

Исследование отечественной живописи

Р.Н. Антипова

Борис Григорьев. Очерк жизни и творчества

О последующих событиях в жизни Григорьева нам известно по зарубежной прессе, по сохранившейся на родине переписке, немногим репродукциям созданных за рубежом работ и нескольким поступившим в разное время на родину художника подлинникам.

В конце 1920 года Григорьев с женой и сыном перебирается в Париж. И с тех пор Франция становится основным местом его жительства. Однако французского гражданства он не принял. Художник ведет активную выставочную деятельность, постоянно выезжая не только в другие страны, но и на другие континенты. Его произведения видят в Германии и Франции, Италии, Чехословакии, Бельгии, США и Южной Америке.¹ В 1920 г. в Берлине открылась его первая за рубежом персональная выставка,² в 1921 г. Париже - вторая (рисунки).³

С марта 1921 г. русские художники, живущие в Париже, объединяются для возобновления выставок «Мира искусства».⁴ В инициативную группу по их организации был выбран Борис Григорьев. В июне в картинной галерее на улице Бюэти открылась первая выставка «Мир искусства»,⁵ ставшая настоящим событием в культурной жизни французской столицы.

В 1921-1922 гг. в Германии выходит под прежним названием «Расея» - альбом

Григорьева,⁶ где публикуются его новые работы, и там вновь возникает знакомый нам страдальческий облик Клюева как воплощение сущности покинутой художником земли, как ее олицетворение. Но в новом изображении поэт выступает в образе пастыря: с ним рядом встают крупные, но странно бесплотные головы «пасомых» овец. Организм книги, основанный на стройной внутренней системе, включает рисунки, живописные композиции и многочисленные портретные образы, разнообразно варьируемые. Особый интерес вызывает изображение мужской головы, автопортретность которой то заостряется, то отступает, но сохраняя его скорбно-трагический смысл. Массивные, тяжело и мощно вылепленные формы лица несут в себе непосильную гнетущую тяжесть.

В Германии же была издана в оформлении и с иллюстрациями Б. Григорьева книга стихов Саши Черного «Детский остров»⁷ - настоящая сокровищница легких, лаконичных зарисовок, в которых чистота и грация линии сливается с зоркой точностью натурной характеристики зверей и птиц, пейзажей и детишек. Добрый и ясный мир детства колдовской тишиной дышит на рисунках. И снова среди первозданной нетронутой сказки детства появляется длиннобородый, в шапке-грешневике старик, в облике которого узнаются черты «Олонецкого деда», переданные линией изумительной каллиграфии. В книге он предстает апостолом Фомой (о чем говорят стихи, страничной ил-

Антипова Римма Никандровна - ст. научный сотрудник Псковского музея-заповедника
Окончание. Начало в №№ 12/2000 и 13/2000

люстрацией к которым является рисунок), акцентируя этим еще одну ипостась образа, выявленную Григорьевым (согласно евангельскому преданию, ученик Иисуса Христа усомнился в его воскрешении и только тогда поверил, когда вложил персты в его раны).

Излюбленный художником типаж возникает и в картине из нового цикла, названного мастером «Лики России». На ней черноглазый и пламенный, в красной рубахе, с деревенской бабой, выглядывающей из-за плеча, смотрит на нас тот, кого мы знали как олонецкого деда, старика-поселянина и апостола Фому. Но в этой композиции грозовые, стихийные черты, подспудно скрытые в суровом покое «Олонецкого деда», достигают апогея. Полотно было куплено Бруклинским музеем с Выставки русских художников, проходившей в декабре 1922 г. в Нью-Йорке.

К 1923 г. относится издание в Париже альбома Григорьева «Лики России» - «Visages de Russie».⁸ Мучимый темой России, художник строит книгу, ей посвященную, на сопоставлении большой «синтетической» композиции «Лики России». («Расея») 1920 г. (с фигурой Клюева в центре) и отдельных портретных изображений. В группу последних вошли образы героев отечественной драматургии. В 1922-1923 гг. в Европе и США гастролировала труппа МХАТа, и в уборных артистов Григорьев писал портреты воплощенных ими персонажей из пьес М. Горького («На дне»), А. Толстого («Царь Федор Иоаннович»), Ф. Достоевского («Братья Карамазовы»), А. Чехова («Вишневый сад»). Театр со своей оборотнической семантикой ролей-масок, как видим, по-прежнему оставался основой мировоззренческих представлений художника, давал ему богатый материал, в ретроспективных сюжетах которого прорастали зерна российского настоящего и будущего. Самую глубокую образную трактовку получило изображение царя Федора Иоанновича, как бы заново пронесшего свой крест под пером А. Толстого, затем - в сценическом воплощении В. Качалова, и И. Москвина, и навечно запечатленного кистью Б. Григорьева. Среди трагических по сути ликов России, созданных воображением мастера, «реальный»

портрет русского царя занимает исключительное место: нигде еще художник не поднимался до выражения той просветленности, которая рождена была пронзительным страданием души, жившей в брэнном теле наследника Ивана Грозного.

Об интерпретации русской темы в творчестве своего соотечественника А. Бенуа писал так: «Григорьев сознавал, что совершил своего рода подвиг и даже гордился им. Он, например, охотно принимал сравнения себя с Достоевским. Однако и тогда казалось, что рождение столь значительных «откровений» явилось все же неожиданностью для него, что они явились предметом интуиции, что они появились на свет потому, что настал момент, когда нужно было им появиться.⁹ Имя Достоевского в контексте искусства Григорьева возникает в статье Бенуа еще раз, когда он упоминает о созданной художником серии гуашей к «Братьям Карамазовым» и, согласно мнению видевших их, называет конгениальными литературному источнику.¹⁰ Эта большая работа (около 60 композиций), по словам сына художника, приобретенная неизвестным лицом с выставки, осталась в США.

В 1923 г. галерея российских ликов пополняется еще одним изображением. В Париже Григорьев встречается с С. Есениным, возвращающимся на родину после поездки в Америку. Поэтический образ этого русского стихотворца в сознании художника естественно связался с клюевскими мотивами. «Я написал Есенина хлебным и ржаным. Он у меня представлен как спелый колос под истомленным летним небом, в котором где-то заломила уже свои руки жуткая гроза... Волосы Есенину я написал цвета светлой соломы, такие у него и на самом деле были... В Есенине я очень много, до избытку много видел от иконописи русской и так его и писал... и нашел в Есенине нечто особое, ему одному свойственное, дерзость его некоторая в прожигающей слегка улыбке падшего ангела, что сгибалась веки его голубых васильковых глаз», - так звучат слова автора портрета в записи А. Мишеева.¹¹ По суждению критика, Григорьев-портретист «где-то и когда-то услышал полный глубо-

кой тайны разговор. Беседующих не видел и самой тайны не постиг, ибо в нужный момент смутился вдруг, потрясенный одним только отблеском тайны. Предметом разговора и тайны извечной был извечный вопрос: что есть человек? - единственная тема религии, философии, истории, искусства, поэзии...»¹² Этот отблеск тайны Григорьев уловил и в Есенине, которого писал, как он сообщает брату, «в течение недели, по утрам, после бессонных хмельных ночей. Ванна перед сеансом мало освежала его, на бледном лице мутно голубели опухшие глаза».¹³ Однако, насколько мы можем судить по черно-белым репродукциям портрета в зарубежных изданиях, состояние модели не помешало художнику ощутить духовную силу поэта, к пластическому воплощению которой он подошел «с громадным талантом, обуреваемый жадной исследования, уведенный в своих силах, блестяще овладевший техникой письма».¹⁴ Оценивая таким образом искусство Григорьева, тот же критик [Мишеев] полагает, что Григорьев все же не достиг уровня гениальности, и причина тому ему видится во внутренней раздвоенности живописца, в отсутствии «мудрого взора» как следствия утери душевной цельности. В этом есть доля истины, однако видение А. Бенуа представляется нам более глубоким: «Григорьев был вместилищем духов эпохи, которых он имел мужество ощущать всем существом, - и в этом была его трагедия».¹⁵

