

Алексей Грицай

Алексей Грицай

БЕЛЫЙ ГОРОД

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Автор текста
Владимир Сысоев

Издательство «Белый город»
Директор К. Чеченев
Директор издательства А. Астахов
Коммерческий директор Ю. Сергей
Главный редактор Н. Астахова
Ответственный редактор Н. Надольская
Редактор Е. Галкина
Верстка: М. Васильева
Корректор А. Новгородова
Подготовка иллюстраций: Е. Фролова

ISBN 5-7793-0312-6
УДК 75(470+571)
ББК 85.143(2)я6
Г 85

Лицензия ИД №04067 от 23 февраля 2001 г.
Отпечатано в Италии
Тираж 3000

Издательство «Белый город»
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
тел. (095) 176-9109
Оптовые поставки – фирма «Паламед»
тел. (095) 176-6895, (812) 567-5054
Розничная продажа:
Торговый дом «Библио-Глобус»
101861, Москва, ул. Мясницкая, д. 6
Торговый Дом книги «Москва»
103009, Москва, ул. Тверская, д. 8
По вопросам приобретения книги
по издательским ценам обращайтесь по адресу:
111399, Москва, ул. Metallургов, д. 56/2
тел. (095) 176-9109
e-mail: palamed@aha.ru

© Белый город





Алексей Грицай

БЕЛЫЙ  ГОРОД

Алексей Грицай

Алексей Михайлович Грицай родился седьмого марта 1914 года в Санкт-Петербурге. Его отец, как и заслуживший личное дворянство дед, после окончания университета учительствовал, преподавал математику в реальном училище. Следуя семейной традиции, Грицай будет стремиться получить математическую специальность, однако социальное происхождение закроет ему путь к университетскому образованию. Гораздо благосклонней была судьба к его другому не менее серьезному увлечению, и как оказалось впоследствии, ставшему подлинным его призванием — быть художником. Еще в школе он обращал на себя внимание умением точно скопировать фотографию или репродукцию в учебнике, и потому систематически получал заказы от учителей на исполнение портретов известных писателей и ученых. Впрочем, тяга к искусству жила в нем с юных лет.

Пожалуй, наиболее важным эпизодом детства художника было его переселение вместе с семьей летом 1918 года из голодного Петрограда в деревню Дюндино под Витебском. Здесь у дальних родственников по линии матери был дом и небольшое хозяйство. Вдали от городской суеты родные занимались его воспитанием с еще большим тщанием. К шести годам он свободно читал, умел писать, освоил азы французского языка. Много радости, неожиданных открытий приносило ему соприкосновение с окружающей сельской жизнью. Живя в деревне, он видел зиму в белоснежном уборе, таяние снегов весной, цветение садов, пахоту, сенокос, жатву, домашних животных и птиц, повседневные дела и хлопоты сельских жителей. Самые обычные явления — падающий снег или распутившийся весенний цветок — казались ему чрезвычайным происшествием, вызы-



Натюрморт. 1940

вали восторг, радостное смятение. Вероятно, уже тогда было положено начало тому кругу наблюдений, которые много позже будут питать его творческие замыслы. В ту далекую пору все представлялось ему ярким, значительным, воспринималось с необыкновенной остротой и свежестью. Это свойство юности — воспринимать мир светло, с безотчетной силой и живостью — он пронесет через всю долгую творческую жизнь.

К концу шестилетнего пребывания в деревне Грицай под руководством родных накопил солидный для своего возраста запас знаний, что позволило ему по возвращении в Ленинград сразу поступить в четвертый класс общеобразовательной школы. Учеба давалась ему легко. В старших классах его самым любимым предметом была матема-

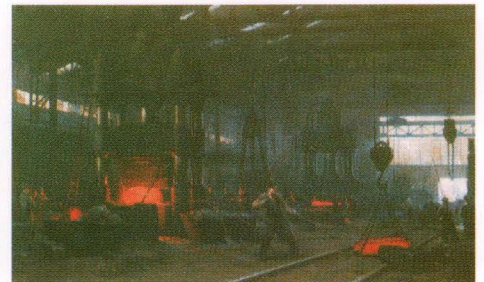
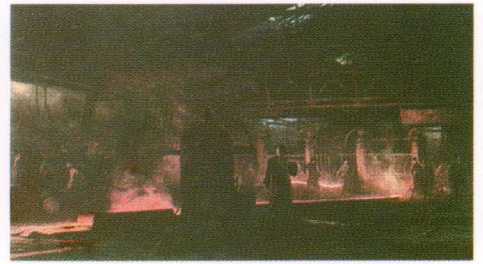
Предатель. 1945



тика. Большую роль в развитии его математических наклонностей сыграла учительница Б.А. Лурье. Одаренный педагог, она прекрасно вела свой предмет. По ее совету Грицай после окончания школы подает заявление на математический факультет Ленинградского университета, но экзамены были отменены, студентов набирали по социальному положению, и ему было отказано в приеме. На следующий год повторилась та же самая история. По прошествии лет он возблагодарил судьбу за то, что она распорядилась по-своему, вопреки его желанию.

