

Р. Н. Антипова
(Псков)

Проблема духовности в творческой жизни художника Б. Д. Григорьева. По материалам переписки

Творчество Бориса Дмитриевича Григорьева (1886—1939) занимает особое место в богатом культурном наследии первой половины XX в. Используя традиционные формы национального искусства, синтезируя его основные черты в своем изобразительном языке, он насыщает свое творчество таким количеством проблем эпохи, что оно приобретает поистине монументальный размах. В данной статье мы не претендуем на рассмотрение творчества художника с этой точки зрения, ограничив его вопросами взаимосвязи и взаимозависимости между художником Григорьевым и сотворенным им. Статья базируется на анализе эпистолярного наследия художника, а также на материалах, опубликованных автором прежде¹, и выступлениях участников прошедших в 2004 г. III Григорьевских чтений².

В 1930 г. в письме Б. Д. Григорьева к баронессе М. Д. Врангель³ высказана важнейшая проблема его творческой жизни: «Хотелось бы

¹ Антипова Р. Н. 1) Очерк жизни и творчества Бориса Григорьева // Псков. 2000. № 12, 13; 2001. № 14; 2) Основные даты последних десяти лет жизни художника Бориса Григорьева // Невельский сборник. 2000. № 6; 3) «Лики мира» в творческой жизни Б. Григорьева // Борис Григорьев и художественная культура XX века: Материалы III Григорьевских чтений. Псков, 2004.

² I Григорьевские чтения «Борис Григорьев и художественная культура XX века» состоялись в октябре 1989 г. в г. Пскове одновременно с открытием первой персональной выставки художника в России. Последние, IV Григорьевские чтения прошли в Москве, в НИИ РАХ в октябре 2006 г. Материалы чтений изданы в Пскове: I — в 1990 г., II — в 2001 г., III — в 2004 г.

³ Врангель Мария Дмитриевна, баронесса (1856—1944) — мать главнокомандующего русской Белой армией генерала П. Н. Врангеля (1878—1928) и историка искусств,

излечиться от духовности моей натуры, всегда работающей на сотых»⁴. Каждое слово этого предложения обладает особой емкостью. Духовность в самосознании художника не только врожденное и неотъемлемое постоянное свойство, которое реализуется в неустанном творческом труде, но и (подчеркиваю) тяжелая и, более того, неизлечимая болезнь.

Высказывания подобных мыслей учащаются во второй половине 1930 г., в период и особенно по завершении работы над масштабной (2,5×5,2 м) многофигурной композицией, получившей два авторские названия: «Лики мира»⁵ и «1920—1930(31)» (существовал еще третий вариант — «Двадцатый век»), — названия, говорящие о поставленных в произведении проблемах: о времени и человеке, о человеке во времени и времени в человеке. Работа стала итогом творческих размышлений, отраженных в живописно-графическом цикле «Расея», Бретонском цикле и портретах 1910—1920-х гг. Стала она и своеобразной кульминацией и, более того, поворотным моментом на жизненном пути Бориса Григорьева. «Более 50 фигур участвуют, все нации, оба пола, люди, всем известные»⁶. «...Новая серия работ является продолжением моей идеи ликов <...> Подготовительные работы давно проданы во всех частях света, и я пишу эту работу по фотографиям с них. Участвуют пока: Вордсворт (английский архиепископ), Морис Гест, Мейерхольд, Сталин, митрополит Платон, К. Шеридан, четверо из Бретонского цикла, Буи-буи, Ванда Ландовская, бабушка русской революции (Брешковская), внучек М. Горького <...> Но я все еще думаю...»⁷.

Исполненная с замечательным мастерством в технике масляной живописи, на дереве, на 7 створках, наподобие ширмы, работа говорила, согласно отзывам современников, об исключительном таланте ее

художественного критика Н. Н. Врангеля (1882—1915). Создательница архива «Материалы о русских беженцах на чужбине и культурных достижениях после революции. 1917—1933», хранящегося в Гуверовском институте при Стэнфордском университете в Калифорнии (Ф. 39. Папка 26). В нем находятся 53 письма (№ 1—53) Б. Д. Григорьева и его жены, написанные в период с 1 января 1930 г. по 1 ноября 1931 г., статьи о художнике, каталоги выставок, фотографии. Ксерокопии писем любезно были предоставлены нам хранителями архива в 1992 г. Цитируемые далее письма даются без обозначения места хранения и номера фонда.

