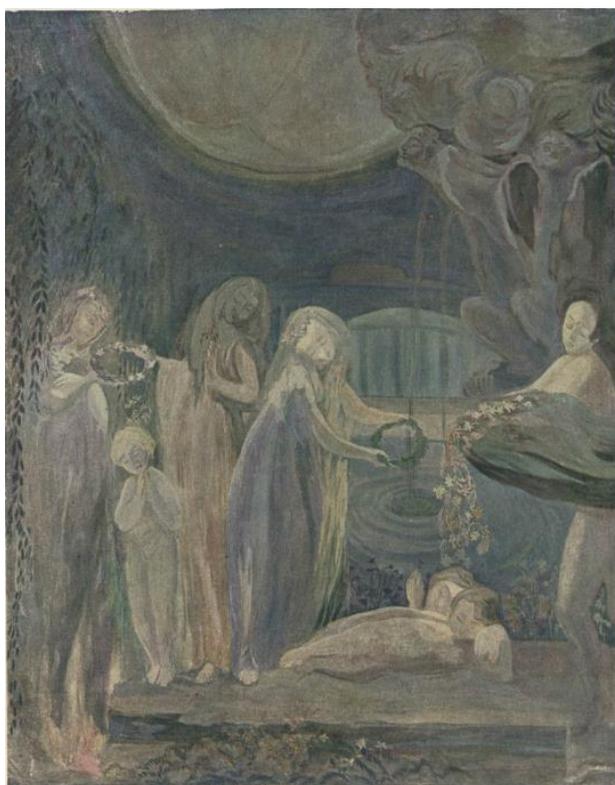
Н.Н. Сапунов. Менуэт.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 31 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



Н.П. Теофилактов. Грот.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 32 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



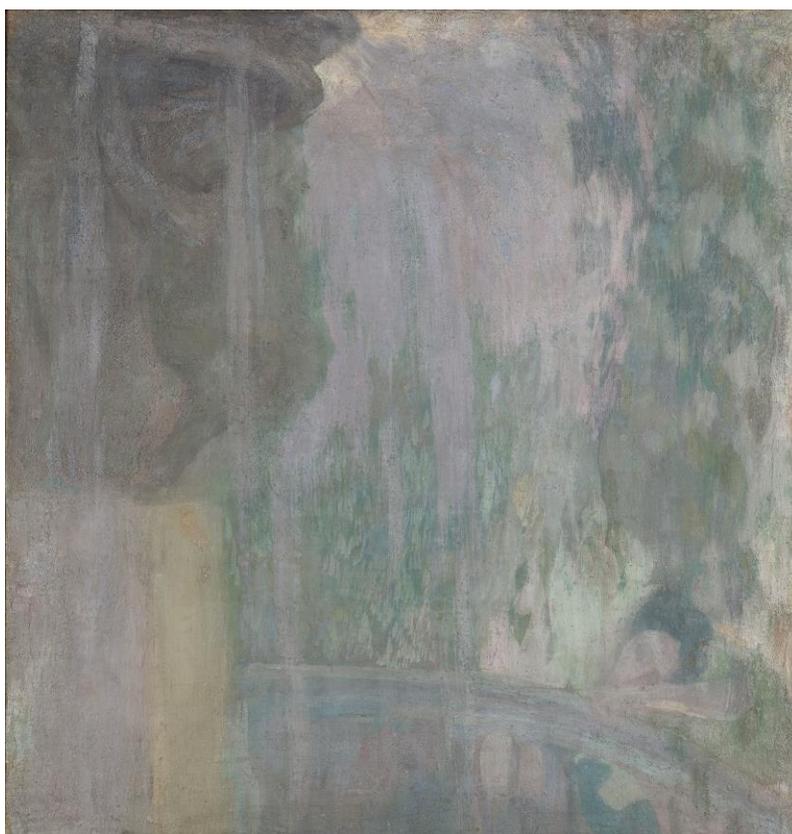
П.В. Кузнецов. Голубой фонтан. 1905. Холст, темпера. 129 х 132,5. Государственная
Рис. 33 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4593181.



П.В. Кузнецов. Любовь матери. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 34 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



П.В. Кузнецов. Рождение весны. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 35 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



П.В. Кузнецов. Утро. 1905. Холст, темпера. 105,5 х 102. Государственная
Рис. 36 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4592909.



В.Д. Милиоти. Diurne. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 37 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



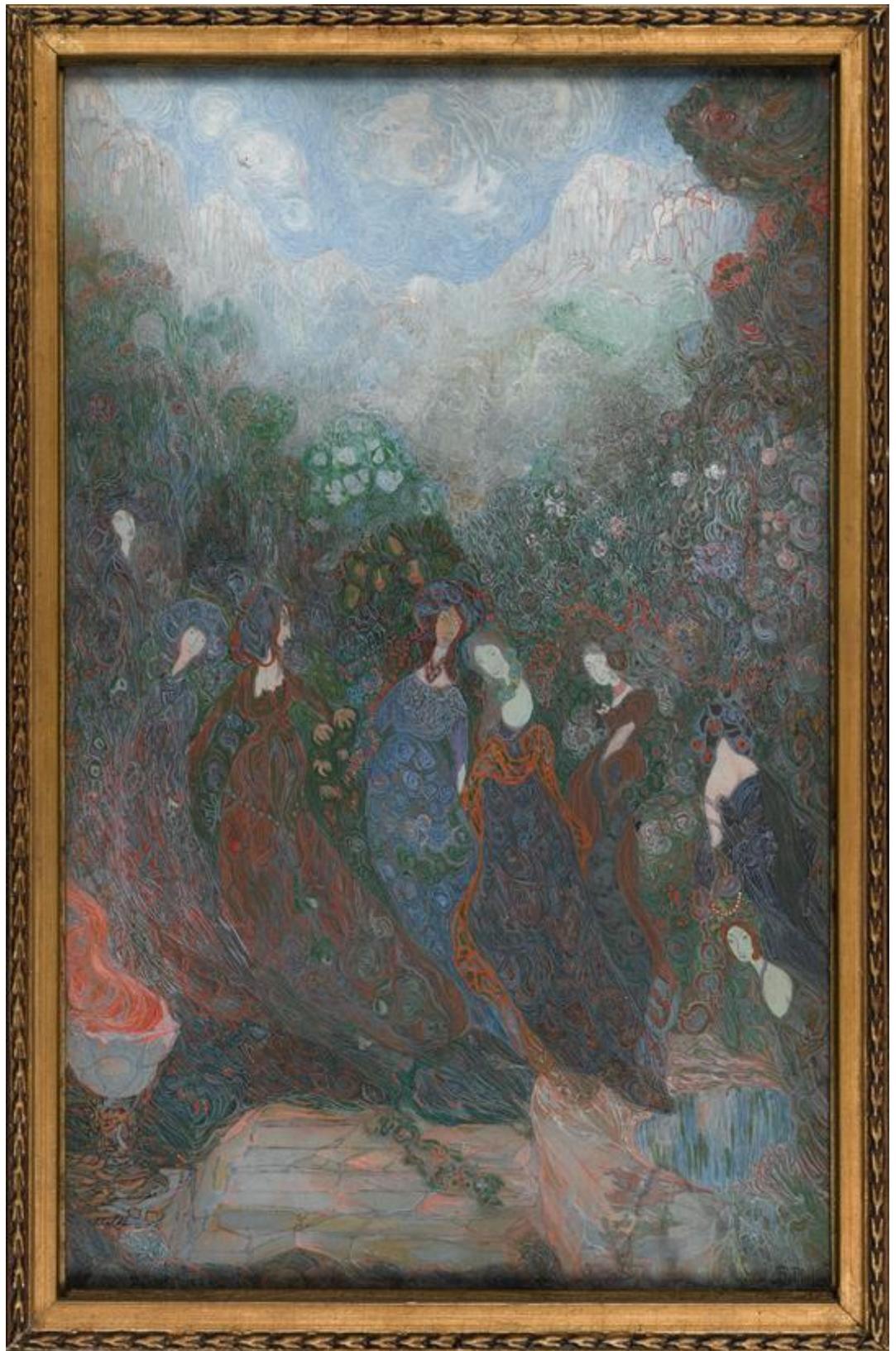
В.Д. Милиоти. Легенда.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 38 изображения: журнал «Золотое руно» (1906, № 5)



В.Д. Милиоти. Сказка. 1903 (?). Дерево, гуашь, тушь, перо, кисть. 20,6 х 21,4.
Рис. 39 Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4895951



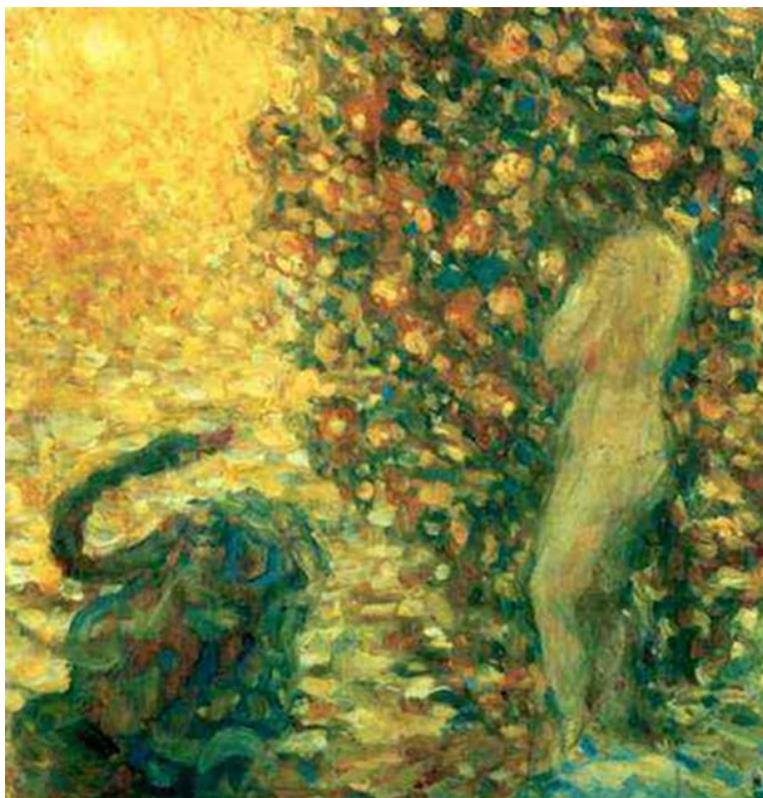
В.Д. Милиоти. Утро. 1905. Бумага, гуашь, акварель. 21,8 х 22,2. Государственный
Рис. 40 Русский музей. Источник изображения: фотография автора



В.Д. Милиоти. Телем. 1904-1905. Дерево, гуашь. 28,5 х 18. Государственная
Рис. 41 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-5399973



Н.Д. Милиоти Любовники. 1905. Картон, масло. 50,5 х 42. Государственная
Рис. 42 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4848531



Н.Д. Милиоти. Леда. 1900-е. Фанера, масло. 18 x 16,3. Собрание Т.В. Рубинштейн.
Рис. 43 Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Хоровод. 1906 (?). Дерево, масло, темпера. 71 x 75,5.
Рис. 44 Государственный Русский музей. Источник изображения: ГК- 5972337



Н.Д. Милиоти. Галантное празднество. 1905. Местонахождение неизвестно.
Источник изображения: Толстой А.В. Художники русской эмиграции. Москва:
Рис. 45 Искусство-XXI век, 2005.



