

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ 1920-х гг.

Р.Н. Антипова

Борис Григорьев. Очерк жизни и творчества*

Предлагаем вниманию благосклонного читателя продолжение статьи о творческой жизни выдающегося русского художника Бориса Дмитриевича Григорьева, (1886 г., Москва – 1939 г., Кань, Франция) с 1913 по 1917 гг. Статья вместе с объективным материалом «Летописи жизни», субъективным (взглядом изнутри) эпистолярным и литературно-мемуарным наследием художника – это части неизданной книги-альбома (включающей, кроме того, более 200 иллюстраций и каталог). Составлена она на основании материала, изученного при подготовке Первой в России персональной (и пока единственной) выставки художника на его родине-России, в Пскове осенью 1989 г. Выставка была посвящена 50-летию памяти Бориса Григорьева, на ней экспонировалось более 200 живописных и графических работ из 20 музеев и частных собраний. Одновременно в Пскове прошли Первые Григорьевские чтения. Выставка была затем перенесена в Москву в залы Советского фонда культуры, при поддержке председателя которого, академика Д.С. Лихачева, она и смогла состояться.

«Явление чрезвычайной важности», «живописная летопись эпохи», «мастерство изумительного великолепия» (отзывы кори-

Антипова Римма Никандровна – ст. научный сотрудник Псковского объединенного музея-заповедника.

* Продолжение. Начало в № 12/2000 г.

феев отечественной художественной критики) - творчество Бориса Григорьева, создателя «Ликов России», доставило зрителю столь значительные и незабываемые впечатления, дало столь богатую пищу для ума и сердца, что нам представляется необходимым помочь продолжению знакомства с этим живым, пульсирующим организмом.

1 апреля 1913 г. Григорьев уезжает в Париж, определяется там в Студию с обнаженной натурой Гранд Шомьер и начинает вдохновенно работать: на улицах, в кафе, садах и парках, «где попало и что попало», как вспоминает А. Бенуа.¹ Здесь, во Франции, и совершилось раскрепощение потенциальных возможностей его таланта в области формы. В музейном собрании Пушкинского Дома хранится более 200 листов с карандашными рисунками художника, основную часть из которых должно отнести к числу сделанных во Франции. В отдельных листах и целых блокнотах сохранились сделанные итальянским карандашом наброски обнаженной природы во всевозможных ракурсах. Женские тела рождаются на плоскости листа с естественной простотой, одна форма пластично и легко перетекает в другую, организм живет по законам внутреннего согласия и передает эту гармонию белому пространству листа. Мудрая линия, некогда полученная в дар, обретает свободу выражения. Ее органическая, живая динамика, импульсивная податливость опре-

деляют общий характер рисунка, обладающего одновременно строгой структурной логикой единства в многообразии.

Скользкая гибкость линии, меткая ироничность ее говорят о внимательном изучении Григорьевым графики Матисса и Тулуз-Лотрека. Однако если вспомнить ранние «бурцевские» рисунки, например иллюстрации к «Народным присловиям» с изображением Иванушки или Морского царя, «Девушку с косами» и «Две бабы», то можно обнаружить, что художник уже тогда достаточно владел льющейся, склонной к узорчатости линией, характерной для стиля модерн. Музыкальная алгебра Матисса и трагический сарказм Тулуз-Лотрека расширили видение молодого русского художника, помогли ему уравновесить и сблизить разнохарактерные свойства рисунка и тем способствовали выплавке неповторимого григорьевского изобразительного языка.

Выставленные по приезду на родину осенью 1913 г. работы были отмечены А. Бенуа в числе «нескольких весьма приятных новинок»: «На первом месте стоят восхитительные рисунки Григорьева - целая стена остроумных альбомных набросков животных, уличных типов, пейзажей, людей - все это исполнено с совершеннейшей маэстрией и с обостренной наблюдательностью... Тут же познакомился с совершенно юным автором, поразившим меня сообщением, что им сделано в четыре месяца парижского пребывания несколько тысяч подобных же рисунков».²

Более обстоятельно и субъективно характеризовал графику Григорьева Н. Пунин в журнале «Аполлон».³ Выделив несколько работ - в их числе «Гарсоны» и рисунки птиц и животных, - критик останавливается перед невозможностью анализа произведений, «нежных, ироничных и блестящих», но по существу являющихся «парадоксами в пространстве и на плоскостях». В «очаровательном» таланте Григорьева он не находит «ни капли того, что обыкновенно называем духом или гением, и все его искусство - в форме. Никогда не узнаешь, никогда и не захочешь знать, чем живет, как мыслит, что чувству-

ет художник, душа которого, вероятно, украдена еще в колыбели. <...> До мысли, до идеи, до настоящего чувства никогда не поднимается Григорьев ... в его работах есть жест и поза, но нет ума, во всяком случае - глубокого, окрыленного и страстного, для которого жизнь всегда немного таинственна и непонятна». Но несколько далее, явно противореча себе, Н. Пунин говорит, что способность Григорьева «найти во всей мимолетности и призрачности жизни нечто более глубокое и вечное является одной из лучших сторон его таланта, могущего создать образы настоящего искусства, жестокого и правдивого, как сама жизнь».

Среди созданных во Франции в 1913 г. работ целый ряд набросков, осуществленных в качестве подготовительного материала для написания академической программной картины, предназначенной, должно быть, для выпускного конкурса. Как свидетельствует прошение художника в Академический совет,⁴ картину «по собственному желанию» он написал во время отпуска (видимо, речь идет о картине «У збр. Зоологический сад»), однако «вместе с нею работал и над многочисленным материалом для новой картины, для которой нужен еще год, так как первая по замыслу расходится с моими более созревшими убеждениями». К «материалу для новой картины», как нам представляется, могут быть отнесены живописные композиции, представляющие несомненную самоценность и как отдельные произведения: «В Люксембургском саду» (Новосибирск), «На балюстраде» (Петербург, частное собрание), «Надменный» (Новгород), «Хищники» (Петербург, музей-квартира И.И. Бродского). В этих небольших по размеру произведениях художник занят поисками «французского колорита» - той особой психологической атмосферы, которая создается характером движений, жестов, очерком фигур, их соотношением, определенной цветовой гаммой. Таков «Надменный» - ироничный, окутанный флером поэзии. Из изысканных в своей светоносной чистоте цветковых пятен, малахитовых и сиреневых, из прихотливо-заостренных очерков харак-

терных силуэтов создается декоративная поверхность, где все реалии: люди, животные, деревья, цветочные клумбы - уподоблены орнаментальным знакам, сплетающимся в единую композиционную целостность. Особый оттенок в изысканно-холодноватый строй произведения вносит схваченный с завидной остротой абрис брызгливого человека в сером (крайняя левая фигура в композиции) - теплый лучик жизненного юмора. В композиции «На балюстраде» графическая острота и орнаментальность пластического мотива, как и юмористически ироничное отношение к жизненной ситуации, сохраняются. Но художник вписывает ритмическую череду фигур в перламутрово-серую воздушную среду, обладающую способностью сузить пространство до театрально-сценического и одновременно раздвинуть его до натурального. Поэтически-легкая беззаботная атмосфера парижской жизни, растворенной в мире природы, порождает ту характерную гамму, что позволила М. Волошину назвать Париж «расцветавшей серой розой».⁵ Живописная трактовка сцены «В Люксембургском саду» обладает наиболее отчетливо выраженными объемно-пластическими качествами, что и сближает эту работу с натурным этюдом.

Игра жизни - в изгибе линий, в скольжении цветковых пятен, в изменчивости форм и выражений, эстетическое переживание этих явлений - вот тот стержень, на который «нанизываются» григорьевские пассажи, тематически связанные с неосуществленной конкурсной картиной. Здесь и два варианта «Зебр», и вышеперечисленные сцены, и наброски людей и животных. Звери, люди, природа равноценны для художника как объекты изображения. И все же у автора этих композиций за маской ироничного эстета и игрока-формотворца такие же, как и у героя «Юных лучей», острая чувственность и почти детская восприимчивость: «Он <...> лежал на яркой душистой траве, которая пищала под ним, словно живая, наблюдал за полными грации движениями дикой козы и какой-то причудливой суетливостью целой семьи зайцев. А потом уснул под теплыми солнечными лу-

чами, как под ласковой рукой давно утраченной матери».⁶

Париж навевал разнообразные художественные впечатления. И ежели в разработках конкурсной темы Григорьев предстает как мастер, включившийся в парижскую художественную жизнь в пределах постимпрессионизма, то в холсте «Старый Париж» (Псков) он обращается к конструктивному кубистическому стилю, используя его пластические и колористические особенности для построения формы этого города - человеческого муравейника.

