

С. И. ФОКИНА

*Государственная
Третьяковская галерея,
Москва, Россия*

SNEZHANA FOKINA

*The State Tretyakov Gallery,
Moscow, Russia*

В. Д. МИЛИОТИ КАК ХУДОЖНИК ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА. ОТ ГРАФИКИ К СЦЕНИЧЕСКОМУ ОБРАЗУ

АННОТАЦИЯ

Статья знакомит с одним из эпизодов творческой деятельности художника-символиста В. Д. Милиоти, художника не профессионального (в отличие от его старшего брата Николая), но оставившего заметный след в истории отечественного изобразительного искусства на рубеже XIX – XX вв. В статье анализируются первые этапы деятельности Милиоти как театрального художника. Недолгий период успеха художника – 1905 – 1909 гг. – рассматривается через его первые опыты по созданию сценических костюмов. Стилистические поиски Милиоти в работе над его первыми театральными костюмами исследуются на фоне сложной постановочной работы В. Э. Мейерхольда над спектаклем «Гедда Габлер» по пьесе Генрика Ибсена в петербургском театре у В. Ф. Комиссаржевской. Этот уникальный эпизод в жизни Милиоти, занимавшегося преимущественно живописью и графикой, стал важной областью творческого эксперимента. Милиоти не был профессиональным художником, поэтому успех его костюмов в контексте прорывного спектакля Мейерхольда не только носил репутационный

VASILY MILIOTI AS A THEATRICAL COSTUME DESIGNER. FROM GRAPHICS TO STAGE

ABSTRACT

The article deals with one of the episodes of the creative works of symbolist artist V. D. Milioti. He was not a professional artist (unlike his elder brother Nikolay), but he left a noticeable trace in the history of Russian fine arts at the turn of the 19th and 20th centuries. The article analyzes the first stages of Milioti's activity as a theatre artist. A short period of his success (1905 – 1909) is considered through his first experiences as a stage costume designer. The stylistic search of Milioti in the work on his first theatrical costumes is explored at the background of the complex stage work of V. S. Meyerhold over the play "Hedda Gabler" (based on Henrik Ibsen's work) at St. Petersburg theatre at V. F. Komissarzhevskaya. This unique episode in Milioti's life, who was mainly concerned with painting and graphics, became an important sphere of his creative experiments. Milioti was not a professional artist, so the great success of his costumes in the context of Meyerhold's performance triumph had only a reputational character, but also legitimized its unique style, which largely did not fit into the canons of a professional artistic approach and the general gallery context of that epoch.

характер, но и легитимировал его уникальную стилистику, во многом не укладывающуюся в каноны профессионального художественного подхода и общего галерейного контекста той эпохи.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *В. Д. Милиоти, «Гедда Габлер», В. Ф. Комиссаржевская, В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Сапунов.*

KEYWORDS: *V. D. Milioti, "Hedda Gubler", V. F. Komissarzhevskaya, V. E. Meyerhold, N. N. Sapunov.*

В таком ремесле, как художественное оформление театрального спектакля, знания и навыки – прежде всего, но они могут ничего не дать, если нет у исполнителя вкуса, чутья и понимания предмета, которым занята вся творческая группа. Непродолжительная работа Василия Милиоти в качестве художника по костюмам явилась едва ли не прямым доказательством такого утверждения – незапланированный, случайный опыт, описанный в этой статье, оказался удачным, и можно только сожалеть о том, что Василий Милиоти впоследствии ничем подобным не занимался. Репутация театра Комиссаржевской начала века, театра, с которым Василий Милиоти сотрудничал, позволяет принять приведенный пример как вполне доказательный.

В. МИЛИОТИ. НАЧАЛО ТВОРЧЕСТВА И ПЕРВЫЙ УСПЕХ

Старший брат Василия Милиоти – Николай Дмитриевич Милиоти (1874–1962) в 1894 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), которое не окончил, продолжив обучение в Париже, где с 1897 г. занимался в нескольких частных академиях. Сам Василий Дмитриевич Милиоти (1875–1943), не получив специального художественного образования, активно участвовал в художественной жизни Москвы. В отделе рукописей Третьяковской галереи хранится написанная Василием Милиоти от руки автобиография, в которой он рассказывает, в частности, о том, что в детстве «много работали с гипсов» [1, л. 2] с домашним преподавателем К. Ф. Турчаниновым¹, учеником художников Ф. А. Бруни и М. И. Скотти. Он рассказывает также об увлечении музыкой, которой занимался, судя по всему, довольно серьезно, на что указывает его фраза: «... в Консерваторию не пошел» [1, л. 2]. В автобиографии Милиоти не объясняет, 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 окончил в 1904 г. Хотя В. Милиоти и выбрал себе профессию, не связанную с художничеством, но с самой художественной жизнью не порвал. В 1901 году, когда было

¹ *Капитон Федорович Турчанинов (1821–1900) – художник, график, академик Императорской Академии художеств.*

образовано выставочное объединение «36 художников»², Милиоти, будучи студентом юридического факультета, параллельно состоял и секретарем этого объединения.

Таким образом, в то самое время, когда Николай Милиоти еще только учился в Париже, Василий принимал активное участие в художественной жизни Москвы, был избран, как упоминалось выше, секретарем общества «36 художников», а затем – Союза русских художников (СРХ)³. И судя по всему, его деятельность на этом посту была и успешна, и востребована. Один из основателей СРХ Константин Юон в письме к дочери Павла Третьякова – Александре Боткиной сетовал: «...вчера призвали Милиоти,

нашего заведующего и главного работника на военную службу, так что вся тяжесть малоинтересных работ ляжет на меня...» [2, лл. 2 об.-3].