⁴ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 7 февр. 1930 г. (№ 4).

⁵ Композиция «Лики мира» хранится в Пражской народной галерее. Приобретена с пражской выставки Григорьева (1932) благодаря содействию президента Чехословакии Томаша Масарика.

⁶ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 15 сент. 1930 г. (№ 17).

⁷ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 27 авг. 1930 г. (№ 15).

создателя⁸. Сам художник в полной мере осознавал качество исполненного им: «...мне совестно Вам признаться, но после этой работы все, что делают другие, мне кажется любительством», — читаем в письме художника к искусствоведу Н. А. Еленеву от 4 ноября 1932 г.⁹

Однако художник замечает: «Покуда собирал материалы (а согласно авторским свидетельствам, это было на протяжении 11 лет. — Р. А.) и покуда писал (непосредственная работа длилась около 3 месяцев. — Р. А.), почти разболелся (подчеркнем. — Р. А.) от этой антипатичной вещи», — пишет он баронессе¹⁰.

Неоднозначно воспринимали произведение Григорьева, выставленное осенью 1930 г. на парижском Осеннем салоне (среди 2534 работ), и зрители. «...Христиане не понимают моей работы. Евреи, кто гораздо умнее христиан, — меня, кажется, почуяли, бойкотируют в печати. Но толпа, говорят, разиня рот, стоит всегда. Но что мне толпа, я ведь не скоморох»¹¹. Эта не лишённая горького юмора «картинка с выставки» содержит сопоставление двух традиционных форм духовности, причем религиозной — иудаизма и христианства, с духовностью, вложенной художником Григорьевым в «Лики мира». Сопоставление не просто говорит об особом значении, придаваемом художником созданному им произведению. Но, если довести мысль до логического конца, произведение является выражением новой веры, не менее значительной, чем две названные, которые оно отрицает. Иначе говоря, искусство приравнивается к религии. Утверждение это явилось отражением духовных исканий эпохи. И, в силу вышесказанного, требует расшифровки, чтобы разобраться в особенностях заложенной в нем духовности, ведущей его создателя к саморазрушению.

Небольшое исследование, посвященное истории создания и образной структуре данного произведения мы проделали при подготовке выступления к III Григорьевским чтениям (опубликовано в соответствующем сборнике чтений). Им мы начали претворение в жизнь пророческого высказывания Б. Д. Григорьева: «...о ней (композиции «Лики мира». — Р. А.) еще напишут целые книги разные люди, корыстные и бескорыстные»¹².

Значительным вкладом в изучение творчества Григорьева нам представляется исследование доктора философских наук К. В. Зенкина,

⁸ Государственная республиканская библиотека Литвы. ОЗ. Ф. 30. Оп. 1. Письмо А. Н. Бенуа — М. В. Добужинскому. 1 янв. 1931 г.

⁹ Цит. по: Терехина В. Н. «Я тот же русский и ничей» // Звезда. 1998. № 8.

¹⁰ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 15 сент. 1930 г. (№ 17).

¹¹ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 21 нояб. 1930 г. (№ 21).

¹² Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 15 сент. 1930 г. (№ 17).

опубликованное в том же сборнике материалов под названием «Лики в живописи Бориса Григорьева в связи с понятием лика в русской религиозной философии». Рассматривая творчество Б. Д. Григорьева в контексте созданного в искусстве (в самом широком смысле слова, то есть не только изобразительном искусстве, но и в музыке и словесном творчестве этого времени), К. В. Зенкин останавливается на часто используемом художником слове «лик»: «Это слово, пришедшее из глубины веков, из традиции древнерусской иконописи, стало едва ли не ключевым для живописи Григорьева». Предоставим теперь слово самому Б. Д. Григорьеву. В интервью, опубликованном в газете «Возрождение» в конце 1929 г.¹³, художник называет себя традиционистом: «Основа этой традиции — наша великая и древняя живопись, от нее я и исхожу». Прокомментируем данное утверждение Б. Д. Григорьева. Иконные образы (лики) имеют всегда вероучительный смысл, имя которому — любовь, воплощение которой — Иисус Христос, на нимбе которого значится надпись «СУЩИЙ». Любовь во Христе — суть просветленных иконных образов, в то время как образы, созданные Григорьевым, этим свойством не обладают. Имя Христа в переписке Григорьева не встречается, за исключением одного, в одном из последних писем, в характерном для эпохи эстетическом прочтении, хотя евангельские темы и образы проходят через творчество художника. В чем же следует традициям иконописи Григорьев? Ведь «соединение слова „лик“ (а ведь это почти синоним «иконы») со столь жуткими и страшными изображениями может показаться пародийным и кощунственным, — читаем в статье К. В. Зенкина, — но если иметь представление о внутреннем духовном мире Григорьева, об его отношении к искусству и России, такое предположение необходимо сразу же отвергнуть». Поскольку «Лики мира» — это прежде всего групповой портрет, предложим вашему вниманию несколько образных прочтений Григорьевым «тайны человека» в разные периоды его творческой жизни.