О своей неудаче с поступлением в университет Грицай сожалел недолго. Очень скоро его с новой силой захватила страсть к рисованию, позже обернувшаяся твердым намерением стать художником. В известной степени его художественным наклонностям способствовала окружающая обстановка. До войны Грицай проживал в квартире вместе со своим дальним родственником, будущим архитектором М. Ивановым, постоянно чертившим какие-то проекты, архитектурные планы, фасады и детали классических зданий. Одну из комнат той же коммуналки занимала семья, в которой рос другой известный художник — Андрей Андреевич Мыльников. У его родных хранилась большая коллекция дореволюционных репродукций с произведений старых мастеров. Любую из представленных в ней работ дружившие между собой мальчики знали и помнили в деталях. Они даже придумали для

себя игру-угадайку, отгадывая по небольшому фрагменту изображения название и автора картины. В гостях у Мыльниковых часто бывали музыканты, люди других творческих профессий. Здесь охотно говорили и горячо спорили об искусстве, обсуждали текущие события художественной жизни. Нередко Грицай становился свидетелем импровизированных домашних концертов, на которых звучала серьезная музыка. Вместе с Андреем они писали натюрморты, делали копии с репродукций, но все это было для них скорее ребяческим развлечением, нежели серьезным делом. Осознать разницу между любительским и профессиональным подходом к искусству Грицаю помогла встреча с молодым графиком П. Любомудровым — впоследствии профессором Минского художественного института. Увидев его рисунки, он буквально потерял голову, так ему захотелось рисовать по-настоящему, овладеть изобразительной грамотой. Почувствовав состояние внука, бабушка повела его к другу своей юности скульптору Р.Р. Баху, автору известного памятника Пушкину в Царском Селе. «Мы вошли в большую комнату, — рассказывал Грицай, — разделенную занавеской, заставленную старой мебелью. Было видно несколько бронзовых бюстов его работы. То время было трудным для многих художников-реалистов. Такие трудности — и творческие, и житейские — переживал и Роберт Романович. Навстречу вышел седой старик с прокуреными усами и бородой. С мрачным видом выслушал слова о том, что я хочу стать худож-



Сутуночный цех. 1947

Кузнечно-прессовый цех Уралмаша. 1947

ником, и сказал: «Искусство сейчас никому не нужно». Немного помолчав, добавил: «Впрочем, если решили учиться, то только у В.Е. Савинского или С.М. Зейденберга».

Выбрав частную студию С.М. Зейденберга и прозанимавшись в ней месяцев семь, Грицай в 1932 году поступает в Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры (ЛИНЖСА). На первом курсе он учился у Д.Е. Загоскина, известного живописца, одного из учредителей и активных членов ленинградского общества «Круг художников». В своей педагогической деятельности он не придерживался академической системы и больше исходил из личной творческой практики, тяготевшей к современным художественным новациям. Грицаю особенно запомнились его натюрмортные постановки.

В Жигулях. Бурный день. 1948–1951





Волга. Жигули

На наклонных плоскостях перед студентами ставились эффектные комбинации предметов, форму и цвет кото-

На реке Истре. 1952



рых требовалось привести к определенной декоративной схеме, обособленной от собственных качеств вещей.

Первый год обучения закончился для Грицай довольно неожиданно. Институт преобразовали в Институт жи-

вописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (ИНЖСА), его директором становится И.И. Бродский. По настоянию последнего кардинально пересматриваются учебные программы, происходит смена преподавателей, большую группу учащихся со старших курсов переводят на младшие. Грицай оказывается на исходной позиции и вынужден начинать учебу сызнова.

От Загоскина руководство учебным процессом перешло к П.С. Наумову — педагогу с призванием и хорошей академической выучкой. На его занятиях студенты внимательно штудировали натуру, учились работать по представлению.

На третьем курсе Грицай записался в только что открывшуюся мастерскую В.Н. Яковлева, известного художника, великолепного эрудита, наделенного феноменальной памятью. Студентов



восхищали его виртуозная техника, умение собственноручно внесенными поправками преобразить чей-нибудь не слишком удачный рисунок, придать форме ощутимую плотность, вес, убедительную материальность, заставить фигуру жить в пространстве.

О своих учителях Грицай вспоминает с благодарностью: «В.Н. Яковлев и его помощник П.М. Шухмин дали мне очень много, хотя бывали они на занятиях не регулярно. Запомнились на всю жизнь их профессиональные разборы наших учебных работ. Объяснения человеческого тела и логики построения формы у В.Н. Яковлева отличались ясным, убедительным показом на рисунке методики изображения. То, что говорили учителя об анатомическом строении, в большинстве случаев можно было почерпнуть из учебников анатомии, то, что объяснял В.Н. Яковлев, лежало за пределами учебников

и было результатом работы самого художника в этой области».

Сильным толчком к овладению профессией явилось для студентов знакомство с возвращенными Академией рисунками старых мастеров от времени А.П. Лосенко до чистяковской школы и начала XX века. Грицай был поражен

мастерством, по существу, своих одноклассников, а нередко людей моложе его. У О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, А.А. Иванова он видел не одно высочайшее умение, позволявшее свободно рисовать с натуры и по воображению,

Лысая гора. Моркваши. 1948





Река Мста. Апрель.
Этюд. 1950

но и присутствие идеала, возвышенно-го представления о теле и гармоническом развитии человека. Эти учебные рисунки казались Грицаю верхом совершенства. Он стремился к ним приблизиться, проникнуть в методику их исполнения. Будучи студентом Грицай много времени проводил в прекрасной институтской библиотеке, изучая наследие великих мастеров по альбомам и монографиям. К этому нужно добавить регулярное общение с коллекциями Эрмитажа и Русского музея, частое посещение филармонии, ленинградских театров. Уже тогда его личные художественные пристрастия целиком лежали в области классического искусства, зарубежного и отечественного реализма. Уже тогда он ясно сознавал, что законы художественного образа, прекрасной изобразительной формы являются специфическим переложением законов, управляющих процессами жизни, развитием человеческой природы.