Как видим, традиционалистам из Совета профессоров Петербургской академии было в чем винить молодого художника: увлечение новаторством было налицо. И поэтому, несмотря на богатство материала и прошение отсрочить еще на один год время пребывания в высшей школе (как пишет художник, «доверить мне еще один год»⁷), случилась абсурдная, по сообщению журнала «Аполлон», ситуация: «был исключен один из способнейших учеников Академии художеств».⁸

Между тем в том же 1913 г. Григорьев становится экспонентом возобновленного выставочного объединения «Мир искусства». Почетное для молодого художника приглашение было не просто признанием его профессиональных достоинств. Близкими оказались и мировоззренческие представления. Театр, театральность с ведущим стилем гротеск были равно привлекательны для художников объединения и Бориса Григорьева. Гротеск, зародившийся в творчестве Григорьева в «бурцевский» период, проходит процесс кристаллизации. Исходная театральность в построении композиций, в которых языком поз, жестов, положений вступают в ритмические взаимоотношения люди-маски, гротеск надолго становятся определяющими чертами григорьевского языка, формой видения, адекватного времени. Вся русская культура 1910-х гг. была «начинена» гротеском. Его формами мыслили теоретики и практики неофольклорного театра, понимая его как могучее средство осмысления и оздоровления жизни.

Проблемам театра был посвящен журнал «Любовь к трем апельсинам» В.Э. Мейерхольда. Практическим воплощением теоретических разработок становится его студийная деятельность. С 1913 г. в почетной «группе содействующих» в студии Мейерхольда на Бородинской состоял Борис Григорьев.⁹ Спектакли носили форму «трагического балагана», были импровизациями на вечную тему «любовь - смерть – рок», разыгрываемую персонажами-масками. В каждой маске закреплялись определенные, типовые поведенческие черты (манера двигаться, говорить, одеваться, жестикулировать), и их заостренно-утрированному рисунку отвечал характер мизансцен. Организующую роль выполнял ритм, властно ведущий фигуры-маски в пространстве. Ирреальность действия подчеркивалась яркими, фантастически размалеванными декорациями. Театральная буффонада с феерией красок и движений, вечными масками, приводимыми в движение властным и таинственным ритмом, стала символом эпохи предстоящих катаклизмов.

«Отчаянная и эротически пряная эпоха»¹⁰ приобрела отчетливую живописно-пластическую форму в целой группе работ Григорьева, определяемых обычно как фантастический или трагический гротеск. В их числе «Свадьба Пьеро», в сюжете которой, вслед за художниками старшего поколения «Мира искусства», автор использует образы постановки В.Э. Мейерхольда пьесы А. Шницлера «Шарф Коломбины». Однако смысловой акцент у Григорьева переносится с иронического гротеска поз и положений театрального действия на ту мистическую запредельность, ощущаемую в этом мотиве глумления балаганных рожей над любовным свиданием Пьеро и Коломбины (возможно, над «ужином» Коломбины с мертвым Пьеро). Подобно «Свадьбе Пьеро» (Петербург, частное собрание) организованы композиции «Комедианты» (Минск), «В подземелье» (Москва, частное собрание), «В кафе» («Дикий танец» - Петербург, частное собрание): театральность присутствует скорее как реминисценция, чем сюжет. Во всех композициях «правит бал» ритм. Он

то разнежен и прихотлив, позволяя оценить особенности каждого изобразительного элемента, то, воспроизводя круглящиеся встречные движения, образует некую замкнутую орнаментальную фигуру, то заставляет обезумевшие в его вихре фигуры «зависнуть» в движении в никуда. Цветовая гамма, подчиняясь целостности пластического мотива, из холста в холст меняет свое качество: от традиционного для комедии дель арте диссонирующего ало-лазоревого («Свадьба Пьеро»), через бойкую балаганную пестроту сине-зеленых и красно-желтых («Комедианты») к розово-яблочному, игрушечному («В кафе») и к бархатному, шафранно-зеленому с черными акцентами («В подземелье»). Григорьевские «гротески» пропитаны чувственным упоением красками мира, разгулом стихий, вихревыми токами, пронизывающими жизнь.

Определенным итогом в использовании мирискусственной композиции в передаче «духа времени» можно назвать декоративное панно «Сон» (Псков). На большом горизонтальном полотне «сцене», используя все разнообразие игровых элементов комедии дель арте (народной площадной комедии масок), художник представляет импровизацию на тему одного из странствующих сюжетов о любви и смерти (изобразительная режиссура Григорьева-студийца). На фоне кулис, составленных из двух обрамляющих и замыкающих сценических пространств пестро размалеванных балаганов, под бугафорским деревом с сине-зеленой раскидистой кроной в неловкой позе возлежит полуобнаженная женская фигура. К ней обращены две симметрично расположенные группы масок в ярких сценических костюмах. Господствующие в колорите сине-алые пятна несут раздирающий чувственный диссонанс, доведенный до бредовой боли сновидения. Линии сбивчивых, утрированных ритмов-мотивов, динамически развиваясь, образуют в результате общий рисунок - мелодию, и циферблат бугафорских часов, словно точка над «i», завершает перевод сценического действия в иной, символический ряд. За буффонадой жизни мерещится нечто тайное, тянущее,

тяготящее душу, за жизнью выступает лицо смерти, а сама жизнь оборачивается сновидением. В фантастическом гротеске Григорьева пульс времени уловлен в своем неровном гибельном ритме - так, как ощущали его только художники, поэты и мыслители начала века.

«Художественные произведения Б.Д. Григорьева замечательны именно тем, что в них необыкновенно ярко выразились все черты новой живописи, идущей на смену легкомысленному и поверхностному импрессионизму. Это искусство крайне серьезное и важное для настоящего времени», - так комментирует работы Григорьева его постоянный издатель А. Бурцев.¹¹ В справедливости этой характеристики у нас еще не раз будет возможность убедиться.

Неоднократное обращение (судя по каталогам) к разработке «большой» формы нашло естественное продолжение участием в оформлении интерьера театра миниатюр «Привал комедиантов». В комнате, названной «Таверна», как вспоминает актриса В. Веригина,¹² было что-то от старой Германии, а современность проглядывала в манере художника. Почти гигантские фигуры по стенам - трактирщики, гуляки, и неожиданно ласкающие глаз цвета - алый с лазоревым. Росписи, сделанные на полотне, видимо, не сохранились (согласно воспоминаниям ленинградского коллекционера О.И. Рыбаковой,¹³ кусок холста с живописью Григорьева, размером 5х6 м, разрезанный на части, еще после 1945 г. находился в Ленинграде). Если судить по фотографиям, воспоминаниям современников и упоминанию самого Григорьева в письме к А. Бенуа,¹⁴ это был тот же гротеск, фантастичность которого определялась густотой настоя реальной жизни.

От Парижа тринадцатого года, где художник «должен был вдыхать в себя демоническую эротику, близкую его душе, Ропса и Домье, порочную графику Лотрека, упоительный яд Бодлера и Барбье», «от лучистых и гладких поверхностей нежащей глаз эротике и красочных тонов» художник переходит к фактуре более поверхностной, колоритной гамме более монотонной, плос-

костям более шероховатым и жестким. <...> И те же внешне шумные, крикливые и экстазные мотивы внутренне преобразуются в крепкие достижения стойкой и глубоко аналитической работы. Такова его роспись «Привала комедиантов» и поистине жуткая и волнующая картина «Улица блондинок» (так характеризует эволюцию стиля Григорьева критик А. Шайкевич).¹⁵