Есенинская тема, очевидно, волновала художника, и, кроме портрета (частное собрание, США), он еще раз обратился к его образу в композиции «Детство Есенина», о чем нам известно из письма Григорьева к Д. Бурлюку.¹⁶

Параллельно с созданием цикла «Лики России» Григорьев усиленно работает над рисунками и композициями, материал для которых он собирает в портовых городах Южной Франции - Тулоне и Марселе. В 1924 г. под названием «Буи-буи»¹⁷ выходит книга «страшных гримас» и «болезненного вырождения» европейской цивилизации. Так определил это издание критик Л. Львов и продолжил: «Здесь видения Григорьева переносят нас... к глухой людской жизни Сре-

диземноморского побережья, к портовой сутолоке юга Франции, пьяному и угарному быту портовых рабочих и матросов, проводящих свои досуги в отравленных абсентом приморских логовищах «Буи». Здесь почти не встречаемся с человеком... «Буи-буи» - страшная книга, беспощадная книга. Волшебством изумительного григорьевского карандаша она привлекает к себе и очаровывает, но это очарование - жуткое очарование, и душа наша болезненно сжимается от сумеречного холода, который исходит от заполнивших ее призраков...»¹⁸

Не меньшей трагической суровостью отличаются иллюстрации (12 листов), сделанные Григорьевым в том же 1924 г. к мюнхенскому изданию книги М.Е. Салтыкова-Щедрина «Анфиса Порфирьевна».¹⁹ «Превосходно издана издательством Орхис. Размер, бумага, шрифт, обложка - все подобрано с большим тщанием и вкусом. Но рисунки Б. Григорьева!! Они лишний раз доказывают, что художник иногда может быть исключительно небрежен к работе и своему имени. Рисунки не связаны с текстом, Салтыков не понят и не прочувствован... Жаль книгу и хорошего художника Б. Григорьева!»²⁰ Такая рецензия появилась в газете «Накануне». Экземпляр книги с цветными иллюстрациями (существуют еще подборки несброшюрованных листов с черно-белыми отпечатками) можно видеть в библиотеке Третьяковской галереи. Красная, цвета крови, обложка, тисненый золотом рисунок словно вбивает, втаптывает в ее плоть очертания церковки на погосте и фигур, несущих гроб. За обложкой «хоронится» мир мертвых душ и страшного одиночества: безъязыко корчась в немоте пространства, выдавливает из себя резкие лапидарные линии. Цветовая раскраска, введенная в рисунок, с доминирующим столкновением глубинно-синих и красно-алых пятен, сдвинутых за пределы контура, сообщает изображению пронзительно-болевого эмоциональный тон. Именно так понимает свои задачи иллюстратора Григорьев - не в буквальном следовании сюжету книги, а в воссоздании ее духа (вспомним: спокойная безмятежность в «Детском острове», легкость игривого, бесшабашного жи-

тья в «Опасном соседе», - духа невыносимой скорби).

1920-е гг. - время создания Бретонского цикла, принадлежащего к числу самых значительных творческих достижений мастера. Еще со времени первых посещений Франции эта земля «друидов, прорицателей и судий, врачевателей, изучавших движение планет и владевших искусством письма»,²¹ где «ежегодно 28 августа у священного дерева друидов происходили жертвоприношения» - с суровым лаконичным пейзажем, с жилищами, сохранившими следы веков в своей тишине, с людьми, в обыденной простоте лиц, костюмов и движений которых запечатлелась прародина. Пейзажи, интерьеры и портретные образы Бретонского цикла, хранящиеся ныне в основном в музеях и частных собраниях США, «просто и без особых этнографических излишеств отражают душу Бретани»,²² имеющую иной склад, иную национальную интонацию, чем образы Расейского цикла, которые они не могут не вызывать в памяти близостью творческого метода художника.

Художник работал «приобщаясь к душе Бретани» с упоением: «Сейчас я очень воспрял духом, повеселел и буквально все меня принимают за сумасшедшего – я громко ору в полях, плачу от восторга и любви и работаю как безумец», - читаем в его письме М. Горькому от 14.07.1926 г.²³ А несколько позднее в письме В. Каменскому так оценивает свою работу: «Написал я 14 вещей здесь «Пардоны» - бретонская старина, церемонии, обычаи и т.д. Вещи, брат, не хуже Пьетро делла Франчеса. Ты не поверишь. Сейчас я первый мастер на свете... Я не извиняюсь за эти фразы. Надо знать и самому - кто ты есть, иначе не будешь знать, что делать. Да и жизнь моя святая от труда сверх и чувства сверх, и сорок лет моих это доказывают».²⁴

Жизнь в зарубежье, насыщенная работой, выставками, поездками, успехом в Европе и Америке, не погасила давнюю мечту Григорьева написать портрет М. Горького. Что не удалось осуществить в Петрограде в 1919 г., реализовалось в 1926 г. В представлении художника Горький, земляк-волжанин, был воплощением недоступно-лю-

бимой родины. Согласие позировать было получено; Григорьев едет в Италию и на вилле Позиллипо, где проживал писатель с семьей, за два месяца (январь-февраль) создает портрет своего героя. Обстоятельства его написания широко известны по многочисленным документам, среди которых немало место принадлежит переписке художника и статье Д. Бурлюка «Наброски на песке», составленной на основании литературной обработки страниц из дневника Григорьева.²⁵

Поначалу был замысел запечатлеть писателя на фоне русской деревни, среди крестьян (мужиков, баб и детей), одетых в живописные праздничные одежды. Работать поначалу было трудно - Горький не проявлял нужной сосредоточенности. Но затем художник и модель увлеклись; Горький позировал по 2,5 часа в день, продолжая писать или рассказывая о прошлом. Григорьев начинает ощущать «в нем подлинного друга»; «Я люблю все, что его окружает. Он дорог и близок мне как часть меня самого... Он прост, лишен претензий. Он удивителен, блестящ и по-человечески добр... Он знает так много, так глубоко чувствует, так тонко понимает... Моя любовь к нему приближается к истерии».²⁶

Постепенно замысел уточняется: «Треугольник - тень пирамиды, символ полета в вечность. Мой холст почти квадратный. Сходство с Горьким совершенное. Он идет по полю. Вдали видны крыши деревенских домов. За Горьким - толпа героев его книг. Его лицо светится. Он как будто прислушивается к пению голосов в воздухе. А эти глаза! Горький сказал: «Этот портрет лучше всех моих портретов». Он написан в натуральную величину. Я тоже чувствую, что это моя лучшая работа».²⁷

Композиция портрета отвечает давно сложившейся концепции Григорьева: центральный образ включается в рождающую его или сотворенную им среду, где творческая энергия материализуется в формах жизненных реалий. Фон картины - русская земля, поднимающаяся горками, как на иконах, с бедной церквушкой на холме, с треугольниками снопов, с заселяющим ее народцем. Все эти многочисленные и разнообразные элементы отечественного бытия равноценны в

своим сущностным выражении. Лица людей приобретают все большую конкретность и неожиданно трансформируются в лики - маски героев «На дне». Но в картине они превращены в иератически застывшие страшные символы юродивости, в лики дна России.

Впечатление от неоднозначности выражения лица «демиурга» этого мира - самого Горького - усиливается жестом его рук, колдовски повелительным и одновременно обреченно-бессильным - жестом кукольника и марионетки одновременно.