Знакомясь в музеях или по книгам с ушедшими художественными культурами, Грицай стремился за их своеобразием почувствовать определенные условия, конкретный склад человеческих отношений. Искусство прошлого заставляло его смотреть на исчезнув-

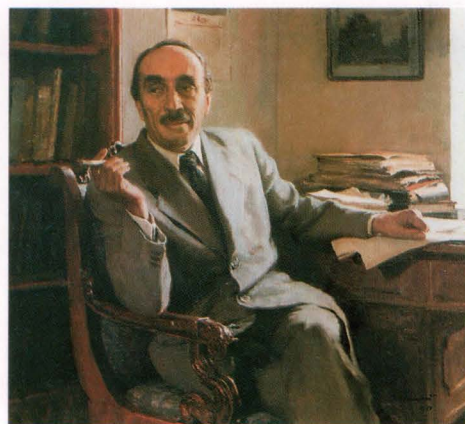
шие цивилизации с чувством невосполнимой утраты, как бы ощущать личную причастность к судьбам чужих стран и народов. Он искренне восхищался мастерами итальянского Возрождения, внимательно изучал картины испанских живописцев Х. Рибера, Ф. Сурбарана, Д. Веласкеса, присматривался к достижениям импрессионистов.

Особый интерес у него вызывали создатели русской художественной школы П.А. Федотов, В.Г. Перов, А.К. Саврасов, И.Е. Репин, В.И. Суриков, В.В. Верещагин, Н.Н. Ге, И.Н. Крамской, Ф.А. Васильев, И.И. Левитан. Созданное передвижниками виделось ему поворотным моментом в мировой художественной практике, после которого искусство прочно встало на путь отображения простой, повседневной жизни, реальной истории.

Приобщение Грицай к мировой и отечественной культуре было достаточно избирательным, обусловленным его личными склонностями, симпатией к искусству, проникнутому душевной теплотой и любовью.

Особую роль в развитии художественного вкуса Грицай сыграла литература. В раннем возрасте он зачитывался приключенческими романами Майн Рида, Фенимора Купера, Вальтера Скотта, с годами круг его читательских интересов заметно расширился. Юно-

Портрет академика Н.Н. Семенова. 1951
Киевский музей русского искусства



Портрет академика Б.Б. Плынова. 1951
Львовская картинная галерея





Портрет академика М.А. Павлова. 1951
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Дорога в Рождествено.
Этюд. 1952



шей он испытал сильнейшее потрясение от поэзии Гёте и Шиллера. Настоящим событием стало для Грицай знакомство с творчеством Сервантеса. Волшебная проза великого испанца навсегда пленила его воображение, от-

крыла перед ним целую вселенную поэтических переживаний и образов. Эстетическое удовольствие ему доставлял избранный Сервантесом своеобразный метод раскрытия человеческих характеров через внешне алогичные, даже курьезные поступки и действия главного героя, но при этом обнажающие сущность вещей и понятий. С молодых лет Грицай питает любовь к поэзии А.С. Пушкина, находит в ее содержании глубокое созвучие собственным мыслям и переживаниям. Часто он ловил себя на том, что воспринимает стихи Пушкина как чудесную музыку или как своеобразную живопись, пробуждающую в воображении вереницу ярких, подвижных образов, позволяющую за словесным выражением увидеть живые картины родной природы, многоликую стихию бесконечной жизни. Литературная деятельность таких мастеров слова, как Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой убеждали его в неразрывной, кровной связи значительного и самобытного художественного явления с народной средой, национально-нравственной почвой.

Необычайно сильное впечатление на Грицай произвели литературные творения Ф.М. Достоевского, приобщившие его к таким сторонам и глубинам человеческого сознания, о которых он раньше и не подозревал. Исполненные глубочайшего драматизма книги писателя оставляли в нем светлое чувство, рождали сильный порыв к добру и красоте человеческих отношений.





Летний сад. Ленинград. 1955
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Вдумчивое освоение литературной классики благотворно влияло на развитие поэтического чувства и личностных особенностей Грицай. Постигая мир, созданный большим писателем или поэтом, он словно вступал в сотворчество с автором, открывал духовные свойства, заложенные в чужой и собственной натуре. Чтение серьезной литературы вводило его в круг значительных идей и понятий, формировало личные взгляды на жизнь и задачи искусства.

При всей важности ученической стадии для профессионального самоопределения Грицай становление его творческой индивидуальности только начиналось и во многом зависело от грядущих событий и перемен в судьбе художника. ИНЖСА он окончил по мастерской И.И. Бродского, в то время уже тяжело болевшего и редко встречавшегося со своими подопечными. Вели дипломников в основном его помощники А. Любимов и П. Бучкин. Смутно ощущая свое будущее призвание, Грицай хотел исполнить дипломную работу в жанре композиционного пейзажа и уже начал собирать для нее необходимый подготовительный материал. Однако руководитель мастерской распорядился иначе. По его настоянию Грицай был вынужден писать картину на тему «Вручение крестьянам акта на вечное пользование землей», в которой собственно пейзажный элемент занимал скромное место и основная изобразительная нагрузка падала на многофигурную сцену. За материалом к диплому

Летний сад.
Этюд. 1955





Пора весны.
Этюд. 1958

Грицай едет в небольшое село Кошевары под Ленинградом. Здесь наряду с этюдами крестьянских типажей он пишет ряд натурных пейзажей, даже не столько по необходимости, сколько

Над Волгой. 1948–1952
Львовская картинная галерея



ради удовольствия и проверки личных возможностей. В отличие от статичных классных постановок изменчивая, колеблющаяся жизнь природы требовала для своего изображения иных подходов, заставляла многое делать по памяти, а что-то дорабатывать по воображению. По словам Грицай, в тот момент он не ставил перед собой каких-то особых художественных задач, а старался

как можно адекватнее передать живописными средствами конкретный ландшафт, сообщить ему материальную и пространственную убедительность. Способность к сочинению пейзажной композиции он продемонстрирует по возвращении с дипломной практики в пейзаже, исполненном методом свободной импровизации, но с тем приближением к непосредственной видимости явления, которое свойственно тщательной натурной студии. Заметивший работу И.И. Бродский посоветует ее автору не столь буквально следовать натуре, уделять большее внимание обобщению увиденного, отбору характерного, самого нужного.