Кульминацией стиля гротеск в творчестве Григорьева можно назвать прославленный портрет Всеволода Мейерхольда (1916 г. ГРМ.) Мейерхольд - «слишком сух, слишком худ, необычайно высок, угловат; в темно-серую кожу лица со всосанными щеками всунут нос, точно палец в туго затянутую перчатку, лоб - покат, губы тонкие, сухо припрятаны носом... во всем ритмичный, он обрывал на полуслове экспрессию телодвижений своих и взвешивал в воздухе собственный жест, делал стойку и слушал; напряженные мускулы сдерживали бури движений...» Этот образ из книги А. Белого «Между двух революций»¹⁶ имеет разительную близость с персонажем большого, более чем двухметрового холста. Мейерхольд изображен в высоком черном цилиндре, черном фраке и белой манишке. Жесткая пластическая структура его фигуры находит естественное выражение в этой «графической» черно-белой гамме. Благодаря особому свойству черного цветового пятна «расплываться» на поверхности холста, пластический объем формы отступает перед энергией силуэтного очерка, человеческое тело лишается весомости плоти, конкретности, и потому резкая энергия утрированного движения сгущается не как органичное и индивидуальное, а как запрограммированное со стороны. Образ становится неким символическим знаком сконцентрированной театральности. Мейерхольд - режиссер и актер - в трактовке Григорьева несет двойственную функцию, выступая одновременно и как паяц-марионетка, и как демиург. И в этой его творческой «обреченности» заключена его основная жизненная роль. Роковой характер жизненного амплуа портретируемого знаменует положение его фигуры на холсте

те, напрягшейся в противоборстве с давящей, теснящей силой, словно сжимающей пространственные рамки. Портретный образ обогащен введением на втором плане фигуры стрелка с луком - двойника-антагониста. Горящее красное цветовое пятно в фоновой части контрастирует своей раскованной живописностью с графикой переднего плана, как бы олицетворяя страстное и стихийно-бунтарское начало во внутреннем существе героя, что скрывалось за рационализмом его режиссерских концепций. «Кто следил за всеми исканиями и теоретическими «махинациями» В. Мейерхольда, того должно поразить, как резко и ярко передал Григорьев саму сущность интересной фигуры нашего театрального модерниста. В нем гримасы современного духа, какой-то надлом его, заставивший кошмарам русской действительности предпочесть кошмары «Балаганчика», - так охарактеризовал полотно Вс. Воинов.¹⁷

И действительно, григорьевская работа отличается от других многочисленных изображений Мейерхольда глубиной и объемностью трактовки. Поразительная интуиция таланта позволила художнику в одном человеческом явлении, в одном портретном образе сконцентрировать многообразие проблем философского характера, поставленных эпохой, в которой слились стихийное движение и жесткий социальный эксперимент.

Творчество Григорьева предлагает несколько концепций портретного образа. Но проблема неразрешимой загадки человека во времени, отдельной человеческой индивидуальности присутствует во всех его работах. Это исходно заставляет художника монументализировать форму, искать общность сущего в диссонансах единичной жизни, а не в сфере возвышенно идеальных абстракций. И в камерном портрете, и в портрете-картине художник по-своему осмысливает жанр, отрываясь от академической традиции, балансируя над пропастью разрыва двух направлений: психологического реализма и авангарда.

Первые портретные образы мастера нам известны по впечатлениям современни-

ков. «В творчестве Бориса своеобразно сочетались классические традиции с модернизмом. Из его картин того времени наибольшее впечатление произвели на меня два портрета - Эллы [так называли близкие жену Григорьева. - *Р.А.*] и Елены [младшей, единственной сестры художника. - *Р.А.*], побывавшие на многих выставках у нас и за границей. Как живая, смотрит с холста Элла своими васильковыми глазами. Картина так и названа «Васильки» [местонахождение неизвестно. - *Р.А.*]. Портрет Елены, изображенной во весь рост в белом платье, запечатлен с удивительной полнотой и жизненностью форм и движения», - вспоминает Н. Григорьев,¹⁸ брат художника. Из портретов жены, созданных художником, хорошо известен ныне хранящийся в Русском музее под названием «Мать». Основное пространство холста устойчивых пропорций (квадрат) занимает изображение кормящей младенца женщины, в белом чепце, светлых одеждах, с обнаженной грудью. «Мой сын родился в мае 1915 года, и мы переехали на дачу Куоккало. Я кормила его, и Борис написал с меня мадонну», - читаем в письме Е. Григорьевой к А. Евреиновой.¹⁹ Образ современной мадонны исполнен телесной красоты, а живописная свобода кисти художника, динамика мазка, цельность цветовых масс словно закрепляют на холсте великую важность изображенного как основы жизни. Но в то же время целый ряд деталей вносит в композицию пронзительную ноту неустойчивости, непокоя и какой-то потерянности. Это и напряженный абрис лица героини, резко отвернувшейся от зрителя (ее черты отнюдь не идеальны, отмечены печатью бытовых забот), и ниспадающее движение складок одежд и детских пеленок, что придает неустойчивость положению младенца, словно забытого «опустившей руки» материю. Так изображение конкретной женщины в конкретной ситуации целым рядом знаковых композиционных элементов переведено художником в ряд бытовых явлений, основы основ которых подтачивает пронзительно-тревожное дыхание неуравновешенных стихий.

Грядущие события «подтвердили» звучание портретного образа. Уже в 1916 г. ее арестовали («понятия я не имела, за что арестована»), два месяца она провела в тюрьме (она, как оказалось, проходила по делу генерала В.А. Сухомлинова).

Затем была выслана в Тулу, где до февраля 1917 г. жила в гостинице с ребенком. Здесь мы не можем не процитировать немаловажные письменные свидетельства Е.Г. Григорьевой: «Я решила, что всему настал конец и что Б.Дм. через пару дней и забыл обо мне - но я в корень ошиблась. Тут-то и произошла перемена с Б.Дм. и он то меня и спас. Откуда у него взялась энергия, храбрость и житейская логика - я до сих пор не знаю. Он был призван простым солдатом (т.е. его служба состояла в том, чтобы написать портрет Николая II <...>) и вот он солдат стал ездить по разным генералам и хлопотать о моем освобождении. <...> Благодаря энергичным хлопотам Б.Дм. все обошлось благополучно, но если бы он так не действовал, то меня этапом отправили бы куда-нибудь в Сибирь. Арестовали меня в октябре, значит в начале зимы, конечно Кирилл и я погибли бы на этапе».²⁰ Однако, как это ни кажется ныне странным, современники склонны были в чувственной живописи автора картины видеть только эротическое начало.

Григорьев, подобно В. Серову, идет к созданию пластически законченной формулы человеческой личности. Но в отличие от исчерпанности серовских образов, от их острой аналитичности, портреты Григорьева магнетизируют тайной причастностью чему-то неведомому, непознанному. За изысканной живописью Серова, за эстетизмом художественной формы, отстраненность которой легко принимается за объективность оценки, скрыта резкая субъективность его отношения к людям как материалу для творчества. Для Григорьева же личность портретируемого стоит выше познания художника, объективная данность несет в себе печать трансцендентности. Не социальная и психологическая, а онтологическая сфера - основа его портретных работ.

Этими же качествами обладает целая группа григорьевских произведений, которые трудно назвать портретами в прямом смысле этого слова, так как конкретность запечатленных лиц может лишь подразумеваться; в их образной трактовке преобладают черты, выходящие за пределы единичного существования (что не нарушает индивидуальной характерности персонажей), и изображения носят типологически обобщенные названия. К этому ряду, если подходить строго, должно отнести и вышеописанную картину - портрет «Мать». Но наиболее характерны более поздние композиции: «Дама в черном» (1910-е гг.), «Инвалид» (1917 г.) и «Консьержка» (1918 г.).

Немолодая, некрасивая консьержка (или привратница), с иссиня-черными волосами, в ярко-красной одежде, сошла на полотно из того же отеля, по ступеням которого поднимается загадочная молодая женщина. Измученное лицо героини возникает на первом плане в непосредственной близости от зрителя, крупно, резко. Как и в «расейских» живописных композициях, динамично, изнутри построенная плоть ее неповторимо индивидуальна: от морщинистых складок на шее до синевы под глазом. Обожженные охры, которыми работает художник, жестко-сурово объективизируют реальное существование главного персонажа, а намеченное в фоне действие как бы персонифицирует мимолетность пролетающей жизни, убивающей в своей пошлости и случайности «внутреннего» человека. В работе нет ни сентиментальной жалости, ни тем более осуждения - такова обыденность жизненной драмы.