Н.Д. Милиоти. Аллегорическое распятие. 1905. Местонахождение неизвестно.
Источник изображения: Толстой А.В. Художники русской эмиграции. Москва:
Рис. 46 Искусство-XXI век, 2005.



MILLIOTTI, — M^{me} X.

Н.Д. Милиоти. Портрет М^{me} X. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 47 изображения: каталог «Salon D'Automne. Exposition L'Art Russe» (1906)



Николай Милиоти. Этюд портрета.
Nicolas Milioti. Etude de portrait.

Н.Д. Милиоти. Этюд портрета. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 48 изображения: журнал «Золотое руно» (1907, № 5)



Н.Н. Сапунов. Мистическое собрание. Эскиз для постановки драмы А. Блока «Балаганчик». 1906. Бумага, акварель, гуашь, бронзовая и серебряная краска, уголь. 48,5 х 82,3. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-Рис. 49 4848675.



Н.П. Теофилактов. М-me X.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник Рис. 50 изображения: журнал «Золотое руно» (1907, № 5)



Н.Д. Милиоти. Пастораль. 1905. Холст, темпера. 46,3 х 38. Государственная
Рис. 51 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4877498.



Н.Д. Милиоти. Водяной принц (Ангел печали). 1900-е. Холст, масло. 76,5 х 71.
Рис. 52 Астраханская картинная галерея. Источник изображения: ГК- 4555299.



П.В. Кузнецов. Белый фонтан.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 53 изображения: журнал «Золотое руно» (1907, № 5)



П.В. Кузнецов. Любовь.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 54 изображения: журнал «Золотое руно» (1907, № 5)



С.Ю. Судейкин. Венеция.1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 55 изображения: журнал «Золотое руно» (1907, № 5)



П.С. Уткин. Торжество в небе.1906. Холст, масло. 49 х 57,5. Государственный
Рис. 56 Русский музей. Источник изображения: ГК-9812787.



Н.Д. Милиоти. Марионетки. 1906. Холст, масло. 54 х 64,5. Астраханская картинная
Рис. 57 галерея. Источник изображения: ГК- 4587051.



Н.Д. Милиоти. Венера. Около 1907 г. Картон, масло. 48 х 36. Саратовский музей
Рис. 58 имени А.Н. Радищева. Источник изображения: ГК-3160564.



П.В. Кузнецов. Ночь чахоточных. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 59 изображения: журнал «Золотое руно» (1908, № 1)



П.В. Кузнецов. Сбор винограда. 1900-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 60 изображения: журнал «Золотое руно» (1908, № 1)



В.Д. Милиоти. Тайный сад.1908. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 61 изображения: журнал «Золотое руно» (1908, № 10)



В.Д. Милиоти. Смерть.1909. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 62 изображения: журнал «Золотое руно» (1909, № 2-3)



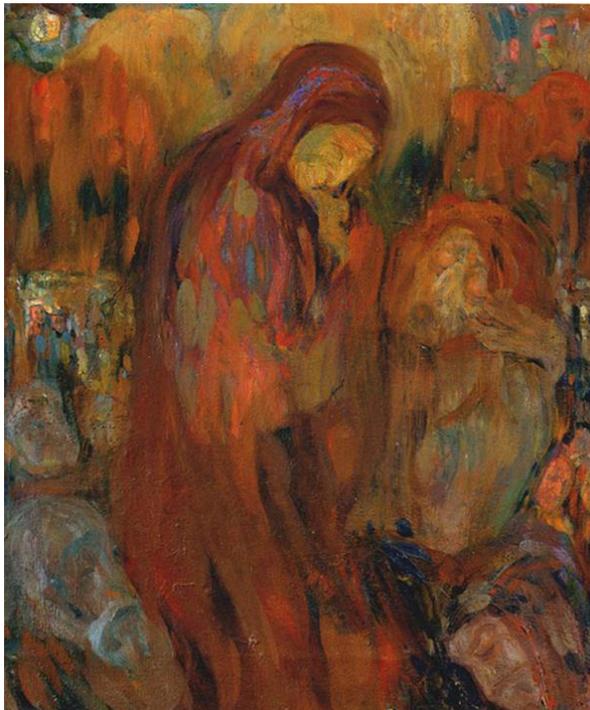
В.Д. Милиоти. Поэт.1909. Местонахождение неизвестно. Источник изображения:
Рис. 63 журнал «Золотое руно» (1909, № 2-3)



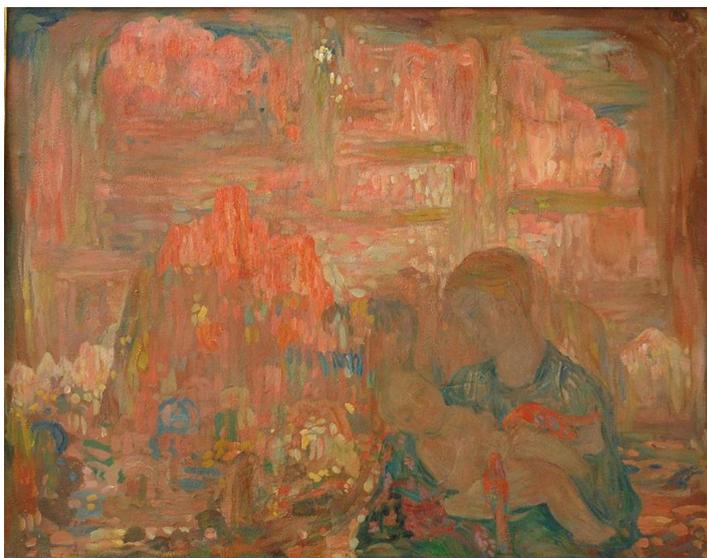
Н.Д. Милиоти. Вечерний праздник. 1900-е. Холст, масло. 117 х 120.
Рис. 64 Государственный Русский музей. Источник изображения: ГК- 5972371.



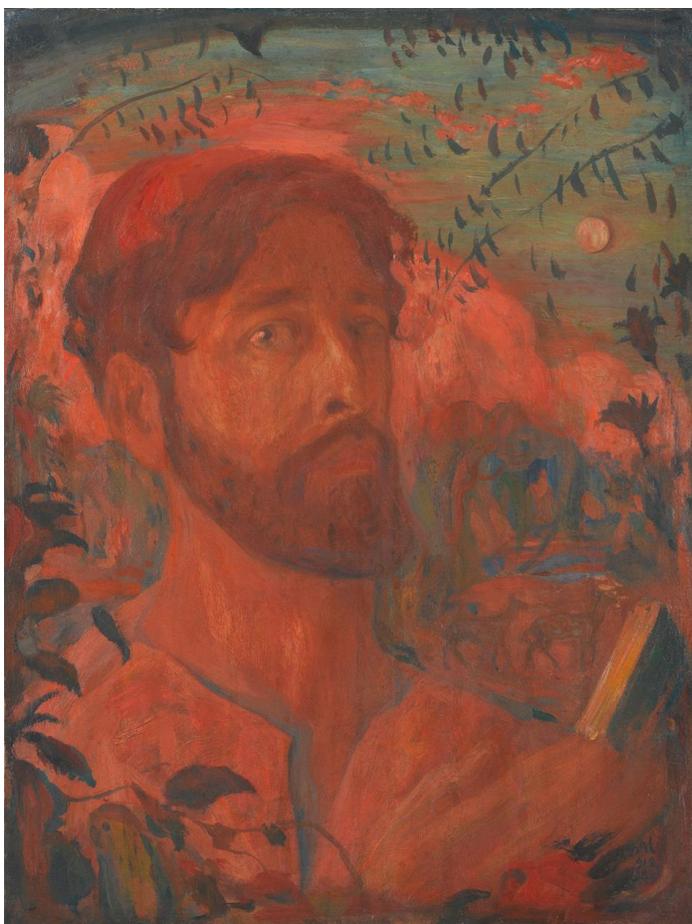
Н.Д. Милиоти. Закат. 1900-е. Дерево, масло. 34 х 30. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко. Источник изображения: ГК-Рис. 65 3611269.



Н.Д. Милиоти. Эскиз к картине «Оплакивание» (Pietà). 1907. Холст, масло. 75 х 67. Ивановский областной художественный музей. Источник изображения: ГК-Рис. 66 12667177.



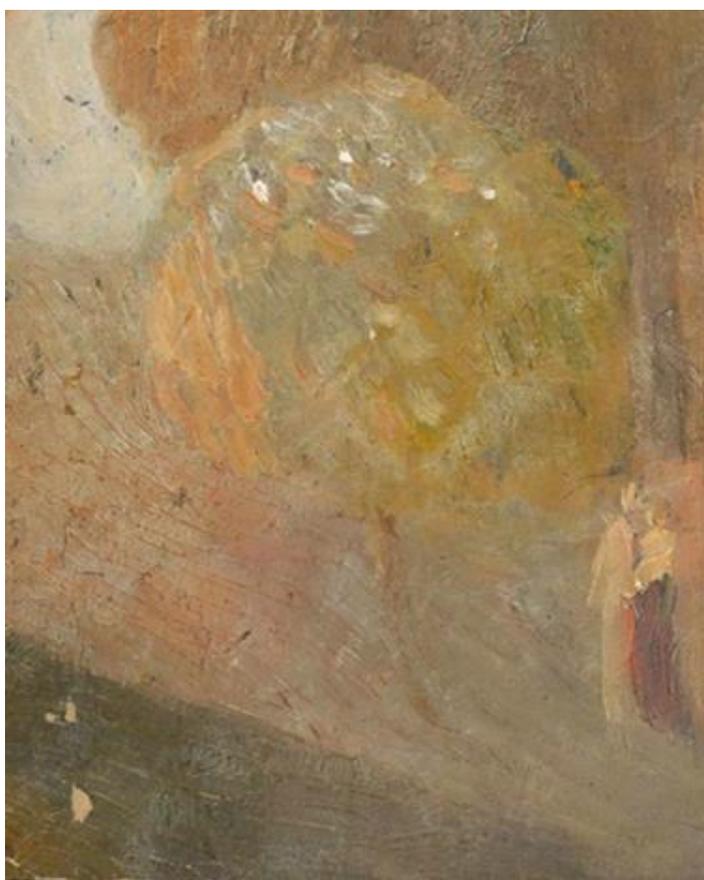
Н.Д. Милиоти. Мадонна. 1900-е. Картон, масло. 77,8 x 98,3. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан. Источник изображения: ГК-Рис. 67 8495845.



Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1912. Картон, масло. 48 x 36,3. Государственная Рис. 68 Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4370069.



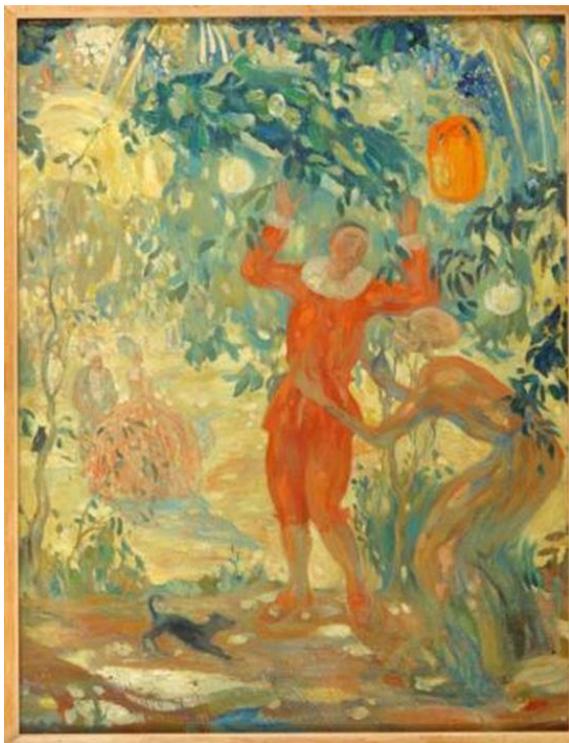
Н.Д. Милиоти. Натюрморт с цветами. 1911. Картон, масло. 30,3 х 40,3.
Рис. 69 Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4370139.



Н.Д. Милиоти. Вечер. Этюд. 1900-1910-е. Картон, масло. 36,5 х 30,3. Саратовский
Рис. 70 музей имени А.Н. Радищева. Источник изображения: ГК- 3160908.



Н.Д. Милиоти. Этюд дамы в розовом. 1910-е. Холст, масло. 71 х 160.
Рис. 71 Государственный Эрмитаж. Источник изображения: ГК- 34217467.



Н.Д. Милиоти. Пьеро и смерть. 1910-е. Холст, масло. 61 х 47. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко. Источник изображения: Рис. 72 ГК- 3611250.



Н.Д. Милиоти. Памяти Н. Сапунова. 1913. Собрание В.А. Дудакова и М.К. Кашуро. Рис. 73 Москва. Источник изображения: фото автора



Н.Д. Милиоти. Рождение Венеры. 1912. Холст, темпера. 200 х 400,5.
Рис. 74 Государственный Русский музей. Источник изображения: ГК- 8392378.



Н.Д. Милиоти. Фронтиспис к сборнику В. Эльснера «Пурпур Киферы». 1915 (?).
Бумага, фотомеханическая печать. 176,5 х 138. Источник изображения: ГК-
Рис. 75 25365691.

Иллюстрации к главе 3.

Творческая зрелость художников Милиоти в контексте вызово времени

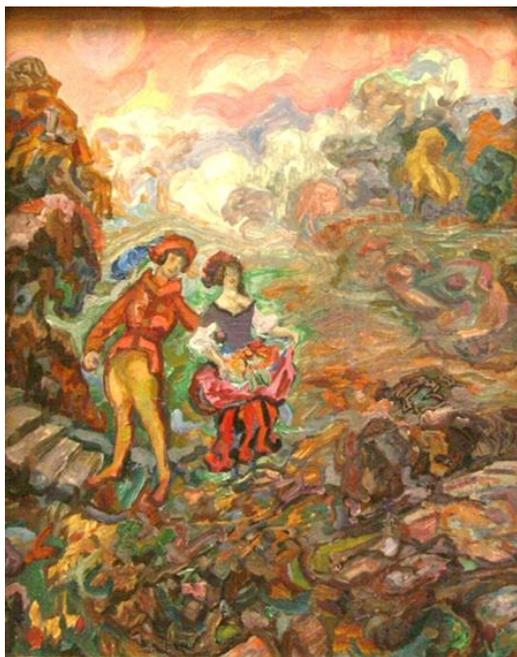


Рис. 76. В.Д. Милиоти Сказка. 1919 г. Дерево, масло. 40,5 х 31,5. Вольский краеведческий музей. Источник изображения: ГК-4704294.



Рис. 77. В.Д. Милиоти. Женщина на драконе. 1920 г. Дерево, масло. 58 х 72,5. Краснодарский краевой художественный музей имени Ф.А. Коваленко. Источник изображения: ГК-3516284.



Рис. 78. В.Д. Милиоти. Фантастический пейзаж. 1920. Дерево, масло. 40,5 х 32,5. Пермская государственная художественная галерея. Источник изображения: ГК-22480513.



Рис. 79. В.Д. Милиоти. Натюрморт. 1920. Дерево, масло. 24 х 39. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. Источник изображения: ГК- 24100844



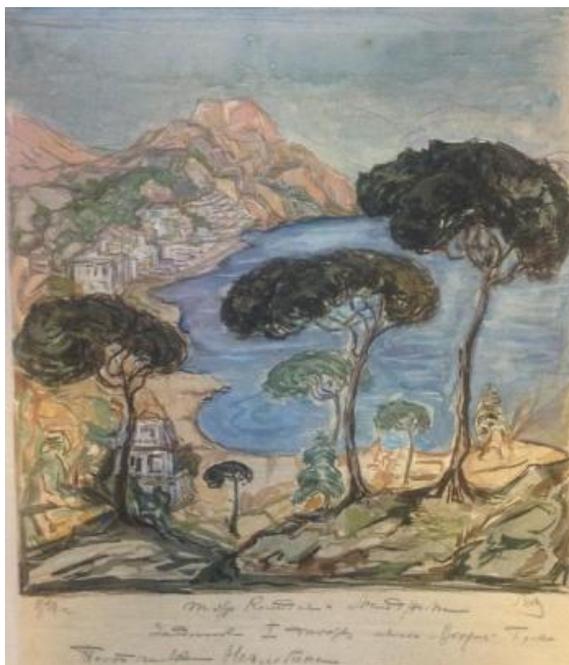
Рис. 80. В.Д. Милиоти. Мост. Эскиз. 1920. Картон, масло. 22 х 40. Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник. Источник изображения: ГК- 36967808



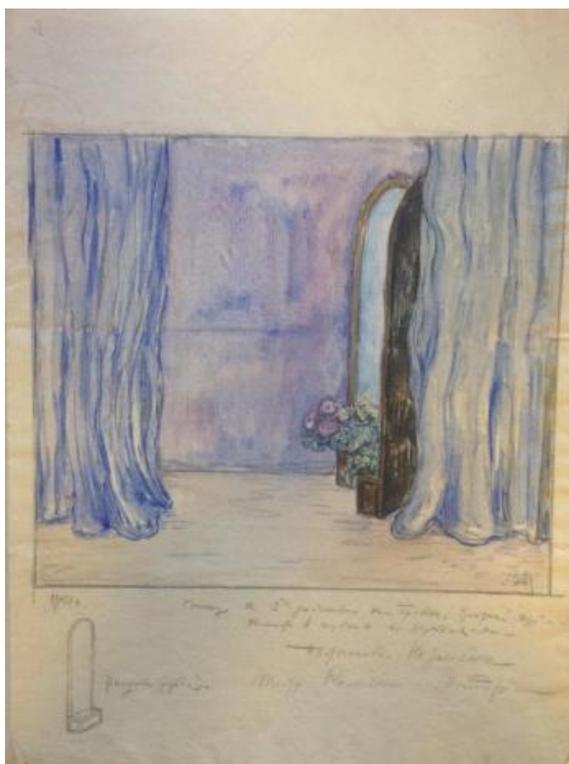
Рис. 81. В.Д. Милиоти Смоленский рынок в первые годы революции. 1920. Картон, масло. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



В.Д. Милиоти. Автопортрет. 1921. Картон, масло. 52,5 x 43,5. Государственная
Рис. 82. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4334585



В.Д. Милиоти. Эскиз задника. 1 дейст. «Вопрос». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 28,2 х 23,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25869319



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 действие. «Вопрос». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 31,2 х 23,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734912.



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. «Ее величество – женщина». 1920-е. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 10 x 16,4. Театральный музей им. А.А. Бахрушина.
 Рис. 85. Источник изображения: ГК-25734945



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. II акт. «Ее величество – женщина». 1920-е. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 12,7 x 21,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734927



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. Проект постановки. «Огненный змей». 1921. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 28,2 x 39,4. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734959



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. «Песнь свинца». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 29,2 x 42. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25869296



В.Д. Милиоти. Эскиз грима. Антиквар Габар. «Песнь свинца». 1921. Бумага, карандаш, гуашь, акварель. 24,8 x 16,2. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25869288



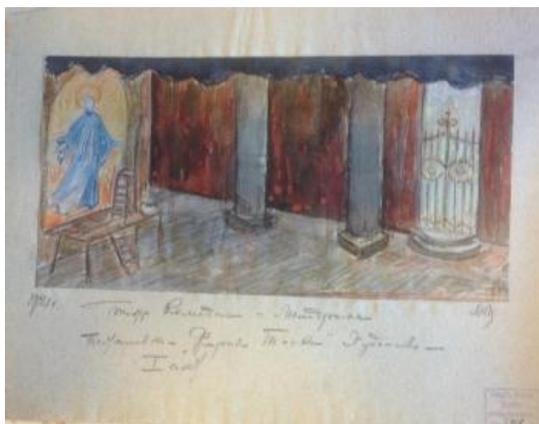
В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 акт (1 вариант). «Рай и ад». 1921. Картон, карандаш, акварель, гуаш. 25 x 30,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина.

Рис. 90. Источник изображения: ГК-25869264



В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 2 акт (2 вариант). «Рай и ад». 1921. Картон, карандаш, акварель, гуаш. 25 x 31,2. Театральный музей им. А.А. Бахрушина.