В галерее портретов, созданных Григорьевым, — хрестоматийно известный «Портрет В. Э. Мейерхольда» (1916, ГРМ), главная образная характеристика которого заключается в избранной им и одновременно ниспосланной ему судьбе театральной фигуры-марионетки. В «Портрете философа Льва Шестова» (1921, Музей живописи Фокта в Гарвардском университете, США), оригинального мыслителя, создателя целостной философской системы, истоки исполнительного мастерства художника уходят в восточную миниатюру, что позволяет в семитском лике изображенного раскрыть родовое знание, доведенное неустанной работой мысли до степени формулы.

¹³ Любимов Л. У Бориса Григорьева // Возрождение (Париж). 1929. № 1664.

Каждый григорьевский портрет решает загадку человеческой индивидуальности, выявляет «зерно», которое в будущем может произрасти в той или иной форме, раскрыться в конкретном единичном явлении. Так, в живописно-пластическом решении «Портрета Н. К. Рериха» (1917, ГТГ), увлеченно работающего в это время над исследованием культуры Древней Руси, предсказана будущая «индусская» форма его жизни. Ф. И. Шалапин в прочтении Григорьева (1918, Музей НИИ РАХ) — могучее проявление природных сил, нечто подобное кряжистому горному хребту. «Портрет С. В. Рахманинова» (1930, ГЦММК им. М. И. Глинки) позволяет выразить музыкально-историческую судьбу с позиций нового искусства XX в. Крестьянский поэт Н. А. Клюев в портрете (1918, частное собрание, США) разрешает своим поэтическим творчеством мучительную немоту небесных и земных пространств. Работа художника над последним, на наш взгляд, заслуживает особого внимания. Образ уже изначально формировался в представлении Григорьева сразу в двух ипостасях, а затем прошел длительную фазу превращений и перерождений, сохранив, однако, визуальную узнаваемость.

Портрет, изображенный на фронтисписе книги Н. А. Клюева «Песнослов» (1919)¹⁴ предельно точно отображает индивидуальные особенности внешности Клюева — скуластое скопческое лицо, раскосые «скифские» глаза. В другом, принадлежащем к циклу «Расея» и получившем имперсональное название «Олонецкий крестьянин» (так подписывал в это время свои стихи Клюев), его внешность — одного из многих детей земли — ожившего праха, обычного крестьянина из глубин России (1918, Псковский государственный историко-архитектурный и художественный музей). Именно таким в воспоминаниях современников неоднократно встает Клюев — кряжистый, бородатый, с лицом, обожженным ветрами и солнцем, в шапке-«грешневике», из-под которой пронзительно смотрят прозрачные родниковые глаза.

Обе эти ипостаси, подобно вечным маскам комедии дель арте, через увлечение которой прошел Григорьев в студии В. Э. Мейерхольда, в творческой импровизации Григорьева являются вплоть до 1924 г. Черты «первого» клюевского портрета в том же 1918 г. проступают в образе «Говорящего пня» (из числа эскизов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» в неосуществленной постановке МХТ — Москва, музей Большого театра)¹⁵.

¹⁴ *Клюев Н. А. Песнослов*. Пг., 1919. Т. 1.

¹⁵ 103 эскиза костюмов и 10 эскизов декораций были исполнены художником для первой оперной постановки «Снегурочки» в Московском художественном театре (не осуществлена). О работе над эскизами художник вспоминает в статье «О новом. Последние дни в Москве» (Русский эмигрант (Берлин). 1920. № 3).