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 персональной выставке, писать вежливые ответы на гневные запросы и проч. (см. ОР ГТГ). Но такая работа имела и плюсы: В. Милиоти, к примеру, имел возможность показать свои вещи Николаю Ульянову⁴, вместе с Виктором Борисовым-Мусатовым отбиравшему работы для выставок; смог познакомиться и тесно общался с Михаилом Врубелем, о котором писал впоследствии: «Помню, как мы шли с ним из Академии художеств через реку Неву. Был сверкающий день, и на пути попадались сложенные квадраты добытых с Невы льдин, в которых преломлялось солнце. Врубель обратил на это внимание и сказал мне: “Вот, смотрите, В. Д., всё здесь, человек ничего не придумает, чего бы не было в природе. Берите всё оттуда”» [3, с. 369]. 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 как бы то ни было, качество его живописи было уже достаточно высоким, ведь нашлись основания у Н. С. Ульянова, который отобрал работы Василия для выставки Московского товарищества художников (МТХ).

15 января 1905 г. открылась уже XII выставка МТХ, та самая, на которой Василий Милиоти впервые показал свои «Декоративные мотивы». Помимо членов Товарищества и В. Милиоти в выставке принимали участие Павел Кузнецов, Николай Крымов,

2 «36 художников» – выставочное объединение, образованное в декабре 1901 г. в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества по инициативе А. Васнецова, С. Виноградова, В. Переплетчикова, Н. Досекина. Объединение выступало против неравноправного положения молодых художников, существовавшего в Товариществе передвижных художественных выставок. Участие в выставках «36 художников» (всего их было две – зимой 1901/1902 и 1902/1903 гг.) было свободным, без отборочного жюри.

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

4 Николай Семёнович Ульянов (1872–1924) – художник, друг В. Э. Борисова-Мусатова.

Александр Матвеев, Мартирос Сарьян, Сергей Судейкин, Пётр Уткин, Николай Сапунов. Все они, увлеченные поисками нового в искусстве, молодые (не старше 30), принадлежали к так называемому кузнецовскому кружку, о котором подробно пишет И. М. Гофман в монографии «Голубая роза»: «История его началась с 1897 года, когда сюда одновременно поступили Павел Кузнецов, Пётр Уткин, Анатолий Арапов, Мартирос Сарьян, Сергей Судейкин и Козьма Петров-Водкин, поначалу тоже входивший в эту группу. К ним присоединились уже учившиеся здесь Николай Милиоти и Николай Сапунов. Примкнули к училищному кружку и сочувствовавшие «со стороны» – брат Н. Милиоти Василий и друг Арапова Николай Феофилакт» [4, с. 14].

Стоит однако заметить, что Николай Милиоти в 1897 г. уже не учился в МУЖВЗ, а был, как мы помним, в Париже, где находился вплоть до 1905 г. с небольшими перерывами на летние поездки в Италию, его первое письмо из Парижа датировано началом весны 1897 г. (см. ОР РГБ). А Василий Милиоти в кружок если и был принят, то определенно позже, когда добился первых успехов у критиков и публики и возглавил художественный отдел журнала «Золотое руно».

Вернемся к кружку. Формального объединения художников не было, но достаточно и того, что работы Кузнецова, Крымова, Судейкина, Сапунова, Сарьяна, Уткина и Милиоти, отобранные для выставки, явно демонстрировали единство стиля и настроения, а вместе с живописью Врубеля и Борисова-Мусатова порождали ощущение новизны. Художественный критик Борис Липкин (1874–1954) в статье «Эмоционализм в живописи» 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; в нем из настроения рождается эмоция, так, как от природы впечатление – в импрессионизме. Это целое новое мирозерцание в живописи» [5, с. 56–57].

Выставка вызвала немалый резонанс, собрала изрядное количество рецензий, некоторые их авторы указывали на то, что выставка не была созвучна времени и общественным настроениям. Обозреватель «Московских новостей» А. В. С-н⁵ писал: «... вряд ли придется по вкусу “Вечер разочарований” г. Кузнецова, или “Эрот лунный” г. Судейкина. <...> Многим несимпатично это отношение художников к действительному миру сквозь призму грез» [6, с. 72].

Заметим, что выставка была открыта 15 января 1905 г., то есть через несколько дней после Кровавого воскресенья, менее чем через месяц после одного из наиболее трагических эпизодов в русско-японской войне – падения Порт-Артура. Вполне понятно, что публике трудно было принять «призрачную» живопись молодых художников в такое сложное для страны время.

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

Да, с точки зрения социально-политической XII выставка МТХ грешила отсутствием признаков актуальности, но в художественном процессе заметную роль, безусловно, сыграла. Для Василия Милиоти эта выставка была серьезным шагом к признанию его как художника, что пришлось как нельзя кстати – через год Василий Милиоти вошел в состав редакции журнала «Золотое руно» и 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.

В 1906 году Василий Милиоти получил двойной журнальный опыт: помимо работы в «Золотом руно» он целиком оформил 9-й номер журнала «Весы» – обложку, несколько заставок, два рисунка: «Поцелуй» и цветной рисунок «Наль и Дамайнти» позволяют разглядеть и оценить достоинства и недостатки его графики. Рисунок обложки изображает женщину, сидящую у водоема в окружении фантастических существ. Все пространство листа заполнено сложным орнаментом, он подобен витражным контурам, из которых вынуты цветные стекла. 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 составляет орнамент довольно тяжеловесный. Гнетущее пространство, тягостная атмосфера, а на лице женщины – безмятежная улыбка. Галантная фигура, помещенная 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 (рис. 1).

На рисунке «Поцелуй» молодая пара сплелась в горячем поцелуе у садовой скамьи, именно сплелась, контурами своими рифмуясь с извивами линий, из которых Милиоти сложил пространство, окружающее влюбленных. Фон прорисован, 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 влюбленные парят в воздухе (рис. 2).