Трагедия войны запечатлена в картине «Инвалид». С жесткой правдивостью изображен безногий калека (отметим, что К. Сомов в своем дневнике писал о необходимости написания «безногого калеки»²¹). Его почти слепое лицо с запекшимся ртом, огромные клешни рук (единственное средство передвижения) написаны экспрессивной кистью, темными земляными охрами с мертвенными просветами; глухо молчалив и бесплотен изображенный, но живопись выдает чудовищные страдания инвалида,

опустошающие его жизнь, низводящие ее до первичных реакций, до той грани, за которой уже распад, прах. Зыбкой «трупной» зеленью прописана «челюсть» города, поглотившего человека. Темный, «земляной» облик увечного, сопоставленный со стоящим перед ним светлым кувшином для воды, вызывает обязательную у зрителя ассоциацию с библейским понятием «сосуд скудельный» (сосуд из глины, который так легко разбить).

Хрупкость присуща не только грубой глине, но и более дорогим материалам (сосудам). Призрачно, иллюзорно бытие эстетизированной «Дамы в черном». Совсем заблокированно таинственная незнакомка в черных шелках и черной широкополой шляпе с вуалью бесплотной тенью возникает на фоне бесплотного же города, растворяющегося в туманах серо-голубых тонов. Цветовая эманация среды вошла в опаловую матовость женских глаз, в прозрачную белизну лица. По постановке это портрет, но бестелесность переводит образ в иную категорию, предвосхищая импресональность нефигуративности.

Но никогда не посягал Григорьев на личностное начало своих моделей, портретируя братьев по духу - людей высокого творческого потенциала. Мы уже останавливались на портрете В. Мейерхольда. Его духовная сущность выражена не только характерной позой, но и системой двойников: театральной маской, сросшейся с рукой режиссера, пламенеющей фигурой устремленного к цели стрелка (персонаж одного из спектаклей). Двойное существование ведет на григорьевском полотне 1917 г. и М. Добужинский - художник, любимый и уважаемый портретистом. Как и для Мейерхольда, здесь был взят большой холст вертикального формата, так же, как в первом случае, внимательно проработаны индивидуальные особенности облика модели. Подчеркнут профессиональный жест рисовальщика, сжимающего в руке блокнот. Городская застройка обступает героя картины, зажимая его монументальную фигуру в уличном ущелье. Город выполняет двойную семантическую функцию: это и место жи-

ни художника и тема его искусства; городской пейзаж и конкретен, и ирреален, как в работах самого Добужинского («Окно парикмахерской», «Городские сны»); реальное обнаруживает свой иллюзорный характер, а неживое живет жуткой жизнью фантомов. Присутствует в портрете и дворник - прохожий, тенью уходящий от главного героя мимо окна, из которого наподобие часовой кукушки выглядывает черноголовая женщина. В этом можно усмотреть отражение жизненной ситуации Добужинского, о чем он сам писал в одном из писем: «Я двойной, в моей жизни все так удваивается».²² В портретах Добужинского и Мейерхольда полнота существования героев в картинной ипостаси обеспечивается особой трактовкой пространственного окружения, как бы сконструированного собственной творческой волей моделей.

К числу портретов, построенных по этому принципу, принадлежат портреты М. Горького (1926 г.) и С. Коненкова (1935 г.), о которых будем говорить в дальнейшем. Для каждого творческого лица художник вырабатывает соответствующую портретную композицию. Сблизившись в 1917 г. с Н. Рерихом на основании общего интереса к древним искусствам и истокам народной духовности, Григорьев пишет портрет, в котором модель предстает погруженным в созерцание мудрецом со свитком в руках. Кисть живописца подчеркивает природную пластику его головы как форму, отмеченную выверенной цельностью; фресковый характер наложенных на объем световых бликов сообщает материи особое качество - и изображенный кажется восточным божком, изваянным из каменной массы. «Помню Вашу голову - молнии во лбу и как хорошо идет к ней материал из камня», - признавался портретист бывшей модели.²³ Учительство русского художника Рериха, духовно устремленного к индийской философии, к Гималаям, было интуитивно воспринято Григорьевым. Глубокая синева, которой он окружает лик Рериха, ассоциативно переключается с образом горных вершин, как их любил писать сам портретируемый. Несмотря на скромный фор-

мат, созданный образ получил монументальное звучание, синтезируя в себе главные направления жизненного развития Рериха - художника и мыслителя.

Дважды писал Григорьев Ф. Шаляпина, близкого ему физической структурой и характером успеха, как отмечали современники.²⁴ Шаляпин был великолепной моделью для создания парадного портрета; его природные данные, всенародное признание таланта великого артиста и большого жизнелюбца определяло обычно одический характер композиции. Именно так и изображали его художники. Первый портрет кисти Григорьева 1918 г. также может быть отнесен к разряду парадных - по размеру, мощи пластических форм, декоративности антуража. Однако григорьевское полотно можно рассматривать как своеобразную антитезу, скажем, кустодиевскому монументализму. Жесткая объективность, лишенная комплиментарности, проявляется уже в пластическом решении крупного мужского тела портретируемого, в твердом очерке характерных черт его лица. Если в огромном вертикальном холсте Кустодиева Шаляпин вознесен над российскими просторами, то здесь он оставлен в собственной спальне, где и возлежит в халате, с обнаженными ногами на пышном ложе, что, с одной стороны, воспринимается ироничной парафразой купеческих сюжетов того же Кустодиева, а с другой стороны, распахнутый над постелью алый полог напоминает театральный занавес и как бы вводит образ в рамки всеопределяющего изначального актерства. Некая рациональность, заложенная художником в концепцию портрета, не позволила ему в данном случае добиться органической цельности образного решения, той непосредственной убедительности, что столь ярко проявлялась в других полотнах. И все же именно в структурной определенности композиции, ее пространственной протяженности, в характере ритмов заложена созидательная напряженность: ассоциируясь с горным хребтом, жестким и кряжистым, фигура Шаляпина воспринимается олицетворением могучего проявления природных сил.

1918 год стал для Григорьева годом серьезных творческих свершений, результатом фантастической работоспособности, введомой «волхованием» таланта. Среди холстов – репрезентативная композиция, сюжетно загадочная «Улица блондинок», где художник оперирует приемами прямого эпатажа публики. Эротический мотив сплетается с социальной проблематикой и театральными реалиями, связанными, очевидно, с продолжающим свою деятельность «Привалом комедиантов» (возможно, с определенным спектаклем). И все это демонстрируется с откровенной тенденциозностью, что определяет характер композиционных сопоставлений и вносит угрюмо-безжалостную жесткость в магнетически живописную плоть картины. В центре композиции на своеобразном пьедестале изображена в полный рост молодая женщина, безупречно вылепленная с головы до пят. Она стоит спиной к публике, в профиль развернуто ее лицо (вспомним «Мать» 1915 г.), алым чувственным пятном зажигаются ее губы и одежда, фривольно расстегнутая. Эротическая тема («Intimite», как называл ее сам художник) была для Григорьева важным аспектом осмысления жизненных сущностей и человеческих явлений. Еще П. Щеголев говорил о «дыхании Эроса, пронизывающем искусство художника».²⁵ Но здесь эрос остается без дыхания, из безвоздушного пространства ушли игра жизни и теплота чувств. И хотя героиня полотна, сконцентрировав в себе всю возможную чувственность, демонстрирует это качество с настораживающей отчаянностью, ему нет отклика. На расположившихся у самых ее ног, у постамента (торга? позора? казни?) мужских лицах лежит печать отрешенности и какого-то безнадежно тоскливого выражения. Впоследствии лики этих персонажей, столь характерные для своего времени, согласно исповедуемому художником принципу балаганских масок, продолжают свое существование уже в качестве сугубо портретных образов и будут воспроизведены в зарубежном издании «Расеи».²⁶ В самом полотне есть еще одна фигура - возможно, носительница главной мысли художни-

ка - бутафорский рыцарь в латах, прямо стоящий под старинными сводами.

«Улица блондинок» была репродуцирована в качестве фронтисписа в альбоме, изданном в Петрограде под названием «Intimite».²⁷

В него вошел целый графический цикл, посвященный жизни женщины, принадлежащий к числу шедевров эпохи по мастерству исполнения. Фронтиспис сообщает определенную горькую тональность эротической теме, утверждая одиночество человека среди бесконечной игры форм и ситуаций. В основу цикла легли наброски, сделанные в студии, кафешантанах и публичных домах. Сложно сказать, послужило ли толчком к появлению григорьевского цикла творчество А. Тулуз-Лотрека или, может быть, знаменитая «Книга маркизы» К. Сомова, но в созвучной им «женской теме» Григорьев открыл еще неведомый нюанс, оставляющий место для искреннего сочувствия. «Любовь – это... нимфа, и сатир, угар похоти, экстаз наслаждения, глени мгновения - земля... Словно стон вылетает из груди художника».²⁸

Отзвуком темы «Intimite», проигранной на иной лад, летуче-легкий и фривольно-лукавый, можно назвать иллюстрации Григорьева к поэме «Опасный сосед» Василия Львовича Пушкина. Строфы поэмы трансформируются в прихотливо-легкие графические росчерки, объединяющие изобразительную конкретику и поэзию. Плоскость листа раскрывает волею творящего карандаша потенциально заложенные в его пространстве формы, на наших глазах вступающие в фазу оживления.