В 1920 г., легко узнаваемый и после активной пластической переработки, лик Клюева становится заглавным в спиралевидной вихревой композиции «Расея» — холсте (ныне — собственность А. Усманова, экспонируется в Константиновском дворце, Санкт-Петербург), репродуцированном в книге «Образы России» (1923)¹⁶. Клюев, как известно, понимал себя народным мессией и, исповедуя верования хлыстов о Божьем царстве на земле, принимал активное участие в революционных событиях. Мессиянизм Клюева, взявшего на себя роль евангельского пастыря, акцентирован в книге включением изображения овец в число иллюстраций.

«Второй» портрет преобразуется в образ «апостола Фомы» — в иллюстрации к стихотворению для книги Саши Черного «Детский остров» (Данциг, 1921), а в 1918 г. под названием «Дед-поселянин» (также в числе подготовительных эскизов к опере «Снегурочка») стал пророческим предсказанием грядущей судьбы поэта — последних месяцев жизни в сибирской ссылке. Сохранившиеся воспоминания¹⁷ рисуют Клюева нищим, оборванным, обросшим стариком с огромной сумой на боку, просящим подавание. Сохранились в памяти видевших его и слова: «Я был когда-то русским поэтом, подайте Бога ради».

Этой многоликостью, многозначностью образа Клюева не ограничивается его значение в творческой жизни художника. В переписке с баронессой М. Д. Врангель Григорьев дважды упоминает о том, что после написания портрета Клюев перестал страдать падучей, за что и принес художнику оплату в миллионах керенок за излечение¹⁸. (Об этом читаем также в статье Н. Н. Евреинова «Борис Григорьев как портретист»¹⁹.) Подобные следствия творчества подводили Григорьева к тяжелым раздумьям: «Власть земная есть ничто в сравнении с моей сверхчеловеческой сознательностью и мудростью, с тем моим „я“, от которого никуда не уйдешь и с которым нельзя ни рассориться, ни примириться окончательно»²⁰.

Зерна представлений о мистическом характере своего творческого дара художник обнаружил еще в далекие юные годы, в период сближений с кружком композитора А. Н. Скрябина²¹ и участниками журнала «Мусет».

¹⁶ Grigorieff Boris. Visages de Russie. Paris, 1923.

¹⁷ Хардигов Ю. А. Последние дни жизни Н. А. Клюева. Выступление на I Клюевских чтениях. Вытегра, 1989.

¹⁸ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 26 июня 1931 г. (№ 22).

¹⁹ Евреинов Н. Н. Б. Григорьев как портретист. К 20-летию смерти художника Б. Григорьева // Русская мысль (Париж). 1959. 16 янв. № 13.

²⁰ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 7 февр. 1930 г. (№ 4).

²¹ Томпакова О. М. А. Н. Скрябин и новая русская живопись // Б. Григорьев и художественная культура XX века. Псков, 2001.

«Олонецкий крестьянин» («Олонецкий дед») входит в живописно-графический цикл «Расея» 1917–1918 гг. — 60 рисунков, 9 однофигурных живописных композиций и центральное многофигурное полотно «Земля крестьянская» («Земля народная»), несомненное влияние на формирование образной системы которого оказал Клюев. В воспоминаниях Б. Д. Григорьева, опубликованных в 1920 г. в германской эмигрантской прессе²², рассказывается о встрече художника и поэта Клюева. Встреча их произошла на вологодской земле, на родине Клюева, под Вытегорой, среди «родимых» изб поэта. Сюда приехал художник работать над «Расеей». У пчельника благословил ладанкой народный поэт Григорьева, в таланте которого видел особую сверхчувствительность в отношении к миру. В стихотворных строках «Песнослава», посвященных Григорьеву, говорится об этом в свойственной Клеюеву символической форме:

Льдяный Врубель, горячий Григорьев
Разгадали сонник ягелей;
Их тоска — кашалоты в поморье —
Стала грузом моих кораблей²³.