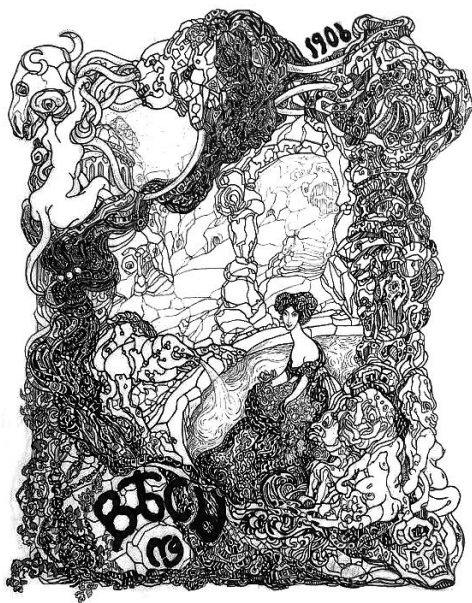


Рис. 1. Обложка журнала «Весы». 1906 г. № 9



Рис. 2. «Поцелуй». 1906 г. Опубликовано в журнале «Весы». 1906 г. № 9

М. Ф. Киселёв в статье «Графика журнала «Весы» подробно анализирует особенности графики художников, оформлявших журнал в разные годы (Владимира Дриттенпрейса, Павла Кузнецова, Василия Милиоти, Сергея Судейкина, Николая Сапунова, Петра Уткина, Николая Феофилактова), и отмечает, что в оформлении 9-го номера журнала за 1906 г. Милиоти демонстрирует склонность к намеренному усложнению форм: «Затейливость и причудливость декора – черта, свойственная и Феофилактову, и Арапову. Но у Милиоти эта особенность как бы доводится до предела. <...> Если предметы в работах Феофилактова и особенно Арапова легки, то у Милиоти они отмечены какой-то гранённостью» [7, с. 216–217].

«Наль и Дамаянти» – этот рисунок, судя по названию, Василий Милиоти посвятил сюжету, взятому из индийского эпоса «Махабхарата», на котором Василий Жуковский построил в свое время эпическую поэму «Наль и Дамаянти». Но и этот рисунок грешит тем, что изящен и красив сам по себе, не обнаруживая четкой 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 тренировать воображение, силится понять, почему Дамаянти, дочь индийского царя (вероятно, именно она изображена в центре композиции), одета по европейской моде начала XIX в. (рис.3).



Рис. 3. «Наль и Дамаянти». 1906 г. Опубликовано в журнале «Весы». 1906 г. № 9

1906 год принес Василию Милиоти и богатый художественный опыт – как художественный критик и как художник-график он трудился для «Золотого руна» и «Весов», к тому же воспользовался возможностью попробовать свои силы в создании костюмов к постановке Всеволода Мейерхольда пьесы Генрика Ибсена «Гедда Габлер» (1890) в театре Комиссаржевской. Вера Комиссаржевская в 1906 г. пригласила В. Мейерхольда в качестве главного режиссера в свой театр на Офицерской улице в Петербурге. Одним из первых спектаклей на этой сцене была указанная постановка. В качестве сценографа Мейерхольд пригласил Николая Сапунова, а тот, в свою очередь, привлек 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. Владимир Ашкинази (1873–1941), писавший под псевдонимом «Влад. Азов», в рецензии для газеты «Речь», опубликованной 12 ноября 1906 г., писал: «... почему белое фортепиано и кирпичный сюртук? Но загадка 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, Бракт, с ногами, похожими на резные балясины, и терракотовая Теа усаживаются на голубоватые пуфы, сочетания этих красок дают красивые пятна...» [8, с. 62–63].

Василий Милиоти стал соавтором такого сочетания «красивых пятен» естественным образом – сочетание красок, дающих «красивые пятна», было свойственно и Сапунову, и Милиоти, оно отчетливо видно в произведениях, представленных ими обоими на выставке «Мир искусства» ровно в тот период, когда готовилась постановка «Гедды». Та выставка открылась в марте 1906 г. в Санкт-Петербурге. И устроена она была Сергеем Дягилевым, о котором очень тепло писал в мемуарах Николай 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. <...> В своей каретке в одну лошадь он объезжал для своей выставки тех, кого видел или о ком слышал. Через несколько месяцев я был выставлен у него в “Мире искусства” (в доме Лидваля на Б. Конюшенной) ...» [9, с. 12–12 об.].

Концепция выставки тогда не была четко 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 ее участников были и прочие знаменитости, такие как Валентин Серов или Константин Коровин, а были и не слишком тогда известные молодые московские символисты. Кроме того, на выставке экспонировалось 65 произведений В. Борисова-Мусатова, который скончался

накануне осенью, – по сути, персональная выставка в пределах коллективной. Из рецензии на выставку Николая Тароватого (? – 1906): «Как душистый цветник – комнаты, где собраны посмертные произведения Борисова-Мусатова. <...> Видишь, что от него неминуемо берут начало многие молодые художники, представленные здесь же» [10, с. 123].

Совершенно очевидно, что в числе этих «многих молодых» подразумевались: Н. Сапунов с декоративными эскизами и «Менуэтом»; Н. Феофилактов с «Гротом»; Б. Анисфельд, экспонировавший «Весенние сумерки», «Волшебный сад», «Восточную легенду», «Буддийскую легенду», «Фонтан», и П. Кузнецов, экспонировавший «Голубой фонтан», «Любовь матери», «Проводы солнца», «Радость утра», «Рождение весны», «Утреннюю звезду», «Утро».

Василий экспонировал «Сказку», «Телем», «Утро», “Diurne”⁶ и “Erotique”⁷, по поводу которых художественный критик Николай Тароватый в рецензии на выставку «Мира искусства» писал: «Внутренне близок Мусатову и Василий Милиоти, так своеобразно претворивший в себе дух мусатовского творчества. <...> Это рубиновая, изумрудная, аметистовая сказка в кружевной оправе из тончайшей паутины. Словно где-то и когда-то все это было наяву... и силишься вспомнить, с мучительной радостью, но память бессильна, ибо эти сны не от здешнего мира» [10, с. 124].