К концу 1910-х гг. Григорьев сформировался в многогранную самобытную творческую личность, владеющую большим диапазоном возможностей. Соприкасаясь с различными художественными культурами во всем многообразии их проявлений, с могучими индивидуальностями, работавшими в искусстве начала века, «силач» (определение В. Каменского) Григорьев идет своим путем. «Искусство свободно и только тогда прекрасно, когда оно не по пути переимчивости, а на высоте времени», - пи-

шет он С. Маковскому в 1915 г.²⁹ В этом отношении предисловие к альбому «Расея», изданному в 1918 г., следовало бы назвать мировоззренческим откровением Григорьева: «Время, переживаемое нами, так неестественно перегружено роковыми для человека событиями, так ожесточенно бурно. Никто не может быть уверен в том, что смерч времени не вырвет и его с корнями у любимой земли и не развеет жадный мозг и вечную душу человека волею стихийной, все более стремительной инерции, жестоко расшатывающей устои человеческой культуры. <...> Культура была очень изобретательна и вот, наконец, ее апогей! Исполнительский сгусток крови, как всечеловеческий призрак разрушения, перекатываясь по цивилизованной веками земле, оставляет нам, еще живым, лишь мертвые ухабы первобытности».³⁰ Космический вихрь происходящего ощущался художником как клубок неразрешимых духовных проблем, что определяло характер его работ, то фантастично-гротескных, то жестко-правдивых: но ни устои европейской культуры, ни любимая земля не давали ему успокоения. В многообразии жизненных проявлений он упорно пытался различить первоэлементы, первоосновы русской нации. «Творческую понятийность» в данном случае может дать, по определению Григорьева, только присутствие «в художнике славянина».³¹ Проблема национального широко дебатировалась обществом в это время. «Дело не в сарафане, а в некоей субстанции народной. Нельзя отказываться от наследства - в этом веление всякой подлинной культуры. А мы только и перегибаем палку из стороны в сторону, то исповедуясь в любви к России искателей и странников, подобно Горькому, то отказываемся от самой народности, как злого наследия татарщины, как от пережитка Востока».³² Выработкой национального стиля, основанного на русских традициях, на развивающейся эпической основе, и был живописно-графический цикл «Расея».

«Когда на выставке в Академии художеств под гигантскими копиями с Рафаэля предстала на публичный суд серия его кар-

тиноподобных этюдов, окруживших главное произведение, названное «Расея», многих охватил одновременно с восторгом от явной талантливости и род ужаса. Перед эстетам, совершенно к тому времени отвыкшими вычитывать из картин какие-либо уроки и пророческие назидания, предстало подобие головы Горгоны», - такие мысли вызвали у А. Бенуа «страшные картины григорьевской Расеи».³³ Оценка явной талантливости Григорьева была единодушной. Не раз в печати говорилось о творческой мощи и своеобразии мастера «Расеи», о силе психологического анализа. Известный критик Р. Шлецер писал, что ничего подобного не знало русское искусство. Издание «Расеи» он оценил как «событие в жизни нашей отечественной культуры».³⁴ Созданный Григорьевым образ в силу многозначности, метафоричности языка возбуждал целый калейдоскоп мнений. Если А. Левинсон, например, говорил о «поэме сельской родины, полной сарказма и восторга», о проникновении в «первобытные пласты народности»,³⁵ то П. Щеголев видел в пейзажах «оскопление и жестокость», в людях - выявленное «с беспощадной откровенностью все звериное», в картине - проклятие «войны, голода, грязной и отвратительной жизни».³⁶ Щеголева поправляет Б. Шлецер, указывая не на звериность, а на животность образов, заставляющих вспомнить А. Ремизова и Е. Замятина, в которых явлен один из ликов России - «убогий и печальный».³⁷ «Иные считают его «большевиком» в живописи, иные оскорблены его «Расеей», иные селятся постичь через него знаковую сущность молчаливого как камень загадочного славянского лица, иные с гневом отворачиваются - это ложь, такой России нет и не было...» - суммирует разноголосицу мнений А. Толстой и высказывает свое мнение об истинности созданного: «Эту лыковую Россию Вы носите в себе, потому так и волнуют его полотна, через них глядишь в глубь себя. Где на дне, неизжитая, глухая, спит эта лыковая тоска, эта морщина древней земли».³⁸

В обращении к сущностным основам русской нации Григорьев не был и не мог

быть первопроходцем. Его искусство, прорывавшее, как мы уже говорили, из вековых традиций русской изобразительной культуры, имело и непосредственных предшественников, и художников, рядом с ним постигающих тайну национального внутреннего склада. Из них должно назвать прежде всего двух живописцев, создателей образов монументального звучания - Ф. Малявина и К. Петрова-Водкина.

В полотнах Малявина, варьирующего крестьянскую тему, в естественной раскованности его персонажей (российские бабы с некрасивыми скуластыми загорелыми лицами), в красочности народных одежд проявилась мощная первозаданная стихия. Стихийность загоралась в волнующих аккордах цвета, в темпераментном вдохновенном мазке. В неповторимо натуральных лицах читалось нечто дикое и примитивное. С. Глаголев писал о Малявине: «В его красочных задачах мне чудится всегда невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русской духе. Какой-то отблеск пожаров, «красный петух» и запах крови, заливший русскую историю...»³⁹ У Григорьева вихри стихий бушуют в фантастическом гротеске, но там звучные и дерзкие гармонии красок замешаны на чувственном пламени, на собственном «сумасшедшем пульсе» художника. Живопись «Расеи» свободна от вихревого движения, но в цветовом строе картин при всей их статике остаются силы внутреннего напряжения, словно идущие из глубин неких вековых сущностей.

Иконная значительность и монументальность картинных образов Григорьева заставляют вспомнить полотна К. Петрова-Водкина. Но по существу эти художники, принадлежа к одному кругу и одному времени, были чужды друг другу. Еще в «Юных лучах», где Петров-Водкин выведен под именем конкурента Зубова, его творчество вызывает протест другого героя. Поиски возвышенного гармонического идеала, декларируемая зависимость от форм древнерусского искусства как основа миротворчества в живописи Петрова-Водкина противоречит суровой правде жизни и потому, по мнению Григорьева, лжива.

Именно так он определяет такую живопись в романе «Юные лучи».

Образная структура «Расей» сформировалась под влиянием многообразных явлений эпохи. Так, работая в 1910 г. над оформлением «Землянки» В. Каменского, художник встречается с образом, в котором нельзя не увидеть своеобразную предтечу одного из самых важных «расейских» персонажей - «Олонецкого деда». Прочитав текст: «Казалось, крестьянин знает какую-то огромную земную тайну, которую он никому не скажет... Вот он, наверно, сейчас где-то во ржи тихо разговаривал с самой землей и так просто, как будто для него это было обыкновенным явлением. И в самом деле, от рождения своего неразлучно связанный с землей, он носил в себе ясный отпечаток всего, что его окружает. Светлые волосы так походили на стог сена, а большая борода на лесную чащу. Морщины на его лице так напоминали вспаханные борозды, а загорелая широкая грудь сжатую полосу, в чистых ласковых глазах отражалось раздолье зеленых полей и в мягком медлительном голосе слышался невозмутимый покой».⁴⁰ Такую стародавнюю тайну носил в себе и близкий художнику поэт Клюев, владевший ворожкой стиха, подписывавшийся обычно псевдонимом «Олонецкий крестьянин». Заметим, что именно под таким названием появилась на выставке 1919 г.⁴¹ работа Григорьева, ныне принадлежащая Псковскому музею. Влияние «чуждого поэта, умного, хитрого... который овладевал каждым из нас в свое время» (слова С. Городецкого⁴²) на Григорьева, открытого всем веяниям мира, несомненно. Оно ощущается в характере метафорического языка центрального полотна «Расей», где земля уподобляется солнценосной ладье, жатва - солнечной ковриге, вся композиция - восхождению Ильи-пророка (в такой картинной концепции легко вычитать клюевскую идею, замешанную на хлыстовской вере в евхаристическое божье начало крестьянской революции). Сохранилось свидетельство Григорьева о встрече с Клюевым в 1918 г. (год создания «Земли крестьянской»): «Благословил меня Клюев, повстре-

чавшись со мной на дальнем севере - у пчельника, да у чистых изб родимых мест его. И помнятся мне слова Клюева, поэта народного, прошедшего сквозь строй советский: «Революция уму, а сердцу - Китеж».⁴³ Видевший себя народным мессией, Клюев увлекался живописью (о поклонном отношении его к «горючему» Григорьеву⁴⁴ и «льдяному» Врубелю мы уже поминали вначале) - фресковой и иконной прежде всего, сам писал иконы, был он и участником революционных событий. Образ поэта проходит в творчестве Григорьева несколько стадий, чтобы наконец воплотиться в героя полотна «Лики России» (1920 г., ныне собр. Г. Вишневого).