Цикл «Расея» (и прежде всего центральное полотно «Крестьянская земля» — изображение жатвы), являясь отражением «времени опрокинутых икон», — творческое размышление Григорьева о России в революции — содержит в себе, в образах крестьян, в «восхитительной живописной плоти», в «незловивом колорите» (А. Толстой)²⁴ размышления не только о естественно-природном характере революции, но и евангельскую мысль о конце света. (Апокалипсис, 14. 14–15: «И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп. И вышел другой ангел из храма и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела». См. также Мф. 9. 37–38, 13. 39.) Три фигуры на переднем плане — антиконы, ибо олицетворяют собой дух ненависти и разрушения, контрастируя с любовью и согласием в иконной «Троице».

Современники оценивали «Расею» как прозрение, данное свыше: «Творческие силы и техническое мастерство Григорьева сыграли <...> роль проводника каких-то велений, исходящих из сфер, недоступных человеческому

²² Григорьев Б. О новом. Часть IV // Голос России (Берлин). 1920. № 139.

²³ Клюев Н. А. «Я потомок лапландского князя...» // Клюев Н. А. Песнослов. Пг., 1919. Т. 2.

²⁴ Толстой А. Россия Б. Григорьева // Б. Григорьев. Расея. СПб.; Берлин, 1922.

познанию»²⁵. Сам Григорьев писал о творческих переживаниях, испытываемых им в это время: «Когда носишь образ и его выражаешь путем творческого действия, образ ужасный — переживаешь вдвойне муки: и творческие, и ужас от самого образа <...> Я был болен от 1917 до 1923 моей Расеей»²⁶.

В изобразительном языке «Расеи» окончательно сформировался тип образа, кажущийся парадоксальным. К. В. Зенкин отметил как особенность стиля Б. Д. Григорьева соединение в едином образе Лица (иконное понятие) и Личины-маски (балаганно-театральное). Лик-личина у Клюева в полотне «Расея» (1920), у Е. К. Брешко-Брешковской, как и у других героев композиции «Лики мира». По замыслу художника, композиция изображала «нечто вроде рынка, митинга, где доминирует народ (бретонцы на переднем плане. — Р. А.), а всюду герои, вернее типы разных направлений (политики, духовные лица, деятели культуры, банкиры. — Р. А.)»²⁷. Согласно григорьевской концепции портрета, множественность истин, заключенных в образах «Ликов мира», соподчинена главной — в образе Е. К. Брешко-Брешковской. Несколько подробнее скажем о последней героине. Называемая обычно «бабушкой русской революции», она не могла не заинтересовать Григорьева, портретировавшего ее еще в начале 1920-х гг., своей личностью, жертвенной жизнью во имя народного блага, значительную часть которой она провела в тюрьмах и ссылках, занимаясь на свободе подготовкой террористов. В воспоминаниях о ее детских годах²⁸, опубликованных в парижской газете «Последние новости», говорится об особом впечатлении, определившем ее будущую судьбу, от «Жития великомученицы Варвары», пошедшей добровольно на казнь во имя своих идеалов. Соединение в ней двух противоположных качеств — любви как созидającego начала и революционно-террористической практики как разрушительного — не могло не заинтересовать художника, увидевшего в ней характерное явление эпохи. Напомним, что в «Братьях Карамазовых» Достоевский (также изображенный в композиции — полуликом) говорит о верующих социалистах как о страшном явлении²⁹.

Теперь мы подходим к причинам трагической взаимозависимости художника Григорьева и его творений.

Сделаем, однако, несколько необходимых пояснений относительно двух вышеупомянутых масштабных по замыслу и исполнению

²⁵ Бенца А. Н. Памяти Бориса Григорьева / Последние новости (Париж). 1940. 8 февр.

²⁶ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 7 февр. 1930 г. (№ 4).

²⁷ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 15 сент. 1930 г. (№ 17).

²⁸ Зензинов В. М. Детские годы (По рассказам бабушки) // Последние новости (Париж). 1935. № 5056.

²⁹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1972. Т. 1. С. 76.