Над дипломной картиной Грицай трудился добросовестно, но без особого горения. Предложенную тему он воспринял как обязательное испытание, призванное выявить уровень профессиональной подготовки будущих художников, соответствие их технической оснащенности высоким требованиям реалистической школы. Несомненно, ему хотелось раскрыть тему как можно убедительнее. Однако до конца поверить в свой замысел, ощутить изображаемую историческую действительность по-настоящему сильно, выпукло ему, пожалуй, не удалось. Семь лет серьезной учебы дали Грицаю очень многое, помогли укрепить его эстетическим убеждениям, зачаткам



Август. Полдень. 1945

индивидуального мастерства. Из стен института он выходит разносторонне подготовленным человеком, вольным избрать для начала самостоятельной деятельности любую область живописного творчества. Важно и то, что привитые школой навыки отвечали складу его дарования, природной склонности к безусловному претворению живой действительности, непосредственному художественному истолкованию ее предметного содержания.

Институт Грицай закончил 5 декабря 1939 года и уже в октябре 1940 года был призван на действительную службу в Красную Армию. Служба в армии, а затем Великая Отечественная война надолго отлучили Грицаю от избранной профессии, но вместе с тем явились серьезной жизненной школой, закалившей характер художника, сформиро-

вавшей в нем стойкие гражданские убеждения и нравственные позиции.

Наблюдая природу в редкие часы фронтового затишья, он ловил себя на мысли, что если доведется когда-нибудь вернуться в искусство, то первое, чем он займется, будет пейзаж. В армию Грицай пришел одним человеком, а закончил войну — другим. Перед ним распахнулась жизнь, о которой он даже не подозревал. Он видел немало ужасного, плохого, но видел и достойное поведение, и настоящее мужество, и истинное милосердие. Он стал лучше понимать людей. Со своими обычными слабостями, достоинствами и недостатками они стали ему ближе, дороже. Он научился ценить простоту и естественность человеческих проявлений, прощать ошибки другим и в полной мере взыскивать с себя. Все виденное и пережитое Грицаем в годы войны

Портрет жены с сыном. 1954





В начале апреля.
Этюд. 1955

На Оке. 1959

воспитывало его как человека, а значит и как художника. Проявившаяся в период вражеского нашествия невиданная сила человеческого сплочения, патриотического подъема стали для него источником художественного гуманизма, призывом к правдивому отображению реальной жизни. Победная весна 1945 года породила в людях большие надежды. Многим казалось, что после всего пережитого должна наступить какая-то особенная, вольная и счастливая жизнь. Именно в этой атмосфере светлых предчувствий и ожиданий Грицай вновь обращается к пейзажу, пишет на основе этюдного материала, собранного в окрестностях подмосковного Абрамцева, картину *Август. Полдень*. При всей кажущейся натурности положенный в основу композиции мотив рожден фантазией, подсказан авторскими раздумьями и переживаниями. Для художника, лично познавшего войну во всей ее горькой, трагической правде, благо мира было наиболее желанным. Как и все, он радовался Великой Победе, но еще больше тому, что кончилось страшное время разрушений, убийств, бедствий, что можно снова наслаждаться природой и солнцем, свободно дышать воздухом родной сто-

роны. Содержание пейзажа обнаруживает несомненную близость этим мыслям и переживаниям. Уходящая вдаль проселочная дорога словно зовет вступить на обаятельную мирным покоем землю, побродить среди широких полей и душистого жнивья, отдохнуть под раскидистой кроной придорожных деревьев, насладиться прощальным теплом августовского солнца. В процессе этого воображаемого путешествия зритель проникается красотой земного существования, встречается с мечтой о завтрашнем дне Родины. Манера, в которой исполнен пейзаж, свидетельствует о пристальном интересе Грицай к материальности природы, о стремлении каждый ее объект трактовать с ясной определенностью и вещественной осязательностью. Художник демонстрирует уверенное владение перспективой, освещением, добивается общей цельности изображения с помощью тональной увязки близко расположенных, тщательно выписанных предметов первого плана с обобщенными силуэтами форм, размещенных в глубине пространственной композиции. Интуитивно он заостряет те моменты изобразительного рассказа, которые сообщают ему обобщенный смысл и символическое звучание, указывают на возможную перспективу человеческой жизни. И все-таки при всех достоинствах рассмотренный пейзаж еще нельзя считать работой зрелого, сложившегося мастера. Отношение к жизненному материалу не обрело в ней той насыщенной эмоционально-субъективной окраски, что появится в более поздних вещах Грицай, разовьется

На веранде. 1958

Донецкий областной художественный музей



в особую систему поэтических интонаций и смысловых акцентов, отражающую своеобразие его художественного сознания. Для живописной концепции, в которой исполнен пейзаж *Август. Полдень*, характерно четко выраженное линейно-пластическое начало, упор на материальную ощутимость формы, полноценную трехмерность пространства. Однако возникает ощущение, что, хорошо увязывая тона и распределяя массы, достаточно умело справляясь с решением других технических вопросов, художник все же больше думает о законах и правилах изобразительной грамоты, нежели отдается тому безотчетному чувству, которое ведет вглубь, к невидимой сущности вещей и явлений. В этом повышенном внимании к моментам исполнения не было ничего удивительного, ибо возвращение Грицай после долгого перерыва к художественной деятельности было сопряжено с процессом восстановления утраченных профессиональных знаний и навыков. Возможность для более или менее систематических занятий искусством у него появляется после отъезда из действующей армии и перевода в Москву осенью 1944 года. Вернувшемуся с фронта Грицаю многое пришлось постигать заново. Вместе с бывшим однокурсником, впоследствии известным живописцем, Б.В. Щербаковым они приглашают натурщиков и вечерами рисуют. По воскресным дням они ездят на этюды в Подмосковье.