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...» [11, с. 604]. 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 работ, и врубелевскую манеру писать «кристаллами». И символист, и «предтеча символизма» – оба оказали влияние на творчество Василия Милиоти, причисленного впоследствии именно к этому течению.

Сюжет работы «Телем», из числа отобранных Василием Милиоти для выставки (рис. 4), отсылает нас к Телемскому аббатству у Ф. Рабле, где «нигде, кроме Телемской обители, не было столь нарядных и столь изящных, всегда веселых дам» [12, с. 136]. На фоне цветущего райского сада изображены восемь женщин, следующих через всю картину справа налево одна за другой и исчезающих где-то в глубине сада. Шествие начинается за пределами картины, мы не видим его начала, но 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

6 «Дневной» (франц.).

7 «Эротический» (франц.).



Рис. 4. «Телем». 1904–1905 гг. Дерево, акварель, белила, тушь. 29×18,5; ГТГ. № 5399973 Государственного каталога Музейного фонда

женщин – все подчеркивает ритм неспешного и бесконечного шествия-круговорота.

Таким образом, возвращаясь к театральной постановке, можно смело утверждать, что общее колористическое решение «Гедды Габлер» (автором его, напомним, был Сапунов) творчеству Василия Милиоти было 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 шедевром. Так, в рецензии на постановку, опубликованной в журнале «Золотое руно» № 11–12 за 1906 г., Иосиф Перельман (1878–1959), известный под псевдонимом Осип Дымов, писал: «Ни дверей, ни окон. Декорация задней стены изображает женщину с оле-

нем: Гобелен. Другая половина занята огромным окном в роде оранжерейного. Автор – г. Сапунов. <...> На г-же Коммиссаржевской платье по рисунку В. Милиоти – произведение искусства» [13].

Можно предположить, что О. Дымов, будучи одним из авторов «Золотого руна», пытался польстить Милиоти, возглавлявшему в журнале художественный отдел. Но и другие критики во вдумчиво-аналитических или даже разгромных рецензиях неизменно отмечали своеобразие платья Гедды.

Так, единомышленник Мейерхольда Георгий Чулков (1879–1939) в рецензии, опубликованной 12 ноября 1906 г. в газете «Товарищ», в целом был солидарен с критикой: «Так можно ставить Метерлинка, но не Ибсена» [6, с. 66]. А про костюмы, созданные Милиоти, писал: «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» [8, с. 65].

Наиболее сдержанным в оценке костюмов к спектаклю был издатель журнала «Театр и искусство» Александр Кугель (1864–1928), который был

противником режиссерского театра. Постановку В. Мейерхольда он буквально «разгромил», и только о костюмах, созданных В. Милиоти, отозвался не слишком гневно: «...много претензии и мало фантазии. Они дикий, но не характерны» [8, с. 71]. И даже Кугель выделил из общего ряда костюмов к спектаклю именно платье главной героини: «Хорош по замыслу костюм Гедды: зеленый, демонический, что-то à la Штук⁸. Но он не был рассчитан на мягкую и женственную, однако невысокую фигуру В. Ф. Комиссаржевской, и потому не дал желаемого результата» [8, с. 71].

Милиоти постарался, платье Гедды было ярким, запоминающимся, отмечаемым всеми. Но для В. Милиоти это был первый опыт, в котором он не учел 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» [14, с. 88–89].

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

Единственным, кто оценил новую постановку пьесы довольно высоко, был Юрий Беляев (1876–1917), который в положительной рецензии на спектакль писал: «Вопреки мнению прочих, не узнавших в артистке «прежней» Комиссаржевской, я увидел ее именно такой, какой ожидал увидеть, то есть музой новой драмы» [8, с. 78–79]. Эту рецензию Беляев написал 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 – с 30 августа по 11 сентября 1907 г. – театр В. Ф. Комиссаржевской провел гастроли в Москве. В связи с тем, что «Гедда Габлер» в репертуар гастролей не вошла, Петр Ярцев (1870–1930), который в сезон 1906/1907 г. заведовал литературным бюро театра В. Ф. Комиссаржевской, 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, он писал: «В костюмах вместо бытовой достоверности – красочное соответствие с фоном («пятно») и некоторая составляющая между данными эпохи, среды, субъективностью художника, рисовавшего костюм, и внешним опрошенным 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

⁸ Франц фон Штук (1863–1928) – немецкий живописец и скульптор. В 1892 году вместе с Вильгельмом Трюбнером основал Мюнхенский сецессион.

плечах просторного пиджака, в предвзято большом мягком галстуке, в широких, книзу резко суживающихся брюках) художник (Василий Милиоти) видел нечто “опрошенно-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» [8, с. 126–127].

Первый опыт Василия Милиоти как художника по костюмам оказался и единственным. Уже в следующем году, в середине сезона В. Комиссаржевская письмом сообщила В. Мейерхольду об отставке. Эту отставку обсуждал весь театральный Петербург, в прессе разгорелась полемика. Так, Эдуард Старк (1874–1942) опубликовал в журнале «Обозрение театров» за 15 ноября 1907 г. критическую статью «На что он был нужен?». В ответ на его критику в том же «Обозрении театров» за 17 ноября 1907 г. Изабелла Гриневская (1864–1944) в статье «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», в состав которой входил Василий Милиоти. Один из авторов «Золотого руна», Сергей Ауслендер (1886–1937) писал: «Все, что за последние полтора года привлекало внимание к театру и заставляло надеяться, что он станет, может быть, действительно новым, шло, конечно, от Мейерхольда» [15].