В 1918 г. был создан портрет, представление о котором мы можем составить по репродукции, помещенной на фронтисписе сборника стихов Клюева, выпущенного в революционном Петрограде.⁴⁵ Его фигуру отличает та же иератическая неподвижность, что и персонажей живописных полотен «расейского» цикла. Однако, в отличие от деревенского люда, изображение поэта находится в более сложной ритмической взаимосвязи с землей, водами и небесами, словно разрешая их мучительную неминуемость. Загадочность песнословского бытия, пронизанного звуковыми волнами жизни, концентрируется в лице Клюева, в нездешнем знании его глаз. «Портрет народного поэта Клюева» был исполнен в том же 1918 г., что и «Олонецкий дед (Крестьянин)». Эти работы воплощают как бы две ипостаси одного и того же человеческого явления. В вышеупомянутом портрете находит свое выражение неповторимо единственный человеческий облик, в котором отразилась особость поэта как природного музыкального инструмента. Вспомним слова А. Бенуа, относящиеся, правда, к «Расее», о том, что «творческие силы и техническое мастерство Григорьева сыграли при этом роль проводника каких-то велений, исходящих из сфер, не доступных человеческому познанию».⁴⁶ Это наблюдение равным образом можно отнести и к поэтической сущности самого Клюева, по-родственному понятого Григорьевым, признавав-

шимся, что и мистика всегда была элементом его души».⁴⁷ Однако из воспоминаний современников мы знаем и другого Клюева⁴⁸ - коренастого, крепко стоящего на земле, какого-то дремучего, «болотного», бородатого старика, пронзительно поглядывающего из-под нависших бровей - казался он сразу поразительно знакомым, не раз виденным. Вот эта ипостась Клюева и заключена в «Олонецком деде» (Псков) – крестьянский типаж, тиражированный матерью природой.

Метафорическое оборотничество, созвучное поэтическому языку Клюева, понижает новую работу Григорьева: эскизы костюмов и декораций к опере Н. Римского-Корсакова «Снегурочка» (1919 г.). Черты самого поэта неожиданно просматриваются в образе Говорящего пня. 103 эскиза костюмов и 10 эскизов декораций (Москва, музей Большого театра) были исполнены Григорьевым для первой оперной постановки в Московском художественном театре. Художник вместе с постановщиком В. Лужиным «днями, часами погружаясь в образы доисторических времен, прислушиваясь к таинственным ритмам Римского-Корсакова», искали форму спектакля: «В чесучевом пиджачке Лужский изображал скачущих с «красной горки» пичужек, Берендея и его придворных дам, лешего-оборотня, скомороха или самого Леля. Изображал бесподобно».⁴⁹ Через полтора месяца работа была закончена. Мир сказки под кистью Григорьева, широкой силуэтной линией выписывающей на поверхности листов образные знаки берендеев и берендеек, цветов и птиц, скоморохов и леших, исполнен особых сил - темных и светлых. Именно на такие группы можно было бы разделить всех сказочных персонажей. Простодушно-грубоватые силуэты сказочных персонажей близки образам крестьян «Рассейского» цикла, но отличаются от них еще большей степенью обобщенности, тяготеющей по своей структуре к народной игрушке. Их лица, руки означены темными орами, одежды декорированы крупным лаконичным орнаментом или превращены в цельное цветочное пятно. Фигуры приземи-

сты, кургузы. Карточным королем изображен царь берендеев, орнаментальным и орнаментированным знаком распластаный на листе, как и сросшиеся плечами его бояре - из той же колоды. Хотелось бы выделить особо несколько образов: «вербного» Отрока в белой длинной рубахе, наивно раскинувшего руки и склонившего набок желтоволосую голову, усатого румяного Бирючи в высокой шапке, чернокошую жаркоцветную, в цветочном венке Купаву и старика-поселянина в рубище нищего, с длинной седой бородой, опирающегося на костыль. Старик-поселянин - вариант, развитие образа «Олонецкого деда». И если исходить из того, что в «Олонецком деде» заключено сущностное начало Клюева, «Старик-поселянин» неожиданно извлекает из нашего сознания «воспоминание о будущем». И здесь трудно не поверить не раз высказываемым современниками Григорьева (и им самим) уверениям в его ясновидении. Н. Евреинов в своих воспоминаниях рассказывает (со слов художника) о том, как Клюев, после портретирования, перестал страдать падучей, за что и принес Григорьеву, автору его изображения, десять тысяч керенок.⁵⁰ Образ старика-поселянина - провидческое воплощение Клюева тех последних лет, когда он, больной, седобородый, опираясь на костыль, собирал милостыню на улицах Томска, куда был сослан и где был расстрелян. «Я был когда-то русским поэтом, подайте мне. Бога ради», - сохранилась в памяти старожилов его мольба.⁵¹

В период работы над «Снегурочкой» Борис Григорьев живет в Москве, состоит профессором Государственных свободных художественных мастерских (Высшее художественное училище б. Строгановское училище). О событиях, приведших Григорьева на должность преподавателя, художник повествует в статье «Искусство и художники в современной России».⁵² В Петрограде, в Отделе изобразительных искусств Наркомпроса, он выступил против огосударствования искусства, монополизации выставок и художественных обществ и был назван контрреволюционером: у него отобра-

ли документы - «охранное свидетельство». От призыва в армию художника спас приезд из Москвы делегации от учеников Высшего художественного училища, где он и начинает свою преподавательскую деятельность. В классе Григорьева работали с натуры: «Я ввел мою систему рисования с модели в продолжение пяти минут, затем поза меняется. Надо было разбудить темперамент и научить видеть». Через полтора года была устроена выставка всех мастеровских. Ученики училища преподнесли Григорьеву адрес «как единственному защитнику святого искусства». «Между тем вокруг, - пишет Григорьев, - положение ухудшилось настолько, что преступление было повсюду: во взглядах, в суррогате красок, в окружающем хаосе, в изношенной одежде, в поведении сторожей», зарабатывали много только те, кто писал «отвратительно мерзко» плакаты.⁵³ Здесь нет проявления снобизма: для Григорьева, художника по призванию, любая работа, в том числе и уличная пропаганда, не должна была ронять достоинство святого искусства. В 1918 г. он сам участвовал в «Выставке эскизов оформления Петрограда»,⁵⁴ посвященной первой годовщине Октябрьской революции. Им было сделано оформление Английской набережной у пристани. Огромное панно, изображающее «певца народной демократии» Уолта Уитмена, красные кубы со строками его стихов были признаны критикой в числе самых удачных.⁵⁵ Сохранились подготовительные рисунки Григорьева (ГРМ) и эскиз панно (Псков). Изображенное на полотне лицо Уолта Уитмена со взглядом, несущим вселенскую любовь, с высоким лбом мудреца в ореоле

длинных седых волос, написано широким, «фресковым», мазком. При портретной точности портрет декоративен, в пластическом решении композиции соблюдена обобщенность форм, в колорите - декоративность. Знаковый характер фонового изображения, куда включены очертания земных материков и космических далей - все это выводит (как свойственно Григорьеву-портретисту) образ за пределы обыденного: поэт в данном случае выступает как явление космического порядка, человек-космос.