работ — живописно-графического цикла «Расея» и «Ликов мира». Это соединение несоединимого составляло предмет размышлений и Б. Д. Григорьева. Прочитируем строки из его статьи «Дума художника» (1920): «До вечера пробыл в полях. Там нашел старичка. Он был как после молитвы. Думал ли он? Не понять старичка. Вокруг него бряцали цепями овцы. Среди них коза? Кто послал старичка пасти? Молодые? А они что делали? Быть может, спорили все о том же? Я нигде не мог встать. Мой мольберт натер мне руки. Подле старичка я встал. А когда он глянул на меня из глубины своей, я схватил кисти. Так до темноты я оставался возле старого лица. Все в нем было загадка, не разгаданная живописцами. А тяжелые лучи солнца ушли незаметно. Подошла коза. Что у нее было за лицо? Именно лицо. Еще картина. Еще этот звук, не последний ли? Теперь пишу и плачу над картиной, ибо она нашлась <...> я размышляю вот о чем. О, можно ли творить, когда весь мир заражен идеей разрушения? Возможно ли творить разрушение?»³⁰. Вот пока на этой ключевой фразе, несмотря на великий соблазн продолжить, и остановим наше внимание. К подобному откровению о любви к миру и искусству не нужны никакие комментарии. Еще в далекой юности, в автобиографическом романе «Юные лучи»³¹, художник характеризовал свое отношение к жизни и творчеству (ныне, пожалуй, ни один исследователь творчества Григорьева не обходится без этой знаменательной цитаты), называя его «рабской ответственностью, на которую обрекла его какая-то странная, почти истерическая любовь к жизни со всеми ее порочными закоулками». Формой выражения этой любви, близкой к евангельской, стало для него искусство, возведенное в ранг религии. «Опять святое святых поднимается из глубины души и искусство забирает меня целиком»³². «Отдайте всю вашу жизнь искусству, только тогда назовете себя художником»³³. Честность творческая, способность лгать — его жизненное кредо — требовали постановки и решения в творчестве фантастических по сложности задач: изобразительным языком, синтезирующем традиционные формы национального искусства создать образы эпохи, соединяющие в себе любовь и разрушение. О подобном великом синтезе в искусстве, примиряющем противоречия, мечтали и его современники, в частности Андрей Белый. Подобная форма духовности не могла не привести к трагическим последствиям: к душевной опустошенности, болезни, физической и душевной, которые художник

³⁰ Григорьев Б. Дума художника. Листовка. Вечер в пользу Общества помощи русским гражданам в Берлине. 1920 г. 9 окт.

³¹ Гри Б. Юные лучи. СПб., 1912.

³² Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 6 нояб. 1931 г. (№ 51).

³³ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. Между 26 февр. и 10 марта 1930 г. (№ 6).

испытывал в 1930 г., как следует из строк письма, процитированного нами в начале статьи. О воздействии мастерски созданной художником новой реальности на самого творца сохранился ряд воспоминаний современников. Уже на вернисаже парижского Осеннего салона он производил тягостное впечатление. Вот цитата из письма Н. М. Родзянко к М. В. Добужинскому: «Худой как щепка, бегающие глаза и что-то жалкое во всей фигуре <...> Начал (Григорьев. — Р. А.) эту картину объяснять. Монолог был длинен и с пафосом и самохвальством, кончил он тем, что он — Достоевский современной живописи»³⁴. Баронесса отзывается о его состоянии еще более горькими словами: «Подчас за него жутко, не кончил бы как Врубель»³⁵. Приведем и высказывание самого художника: «Мое ремесло ужаснее всякой болезни, всяких излишеств <...> Подлинное искусство всегда настоящая трагедия»³⁶. Самый близкий Григорьеву человек — его жена Елизавета Георгиевна, приводя факты из совместной жизни, говорила о его «золотом нутре», о его поразительном мужестве³⁷, о том, что в нем живет ребенок, в душу которого проникла «мерзость» века, о его необыкновенной работоспособности, о том, что «в нем живет гений, который рождается раз в сотни лет»³⁸. Выросший в семье с «размытыми» корнями, в которой безрелигиозный быт был нормой, художник, однако, с юных лет задумывался: «...какая у меня религия, что такое человеческий бог и что такое Россия?»³⁹. Исповедью Григорьева, воплотившей его раздумья о Боге и человеке, стал цикл иллюстраций к «Братьям Карамазовым» («конгениальных Достоевскому», по отзыву А. Н. Бенуа).

Вышеизложенное позволяет назвать творчество Б. Д. Григорьева одной из форм богоискательства, определявшего духовную атмосферу русской культурной жизни начала XX в.