Рис. 91. Источник изображения: ГК-25869273



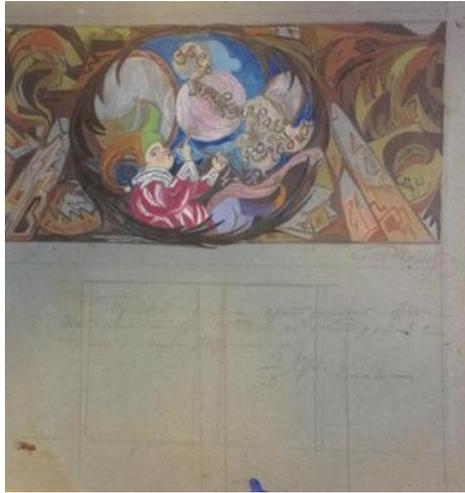
В.Д. Милиоти. Эскиз декорации. 1 акт. «Флория Тоска». 1921. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 24 x 31. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734976



В.Д. Милиоти. Эскиз мизансцены. III акт. 1920-е. Бумага, карандаш, акварель, гуашь. 18 x 20,3. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25869320



В.Д. Милиоти. Тридцать три богатыря 1920-е. Бумага, карандаш, акварель. 12,3 x 28,1. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 13220020



В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи центральной стены вестибюля Театра «Комедия и Мелодрама» с проектом марки Театра. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 27,4 x 25,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734917



В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект росписи левой стены вестибюля. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 28,8 x 45,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК-24937687



В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект росписи правой стены вестибюля. 1921. Картон, карандаш, гуашь. 30,6 x 45,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК-24937681



В.Д. Милиоти. Эскиз панно. Проект стенной росписи. 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 30,8 х 41,8. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 24937621



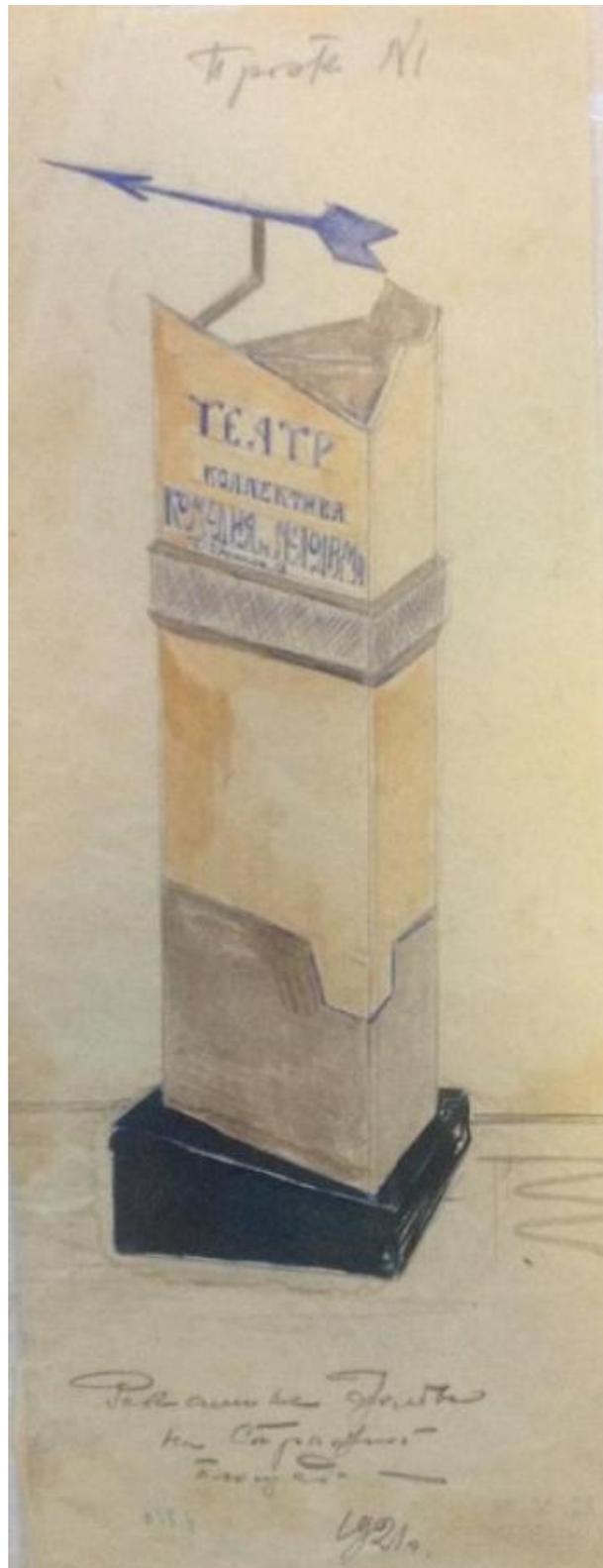
В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи стены кабаре театра «Комедия и Мелодрама». 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 31 х 47,5. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734903



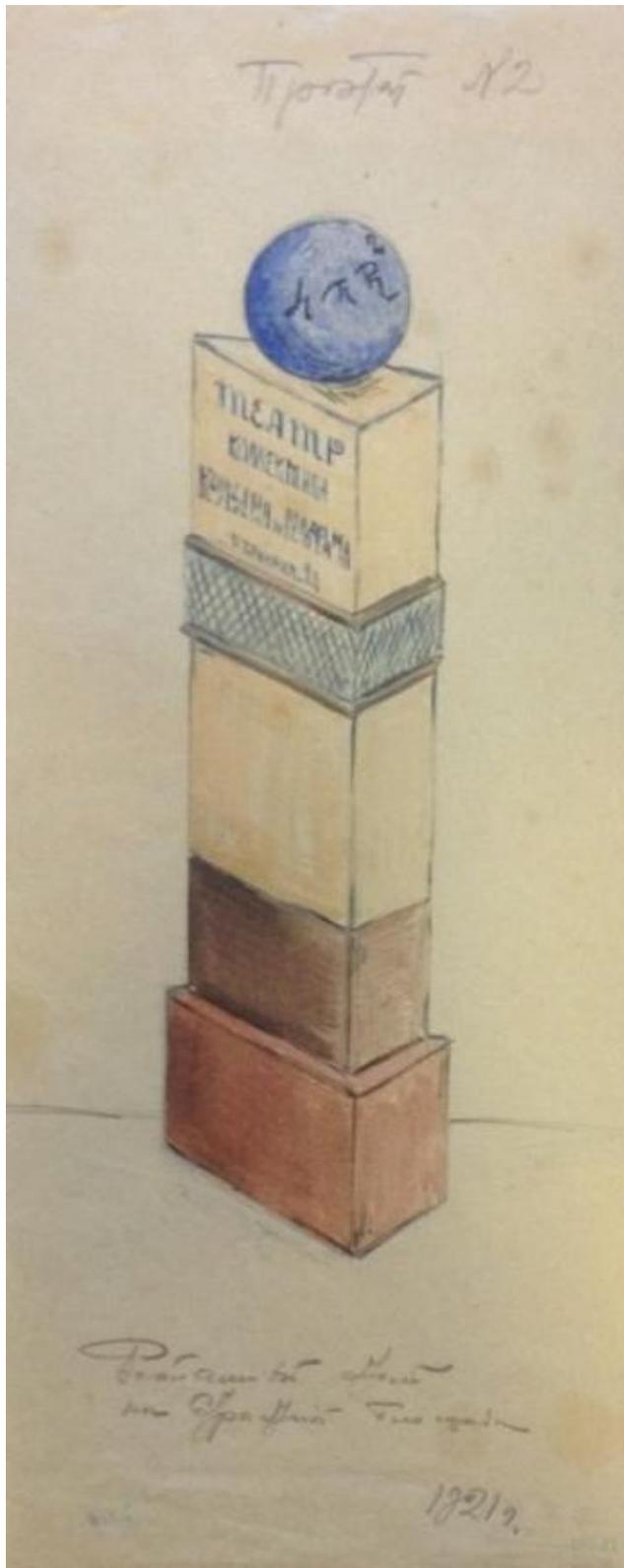
В.Д. Милиоти. Эскиз. Проект росписи кабаре (театрального фойе) театра «Комедия и мелодрама». 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 19,7 х 28,5.
Рис. 100. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734901



В.Д. Милиоти. Эскиз. Фонари. 1921. Бумага, карандаш, гуашь. 23 х 36.
Рис. 101. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734947



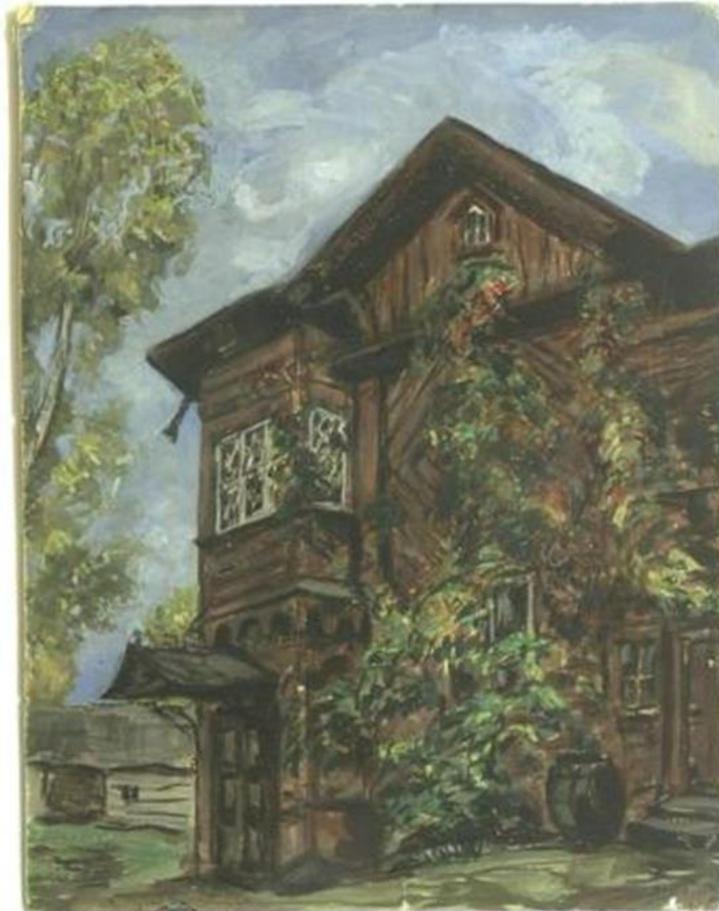
В.Д. Милиоти. Эскиз. Рекламные столбы на Страсной площади. Проект № 1. 1921. Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. 29,7 x 11,8. Театральный музей им. Рис. 102. А.А. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734932



В.Д. Милиоти. Эскиз. Рекламный столб на Страстной площади. Проект № 2. 1921.
Бумага, карандаш, акварель, тушь, перо. 31,2 x 12,8. Театральный музей им. А.А.
Рис. 103. Бахрушина. Источник изображения: ГК- 25734966



В.Д. Милиоти. Пейзаж. Уголок сада музея Чайковского в Клину. 1923. Картон, масло. 24,8 x 50. Музей-заповедник П.И. Чайковского. Источник изображения: Рис. 104. ГК- 4022047



В.Д. Милиоти. Подъезд Дома-Музея. 1923. Картон, темпера. 35,5 x 27. Музей-заповедник П.И. Чайковского. Источник изображения: ГК- 3742348



В.Д. Милиоти. Дом-музей П.И. Чайковского. Уголок спальни. 1923 Картон, масло. 42 х 58,3. Музей-заповедник П.И. Чайковского. Источник изображения: Рис. 106. ГК- 16015217



В.Д. Милиоти. Всадники. Прогулка. 1921. Дерево, масло. 40 х 60. Рис. 107. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334190.