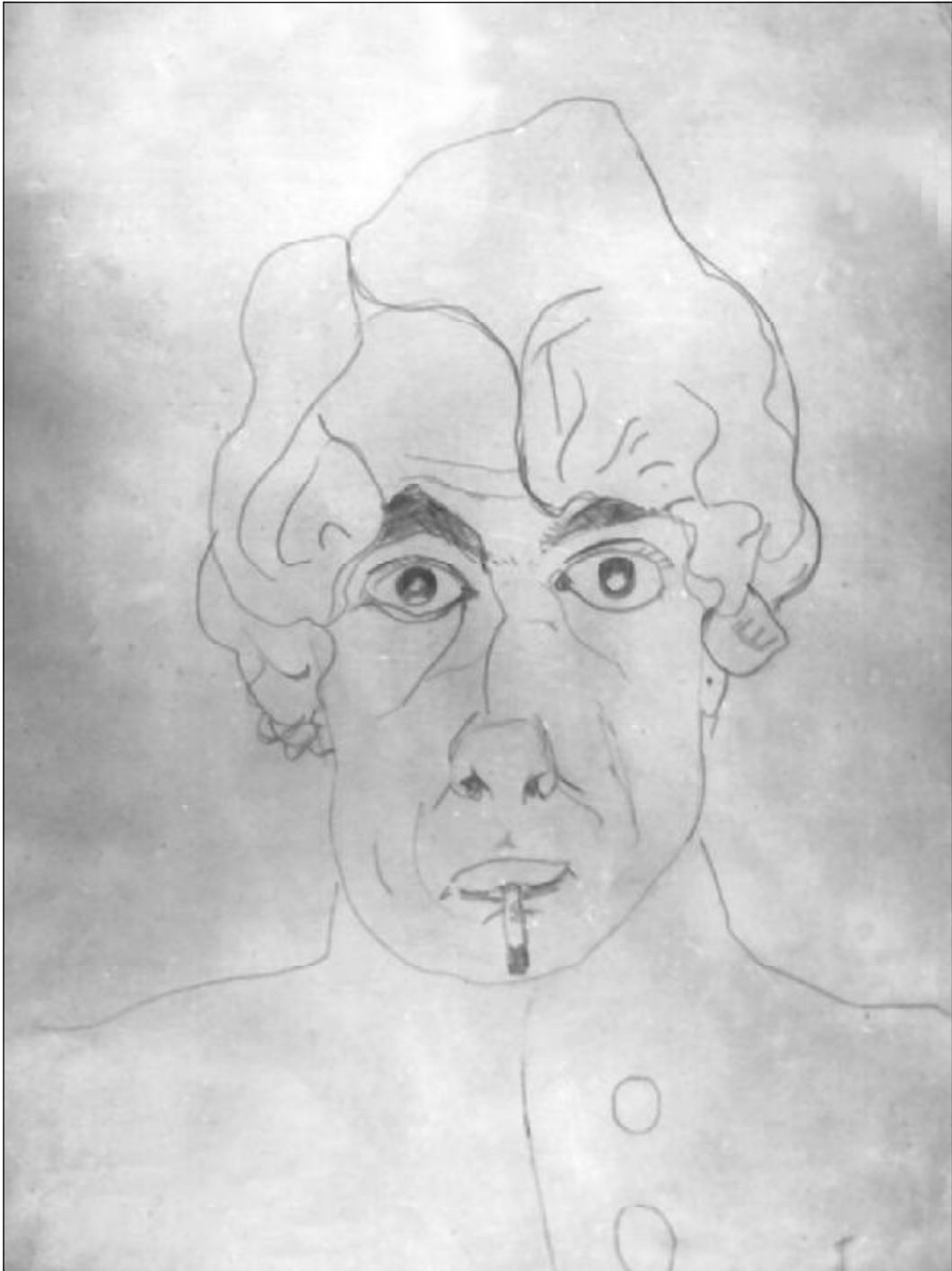
«До последней минуты удерживал я учеников и привлекал искусством, - пишет Григорьев. - Наконец, я выделил самых крепких в одну группу. Их было 16-18 человек, и тут до слез трогательна была и любовь к творчеству. Я не преувеличу, если скажу, что вот эти 16-18 юных художников и составляют духовную ценность будущей России».⁵⁶ Но вскоре художнику пришлось бежать из Москвы, дабы в суматохе, в хаосе затеряться; начиналось «дело» МХАТа.⁵⁷ Из Петербурга, осенью 1919 г.⁵⁸ через Финляндию Григорьев с женой и сыном уезжает из России. Впрочем, относительно обстоятельств, содействующих отъезду за рубеж, существует несколько версий современников. По одной из них, он ехал за холстом и красками для написания декораций к «Снегурочке»,⁵⁹ по другой - из-за боязни за семью (в доме, где проживали Григорьевы, на Широкой ул. в Петрограде произошло страшное убийство).⁶⁰ Оставив мастерскую и квартиру на Замятиных (писателя с женой), Григорьевы, договорившись с финном-лодочником, уехали, не думая, что уезжают навсегда.⁶¹