А. Р. Кугель, который также 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, и что каждый вычеркнутый из жизни артиста сезон есть невознаградимый удар для его карьеры, репертуара, положения...» [16]. Но это уже было не важно, В. Мейерхольд уже в следующем году, 1908-м, был приглашен в Александринский театр.

УЧАСТИЕ В ВЫСТАВКАХ НАЧАЛА XX в. И ЗАКАТ КАРЬЕРЫ

В 1906 году Василий Милиоти параллельно с подготовкой к премьере спектакля принял участие в выставке «Два века русского искусства», организованной Дягилевым при «Осеннем салоне» в Париже.

По воспоминаниям его старшего брата Николая: «...коллекционер L. Olivier Sainsère membre du Conseil Superees des V. A.⁹, лансировавший Боннара, Вуйлара и Руссея и коллекц. их, а после и меня, и показывая на мои вещи говорит – “Voila, messieurs, le clou de l'exposition!”¹⁰ С этой выставки он купил у меня 2 картины (мой брат продал 1 маленьк. вещь) и это было все, что было продано на этой чудесной и столь ценимой выставке» [17, л. 7]. Помимо этих строк частного письма нет прямых

9 Оливье Мари Сэнсер (1852–1923) – Генеральный секретарь Президента Третьей республики (1915–1920), любитель искусства, коллекционер и меценат.

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

свидетельств того, что с парижской выставки были приобретены исключительно работы братьев Милиоти, но нет и сомнений в бесспорности успеха братьев, особенно Николая, который вместе с Л. Бакстом, А. Бенуа, М. Врубелем, И. Грабарём, П. Кузнецовым, М. Ларионовым, А. Остроумовой-Лебедевой, Н. Рерихом и К. Юоном был избран пожизненным членом парижского «Осеннего салона», то есть разделил всеобщий успех русских художников, завоеванный с легкой руки Дягилева и благодаря его глубокой убежденности в высоком качестве русской живописи и графики всех времен.

Неудивительно, что после такого успеха у молодых московских художников-символистов появилось желание устроить собственную выставку. 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» [18, с. 175]. Обращают на себя внимание два факта, первый: Анатолий Арапов, с 1897 г. входивший в группу «кузнецовцев», 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 со времени его образования. Второй факт: Судейкин предлагает Арапову познакомиться именно с Василием Милиоти, явно рассчитывая на поддержку Рябушинского¹¹ и способность Милиоти на Рябушинского влиять. Андрей Белый, заметим, утверждал, что «Милиоти всегда ловко дергал за ниточку Н. Рябушинского» [19, с. 236].

Масштаб нового замысла требовал серьезного покровителя, и на эту роль как нельзя лучше подходил Николай Рябушинский, 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: к В. Милиоти, П. Кузнецову, Н. Сапунову и Н. Феофилакткову – присоединились С. Судейкин с А. Араповым, а также П. Бромирский, В. Дриттенпрейс, Н. Крымов, М. Сарьян и П. Уткин.

Выставка «Голубая роза», устроенная на средства редактора – издателя журнала «Золотое руно» Рябушинского, открылась в Москве 18 марта 1907 г. В этой выставке, давшей название крупному художественному явлению, участвовали помимо братьев Милиоти и самого Рябушинского Анатолий Арапов, Пётр Бромирский, Владимир Дриттенпрейс, Иван Кнабе, Павел Кузнецов, Николай Крымов, Александр Матвеев, Мартирос Сарьян, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Пётр Уткин, Николай Феофилактов и Артур Фонвизин, вошедшие позже в историю русского искусства именно как художники-голуборозовцы, или художники «Голубой розы».

Интерес к выставке был таким, на какой молодые московские художники, вероятнее всего, даже и не рассчитывали. Судя по воспоминаниям художника Сергея Виноградова (1869–1938), это было связано не только с качеством самих работ, но и с тем, как они подавались:

¹¹ Николай Павлович Рябушинский (1877–1951) – редактор-издатель журнала «Золотое руно».

«Первая выставка “Голубой розы” была сенсацией в московском мире искусства. И устроена она была с такой исключительной изысканностью красоты, <...> все так сгармонировано, чарующе, так цельно, красиво и радостно...» [4, с. 90].

Далеко не все писали о «Голубой розе» так восторженно, но даже скептик Игорь Грабарь, которого изысканность и красивость выставки не впечатлили, отдал должное своеобразию «Голубой розы», оценив, правда, его 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» [20].

Василий Милиоти предоставил на «Голубую розу» только две графические работы – «Портрет» и «Виньетка» (собственность журнала «Золотое руно»), о нем и сказано было тогда немного. В рецензии на выставку, опубликованной в № 5 журнала «Золотое руно» в 1907 г., Сергей Маковский писал: «... в стильной прихотливости его виньеток угадываются незаурядные замыслы художника» [21].

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, примем к сведению только ту самую статью Маковского и отметим, что критик признал увиденное на той выставке новаторским и предположил, что молодым удастся потеснить на художественном «олимпе» прославленных предшественников (автор имел в виду художников объединения «Мир искусства»).

Николай Рябушинский был немало воодушевлен успехом «Голубой розы» и задумал собрать в одной экспозиции произведения художников России и Франции. Но некоторые российские художники отказались от участия в ней, поскольку были вовлечены в противостояние журналов «Золотое руно» и «Весы». Напряженность усугублялась еще и тем обстоятельством, что многие авторы работали для обоих изданий.

Идея Рябушинского о совместной с французами выставке увлекла Василия Милиоти, и не просто увлекла, он даже принимал деятельное участие в подготовке к ней. Об этом свидетельствует художественный критик Генрих Тастевен (1881 – 1915) в письме к одному из авторов «Весов» и «Золотого руна» Алексею Ремизову (1877 – 1957): «Хитроумный византиец Милиоти был тайно с Н. П.¹² – за границей собирал французов для выставки “Руна”, которая открывается 25 марта» [22].