Мастерство образного прочтения по достоинству было оценено современниками, еще не подозревающими о грядущей социальной функции писателя - идола рождающегося общества. Д. Бурлюк нашел в портрете Горького «соединение нервной чуткости с острым лаконизмом формы, усвоенной художником от итальянского средневековья».²⁸

Горький был для Григорьева ниточкой, связывающей его с Отечеством. В его жизни, заполненной «трудом сверх и чувством сверх», постоянной нотой звучит тоска по родине: «Буду ждать, - пишет он М. Горькому в июле 1926 г., - когда Вы возьмете меня в Россию». А несколько ранее: «...для нас, художников, Россия еще - полная тайна, Россия - чудо, Россия - мать».²⁹ Нельзя без боли, без волнения читать письмо Григорьева к В. Каменскому с просьбой помочь вернуться в Россию: «Меня всегда тянуло в Россию, я люблю ее всем сердцем, но я хочу быть немножко выделен, ибо ведь и сам оригинальный человек!

<...> Мы - птицы, летаем всюду и иначе не можем. А сколько бы я показал Вам в России! Сколько бы научил! Да и сам бы вновь научился у вас тому, что мне нужно... я никому не опасен, вреда никакого не сделаю, а только творю красоту, которая сейчас меня мучает...»³⁰

Россия была недоступна, и в конце мая 1926 г. Григорьев оказывается в Испании, слушает музыку басков в горах, любит их «танцами 15 века», а затем - «солнце, океан, отлив, песок, велосипеды и работа, работа... но нет прелести простонародного ситца русского».³¹ Одна за другой проходят выставки: Всемирная в Венеции, персональные

в Праге и Париже, интернациональная в Пенсильванской Академии художеств, международная, организованная Институтом Карнеги...

На деньги, полученные от продажи работ, был приобретен участок земли на Ривьере в местечке Кань и начато строительство своего дома - виллы «Бориселла2 (доныне квартира с ателье снималась в Париже). Предприятие оказалось разорительным. Чтобы поправить денежные обстоятельства, после проведения персональной выставки в Париже, Григорьев с семьей по приглашению чилийского правительства в июле 1928 г.³³ уезжает в Сантьяго для преподавания в Академии художеств. Контракт был заключен на три года. Объяснить, однако, поездку в Чили только стремлением поправить финансовые затруднения было бы неверно. Еще с детских лет художник слышал от матери о ее кормилице индейской женщине из далекой сказочной страны.³⁴ В 1913 г., как следует из письма к В. Каменскому, он грезит о поездке в Бразилию. И вот на корабле «Ордун» мимо Испании, мимо Азорских, затем Бермудских островов, Флориды и Кубы, через Панамский канал художник плывет к тихоокеанскому побережью Южной Америки. О путешествии по океану, о впечатлениях от Чили, Академии художеств в Сантьяго, о профессорстве, изучении фольклора страны и выставках в столицах Южной Америки Григорьев, по возвращении, рассказывал неустанно. В декабре 1929 г. одна за другой в прессе - «Последних новостях», «Возрождении», журнале «Сегодня» - появляются записи бесед с возвратившимся во Францию художником.³⁵ «Его эмоциональные рассказы свидетельствуют о постоянстве ищущей мысли: в стремлении открыть первоисток нации Григорьев углублялся в изначальное, природное - «в первобытные пласты» (как писали современники), будь то Россия или Латинская Америка. «Чили потрясло меня. Мне казалось, что я попал в какую-то дикую девственную страну. Нагромождение скал, дикая земля, обожженная солнцем. На крайнем юге, у Огненной Земли, я видел страшное извержение вулкана Кальбуко. После 20 лет пере-

рыва вулкан внезапно проснулся. Небо стало пепельного цвета. Солнце спряталось. Земля тряслась, все время слышался подземный гул. Пепел сыпался на расстоянии 25 км, мне казалось, что под землей происходит какая-то страшная революция». ³⁶ Землетрясение воспринимается художником как заслуженное наказание и даже угроза «стыдящимся жуликам», продажной жизни современного Чили. ³⁷ Политические перевороты, которые следовали в Чили один за другим (по выражению Григорьева, ради того, чтобы «попользоваться казенным пирогом»), бурное увлечение русским большевизмом, идеализация новых порядков в России, повышенный интерес ко всему русскому: языку, литературе, музыке, живописи - создавали определенную окраску атмосферы в Чили. ³⁸ Природные и общественные потрясения сплелись для Григорьева в один космический клубок (совсем как в революционной России).

В Сантьяго художник нашел черты русской провинции, нечто сродни Саратову или Перми; Академия художеств напоминала провинциальное училище 60-х гг., а учебное здание - особняки екатерининского времени. Встретившись с молодежью, «премилой», «полной исканий», но воспитанной «в рутинном духе», Григорьев «взялся за реформу: запретил копировать, подражать, гнал самого ректора на рынок покупать овощи и рыбу для натуры»; ³⁹ он «разогнал натурщиков и сказал... ученикам: «Идите от минимума. Вот вам 2 апельсина и одна бутылка. Нужно отобразить отношение бутылки к фону», затем «выделил одну мастерскую, перевел туда трех лучших учеников и начал работу». ⁴⁰ Взволнованно звучат слова художника: «Я боролся с дилетантизмом и варварством, господствовавшим в Чилийской академии. Теперь большинство учеников приехало учиться в Париж. Те, в которых я увидел наибольший талант, прозябали в Чили. Академия выдвигает учеников в зависимости от богатства и связей». ⁴¹

Когда в Чили произошла очередная революция, новые власти отменили культурные начинания прежней, и мастер, давший всего 37 уроков, был фактически отстранен от преподавания. Причиной был

метод Григорьева, прозванного «тамошними противниками» «голубой розой». Контракт, заключенный на три года, был нарушен. Начались странствия по южноамериканским странам и выставки в их столицах, имевшие успех. Работы Григорьева приобретались музеями и частными собраниями. В 1929 г. после 13-месячного отсутствия Григорьев через Африку вернулся в Европу, обогатившись впечатлениями. Южная Америка, кроме экзотических мотивов, дала ему возможность познакомиться с древней индейской культурой инков и арауканцев. Созданные с упоением акварели и полотна были выставлены весной 1930 г. в Париже с посвящением «великим арауканцам Мичмонко и Гаупеликано» ⁴² - вождям индейских племен, у которых испанцы отобрали родную землю.

Суровый и значительный стиль индейской культуры, глубоко прочувствованный художником, хотя и опосредованно, но повлиял на его стиль, внес новую грань в пластическую структуру его изобразительного языка. По возвращении из Америки в беседе с корреспондентом газеты «Возрождение» Григорьев определяет свою манеру исполнения как основанную на интернациональной «парижской» технике и уходящую корнями в русские традиции. «Основа этой традиции - наша древняя и великая иконопись. ...От нее я и исхожу», - сказал художник, признавая далее своими учителями и художников кватроченто. Теперь, после нового опыта, приобретенного в Южной Америке, Григорьев подводит определенный итог: «Я 40 лет учился, а теперь начал писать. Отдал себя, так сказать, самому себе, позволил себе «радостно творить». ⁴³

Вот на таком подъеме от ощущения своих возможностей он приступает к созданию полотна, в котором ставит поистине грандиозную задачу: представить мир в наиболее его характерных человеческих образах. Огромная (более 5 метров длиной) композиция составлена наподобие ширмы из семи отдельных «створок». В ней синтезирован, как и в центральном полотне цикла «Расея», запас художественных наблюдений автора и созданных им изображений: рисунки, этюды,