Упорная, вдумчивая работа над рисунком и этюдом позволила художнику сравнительно быстро набрать форму. Сделать следующий шаг навстречу творческой самобытности ему помогла встреча с мотивами, давно волновавшими его фантазию, отчасти благодаря пейзажам А.К. Саврасова, И.И. Левитана. Так, Волга рисовалась ему еще до того, как он на ней побывал. Непосредственная данность ландшафта, увиденного воочию, во многом отличалась от представлений, стоявших перед внутренним взором до знакомства с конкретным материалом. Однако первая поездка в Плес летом 1947 года ему почти ничего не дала и лишь позволила увидеть, насколько близко Левитан



Осенние дожди. 1959

следовал натуре в своем *Золотом плесе*. И только следующая поездка на Волгу, в Жигули, сообщила мощный толчок его воображению, дополнила и углубила сложившиеся представления, позволила проявиться собственному эстетическому чувству, заставило воспринимать и оценивать богатства местной волжской природы как бы под другим углом зрения.

Пейзаж *В Жигулях. Бурный день* создавался в атмосфере послевоенного времени, когда еще не выветрился дух радужных упований на скорую перемену в судьбе народа и общества, свежа была память о понесенных потерях и пролитой людской крови. Картина аккумулирует чувства и настроения людей, вернувшихся к мирным труду и за-

нятиям, искренне веривших в близкое торжество справедливости после всех жертв принесенных на алтарь Отечества. Представленное на ней событие имеет видимость конкретного жизненного явления, излучает правдивое настроение, неразрывно связанное с живым бытием природы в определенный день и час, но главное в исторический период, наполненный глубоким человеческим содержанием.

Красоте и величию местной природы он посвящает целый цикл произведений, не говоря о многочисленных этюдах и набросках. Так, картине *В Жигулях. Бурный день* предшествовал вариант, где тот же сюжет интерпретирован в ином образном ключе,



Зеленая рожь. 1959
Национальный художественный музей
Республики Беларусь,
Минск

погружен в безмятежное состояние теплого, солнечного дня. Однако подобная трактовка несколько приглушила тему могучей реки, не позволила выразить ее нрав во всей грозной силе и полноте. Концепция пейзажа *В Жигулях. Бурный день* открывала для этого несравненно большие возможности. Самоходная баржа вносит характерность и остроту в пейзажную ситуацию, подчеркивает мятежный нрав реки, тесную связь природной и человеческой деятельности. Напряженный, выразительный диалог происходит между всеми слагаемыми пейзажа. Ритм бегущих волн перекликается с движением облаков, отзывается в чередовании тени и света, в колеблющейся массе деревьев, укрывших каменистые склоны, находит поддержку в осо-

бенностях пластического рельефа, художественного пространства, оваянно-го грозным дыханием бесконечной вселенной. В колористическом строе полотна доминирует зеленовато-охристый цвет гористого берега, находящий богатый оттенками отклик в более густой и холодной гамме потемневшей воды, тесно связанный с жемчужно-серой тональностью дождливого неба. Вовлеченные в активное цветовое взаимодействие элементы пейзажа образуют слитное целое, притягательное в своей художественной правде и жизненной конкретности, но вместе с тем возведенное в ранг широкой, всеобъемлющей картины большой исторической жизни могучей страны и народа.

Летом 1950 года Грицай вместе с известным московским пейзажистом Я.Д. Ромасом вновь едет в Жигули на этюды. Но если одного привлекала задача поднять общественно важную те-

му, создать образ природы, преобразенной созидательным трудом человека, передать кипение большой индустриальной стройки, то намерения Грицай имели иную побудительную основу. «Я ехал прощаться, — скажет ху-

Апрель. Снег тает.
Этюд. 1955





Совхоз «Загорье». 1959

Первая зелень. Стадо. 1957
Вятский областной художественный музей

дожник, — к Волге, которая уже никогда не будет той, которую я знал и любил. Будущая плотина обрекала на затопление огромную территорию, пре-

вращала извилистое русло реки в гигантское водохранилище с почти недвижимой водой. Мне хотелось в последний раз увидеть знакомые места, запастись этюдным материалом для новой картины, которая как бы брезжила в сознании, но еще не имела достаточно твердой, натурной основы». Написанный вскоре после поездки пейзаж со стадом воспроизводит пойменный луг у самого подножия Лысой горы. В несколько идиллической тональности, но по-своему проникновенно автор передает образ благословенной земли, ниспосланной людям для вольной и счастливой жизни. Тема расставания, несомненно, наложила отпечаток на образный строй картины, придав ему легкую ностальгическую окраску. Однако личные переживания автора не снижают реалистической конкретности в подаче избранной природы, мирно пасущихся коров, сообщивших дивной, немного застенчивой красоте среднерусской природы неповторимую жанровую окраску.





Орто. Италия.
Этюд. 1981

Венецианский канал. 1962



Первые выступления Грица на Всесоюзных художественных выставках не только принесли ему широкую известность, но и выдвинули его в число ведущих мастеров советской послевоенной живописи. Одновременно с личной творческой практикой успешно разворачивается педагогическая деятельность художника. С 1948 года он преподает в Московском художественном институте, ведет рисунок в мастерской В.Н. Яковлева, придерживавшегося в своих занятиях с молодежью строгих академических правил и требований. Грицаю импонировала царившая в мастерской атмосфера высокой требовательности, серьезного отношения к учебе, благоговейного отношения к лучшим достижениям мирового искусства. Практическая деятельность мастерской была нацелена на воспитание мастера с широким диапазоном возможностей, способного решать профессиональные задачи в разных видах и жанрах живописи. Занимаясь преподавательской деятельностью, Грицай одновременно учился и сам. Из работ своих учеников он нередко извлекал пользу для собственного творчества, замечал в них качества и достоинства, углублявшие его представления о принципах завершенной конструкции, живой, выразительной формы. Завершенности произведения он придавал особое значение, ибо в ней, по его убеждению, отчетливо проступает грань совершенства, высота цели, к которой художник стремится. То, что Грицаю было доверено вести основную дисциплину — рисунок, уже само по себе говорило о многом, ибо в те годы критерии хорошей формы, грамотного рисования были достаточно строгими и едиными для всех учащихся. Творческую судьбу Грица, его мировоззренческую базу во многом определила суровая школа фронтовой жизни, обострившая в нем чувство природы, открывшая глаза на ее нравственную ценность, облагораживающее воздействие. Важные для него духовные вещи проступали в ней осязаемо предметно, с недвусмысленной внятностью.