Примечания

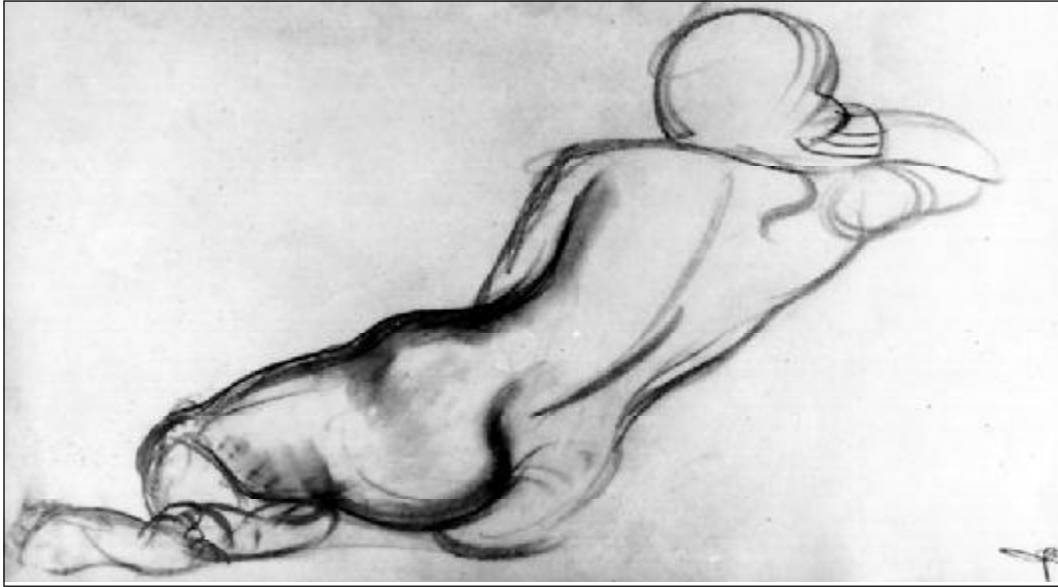
1. *Бенуа А.Н.* Творчество Бориса Григорьева // Последние новости. Париж, 1939, 18 февраля. Статья (с купюрами) опубликована в кн.: Бенуа размышляет. М., 1968. С.242-246.
2. *Бенуа А.Н.* На выставке «Мир искусства» // Речь. СПб., 1913, 17 октября (ст. ст.).
3. *Лунин Н.Н.* Три художника. Рисунки Бориса Григорьева // Аполлон. СПб., 1915, № 8-9. С.1-14.
4. Личное дело ученика Высшего художественного училища Петербургской академии Б.Д. Григорьева (РГИА, ф. 789, оп. 13, ед. хр. 118-125).
5. *Волошин М.А.* Дождь Из цикла «Париж» // *Волошин М.* Годы странствий. Париж, 1910.
6. *Гри Б.* (Григорьев Б.Д.) Юные лучи. СПб., 1912.
7. Личное дело ученика Высшего художественного училища...
8. *Рославлев А.* Летопись // Аполлон. СПб., 1913, № 8-9.
9. *Веригина В.* Воспоминания. Л., 1974. С.214.
10. *Чуковский К.* Читая Ахматову // Литература и современность: Сборник. М., 1965.
11. Обзорение трудов А.Е. Бурцева по библиографии и этнографии. Пг., 1914. С.59.
12. *Веригина В.* Воспоминания...
13. Из беседы с автором публикации.
14. *Григорьев Б.Д.* Письмо А.Н. Бенуа, 28 октября 1916 г. (ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 899).
15. *Шайкевич А.* Мир Бориса Григорьева // Расея, СПб.-Берлин: Изд. Эфрона, 1922 (на русском языке).
16. *Белый Андрей.* Между двух революций. М., 1980. С.61.
17. *Воинов Вс.* Собрание А.А. Коровина // Аполлон. Пг., 1917, № 2-3.
18. *Григорьев Н.Д.* Дни, бегущие как волны: Рукопись. 1976. (Архив наследников. Ставрополь. Публикуется впервые.)
19. *Григорьева Е.Г.* Письмо А.А. Евреиновой, 31 июля 1964 г. (РГАЛИ, ф. 982, оп. 2, ед. хр. 185).
20. *Григорьева Е.Г.* Письмо М.Д. Врангель, 25 апреля 1931 г. (США, Статфордский университет. Архив М.Д. Врангель). (Сохраняется правописание подлинника).
21. *Сомов К.А.* Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С.125.
22. *Добужинский М.В.* Письмо Е.О. Добужинской, 1 июня 1926 г. (ОР ГРБ Вильнюс, ф. 30, оп. 1, ед. хр. 2608).
23. *Рерих Н.К.* Из литературного наследия. М., 1974. С.450-451.
24. *Радлов Н.Э.* О Борисе Григорьеве и его рисунках // *Григорьев Борис.* Расея. Пг.: Изд. В.М. Ясного, 1918.
25. *Щеголев П.Е.* «Расея» Бориса Григорьева // *Григорьев Борис.* Расея. Пг.: Изд. В.М. Ясного, 1918.
26. Grigoriev Boris. Rasseja. Потсдам: Изд. Мюллера и К⁰, 1921 (на немецком языке); *Григорьев Борис.* Расея. Берлин: Изд. Эфрона, 1922 (на русском языке).
27. *Григорьев Борис.* Intimite. Пг.: Изд. В.М. Ясного, 1918.
28. *Шайкевич А.* Мир Бориса Григорьева...
29. *Григорьев Б.Д.* Письмо С.К. Маковскому, 8 марта 1918 г. (ОР ГРМ, ф. 97, ед. хр. 69).
30. *Григорьев Б.Д.* Предисловие // *Григорьев Борис.* Расея. Пг.: Изд. В.М. Ясного, 1918.
31. *Григорьев Б.Д.* Письмо С.К. Маковскому...
32. *Тугенхольд Я.* Письмо из Москвы // Аполлон. Пг., 1916, № 4-5. С.81-85.
33. *Бенуа А.Н.* Творчество Бориса Григорьева...
34. *Шлецер Б.* «Расея» Б. Григорьева: Рукопись. (РГАЛИ, ф. 9, оп. 1, ед. хр. 1043).
35. *Левинсон А.Я.* Проспект книги о Б. Григорьеве: Рукопись (ОР ГРМ, ф. 137, ед. хр. 89).
36. *Щеголев П.Е.* «Расея» Бориса Григорьева...
37. *Шлецер Б.* «Расея» Б. Григорьева...
38. *Толстой А.Н.* Россия Григорьева // *Григорьев Борис.* Расея. СПб.-Берлин: Изд. Эфрона, 1922.
39. Цит. по кн.: *Живова О.* Федор Малявин. М., 1967.
40. *Каменский В.* Землянка. СПб.: Изд. «Общественная польза», 1911.
41. I Государственная свободная выставка художников всех направлений экспонировалась во Дворце искусств (Зимний дворец) с 13.04 по 26.06.1919 г. В ней участвовали 10 художественных организаций, 359 авторов, 1826 произведений. Б. Григорьев экспонировал 47 произведений в группе художников «Мира искусства». Был издан «Каталог выставки». Пг., 1919.
42. Цит. по кн.: С.А. Есенин в воспоминаниях современников. Т.1. М., 1918. С.180.
43. *Григорьев Б.* О новом. Ч.IV // Голос России. Берлин, 1920, № 139.
44. *Клюев Н.А.* Я потомок лапландского князя // Клюев. Н. Песнослов. Т.II. Пг., 1919. С.80.

45. Клюев Н.А. Песнослов. Т.І. Пг., 1919.
46. Бенца А.Н. Памяти Бориса Григорьева // Последние новости. Париж, 1940, 8 февраля.
47. Григорьев Б.Д. Письмо В.В. Каменскому, 1913 г. (РГАЛИ, ф. 1497, оп. 2, ед. хр. 38).
48. Личутин В. О горе-злосчастье // Октябрь, 1987, № 10.
49. Григорьев Б. О новом. Последние дни в Москве // Русский эмигрант. Берлин, 1920, № 3.
50. Евреинов Н.Н. Григорьев как портретист. К 20-летию смерти художника Б. Григорьева // Русская мысль. Париж, 1959, 13-16 января.
51. Ключевские чтения. Октябрь 1989 г. Вытегра. (Выступление Ю.А. Хардикова, Томск).
52. Григорьев Б. Искусство и художники в современной России // Жизнь. Берлин, 1920, № 6.
53. Там же.
54. Выставка эскизов оформления Петрограда к первой годовщине Октябрьской революции проходила во Дворце труда. Пумпянский Л. Новое украшение Петрограда // Пламя. Пг., 1918, № 24; Октябрьские торжества и художники Петрограда // Пламя. Пг., 1919, № 35.
55. Там же.
56. Григорьев Б. Искусство и художники в современной России...
57. Григорьев Б. Последние дни в Москве // Русский эмигрант. Берлин, 1920, № 3.
58. Григорьев Б. Письмо Бринтону, 1922. Цит. По альманаху: Минувшее. М.-СПб., 1996, С.221-224.
59. Григорьева Е.Г. Письмо Р.Я. Хигеру, 18 сентября 1964 г. (архив потомков, Москва. Публикуется впервые).
60. Григорьева Е.Г. Письмо Р.Я. Хигеру, 11 мая 1968 г. (архив потомков, Москва).
61. Григорьев Б. Письмо М.Д. Врангель, 1 января 1930 г. (США, архив Хуверовского института: Врангель М.Д. Живая летопись Живых. 1917-1933 гг. папка № 26).

(Продолжение следует)



Автопортрет. 1912 г. Бумага, карандаш. Пушкинский Дом.



Обнаженная. 1913-1914 гг. Бумага, карандаш. Пушкинский Дом.



В кафе. 1913 г. Бум., кар. Пушк-ий Дом.



Гарсоны. 1913-1914 гг. Бумага, карандаш. Государственный Русский музей (ГРМ).



В экипаже. 1913-1914 гг. Бумага, карандаш. ГРМ.



Хищники. 1913 г. Холст, масло. Петербург, музей-квартира И.И. Бродского.



Куры. 1914 г. Бумага, карандаш.
Государственная Третьяковская галерея
(ГТГ).



У балюстрады. 1913 г. Картон, темпера.
Петербург, частное собрание.



Надменный. 1913 г. Картон, гуашь.
Новгород.



Старый Париж. 1913 г.
Холст, масло. Псков.



В подземелье. 1913 г. Картон, темпера.
Москва, частное собрание.



Сон. Панно. 1913-1914 гг.
Холст, масло, темпера.
Псков.



Мать. 1915 г. Холст, масло.
ГРМ.



Портрет В.Э. Мейерхольда. 1916 г. Холст, масло. ГРМ.



Консьержка. 1918 г. Холст, масло. ГТГ.



Дама в чёрном. 1917(?) г.
Холст, масло. Днепропетровск.



Инвалид. 1917 г. Холст, масло.
Москва, частное собрание.



Портрет М.В. Добужинского. 1917 г.
Холст, масло. Петербург,
частное собрание.



Портрет Н.К. Рериха. 1917 г.
Картон, темпера. ГТГ.



Портрет Ф.И. Шаляпина. 1918 г. Холст, масло. Петербург, музей-квартира И.И. Бродского.



Траурная. Из цикла «Intimite». 1918 г.
Бум., кар., лак. Петербург, част. собр.

Улица блондинок. 1917-1918 гг.
Холст, масло. Петербург, музей Академии
художеств.



Эскизы костюмов к постановке «Снегурочка». 1919 г. Бумага, карандаш, гуашь.
Москва, музей Большого театра.