портреты, композиции - более чем за десятилетний творческий период. Цикличность - основное стилевое и мировоззренческое качество искусства Григорьева. Тот или иной мотив подолгу не отпускает его, варьируется, пульсирует, то затихая, то усиливаясь, то издали подыгрывая большой теме, то непосредственно включаясь в нее. И в памяти невольно возникают представления народной площадной комедии масок («комеди дель арте») с участием «вечных» масок, разыгрывающих все новые и новые вариации на один из странствующих сюжетов. Картина носила два названия, оба знаменательные: «1920-1930» (или «1920-1931») и «Лики мира». Тем самым автор акцентировал внимание на «духе времени», который открылся ему «на пути истины» (так определял он в письме к другу смысл своей творческой жизни).⁴⁴ В ноябре 1930 г. огромное полотно появилось на Осеннем салоне в Париже и вызвало отклики у внимательных зрителей «На сером фоне масса голов - некоторые взяты с его прежних картин, в центре гигантская голова бабушки русской революции Брешко-Брешковской... сбоку Мейерхольд в профиль с матросским беретом на голове. Какие-то попы, бретонцы, жирный еврей зеленоватый. Все трактовано в его манере «Ликов России» и очень здорово сделано», - читаем в письме адресата М. Добужинского.⁴⁵ В парижской газете «Последние новости» была опубликована рецензия, где критик дает характеристику той особенности творчества Григорьева, которую он называет «общественной чуткостью», рождающей злободневность художественных образов «одного из выдающихся наших художников». «Картина Б. Григорьева, которой он подытожил последние 10 лет своей художественной деятельности, конечно, далека от наивного намерения связать какой-то социальной связью Брешко-Брешковскую со Сталиным, Мейерхольда с каким-то кардиналом, с какими-то никому неизвестными стариками и старухами, с бретонцами, итальянками и грудными детьми. Перед художником после долгого ряда лет напряженной творческой работы встала другая, очень естественная для него, невыдуманная задача: найти худо-

жественный синтез своему творчеству за это время, выразившемуся в полотнах, вошедших теперь в композицию. Достиг ли он этой цели?.. Нам кажется, что она недостаточно убедительна в целом. Зато в отдельных фрагментах, в каждом из этих необыкновенных по силе, выразительности формы, по удивительному живописному мастерству портретов-изваяний, картина Григорьева и в настоящих условиях производит очень большое впечатление».⁴⁶ Подобным образом оценил новую работу и Бенуа, выразив сожаление, что она, собственно, не была замечена публикой, «что даже и несправедливо, ибо среди прочего хлама она, как никто, выявилась свидетельством исключительной талантливости своего автора».⁴⁷ (Впоследствии картина «Лики мира» была приобретена Пражской национальной галереей).

С осени 1930 г. начинается тяжелый период в жизни Григорьева. Он завяз в долгах. Денег не хватает ни на жизнь, ни на учение сына, ни на оплаты за выставки. Письма переполнены тревогой о будущем, о семье, о мире. Нездоровье, душевную депрессию он начал ощущать с момента возвращения домой после разрыва с Академией Чили. Неудача в Осеннем салоне 30-го года еще более ухудшает самочувствие. Близкие Григорьева опасаются, не кончил бы он, как Врубель.⁴⁸ О внутреннем разладе и безверии, охвативших художника в том году, дают представление его размышления о судьбе одной знакомой: «Ей кажется, что в жизни еще остается такое, ради чего надо и мучиться, и прямо держаться... и защищать какие-то устои, нести какую-то идею и все это для чего-то, для кого-то и уж, наверное, для чего-нибудь или для кого-нибудь. Ей это все ясно и известно, несмотря на все пережитое ею с такой стойкостью, но однако весьма несправедливо и даже с вызовом показанное жизнью».⁴⁹ «Несколько позже он жалуется тому же адресату (М. Добужинскому): «Большого я сделать не способен, может, и способен, да уж нет, не хочу больше стараться. Постараться - значит отдать кусок жизни, перестать жить жизнью вовсе, а для чего?»⁵⁰ Григорьев всегда работал и чувствовал «сверх»; после портрета Горького он запи-

сывает, что его энергия так израсходована, что «говорить трудно».⁵¹

Однако осенью 1930 г. художник увлеченно работал над портретом С.В. Рахманинова. История создания его изображения и последующие события, связанные с ним, нам известны по переписке Григорьева с Рахманиновым.⁵² Узнав от И. Бунина «о хорошем расположении» композитора к созданию портрета и его идее, Григорьев сообщает своей будущей модели размышления о методе работы: «Я сделаю несколько картонов акварелью, изучу Ваше лицо, соберу ваши движения, ваши руки, ваш цвет и, если можно, глубже, т.е. такое в вас, что меня особенно привлекает и что всегда составляло главное в моей работе над человеком. Я ничего не буду делать до встречи с Вами».⁵³ Работа была исполнена в октябре на даче Рахманинова в Клерфонтене. А в ноябре, как сообщает художник в письме: «...добавив много по воспоминанию (еще раз убеждаюсь, что впечатление - а отсюда и сама впечатлительность - могут дать больше, чем работа с натуры), сейчас только, к вечеру... я положил кисти и... подписал под двумя Вашими портретами».⁵⁴ Через год, в сентябре 1931 г. мы вновь встречаемся с упоминанием художника о работе над портретом Рахманинова, который Григорьев пишет одновременно с портретом сына: «Над этими вещами, в сущности, и стоял все лето за мольбертом, вложив всю свою любовь в эти работы. Но они очень разные - тихая классическая форма и янтарная гамма загоревшего юноши и бурная, творческая, полная музыкального грома атмосфера Вашего портрета. И обе вещи еще не закончены, да я и не знаю, можно ли закончить их...»⁵⁵ По словам художника, он готовил для Осеннего салона 1931 г. три изображения композитора. Два из них были позже переданы в дар России дочерью Рахманинова - И.С. Волконской (ныне Москва, Государственный музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки). О судьбе третьего портрета нам неизвестно. Портреты Рахманинова (графический и живописный) невелики по размеру и предельно лаконичны по композиционному решению: все внимание сосредоточено на лице композитора, пластичес-

кая проработка которого отличается чрезвычайной тщательностью. Эта уважительная детализация кажется с первого взгляда чрезмерной (набухшие веки, закрывающие глаза, набрякшие мешки под глазами, глубокие складки морщин, темная кожа лица) и могла бы послужить обвинением в натурализме, если бы не то качество живописи Григорьева, которое определяет образный смысл изображаемого. В каждой черте и черточке лица художник находит природное согласие, поразительную логику развития форм, отлитых в замкнутую маску. Природный материал человеческой плоти словно оттачивается резцом жизни, что лишает холод маски покая, насыщает ее сильной духовной энергией. Так передается художником загадка природы - феномен гениальности. В чеканном медальерном профиле Рахманинова есть нечто от индейских масок и от причудливых форм океанической раковины - феномена природы.

Оба портрета Григорьев, утративший всякую надежду выжить материально в период начавшегося экономического кризиса, продает Рахманинову. Усиливается и печаль художника. Он пишет Горькому, что готов выть от тоски: «Надеюсь, дорогой Алексей Максимович, что через Вас протяну трудное мое существование и увижу родину, Россию. В 1931 г. он посылает Горькому рисунки к его повести «Детство». Тяга к России, к русскому искусству не оставляет его. «Надо ли Вам говорить об искусстве Парижа? Его давно уже нет и только русские художники его показывают со скифской стремительностью и решительностью, идя напролом со своей живописью по улицам, как монахи с глазами и замашками хулиганов», - пишет он М. Добужинскому из «Бориселлы» в 1931 г. - Меня тянет в Россию... Хотелось бы к мужичкам, бабам, а лучше к девкам - вот бы написал эту здоровенную благодать живописную».⁵⁷

К декабрю 1931 г. Григорьев «возвращается» в Россию в своих воспоминаниях, названных им «Моя жизнь (Записки о моей жизни)».⁵⁸ Там он описывает Москву и Волгу, Петербург и Север, те места, которые он помнил и покинул после тридцати. Новыми размышлениями о русской душе стали его

гуаши к «Братьям Карамазовым», исполненные в 1932 г.