Венеция. 1963 ►





Молодая поросль. 1963

Развитие творческой личности Грицай в указанные годы происходило под влиянием определенной художественной среды в тесном общении с товарищами по искусству. Много поучительного он извлек из своей общественной деятельности, участвуя в организации

и проведении художественных выставок. Если до 1948 года круг его знакомых в Москве ограничивался Б.В. Щербаковым, В.Н. Яковлевым, в Ленинграде – А.А. Мыльниковым, то позднее он познакомился с художниками старшего поколения Е.Е. Лансере, П.Д. Кориным, К.Ф. Юоном, А.П. Бубновым, Т.Г. Га-

поненко, Я.Д. Ромасом, А.А. Дейнекой, С.А. Чуйковым, со своими сверстниками Ю.П. Кугачем, В.К. Нечитайло, В.Г. Цыплаковым. У него складываются тесные отношения с молодыми художниками Г.М. Коржевым, В.Н. Гавриловым, братьями А.П. и С.П. Ткачевыми, А. Сидоровым, А. Тутновым, В. Ивановым, Е.И. Зверьковым, Н. Пономаревым, Д.Д. Жилинским, П. Оссовским, И. Шевандроновой. Люди, с которыми сводила его судьба, были личностями, у которых было чему поучиться как в профессиональном, так и в человеческом плане. По собственному признанию Грицай, он стремился учиться всему, от ремесленных сторон мастерства до жизненного поведения, учиться на хороших работах и добрых поступках, учиться на ошибках и промахах, от которых никто не застрахован.

С самого начала творчество Грицай не знало узкой специализации и наряду с пейзажной линией имело другие жанровые ответвления. Успешным и многообещающим оказался дебют художника в области портрета. Некоторые из его творческих начинаний указывали на то, что ему вполне по силам создание многофигурных тематических композиций. Так, в картине *Предатель* он использует принцип конфликтной ситуации, противопоставляет фигуру предателя группе людей, олицетворяющих своими переживаниями наружную оценку явления. Перед зрителем встает образ человека, с нескрываемым ужасом ожидающего расплаты, жалкого в своем смятении, но при этом ничуть не раскаявшегося в содеянном. Поводом для ее создания послужили впечатления, отложившиеся в памяти художника в бытность его недолгой службы секретарем военно-полевого трибунала, когда ему приходилось участвовать в рассмотрении дел бывших полицейских и других пособников фашистских оккупантов.

В 1947 году Грицай вместе с художником Щербаковым совершает поездку на Урал с целью собрать материал к заказной картине, посвященной труду индустриальных рабочих. Надо сказать, вещи, делавшиеся по соглашению, у него редко выходили удачными, прежде всего потому, что он органиче-

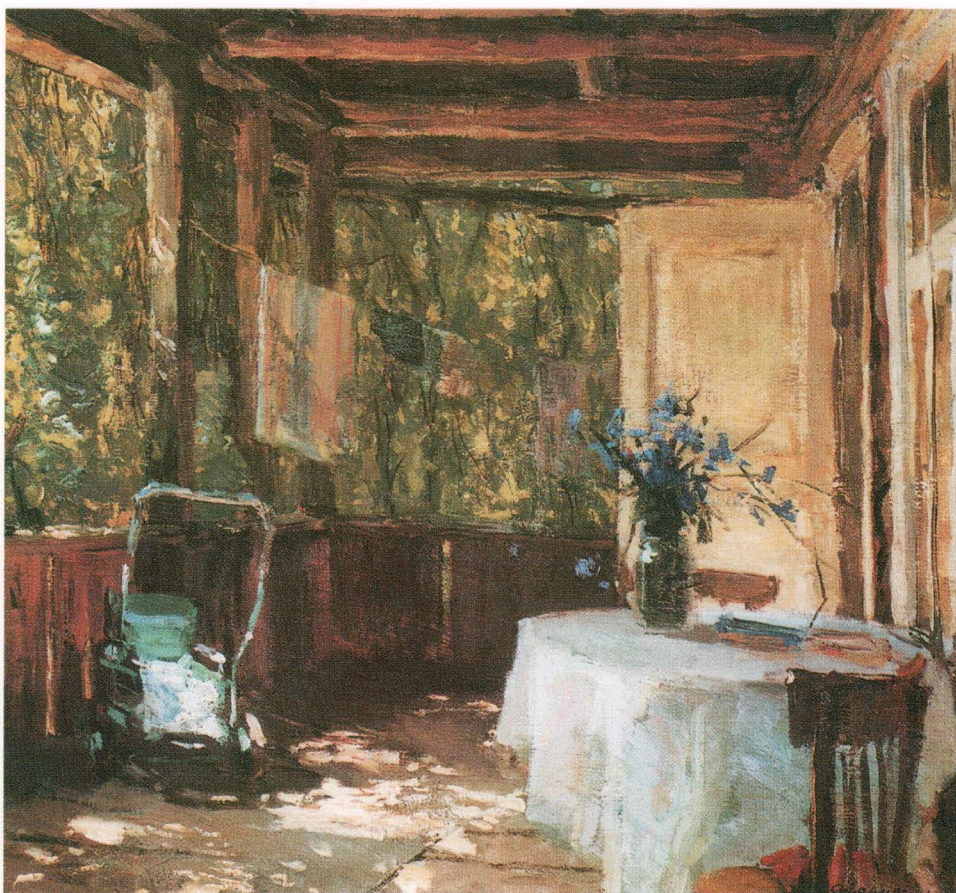


Подснежники. Осинник. Вариант. 1981
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