В.Д. Милиоти. Пикник. 1921-1924. Дерево, масло. 65 х 82. Государственная
Рис. 108. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334736.



В.Д. Милиоти. Прогулка. 1925. Фанера, масло. 51,5 х 54. Государственная
Рис. 109. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334692.



В.Д. Милиоти. Автопортрет с женой. Сер. 1920-х. Дерево, масло. 27,5 x 41,5.
Рис. 110. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4334693



Н. Д. Миліюти: Портреть Моргана-младшаго (Америка).
Н.Д. Милиоти. Портрет Моргана-младшего. Сер. 1920-х. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: журнал «Иллюстрированная Россия». 1925.
Рис. 111. № 9



Рис. 112. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1924. © René Guerra



Рис. 113. Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1924. © René Guerra



Н.Д. Милиоти. Без названия. 1923. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиоти.
Рис. 114. Москва. Источник изображения: фотография автора



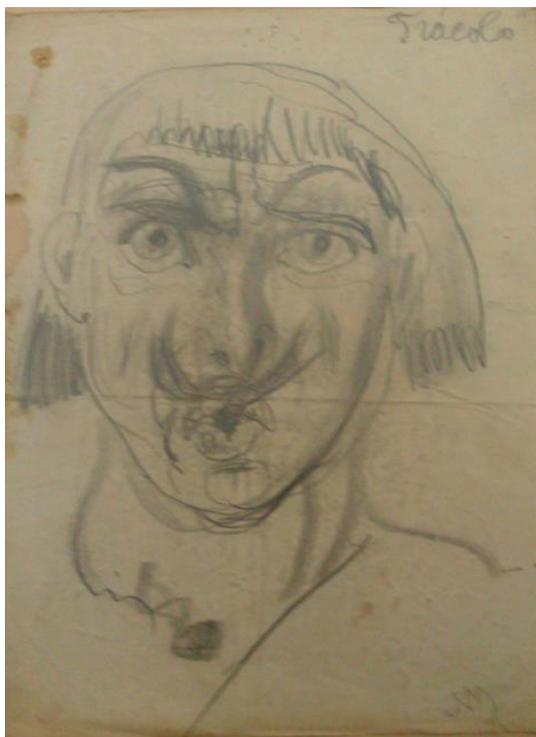
Н.Д. Милиоти. У дерева. 1925. Бумага, акварель. 25,6 x 17,2. Саратовский музей
Рис. 115. имени А.Н. Радищева. Источник изображения: ГК- 3166723.



Н.Д. Милиоти. Эскизы костюмов. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 20,3.
Рис. 116. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 16.



Н.Д. Милиоти. Траколло. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0. Источник
Рис. 117. изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 8.



Н.Д. Милиоти. Траколо. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0. Источник Рис. 118. изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 78.



Н.Д. Милиоти. 1-ый крестьянин. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0. Рис. 119. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 22.



Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. 1925. Картон, масло. 51,0 х 23,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 120. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Эскизы костюмов. 1925. Картон, масло. Собрание Е.Ю.
Рис. 121. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 x 23,0.
Рис. 124. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 67.



Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х.
Бумага, карандаш. 23,0 x 29,0. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л.
Рис. 125. 68.



Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х.
Бумага, карандаш. 23,0 х 29,0. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л.
Рис. 126. 74.



Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». Сер. 1920-х.
Бумага, карандаш. 23,0 х 29,0. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л.
Рис. 127. 79.



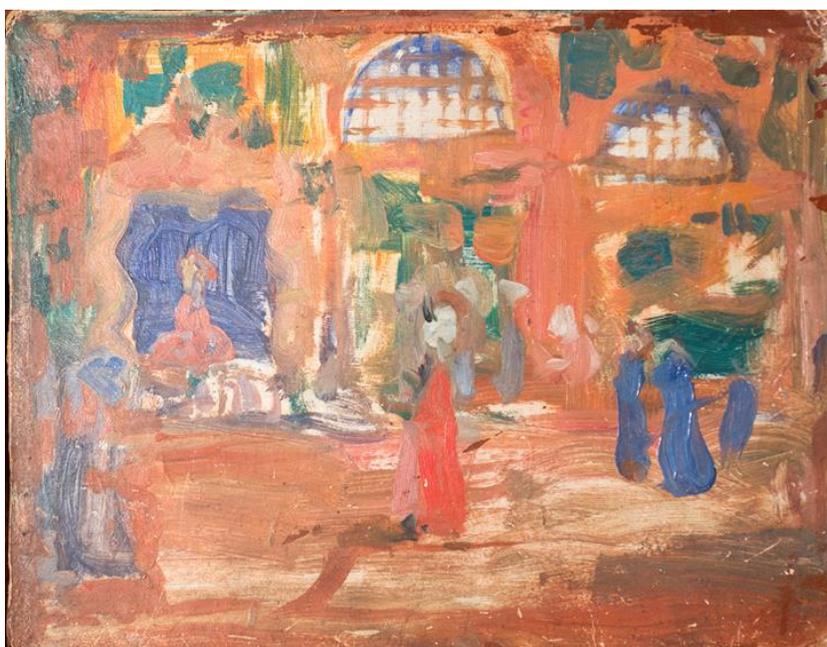
Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0.
Рис. 128. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 60.



Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0.
Рис. 129. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 66.



Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. Сер. 1920-х. Бумага, карандаш. 29,0 х 23,0.
Рис. 130. Источник изображения: РГБ. Ф. 494. К. 1. Д. 2. Л. 70.



Н.Д. Милиоти. Эскиз к постановке пьесы «Принцесса Карим». 1925. Картон, масло. 23,0 х 29,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения:
Рис. 131. фотография автора



Н.Д. Милиоти. Эскиз костюма. 1925. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиоти.
Рис. 132. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Эскиз женского костюма. 1929. Картон, масло. Собрание Е.Ю.
Рис. 133. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



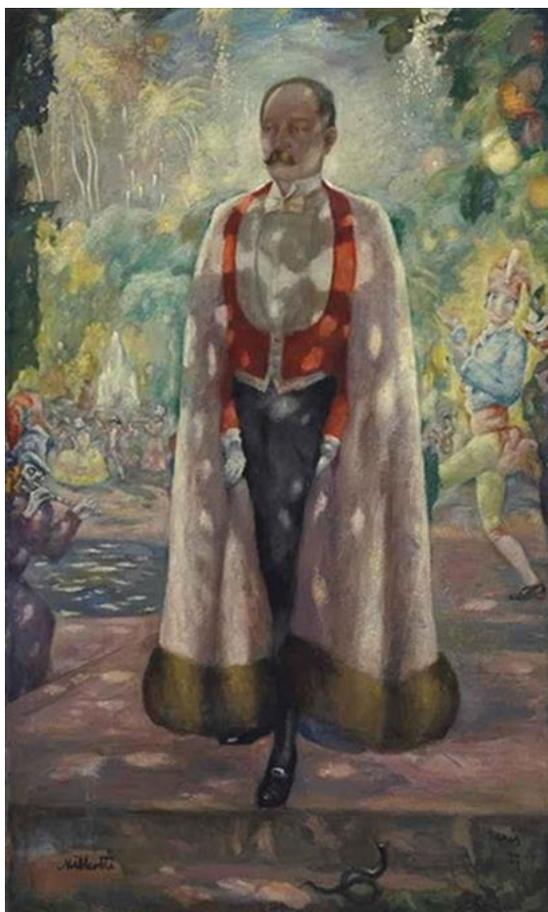
Н.Д. Милиоти. Цирк. Лошади. 1925. Картон, масло. 36,0 x 52,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 134. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Цирк. Носорог. 1926. Картон, масло. 27,0 x 52,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 135. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Рис. 136. Н.Д. Милиоти. Портрет Тэффи. 1925. Картон, масло. © René Guerra



Н.Д. Милиоти. Портрет Бони де Кастеллана. 1927. Холст, масло. 203,2 х 121,9.
Рис. 137. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: фотография автора



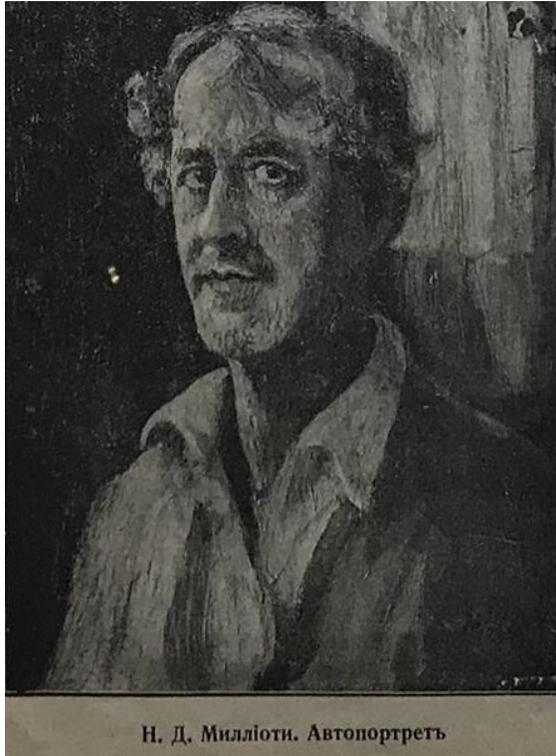
Н. Д. Миллюти. Портретъ *Madame P.*

Н.Д. Милиоти. Портрет Madame P. 1920-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 138. Источник изображения: журнал «Россия (Париж)». 1930. № 3



Портретъ *Mrs Olga Frike* изъ *Sidney*

Н.Д. Милиоти. Портрет миссис Ольги Фрике из Сиднея. 1927. Местонахождение
Рис. 139. неизвестно. Источник изображения: журнал «Россия (Париж)». 1930. № 3



Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1920-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 140. изображения: журнал «Россия (Париж)». 1930. № 3



Н.Д. Милиоти. Сергей Лифарь. 1920-е. Местонахождение неизвестно. Источник
Рис. 141. изображения: журнал «Иллюстрированная Россия». 1938. № 24