К 1932 г. положение художника еще более обостряется. В сентябре он отправляет совсем паническое письмо Д. Бурлюку, посреднику в продаже его работ в США: «Ты меня совсем забыл... Даже маленьких чеков не получаю давно ничего... Положение ужасное. Я давно живу без денег и не знаю, как жизнь продолжается, как-то жена выкручивается. Сейчас у меня накопилось много новых работ, есть целые циклы замечательных вещей, но я не могу сдвинуться с места, даже попасть в Париж невозможно. Это уже гибель. Не можешь ли ты во что бы то ни стало прислать мне немножко денег. Приложи все твои старанья и достань эти деньги. Моего Горького все знают, в Америке тоже, вот бы ты попытался его продать хотя бы за 500 долларов. Вот до чего я дошел, сам видишь, ведь это не цена за Горького, сам знаешь. Если срочно вышлешь мне эту сумму, я сейчас отправляюсь в Париж и высылаю тебе Горького. Попытайся, пожалуйста. Работаю от зари до зари - верю, эта работа моя меня спасет, да в ней только и забвение».⁵⁹

Созданные Григорьевым в 30-е гг. произведения нам известны в основном только по названиям, упомянутым в переписке или периодике: здесь и портрет президента Чехословакии Т. Масарика, и портрет дочери Шаляпина («такой замечательный, просто гениальный, лучший, что до сих пор делал Григорьев»),⁶⁰ гуаши по мотивам «Братьев Карамазовых», серия работ «Господа без родины» («в этих вещах и живопись, и мысль благородны»),⁶¹ и альбом-книга «Мир» («пусть не облезлые еще волосы встанут дыбом»)⁶² Издание не было осуществлено, но можно предположить, что само желание художника еще раз представить свое творчество в виде тематического цикла свидетельствовало о пульсирующей энергии мастера.

Осенью 1934 г. Григорьев вновь направляется в Америку.

В 1935 г. в Нью-Йорке был создан портрет скульптора С. Коненкова, поражающий прежде всего маэстрией исполнения. Кисть художника дает возможность любоваться красотой цельного цветового пятна и тончайшей проработкой деталей, сохранить

натурную верность и заострить необходимые для образного раскрытия модели качества. Седовласая, сияющая серебром голова, глаза под мохнатыми, дремучими бровями заставляют вновь вспомнить «расейкие» лики. Как знак повышенной зоркости, подчеркнута объемно вылеплен зрачок. Свечение волос находит отклик в фоне, где проступают, будто мираж, мягкие линии стволов - серые на сером, утратившие конкретность реального, ставшие воплощением лунно-музыкальной души леса. За правым плечом портретируемого будто сообщаясь с его всевидящим оком, на темно-коричневом фоне черным силуэтом, выведенным мягкой кистью, возникает образ мужичка из мира, сотворенного скульптором.

В своих воспоминаниях Коненков, называя портрет «по сей день любимым», так характеризует собрата-художника: «Григорьев - прямой, открытый человек, увлекательный рассказчик, личность во многих отношениях оригинальная <...> создавал исчерпывающие портреты-характеристики. Объектами его художнического интереса, как правило, были личности незаурядные, весьма и весьма сложные. Но Григорьев своим простодушным взглядом, как рентгеновскими лучами, просвечивал модель насквозь, перенося на холст то, что есть душа человека, решающие ее черты».⁶³ (В этих заметках Коненков датирует портрет 1924 годом, что либо вызвано забывчивостью скульптора, либо имеется в виду другое неизвестное нам изображение).

Несмотря на почти ежегодные, начиная с 1922 г., поездки в США, Григорьев, этот «парадоксальный русак, возросший на парижских бульварах»,⁶⁴ не мог полностью адаптироваться в среде другого континента и другой, неевропейской культуры. Но истинным творческим счастьем обернулось для него новое путешествие 1936 г. по странам Латинской Америки. Он создает там большую серию пейзажных гуашей: «Сколько пережито муки творческой, вот и результат, вот и чудеса».⁶⁵ В этих работах появляется новый Григорьев, контрастный суровому и беспощадному психологу, создателю трагического мира человеческой жизни. «Он

постиг тайну рисования кистью, рисунка светлого, солнечного и не ограниченного «посохом земли», - так оценили художника чуткие критики. «Он отдался во власть какого-то иного волшебного мира, такого богатого и такого причудливого, какой может видеть только воображение. И его Бразильские, Чилийские, Перуанские миражи это как бы сказки, созданные фантазией детей в их самой наивной и самой безудержной праздничности. Они чрезвычайно просты по сюжету. Но они и изумительно свежи по форме. Для зрителя это ряд волшебных изменений природы, это мираж среди знойного лета, это солнечное, радостное любование сказками волшебной и солнечной страны, это полные красочной гармонии, и притом благородной, призрачные поэмы жизни, которой нам не изведать и о которой можно только мечтать».⁶⁶ А. Бенуа вторит сказанному, восхищаясь «чудодейственно, типично григорьевской виртуозностью», которой были отмечены работы.⁶⁷

Но «волшебные изменения» манеры автора пейзажей оставили публику равнодушной. Холодная встреча была уготована ему в Америке зимой 1937-38 гг.

Григорьев вновь испытывает чувство жесточайшего разочарования. К тому же - еще неопознанная - к нему подкрадывается страшная болезнь. «С той поры как я вылез на французскую землю, - пишет вернувшийся в мае того же года художник, - у меня болит в правой части головы, что-то жжет, боюсь, что и мой конец близок, и не проходит жгучая боль уже три недели. Еще что-то болит под грудью. Я еще никогда не был так унижен, как этой зимой в Нью-Йорке - оттого все и болит во мне. Уж не говоря о душе».⁶⁸ Глубокую травму нанесла ему смерть друга, живописца Александра Яковлева, который, как узнал Григорьев из «Последних новостей», скончался от рака: «Ни один брат мой не дал мне такого беспокойства, такой боли, такой потери. Я забился в угол моей комнаты, гляжу на его две работы, одна из них мой портрет. Огромная голова с изумительным мастерством построенная <...> Лучший памятник Яковлеву будет с моей стороны, если я сейчас, думая о нем, попытаюсь до конца

нарисовать голову, кстати припомнив сразу всех великих мастеров прошлого. Для этой цели я пригласил к себе в мастерскую музыканта с лицом Маккиавели. И делаю его, буду делать, пока из бумаги не слезет Дюрер или Яковлев. Вообще я буду теперь работать серьезно, без искания и так, как способен в простоте и мастерстве приблизиться к великим образцам в искусстве ... теперь «я» и сам пробудился. Вообще, пробуждение, протрезвление (по Толстому) - жуткая штука. Однако - это судьба всех, кому дано видеть и слышать».⁶⁹ Так называемый «Портрет контрабасиста» был начат на следующий день после того, как пришло известие о смерти Яковлева, а у самого Григорьева недомогание сменилось болями. Он работал над полотном тринадцать дней, затем приступил к «Автопортрету».

«После «Автопортрета» он сделал дважды уголок нашего сада и, кажется, никогда он не делал этот уголок так сильно, я нахожу, что эти последние работы - лучшее, что он когда-нибудь делал», - читаем мы в письме жены художника к С. Судейкину.⁷⁰

24 июля начались жесточайшие боли, и Григорьев слег, а в те редкие минуты, когда он мог вставать, писал последнюю работу - «Цветы». Он мечтал, поправившись, продать дом, уехать в Канаду или Швецию - «там климат похож на русский».

26 октября в лучшей клинике Ниццы, на собранные друзьями и вырученные от продажи (в том числе портрета Горького) деньги, художнику была сделана операция: рак уже поразил все органы. К 27 ноября относится последнее известное нам письмо, обращенное к дорогому другу Сереже (Судейкину), как всегда исповедально-искреннее: «Иной раз (даже не верится) вдруг среди мучений, пролежней и полного упадка духа хочется радостно крикнуть, начать молиться, писать кистью...»⁷¹

Борис Дмитриевич Григорьев умер 8 февраля 1939 года. Похороны были более чем скромные, только семь человек шли за гробом.