Осеннее утро. Стадо.
Этюд. 1962



ски не мог работать по заранее составленной программе. Свои лучшие замыслы он нередко вынашивал годами; их реализация носила непредсказуемый характер и часто отличалась от первоначальных намерений. В данной ситуации он приступил к выполнению принятых на себя обязательств с искренней увлеченностью, помышляя лишь об одном — как можно глубже проникнуть в существо незнакомой реальности. Оказавшись в знаменитом промышленном центре страны Свердловске, Грицай первым делом отправился на Уралмаш. Расположившись с этюдником прямо в горячих цехах завода, он делает множество живописных набросков, накапливает впечатления, необходимые для воображения, постепенно нащупывает путь к верной интерпретации предметной среды и происходившего в ней трудового действия. Возникшая в итоге предварительных исканий серия картин отражает разные эпизоды индустриального производства, но при этом проникнута сквозной задачей раскрыть человеческий смысл труда, выразить его суровую, настоящую красоту. Переступив порог горячих цехов, художник был поражен открывшимся зрелищем, размахом и необычностью кипевшей коллективной деятельности. Из трех композиций —



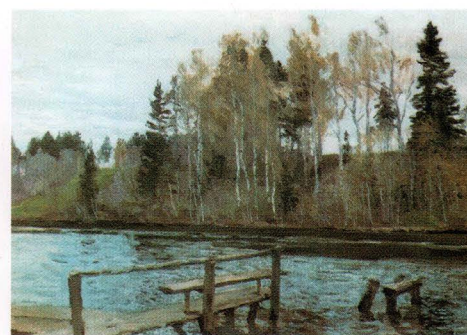
Веранда. 1963

Электронечи ВИЗа; Суточный цех; Кузнечно-прессовой цех Уралмаша (1947) — две последние работы выделяются эмоциональной собранностью и правдивостью содержания. Несомненно, художник воспроизводит промышленную реальность улучшенной, облагороженной эстетическим светом образного претворения.

На полотне *Кузнечно-прессовой цех Уралмаша* фигуры людей и сопутствующие аксессуары промышленной деятельности окутаны таинственным полумраком, из которого вырываются светящиеся массы раскаленного металла. Подсказанный самой обстановкой труда живописный эффект усиливает декоративную выразительность колорита, получает богатое пространственное развитие в тонко варьированной системе тональных градаций. Предметы и люди связаны между собой закономерной ритмикой трудового действия, всей целостной эволюцией художественной формы. Как и при создании образов природы, Грицай здесь использует для отображения производственных процессов метод многогранной

обрисовки предмета, включающей помимо положительных сторон, несомненных достоинств, прозаические моменты, говорящие о действительном состоянии и качестве жизни.

Со второй половины 1950-х годов главной сферой изображения для ху-



Начало мая. Ока. 1972–1973
Министерство культуры Российской Федерации,
Москва

дожника станет природа средней полосы России. Лирический пейзаж явится той областью, где в полную силу зазвучат его самые сокровенные мысли и глубокие переживания, обнаружатся истинные задатки и врожденные наклонности его художнической натуры, хотя его не покидало убеждение, что пейзажный образ строится по тем же самым законам, что и человеческий, и по существу является опосредованным выражением духовных и телесных свойств человека. Наверно поэтому интересы Грицай не ограничивались каким-то одним видом художественной работы, свидетельством чему могут служить его достижения в области портрета. Именно с этим разделом творче-

Снег идет. Веранда. 1969



Дубы распускаются. 1969

ства связан первый значительный успех молодого художника на общественной сцене, официальное признание его заслуг перед отечественной культурой. В 1948 году Грицай подключается к творческой группе, работавшей над большим групповым портретом советских ученых-академиков. Кроме него, в состав образованной бригады входили признанный портретист В.Е. Ефанов, а также ряд менее известных, таких как Б.В. Щербаков, К.М. Максимов, П.Ф. Судаков, Л.С. Котляров, Б.В. Ставицкий.



Гроза. Май. 1963–1983





Летят журавли. 1968–1980
Министерство культуры Российской Федерации,
Москва

Сюжетной основой полотна послужило заседание президиума Академии наук СССР. В конкретном интерьере предстояло разместить более сорока фигур виднейших деятелей отечественной науки, что, помимо чисто портретных задач, рождало определенные проблемы с нахождением верного пространственного решения композиции в целом. Именно Грицаю, как наиболее искусному в практическом использовании законов классической перспективы, было поручено вычертить линей-