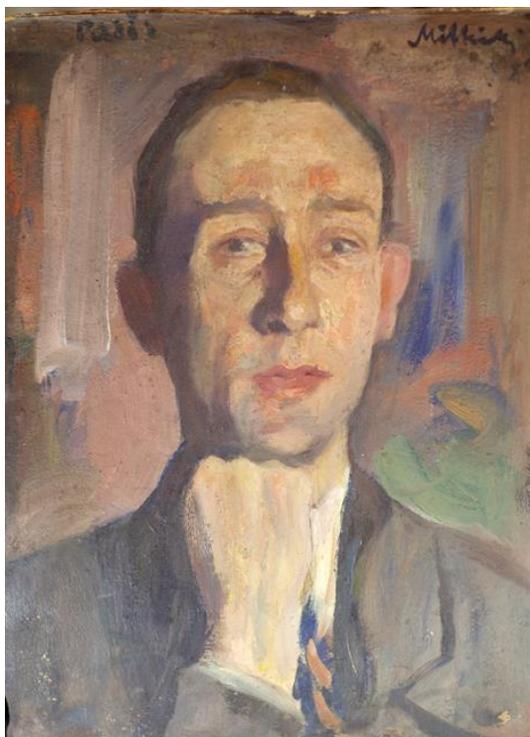
Н.Д. Милиоти. Женский портрет в розовых тонах. 1928. Холст, масло. 73,0 x 60,0.
Рис. 142. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет матери на смертном одре. 1928. Картон, масло. 54,0 x 46,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



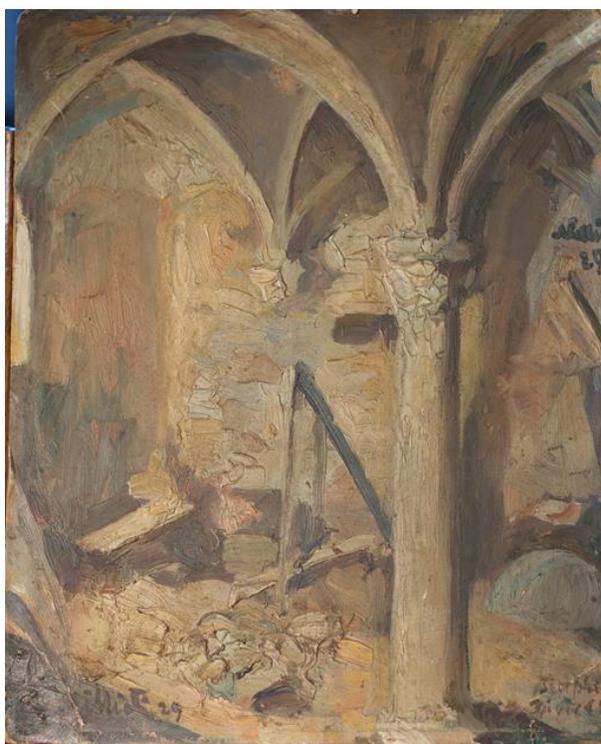
Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в темном платье с цветком. 1929. Картон, масло. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет пианиста А.И. Зилоти. 1929. Картон, масло. 38,0 x 46,0. Рис. 145. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Монастырь Тропиканов. 1929. Картон, масло. 40,0 х 33,0.
Рис. 146. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Монастырь Тропиканов. 1929. Картон, масло. 41,0 х 33,0.
Рис. 147. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Карнавал. Лестница. 1929. Картон, масло. 80,0 х 60,0. Собрание
Рис. 148. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Эскориал, Испания. 1930. Картон, масло. 24,0 х 33,0. Собрание
Рис. 149. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Дон Кихот. 1930-е. Картон, масло. 26,0 х 21,8. Дом русского
Рис. 150. зарубежья им. А. Солженицына. Москва. Источник изображения: ГК-44566248



В.Д. Милиоти. Дон Кихот. 1920-е. Фанера, масло. 41 х 33. Государственная
Рис. 151. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334804



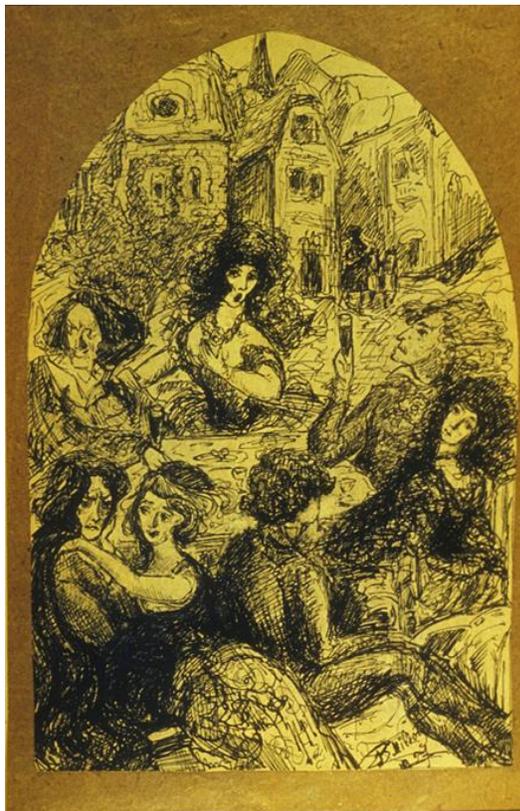
В.Д. Милиоти. По Диккенсу. Городской пейзаж. 1923. Дерево, масло. 49 х 63,5.
Рис. 152. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334881



В.Д. Милиоти. Восточный мотив. Лунная ночь. 1925. Дерево, масло. 32 х 24,5.
Рис. 153. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4334604



В.Д. Милиоти Кабачок. 1920-е. Картон, масло. 40 х 60. Астраханская картинная галерея. Источник изображения: ГК-4587057



В.Д. Милиоти Иллюстрация к трагедии А.С. Пушкина «Пир во время чумы». 1927. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



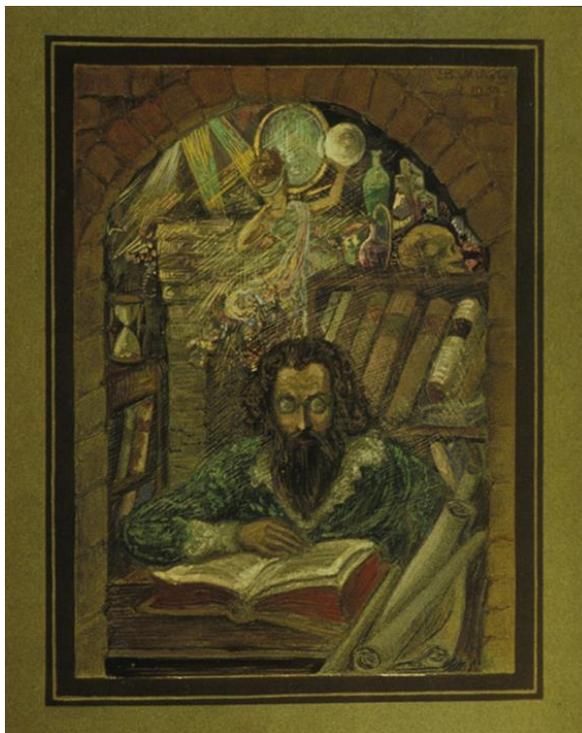
В.Д. Милиоти. У камина. Иллюстрация к роману Т. Готье «Spirite». 1927. Дерево, масло. 31 x 25,5. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



Милиоти В.Д. Мертвая царевна. 1929. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



В.Д. Милиоти Дон Жуан и Смерть. 1929. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в Рис. 158. контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



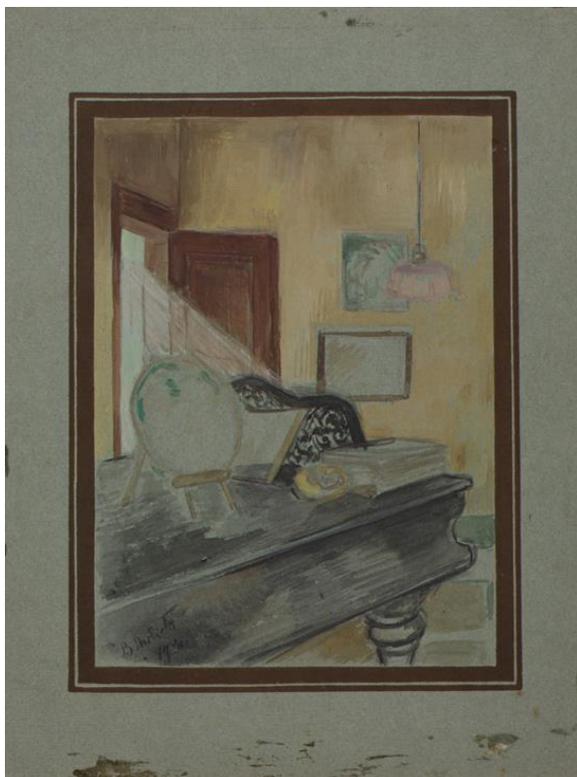
В.Д. Милиоти. Фауст. 1930. Картон, гуашь. 25,5 х 19,3. Государственная Рис. 159. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 8079983



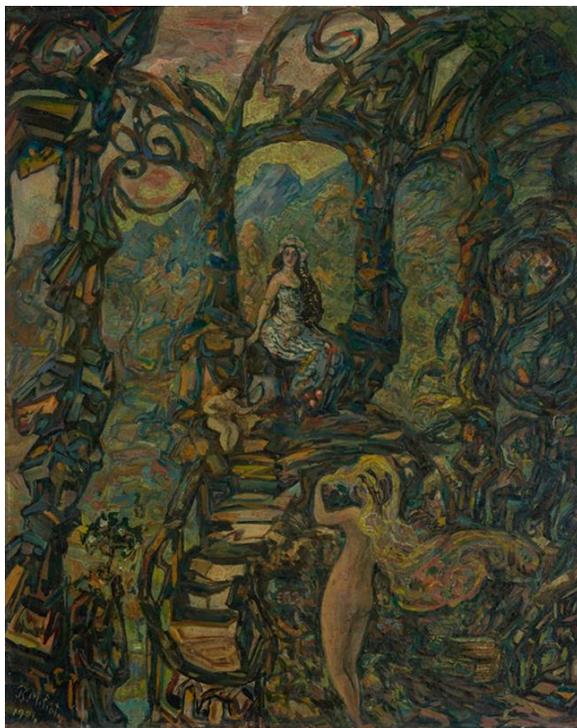
В.Д. Милиоти. Леда. 1929. Бумага, гуашь, акварель. 44,7 х 56. Государственная
Рис. 160. Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 8079982



В.Д. Милиоти. Рождение женщины. 1930. Картон, гуашь. 19,2 х 25,4.
Рис. 161. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-8079868



В.Д. Милиоти. Комната на Лесной улице. Этюд. 1930. Картон, гуашь. 25,5 х 19,5.
Рис. 162. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 8079872.