«Кладбище в 5 минутах от нас. Его склеп виден с нашей крыши, и мне кажется,

что он остался в контакте с домом и деревьями. Склеп его - просто та же могила, но только зацементированная, гроб стоит не прямо на земле, а на подставке, так что не касается земли, как бы в маленькой комнате. Камень цвета слоновой кости. Крест в ногах. Надпись: Boris Grigorieff. [Деньги собраны по подписке. - *Р.А.*]. Кладбище, как и все южные, террасами. Но на самой верхней террасе. Напротив сосновый лес, и там целый день поют птички. Я несу каждый день свежие цветы из нашего сада на могилу. Не верится, не верится, что он там лежит тихий, без движения. Ведь он никогда больше двух месяцев не выдерживал на одном месте, изъездил все Америки, а теперь - без движения», - пишет Елизавета Григорьева друзьям.⁷²

«Григорьев физически умер от тяжелого, неизлечимого недуга. Но духовно он тоже был ранен смертельно, и как он ни крепился, но рана эта подтачивала его силы... А ему очень хотелось жить! Сколько еще надо было выразить, представить в образах! Он чувствовал в себе такое назревание творческих побуждений, ему простая, естественная, далекая от политических расчетов жизнь, чуждая всяческих экспериментов «благодетелей человечества» так нравилась, его так пленило все разнообразие типов и самое даже уродство и гротеск некоторых из них. И в то же время он чувствовал, что эта простая жизнь - истинная или единственная атмосфера, в которой художнику

живется привольно, ныне насквозь отравлена, и каждый глоток такого воздуха есть смертельный парализующий яд.

...Как бы только теперь, когда умер творец, творения его в целом удалось уберечь, как бы они не расплылись! Найдутся ли в достаточной степени сознательные ценители исключительного великолепия григорьевского искусства, чтобы собрать то, что сейчас разбросано и что еще можно собрать»,⁷³ - писал в годовщину памяти художника А. Бенуа

Завершая наш очерк творческой жизни художника, не можем не подвести некоторые итоги. Несмотря на поистине магическую силу таланта художника Бориса Григорьева, таланта, захватывающего суровой правдой и мастерством исполнения в свою орбиту все новых и новых почитателей, его мятущееся, кажущееся хаотическим и противоречивым, но столь поразительно последовательное в творческих исканиях наследие и донныне остается за пределами адекватного понимания. И снова, вослед А.Н. Бенуа, скажем, что только труды многих исследователей сотворенного им и раскиданного по многим уголкам земного шара и организация большой персональной выставки Бориса Григорьева, возможно «уложенной на страницы книги», могли бы решить эту задачу и определить его истинное место в мировом искусстве XX века.

Примечания

1. В 20-30-е гг. прошли персональные выставки в Париже (Ж. Шарпанье, 1925, 1937 гг.; Гиршман, 1930 г., Ренессанс, 1932 г., Милане (1926 г.), Праге (1926, 1932 гг.), Нью-Йорке (1923, 1924, 1933, 1934, 1935 гг.), Вустере, шт. Массачусетс (1923, 1924 гг.), Чикаго и Филадельфии (1927 г.). Б. Григорьев участвовал в выставках русского искусства в Венеции (1920 г.), Чикаго (1923 г.), Нью-Йорке (Бруклинский музей, 1923 г.), Гранд Палас, (1924 г.), Амстердаме (1924 г.), Париже ("Ротонда" - 1925 г., Бернхайм-младший - 1927 г.), Ренессанс - 1932 г., Питтсбурге (1925 г.), Брюсселе (1928 г.), Бермингеме (1928 г.), Копенгагене (1929 г.), Белграде (1930 г.), Уилмингтоне, (1932 г.), Праге (1935 г.), в международных выставках в Венеции (1926 г.), Антверпене (1931 г.), Чикаго (1932, 1934, 1938 гг.), в Парижском Осеннем салоне (1921-23, 1930-31 гг.).
2. Персональная выставка Б. Григорьева состоялась в Берлине, рядом с Кюрфюрстендом, у Ноймана (3 зала) в феврале 1920 г. Информация о выставке была опубликована в ж. "Русь" (Берлин, 1920, № 2, стр. 70).
3. Выставка «Рисунки Бориса Григорьева» состоялась в галерее Поволоцкого (61 лист на темы России и Франции), как информирует газ. «Последние новости» (Париж, 1921, № 511, стр. 2).
4. «Последние новости» (Париж, 1921, № 284, стр. 3; № 285, стр. 3; № 289, стр. 4).
5. «Последние новости» (Париж, 1921, № 378, стр. 4).
6. *Grigoriev Boris / Rasseja*. Потсдам. Изд. Мюллера и К, 1921. (на немецком языке). Григорьев Борис. Рассея. Берлин. Изд. С. Эфрона, 1922. (совместно с изд. Мюллера и К; на русском языке).
7. *Черный Сауа*. Детский остров. Художник Б. Григорьев. Данциг. Изд. «Слово», 1921.
8. *Grigorieff Boris. Visages de Russie* (Григорьев Борис. Лики России) Париж. Изд. Г. Оллендорфа 1923 (на франц. яз.) *Grigoriev Boris Faces of Russia*. Лондон. 1924 (на англ. яз.).
9. *Бенуа А.Н.* Творчество Бориса Григорьева // Последние новости. Париж, 1939, 18 февраля. Статья (с купюрами) опубликована в кн.: Бенуа размышляет. М. 1968. Стр.241-242.
10. Там же.
11. *Мишеев Борис Григорьев* // Перезвоны. Рига, 1929, № 42-43.
12. Там же.
13. *Григорьев Н.Д.* Дни, бегущие как волны (Рукопись, 1976 архив наследников. Автор мемуаров цитирует строки из письма брата художника (местонахождение письма неизвестно). Почти дословно этот же текст воспроизведен в кн.: Бурлюк Д.Д. Русские художники в Америке: Материалы по истории русского искусства. 1917-1928. СШГ (США). Изд. М. Бурлюк. Стр.18.
14. *Мишеев Борис Григорьев...*
15. *Бенуа А.Н.* Творчество Бориса Григорьева...
16. *Григорьев Б.Д.* - Д.Д. Бурлюку, 25 июня 1922 г. (приложение) Москва, ГРБ - Государственная республиканская библиотека – ОР, ф.372, карт.10, д.67.
17. *Григорьев Борис. Voui-voui* (Буи-буи или Приморские кабачки). Берлин: Изд. «Петрополис», 1924 (на русс. яз.)
18. *Львов Л.* Видения Бориса Григорьева // Жар-птица. Берлин, 1923, № 11. В журнале «Жар-птица» в начале 1920-х гг. в сопровождении репродукций регулярно публиковались статьи об искусстве художников - эмигрантов, в том числе и о Григорьеве (см.: *Лукомский Г.* Мир искусства // Жар-птица, 1922, № 1; *Татаринев В.* Борис Григорьев // Жар-птица, 1922, № 9).
19. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Анфиса Порфирьевна / Художник Б. Григорьев. Мюнхен: Изд. «Орхис», 1924. (В виде отдельного издания публиковалась глава из повести «Пошехонская старина».)
20. Непосредственно в книге «Анфиса Порфирьевна» была перепечатана рецензия из газеты «Накануне», 1924, 18 мая.
21. «Последние новости». Париж, 1930, № 3436.
22. *Львов Л.* Бретонский цикл. (Статья без выходных данных. Кань, архив сына художника.)
23. *Григорьев Б.* - М. Горькому. 13.05.26 (Москва, Архив М. Горького, КГ-ДИ-11-12)
24. *Григорьев Б.* - В. Каменскому. 17 сентября 1926 г. (РГАЛИ, ф.1497, оп.1, д.189)
25. *Бурлюк Д.Д.* Наброски на песке: Б.Д. Григорьев. Страницы из дневника // Горький и художники: Воспоминания. Переписка. Статьи. М., 1964. Первая публикация в журнале «Colog and Rhume» (Нью-Йорк, 1951, № 3 под названием «Наброски на песке» в литературной обработке М.Н. Бурлюк.)
26. Там же.
27. Там же.