В 1920 г., размышляя о зараженности мира идеей разрушения, Б. Д. Григорьев мечтает, что «мир снова будет цельным и в одном человеке будет жить только один человек кроме Бога. Я думаю, что людям придется в конечном счете примириться в Боге, ибо там, где его нет, уже торжествует опаленный черт. Среди скифов он стал так смел, что его уже можно видеть простым глазом»⁴⁰.

³⁴ Государственная республиканская библиотека Литвы. ОЗ. Ф. 30. Оп. 1. Письмо Н. М. Родзянко к М. В. Добужинскому. 30 окт. 1930 г.

³⁵ Там же. Письмо М. Д. Врангель к М. В. Добужинскому. 22 февр. 1931 г.

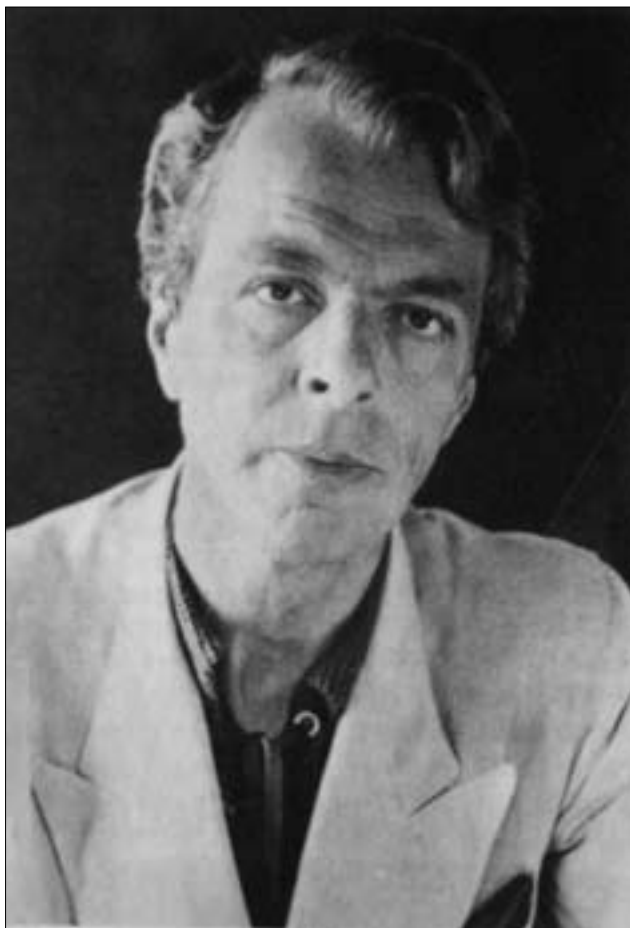
³⁶ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 7 февр. 1930 г. (№ 4).

³⁷ Е. Г. Григорьева — М. Д. Врангель. 25 апр. 1931 г. (№ 37).

³⁸ Е. Г. Григорьева — М. Д. Врангель. 28 нояб. 1930 г. (№ 22).

³⁹ Б. Д. Григорьев — М. Д. Врангель. 19 апр. 1930 г. (№ 10).

⁴⁰ Григорьев Б. Дума художника.



Б. Д. Григорьев. Париж. 1938



Б. Д. Григорьев. Лики мира. 1920–1931. 1930. Пражская национальная галерея



Б. Д. Григорьев. Портрет режиссера В. Э. Мейерхольда. 1916. Гос. Русский музей



*Б. Д. Григорьев. Портрет художника Н. К. Рериха. 1917.
Гос. Третьяковская галерея*



*Б. Д. Григорьев. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1918.
Музей НИИ Российской академии художеств*



*Б. Д. Григорьев. Портрет С. В. Рахманинова. 1930.
Гос. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки*



Б. Д. Григорьев. Портрет Н. А. Клюева.
С фронтисписа книги Н. А. Клюева «Песнослов» (Пг., 1919)



*Б. Д. Григорьев. Олонецкий дед. [Портрет Н. А. Клюева]. Из цикла «Расея». 1918.
Псковский гос. историко-архитектурный и художественный музей-заповедник*



Б. Д. Григорьев. Старик-слобожанин. Эскиз костюма к опере Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка». [Портрет Н. А. Клюева], 1919. Музей гос. академического Большого театра



Б. Д. Григорьев. Крестьянская земля. Из цикла «Расея». 1918. Гос. Русский музей