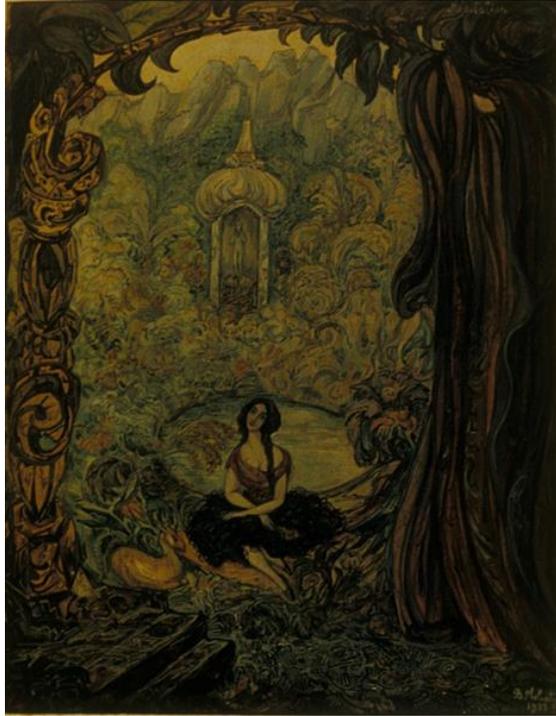
В.Д. Милиоти. Восточный мотив. 1931. Дерево, масло. 28,5 х 33,2.
Рис. 163. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334846.



В.Д. Милиоти. Фантазия Шумана. 1931. Акварель, тушь, белила. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Источник изображения: фотография автора



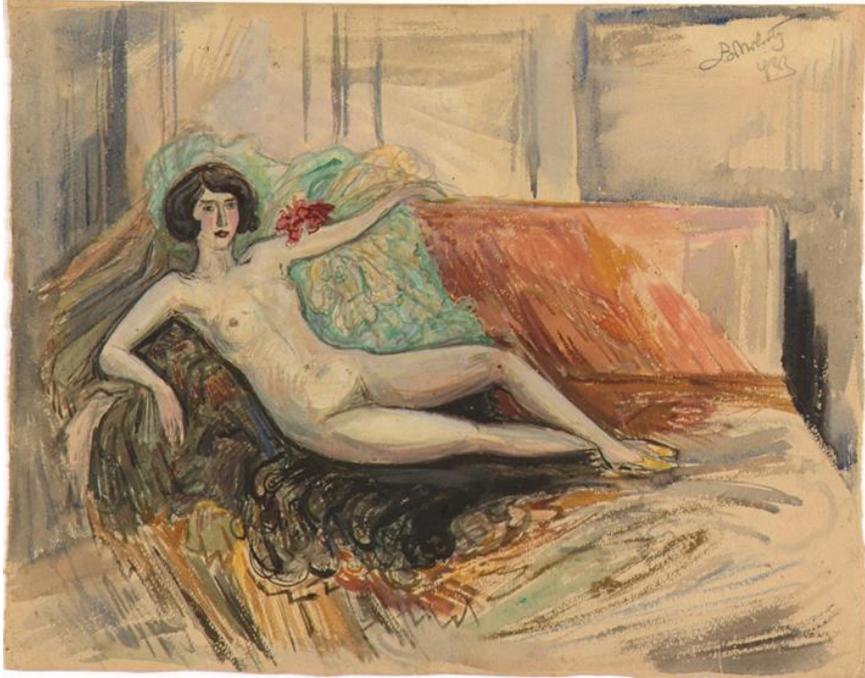
В.Д. Милиоти. Девушка у ручья. 1931. Картон, масло. 26,4 x 21. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4344236.



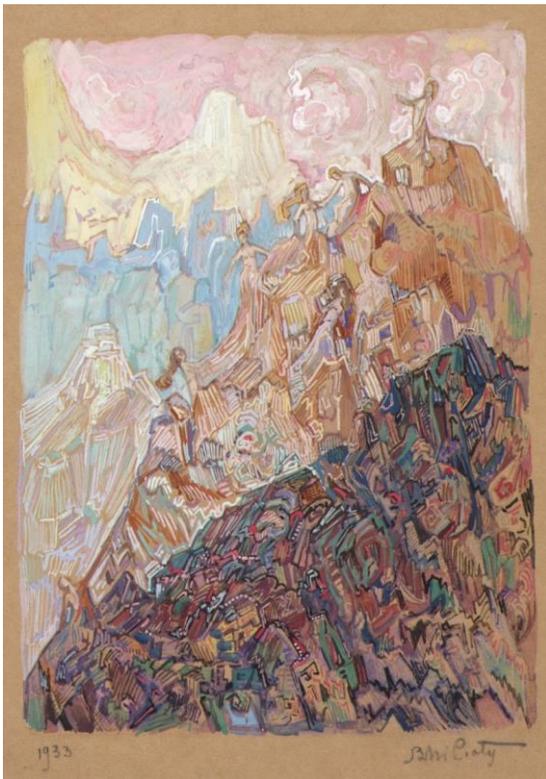
В.Д. Милиоти Медитация (Размышление). 1933. Местонахождение неизвестно. Источник изображения: Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. Москва: Прогресс-Традиция, 2012.



В.Д. Милиоти. Барон входит в подвал. Иллюстрация к «маленькой трагедии» А.С. Пушкина «Скупой рыцарь». 1933. Картон, масло. 34 х 24. Государственный литературный музей. Источник изображения: ГК-20545514.



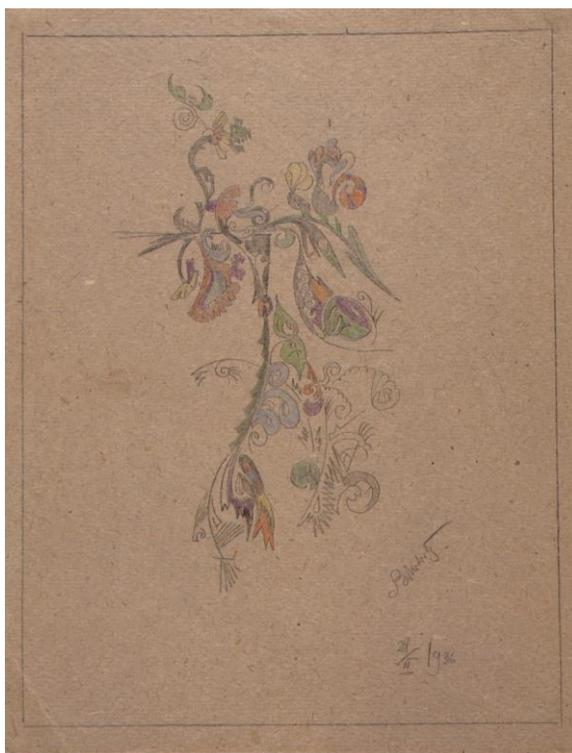
В.Д. Милиоти. Обнаженная на диване. 1933. Бумага, акварель, тушь, белила. 30,7 х 39,5. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-Рис. 168. 15501510.



В.Д. Милиоти. Пробуждение горы. 1933. Картон, гуашь, тиснение. 25,9 х 21,3. Рис. 169. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 8080022



В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив с архитектурой. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 22,5 x 28,8. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-8080064



В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 28,9 x 22,7. Государственная Третьяковская галерея. Рис. 171. Источник изображения: ГК-8080115



В.Д. Милиоти. Орнаментальный мотив. 1936. Бумага, графитный карандаш, цветные карандаши. 22,4 х 29,0. Государственная Третьяковская галерея.
Рис. 172. Источник изображения: ГК-8080005



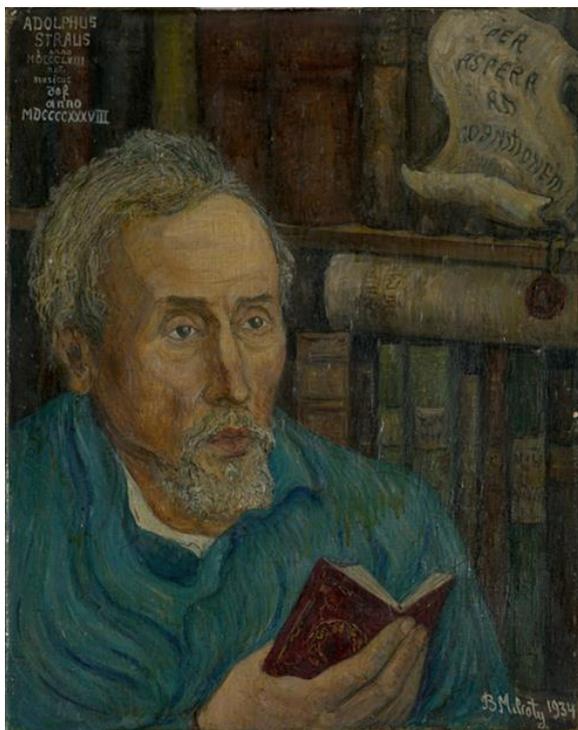
В.Д. Милиоти. Девушка в белом. 1937. Картон, масло. 10,6 х 9. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК- 4344328



В.Д. Милиоти. Восточный мотив. 1939. Дерево, масло. 50,5 х 41,2.
Рис. 174. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334575.



В.Д. Милиоти. Поток и дракон. 1939-1940. Фанера, масло. 35,5 х 23.
Рис. 175. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4334528.



В.Д. Милиоти. Портрет А.Э. Штрауса. 1934. Холст, масло. 44,6 х 35,5.
Рис. 176. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4344252.



В.Д. Милиоти. Портрет Р.И. Штраус. 1942. Холст, масло. 24,8 х 18.
Рис. 177. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4344150.