28. *Бурлюк Д.Д.* Портрет М. Горького работы Б. Григорьева // Журнал искусств. Нью-Йорк, 1927, № 3.
29. Письма Б.Д. Григорьева к А.М. Горькому хранятся в Архиве М. Горького Москва (КГ-ДИ, 1-3-20).
30. *Григорьев Б.* - В. Каменскому...
31. Там же.
32. *Григорьев Б.* - Д.Д. Бурлюку...
33. Там же.
34. *Григорьев Б.* - В. Каменскому...
35. 13 месяцев в Чили. Беседа с художником Б. Григорьевым // Последние новости. Париж, 1929, 3 декабря; *Любимов А.* У Бориса Григорьева // Возрождение. Париж, 1929, № 166; *Седых А.* В стране Гаупеликано. Путешествие художника Б. Григорьева // Сегодня. Рига, 1929, 25 декабря.
36. *Седых А.* В стране Гаупеликано...
37. *Григорьев Б.* - М. Добужинскому. 23 мая 1931 г. / Вильнюс, ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.2.
38. 13 месяцев в Чили...
39. Там же.
40. *Седых А.* В стране Гаупеликано...
41. *Любимов А.* У Бориса Григорьева...
42. Выставка южноамериканских гуашей прошла в Париже в галерее Вайл Колетт (Последние новости. Париж, 1930, № 2297; «Россия и славянство», 1930, № 72, 75); позднее в галерее В. Гиршмана («Последние новости», 1930, № 3360).
43. *Любимов А.* У Бориса Григорьева...
44. *Григорьев Б.* - Д. Бурлюку. 22 декабря 1931 г. (ОР ГРБ, ф.372, карт. 10, д.67)
45. *Жарковский И.* - М. Добужинскому. 30 октября 1930 г. (Вильнюс, ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.1122).
46. *Малентович В.* Картина Б. Григорьева // Последние новости. 28.11.1930, № 3537.
47. *Бенуа А.* - М. Добужинскому. 1 января 1931 г. / Вильнюс, ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.54.
48. *Врангель М.Д.* - М. Добужинскому. 22 февраля 1931 г. (Вильнюс ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.503)
49. *Григорьев Б.* - М. Добужинскому. 23 мая 1931 г. (Вильнюс. ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.503).
50. *Григорьев Б.* - М. Добужинскому. 22 июня 1931 / Вильнюс. ОР ГРБ, там же.
51. *Бурлюк Д.Д.* Наброски на песке...
52. *Григорьев Б.* - С.В. Рахманинову. 7 сентября, ноябрь 1930 г.; 12 сентября, 23 сентября 1931 г. // Рахманинов С.В. Литературное наследие. М., 1980, с.295, 289, 528-529-530, с.315-316.
53. Там же. 7 сентября 1930.
54. Там же. Ноябрь 1930.
55. Там же. 12 сентября 1931.
56. *Григорьев Б.* - М. Горькому. 1931 г. // Горький и художники...
57. *Григорьев Б.* - М. Добужинскому. 23 мая 1931 г....
58. *Григорьев Б.* - М.Д. Врангель. 20 декабря 1931 г. (США, Статфорд, архив М.Д. Врангель, папка № 26, д.39. Всего в архиве 53 письма Б. и Е. Григорьевых к баронессе Врангель, 1930-31 гг.).
59. *Григорьев Б.* - Д. Бурлюку. 9 сентября 1932 г. / Москва, ОР ГРБ, ф.372, карт. 10, д.67.
60. *Родзянко Л.* - М. Добужинскому. 20 апреля 1932 г. (Вильнюс. ОР ГРБ, ф.30, оп.2, д.503).
61. *Григорьев Б.* - С. Судейкину. 3 ноября 1934 (РГАЛИ, ф.947, оп.1, д.188)
62. Там же.
63. *Коненков С.Т.* Мой век. Москва, 1959, №8, с.83.
64. *Маковский С.К.* Портреты современных художников. Прага. 1922.
65. *Григорьев* - С. Судейкину. 30 июня 1936 г. (РГАЛИ, ф.974, оп.1, д.188).
66. *Камышников Л.* Неугомонная душа: На выставке Б. Григорьева // Новое русское слово. Нью-Йорк. 1938, 13 января.
67. *Бенуа А.Н.* Выставка Бориса Григорьева // Последние новости. Париж. 1937. Статья опубликована в кн.: Бенуа размышляет. М., 1968. С.241-242.
68. *Григорьев Б.* - С. Судейкину. 18 мая 1938 г. / РГАЛИ, ф.947, оп.1, д.188.
69. Там же.
70. *Григорьева Е.* - С. Судейкину. 26 октября 1938 г. / РГАЛИ, ф.947, оп.1, д.189.
71. *Григорьев Б.* - С. Судейкину. 27 ноября 1938 г. / РГАЛИ, ф.947, оп.1, д.188.
72. *Григорьева Е.* - С. Судейкину. 1 июня 1939 г. / РГАЛИ, ф.947, оп.1, д.189.
73. *Бенуа А.* Памяти Бориса Григорьева... с.242-247.



А.Е. Яковлев. Портрет Бориса Григорьева. 1922 г.



Выставка «Мир искусства». Париж. 1921 г. (Б. Григорьев - 4-й слева).



**В мастерской художника. Париж. 1923 г.
(Е. Григорьева и Б. Григорьев с сыном Кириллом).**



**В Бретани. Курорт Ла Буль. 1923 г. (Б. Григорьев - 2-й справа, Ф. Шаляпин - 3-й).
На обороте: «Дорогому Коле от брата Бориса. Ф.И. Шаляпин с семьёю и я с женой,
Кирочка купается, его не видно».**



На вилле «Бориселла». Кань. Прованс. 1927-28.



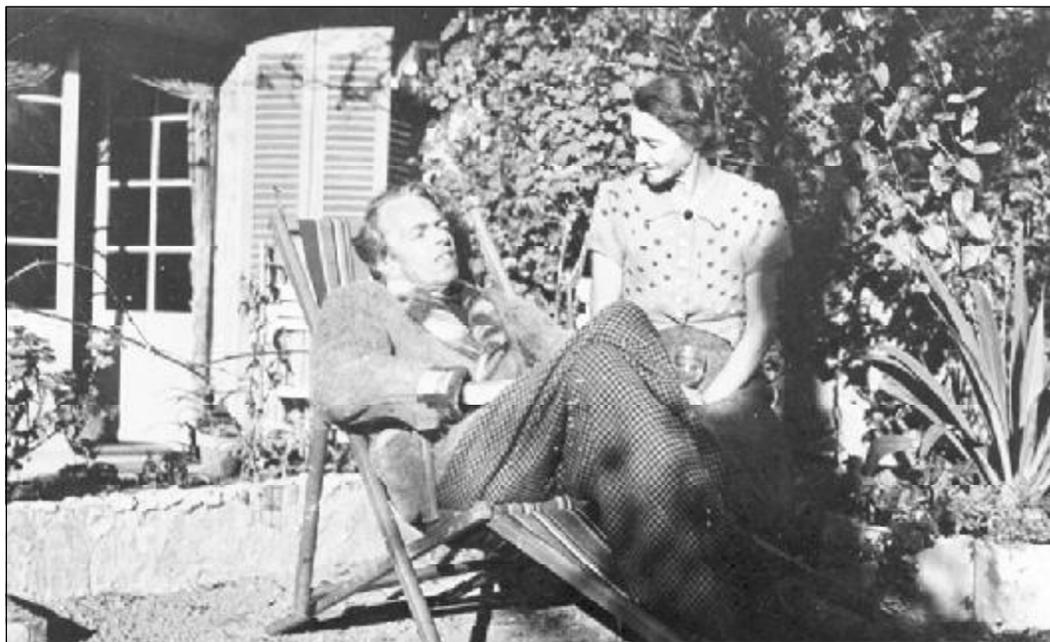
Чили. Сант-Яго. Академия Художеств.