Замысел был грандиозный и символический – выставка под названием «Салон Золотого руна» готовилась к открытию в Москве почти ровно через год после «Голубой розы», участники которой должны были на этот раз объединиться с представителями «Мира

12 Г. Тастевен, возможно, имеет в виду Николая Павловича Рябушинского.

искусства» и выступить в одном пространстве с крупнейшими французскими мастерами. Рябушинский задумывал почти ровно то, что так блестяще удалось Дягилеву в Париже годом ранее.

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 ее организаторам: времени или дягилевского таланта. Строгий критик Грабарь писал, «что она была сделана слишком на скорую руку, с легкостью в мыслях, несколько перешедшей за пределы даже тех традиций журнала, с которыми мы успели уже освоиться. Заказать купе в норд-экспрессе еще не вполне достаточно для устройства иностранной выставки большого стиля. Со вздохом вспоминались Дягилевские выставки» [23].

Русское искусство представляли: сам Николай Рябушинский, Василий Милиоти, Павел Кузнецов, Александр Матвеев, Мартирос Сарьян, Иван Кнабе, Пётр Уткин и Артур Фонвизин, а также Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и Николай Ульянов¹³. Кроме того, среди участников «Салона» были малоизвестные публике Алексей Карев, Михаил Кузнецов-Волжский (брат Павла Кузнецова), Николай Хрустичев. Работ Николая Милиоти на «Салоне» не было, у него в это время проходила персональная выставка в Брюсселе, устроенная юристом, писателем и искусствоведам Октавом Маусом (1856-1919). На ней он определенно показывал лучшее, что у него было, а ведь именно лучшее следовало представить на «Салон Золотого руна», участниками которого были П. Боннар, Ж. Брак, В. Ван Гог, П. Гоген, Э. Дега, М. Дени, А. Дерен, А. Марке, А. Матисс, О. Редон, О. Ренуар, Ж. Руо, П. Сезанн, А. Бурдель, А. Майоль, О. Роден, хотя и были французы представлены не лучшим образом, что сразу и отметил Грабарь: «... после закрытия выставки я никак не могу забыть того чувства обиды, которое испытывал перед случайными, незначительными холстиками величайших мастеров, <...> если нельзя было достать шедевров Сизле, Ренуара, Дегаза, Писсаро, Монэ, Сезанна и Гогена, – то лучше было бы от них совсем отказаться» [23].

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 нем участие, – М. Сарьян и П. Кузнецов, – 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 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» [23].

¹³ Николай Павлович Ульянов (1875-1949) – живописец, график, сценограф.

Позже состоялись еще 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 Роу, 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 художников, возбуждающая в Париже много толков. Это – те силы, которые группируются вокруг Матисса» [24].

Русский отдел представляли в основном те же художники, что и на первой выставке «Салон Золотого руна»: сам Рябушинский, Василий 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. Хрустичева, не участвовал в нем и Н. П. Ульянов, но появились произведения Кузьмы Петрова-Водкина и Павла Наумова (1884–1942). Измененный состав участников либо более высокий уровень выставленных работ, или и то и другое способствовало большому успеху второго «Руна» перед первым, и это отметил Грабарь в рецензии для № 2 «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» [24]. При такой лестной оценке русского отдела Василию Милиоти было, вероятно, особенно обидно читать о себе в этой рецензии, которая еще и начиналась с убийственной оценки деятельности «правой руки» Рябушинского. Возможно, прекращение выставочной деятельности и издания «Золотого руна» было связано помимо прочего еще и с разгромной характеристикой, которой Грабарь буквально уничтожил Василия Милиоти как художника: «...есть, оказывается, и гримаса¹⁴ 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 их на свет не предшествовали ни мучительные сомнения, ни все искупающие искания? Искренни ли они, по крайней

14 Цитируемую статью о трех московских выставках Грабарь снабдил преамбулой, которую так и озаглавил – «Гримаса». Этим словом он обозначил 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» [24, с. 103].

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 во-просиками 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» [24]. Есть основания предположить, что к такой оценке художника, и без того сокрушительной, была применена еще и личная неприязнь Игоря Грабаря, подобная той, что в отношении Милиоти испытывал и Андрей Белый: «Милиоти: талантливый брат, Николай, с неталантливым, злым интриганом, Василием, нашим врагом» [19, с. 236].

Василий Милиоти после приговора Грабаря, скорее всего, уничтожил свои «гримасы». Неизвестна судьба «Похоти», «Лавочников», «Воина», «Знаменосца». После двух «Салонов» сохранились только журнальные репродукции «Смерти» (рис. 5) и «Поэта» (рис. 6), опубликованные в № 2–3 «Золотого руна» за 1909 г. «Поэт», как и большинство его предшественников, «сказочный». Наибольшее пространство холста заполняют неразличимого происхождения массы, похожие одновременно и на растения, и на сооружения, черная земля или смола взмывают, заслоняя синее небо и буквально выталкивая за пределы холста собственно поэта и его музу. Поэт поглощен раздумьями, и чтобы зритель не сомневался в этом, Василий Милиоти заставляет его теревить кончик бороды – прием наивный, но убедительный. Да, поэт думает, возможно, сочиняет и тем радуется музу, которая видит, что ее труды не напрасны – ее улыбка, слегка насмешливая, прямо на это указывает. Зеркальце в замысловатой оправе, объемы причудливых форм безвестного происхождения, облик поэта, выдающий его точное происхождение, – во всем сказка, во всем узнаваемый прежний Василий Милиоти. И только техника исполнения обозначает перемену в его творчестве – от его ранних работ, написанных «комариным жалом» [1, л. 2 об.], не осталось и следа, мазок тяжелый, пастозный.