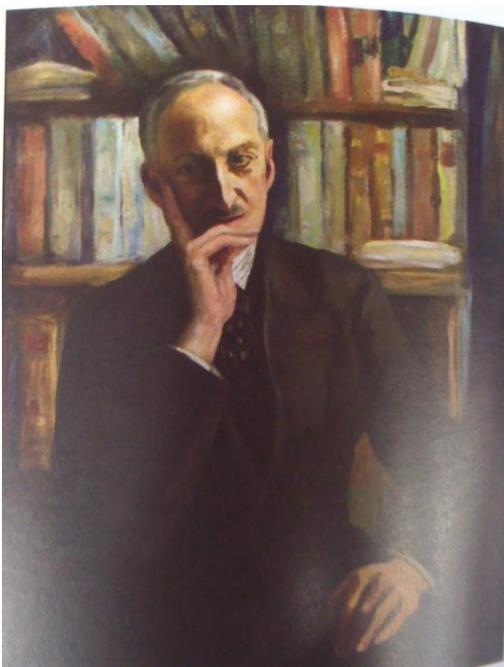
Н.Д. Милиоти. Автопортрет в чалме. 1920-е. Картон, масло. 46,0 x 37,0. Собрание Рис. 178. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Автпортрет. 1929. Картон, масло. 75,3 x 63,5. Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, Париж. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Автопортрет на фоне Толедо. 1930. Холст, масло. 48,0 x 63,0.
Рис. 180. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет писателя Андре Моруа. 1930. Холст, масло.
Рис. 181. © René Guerra



Н.Д. Милиоти. Мужской портрет. 1931. Холст, масло. 53,0 x 65,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 182. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет Т.Л. Сухотиной-Толстой. 1932. Холст, масло. 73 х 60.
Рис. 183. Институт славистики. Париж. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти (Милиотти). Портрет Т.Л. Сухотиной-Толстой. 1932. Холст, масло. 75,5 х 62,5. Музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна». Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Скачки в Шантильи. 1932. Холст, масло. 65,0 х 81,0. Собрание Рис. 185. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



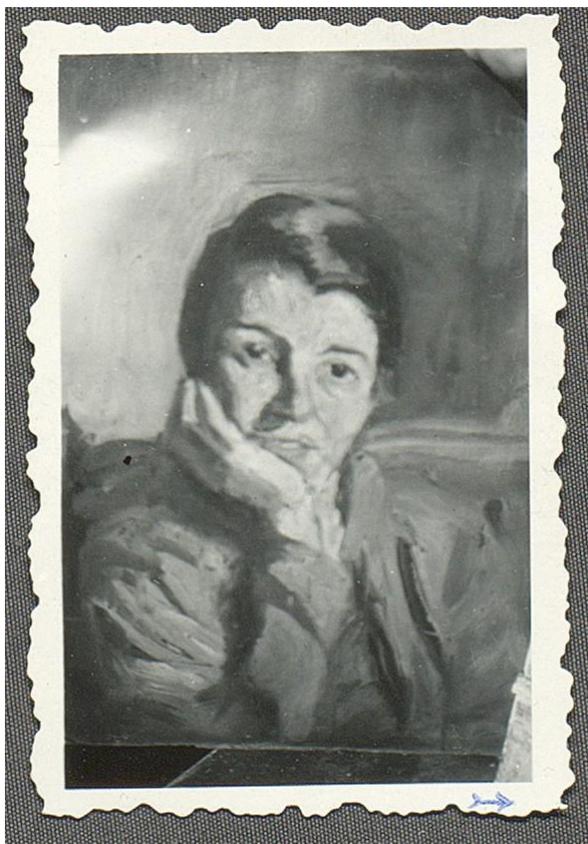
Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в белом платье. 1933. Холст, масло. 65,0 х 81,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография Рис. 186. автора



Рис. 187. Н.Д. Милиоти. Портрет Поля Валери. 1930-е. Холст, масло. © René Guerra



Н.Д. Милиоти. Портрет Александра Гречанинова. 1934. Картон, масло. © René
Рис. 188. Guerra



Н.Д. Милиоти. Портрет Ю.Л. Сазоновой. 1930-е. Местонахождение неизвестно.
Рис. 189. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1930-е (?) ДВП, масло. 22,0 х 27,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 190. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1930-е. Холст на картон, масло. 45,0 х 55,0.
Рис. 191. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Женский портрет в голубом платье. 1930-е. Картон, масло. 40,0 х 50,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография
Рис. 192. автора



Н.Д. Милиоти. Букет. 1930. Холст, масло. 61,2 x 50,0. Частное собрание. Москва.
Рис. 193. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Букет цветов в стеклянной вазе. 1938. Холст, масло. 38,0 x 46,0.
Рис. 194. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти Портрет Ф.И. Шаляпина на смертном одре. 13 апреля 1938 г. Картон, масло. 84 x 72 см. Национальный фонд современного искусства при Министерстве культуры Франции, Париж. Источник изображения: фотография Рис. 195. автора



Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной в черном. 1938. Картон, масло. 48,0 х 64,0.
Рис. 196. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Мужской портрет. 1940. Картон, масло. 34,0 х 53,0. Собрание
Рис. 197. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Портрет неизвестной. 1940. Картон, масло. 40,0 x 48,0. Собрание Рис. 198. Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Женский портрет. 1941. Картон, масло. 46,5 x 38,0. Рис. 199. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения: ГК-4317735.



Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш. 23,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография
Рис. 200. автора



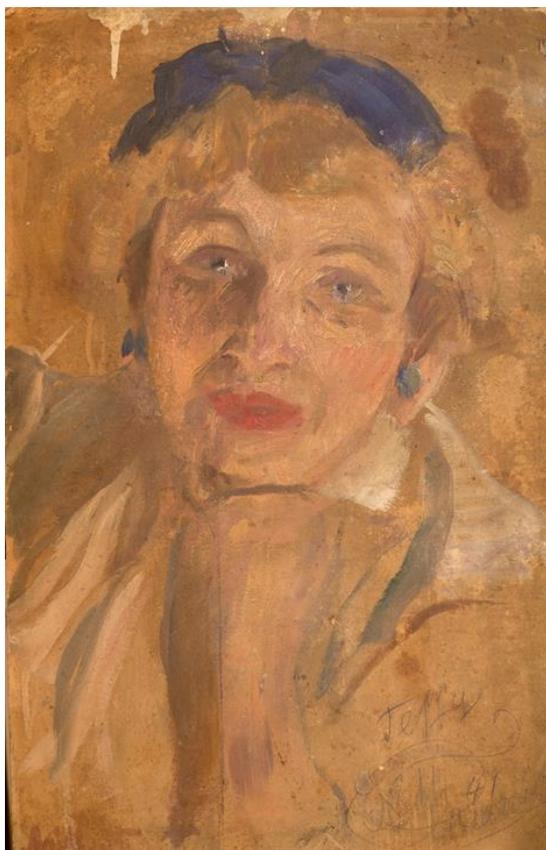
Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография
Рис. 201. автора



Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография
Рис. 202. автора



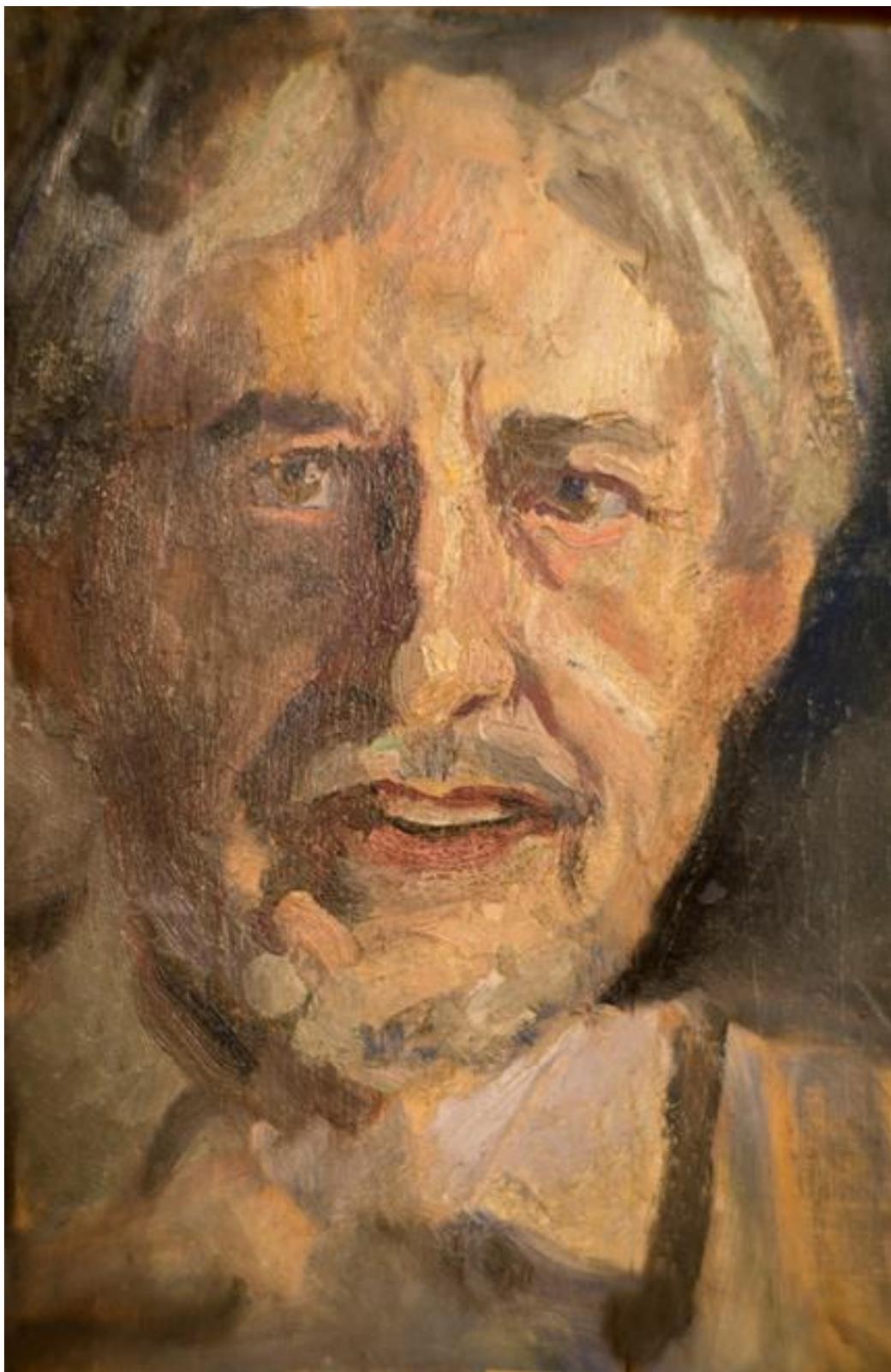
Н.Д. Милиоти. Страдания и разрушения войны. 1941. Бумага, карандаш 26,0 x 18,0. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография
Рис. 203. автора



Н.Д. Милойти. Портрет Тэффи. 1941. Картон, масло. 28,0 х 45,0. Собрание Е.Ю.
Рис. 204. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милойти. Портрет Н.А. Бенуа. 1940-е. Холст, масло. 72,7 х 60,0.
Рис. 205. Государственный Русский музей. Источник изображения: фотография автора



Н.Д. Милиоти. Автопортрет. 1940-е (?) Фанера, картон, масло. 18,0 х 24,0.
Рис. 206. Собрание Е.Ю. Миллиоти. Москва. Источник изображения: фотография автора