«Бориселла» С обезьянкой Викки. Около 1929 г.



«Бориселла» С друзьями из Чили. 1938 г.



**«Бориселла». Борис и Елизавета Григорьевы. 1938 г.
(Последняя прижизненная фотография).**



Вид на Кань с башни Шато-музея (слева - кладбище, где покоится Б. Григорьев). 1996 г.



К.Б. Григорьев у могилы отца. 1996 г.



Обложка из книги «Рассея»
(1921-Потсдам, нем. яз.: 1922-Берлин-СПБ, 1922).



Иллюстрация книги «Рассея»
(1921-22). Н.Клюев.



Иллюстрация книги «Рассея» (1921-22).



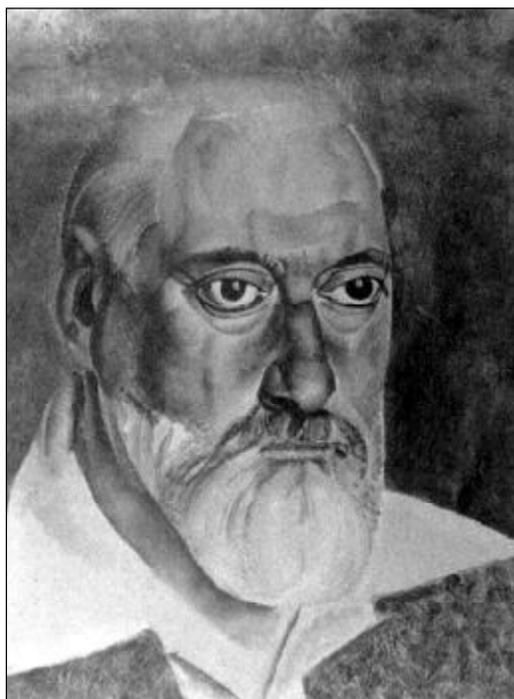
Портрет Е.К. Брешко-Брешковской. 1921.



Обложка книги «Детский остров»
С. Черного. 1921 (Данциг).



Из цикла «Рассея». 1923 г.



Портрет Клода Фаррера. 1923.



Иллюстрация из книги «Лики России».
1923 (Париж) - 1924 (Лондон).



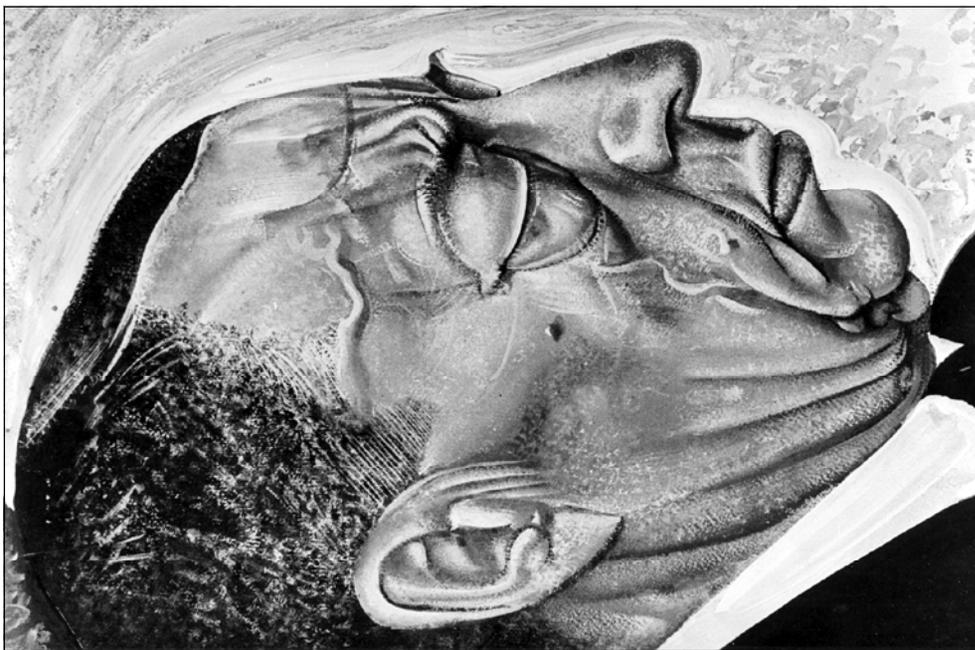
Из Бретонского цикла. 1924 г.



Портрет М. Горького. 1926 г.



Из Бретонского цикла. 1923-1924 гг.



Портрет С.В. Рахманинова. 1930 г.



Портрет сына. 1930 г.

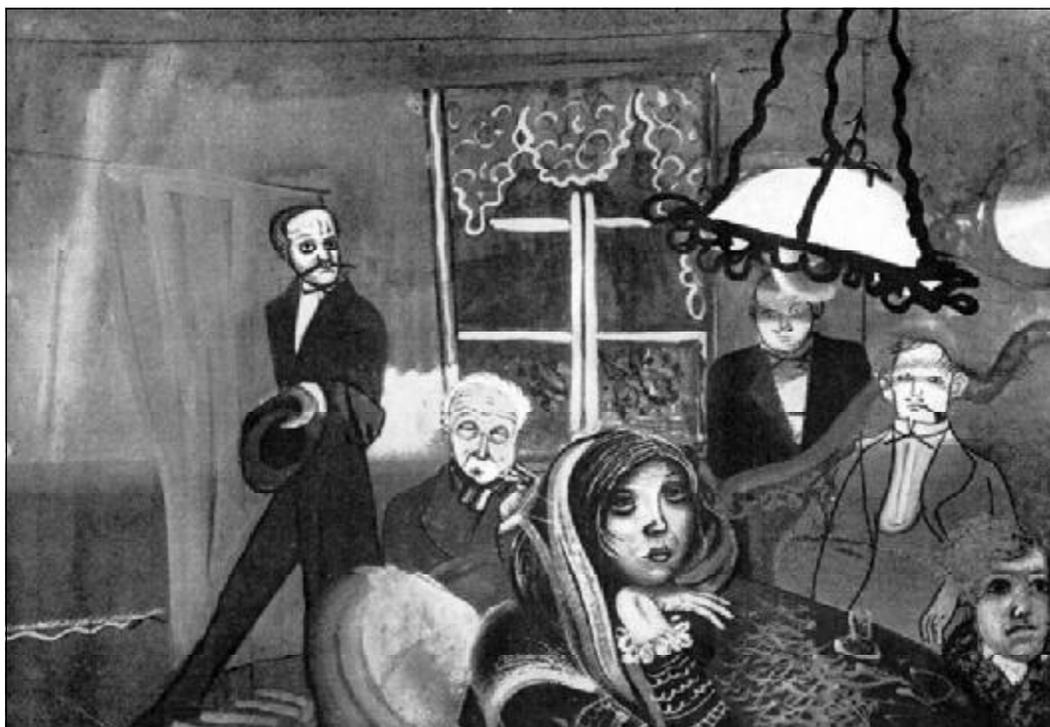


Иллюстрация к «Братьям Карамазовым» Ф.М. Достоевского. 1933 г.



Бразилия. Негритянская деревня. 1929 г.



Автопортрет. 1938 г.