Таким образом, продолжая публицистическую и оформительскую деятельность в журнале «Золотое руно», Василий Милиоти творил в русле однажды



Рис. 5. «Смерть». 1909 г. Опубликовано в журнале «Золотое руно». 1909 г. № 2–3

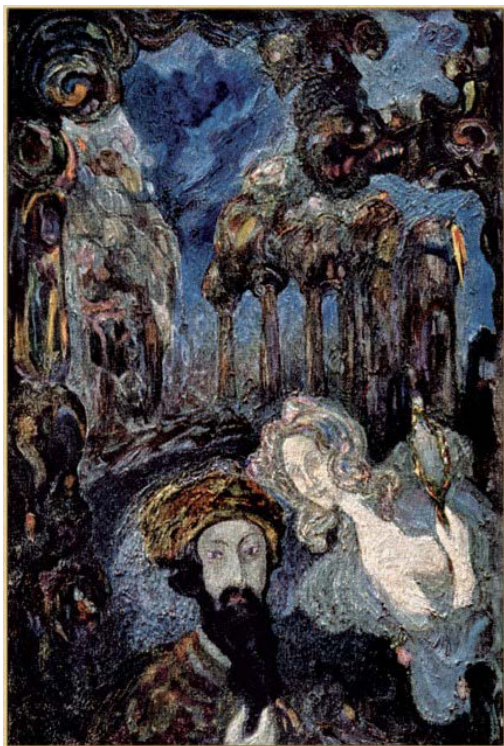


Рис. 6. «Поэт». 1909 г. Местонахождение неизвестно

вал с целью знакомства с выдающимися образцами изобразительного искусства, как старший брат, но он творил свободно, увлекаемый исключительно собственными пристрастиями и ориентируясь на стиль и манеру Врубеля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анкеты художников и биографические сведения о них. ОР ГТГ. Ф. 91, ед. хр. 744.
2. Письмо Юона Константина Федоровича к Боткиной Александре Павловне от 27.01.1905. ОР ГТГ. Ф. 48, ед. хр. 882. Лл. 1–4.
3. Суздальев П. К. Врубель. Личность. Мироззрение. Метод. М.: Изобразительное искусство, 1984. – 479 с.
4. Гофман И. М. «Голубая роза». М.: Пинакотека, 2000. – 335 с.
5. Б. Л. (Липкин Б.). Эмоционализм в живописи // Искусство. 1905. № 2. С. 56–57.
6. Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988. – 285 с.

найденного, оставался «сказочником», так и не получившим профессионального художественного образования. Он постоянно оглядывался на Врубеля, хотя и приближался к нему как будто с осторожностью, во всяком случае совету Врубеля «берите всё отсюда» [3, с. 369], то есть от природы, строго не следовал. Советы мастера – далеко не всё, что было необходимо Василию Милиоти. Одно дело – давать советы, и совсем другое – «ставить руку». Это, разумеется, потребовало бы немалых расходов, но дело в том, что в 1902 г. глава семейства Милиоти умер, оставив наследство слишком скромное, для того чтобы еще и младший из братьев «ставил руку» в Париже.

Василий Милиоти в отличие от брата Николая профессиональной подготовки не получил, он не работал с натурой, не владел законами композиции, не странство-

REFERENCES

1. *Ankety khudozhnikov I biograficheskie svedeniya o nih* [Artist's profiles and biographical information about them]. OR GTG [Department of manuscripts of the State Tretyakov gallery]. Fond 91, ed. hr. 744.
2. *Pismo Yuona Konstntina Fedorovicha k Botkinoi Aleksandre Pavlovne ot 27.01.1905* [The letter from Yuon Konstantin Fedorovich to Botkina Alexandra Pavlovna dated 27.01.1905]. OR GTG [Department of manuscripts of the State Tretyakov gallery]. Fond 48, ed. hr. 882, l. 1–4.
3. *Suzdalev P. K. Vruble. Lichnost. Mirovozzrenie. Metod* [Vrubel. Personality. World-view. Method]. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo Publ., 1984. 479 p.

7. Киселев М. Ф. Графика журнала «Весы» // Советская графика-78. М.: Советский художник, 1980. С. 216–217.
8. Мейерхольд в русской театральной критике, 1892–1918 / Сост. и коммент. Н. В. Песочинский и др. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 526 с.
9. Милиоти Н. Д. Альбом с воспоминаниями, завещанием и рисунками 1929–1934. ОР РГБ. Ф. 494, к. 1, ед. хр. 3. Лл. 1–70.
10. Тароватый Н. На выставке «Мир искусства»: Впечатления // Золотое руно. 1906. № 3. С. 123–125.
11. Киселёв М. Ф. Символический мир Василия Милиоти // Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. – С. 602–606.
12. Франсуа Рабле. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Б. С. Г.-Пресс, 2006. – 448 с.
13. Дымов О. Театр В. Ф. Коммиссаржевской // Золотое руно. 1906. № 11–12. С. 137–139.
14. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1898–1917. М.: Наука, 1973. – 373 с.
15. Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1907. № 11–12. С. 107.
16. Кугель А. К «отставке» Мейерхольда // Театр и искусство. 1907. № 46.
17. Письмо Милиоти Николая Дмитриевича к Остроумовой-Лебедевой Анне Петровне от 20.06.1949. ОР РНБ. Ф.1015, ед. хр. 731.
18. Коган Д. З. Сергей Юрьевич Судейкин. М.: Искусство, 1974. – 216 с.
19. Белый А. Между двух революций. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1934. – 410 с.
20. Грабарь И. Э. Голубая роза // Весы. 1907. № 5. С. 93–96.
21. Маковский С. К. «Голубая роза» // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25–28.
22. Письмо Тастевена Генриха Эдмундовича к Ремизову Алексею Михайловичу 1908. ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 214, л. 10.
23. Грабарь И. Э. Салон «Золотого руна» // Весы. 1908. № 6. С. 91–94.
24. Грабарь И. Э. Московские выставки // Весы. 1909. № 2. С. 103–110.
5. Hoffman I. M. «Golubaya Roza» [“Blue Rose”]. Moscow: Pinakoteka Publ., 2000. 335 p.
5. B. L. (Lipkin B.). *Emotsionalizm v zhivopisi* [Emotionalism in painting]. *Iskusstvo [Art]*. 1905, no. 2, pp. 56–57.
6. Sternin G. U. *Khudozhestvennaya zhizn Rossii 1900–1910-h godov* [Artistic life in Russia in the 1900s and 1910s]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988. 285 p.
7. Kiselev M. F. *Grafika zhurnala «Vesy»* [Graphics of the magazine “Libra”]. In: *Sovetskaya grafika-78* [Soviet graphics-78]. Moscow: Sovetskij hudozhnik Publ., 1980, pp. 216–217.
8. *Meyerhold v russkoi teatral'noi kritike, 1892–1918* [Meyerhold in Russian theater criticism, 1892–1918]. Contributors N. V. Pesochinskii i dr. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1997. 526 p.
9. Milioti N. D. *Albom s vospominaniyami, zavezhchanie i risunkami 1929–1934* [Album of memories, the will and pictures 1929–1934]. OR RGB [Department of manuscripts of the Russian State library]. Fond 494, karton 1, ed. hr. 3, l. 1–70.
10. Tarovaty N. *Na vystavke «Mira iskustva»: Vpechatleniya* [At the exhibition «World of art»: Impressions]. In: *Zolotoe runo* [Golden fleece]. 1906, no. 3, pp. 123–125.
11. Kiselev M. F. *Simvolicheskii mir Vasiliya Milioti* [The Symbolic world of Vasily Milioti] In: *Dukh simvolizma. Russkoe I zapadnoevropeiskoe iskusstvo v kontekste epokhi kontsa XIX – nachala XX veka* [The spirit of symbolism. Russian and Western European art in the context of the epoch of the late XIX-early XX century]. Moscow: Progress-Traditsija Publ., 2012, pp. 602–606.
12. Rabelais F. *Gargantua i Pantagruel* [Gargantua and Pantagruel]. Moscow: B. S. G.-Press Publ., 2006. 448 p.
13. Dymov O. *Teatr V. F. Komissarzhevskoi* [V. F. Komissarzhevskaya Theatre] In: *Zolotoe runo* [Golden fleece]. 1906, no. 11–12, pp. 137–139.
14. Stroeva M. N. *Rezhiserskie iskanija Stanislavskogo. 1898–1917* [Stanislavsky's directorial searching. 1898–1917]. Moscow: Nauka Publ., 1973. 373 p.
15. Auslander S. *Iz Peterburga* [From Petersburg]. In: *Zolotoe runo* [Golden fleece]. 1907, no. 11–12, p. 107.

16. Kugel A. K «otstavke» Meyerholda [To Meyerhold's «retirement»] In: *Teatr i iskusstvo* [Theatre and the arts]. 1907, no. 46.
17. *Pismo Milioti Nikolaia Dmitrievicha k Ostroumovoi-Lebedevoi Anne Petrovne ot 20.06.1949* [The letter from Milioti Nikolay Dmitrievich to Ostroumova-Lebedeva Anna Petrovna dated 20.06.1949]. OR RNB [Department of manuscripts of the Russian scientific library]. Fond 1015, ed. hr. 731.
18. Kogan D. Z. *Sergey Yurievich Sudeikin* [Sergey Yurievich Sudeikin]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. 216 p.
19. Belyi A. *Mezhdu dvukh revolutsij* [Between two revolutions]. Leningrad: Izdatelstvo pisatelej v Ltningrade, 1934. 410 p.
20. Grabar I. E. «Golubaya Roza» [«Blue Rose»]. In: *Vesy* [Libra]. 1907, no. 5, pp. 93–96.
21. Makovskii S. K. «Golubaya Roza» [«Blue Rose»]. *Zolotoe runo* [Golden fleece]. 1907, no. 5, pp. 25–28.
22. *Pis'mo Tastevena Genrikha Edmundovitcha k Remizovu Alexey Mikhailovichu 1908* [The letter from Tasteven Henrikh Edmundovich to Remizov Alexey Mikhailovich dated 1908]. OR RNB [Department of manuscripts of the Russian scientific library]. Fond 634, ed. hr. 214, l. 10.
23. Grabar I. E. *Salon «Zolotogo Runa»* [Salon «Golden Fleece»]. In: *Vesy* [Libra]. 1908, no. 6, pp. 91–94.
24. Grabar I. E. *Moskovskie vystavki* [The Moscow exhibition]. In: *Vesy* [Libra]. 1909, no. 2, pp. 103–110.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фокина Снежана Ивановна – заместитель заведующего отделом учета музейных предметов и музейных коллекций, Государственная Третьяковская галерея.

E-mail: FokinaSI@tretyakov.ru
ORCID: 0000-0002-9749-4443

Фокина С. И. В. Д. Милиоти как художник театрального костюма. От графики к сценическому образу // *Театр. Живопись. Кино. Музыка*. 2021. № 2. С. 118–136.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-118-136

Статья поступила в редакцию: 27.10.2020
Принята к публикации: 26.02.2021

ABOUT THE AUTHOR

Snezhana Fokina – deputy head of Museum collections registration department – The State Tretyakov Gallery.

E-mail: FokinaSI@tretyakov.ru
ORCID: 0000-0002-9749-4443

Fokina S. I. Vasily Milioti as a theatrical costume designer. From graphics to stage. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 2, pp. 118–136.
DOI: 10.35852/2588-0144-2021-2-118-136

Received: 27.10.2020
Accepted: 26.02.2021