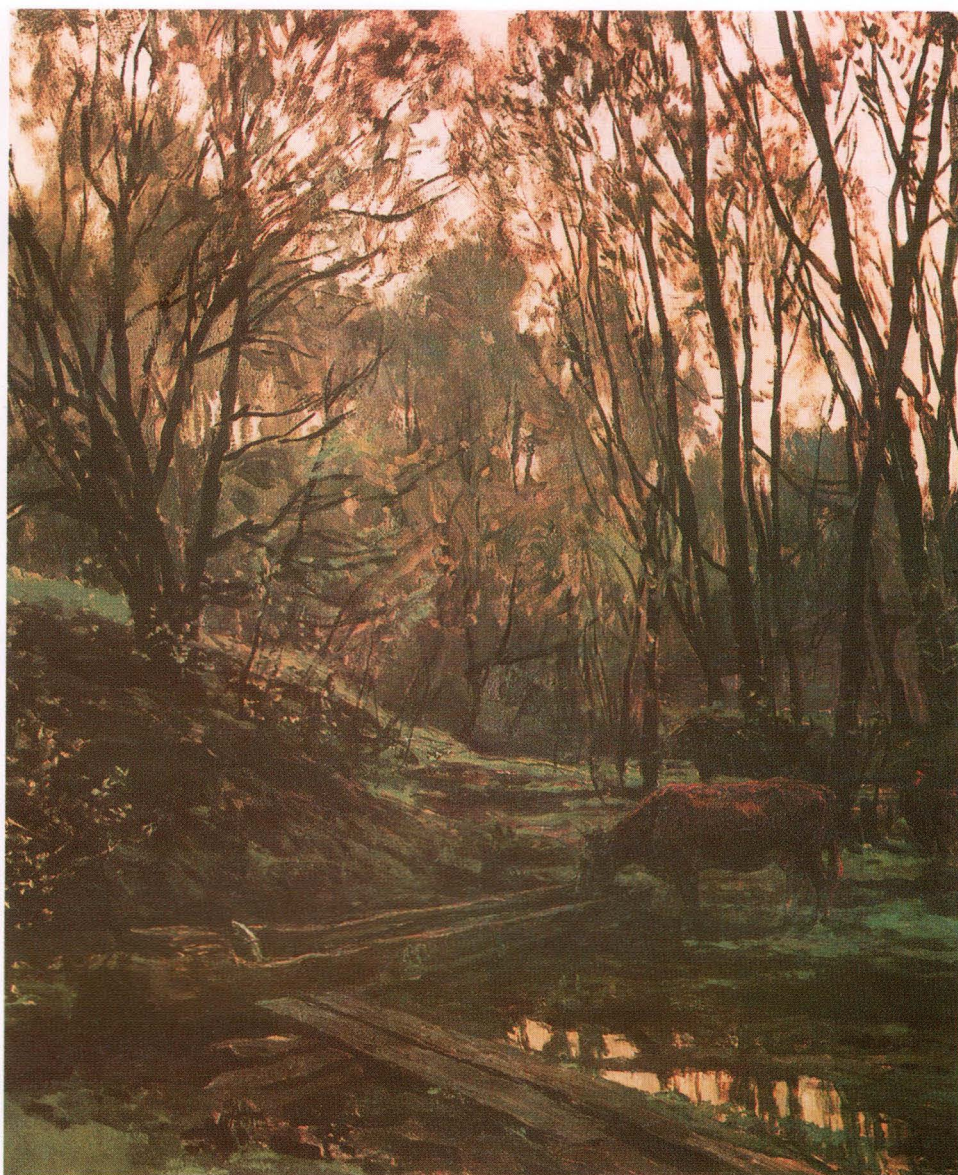
На вологодской земле. 1973





Весна. «Еще в полях белеет снег». 1970

ный каркас будущей конструкции портрета с учетом сложной многофигурной группировки и сокращений, возникавших при развертывании изображения в глубину. Художник не только успешно справился с возложенным делом, но и продуктивно участвовал в доведении общей структуры произведения до нужной степени законченности. Групповой портрет ученых писался по частям, в определенной последовательности, в стилевых параметрах, исключавших разногласия индивидуальности почерков и живописных приемов. Все усилия портретистов были сосредоточены на передаче убедительного сходства с оригиналами и окружающей их обстановкой. Они больше думали об увековечивании внешнего физического облика портретируемых, нежели о раскрытии их духовной сущности. Стилль трезвой, наглядной документальности придал изображенным на картине несколько бесстрастную описательность и статичность, приглушил психическую активность персонажей,



Весенняя земля. 1965–1981
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



Уродника. 1977

Саратовский государственный
художественный музей имени А.Н. Радищева

объединенных не столько сквозным единым действием, сколько фактом своего нахождения в присутственном месте. Надо заметить, что жанр «мемориального» портрета, в котором исполнена картина, едва ли был близок Грицаю. И, хотя под ней среди других имен значится и его фамилия, он весьма сдержанно отзывался о ее достоинствах и скорее рассматривал как полезный опыт решения ряда сложных, по своему увлекательных технических проблем.

Большее творческое удовлетворение художнику принесла работа над одиночными портретами ученых. Задуманные как вспомогательный материал к основной картине, они сразу же обрели значение самостоятельных

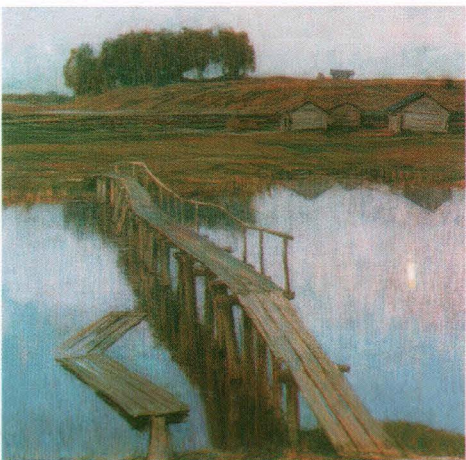


◀ Осинник. Осенний вечер. 1976

произведений. Это портреты основателя отечественной школы доменщиков М.А. Павлова (1951), физиолога К.М. Быкова (1951), почвовед Б.Б. Плынова, крупнейшего советского физика, нобелевского лауреата Н.Н. Семенова — крупных личностей, истинных подвижников науки, сохранивших в своем облике черты интеллигента старой формации. Труднее остальных было писать физика Н.Н. Семенова, который хотя и выкраивал время для позирования, но ввиду постоянных экстренных вызовов редко досиживал до конца сеанса. Но Грицаю, в конце концов, удалось отыскать красноречивый жест и позу, поймать характерное выражение лица модели, любившей блеснуть на людях обширностью познаний, необычностью суждений. Позируя художнику, он охотно поддерживал светскую беседу, остроумно шутил или начинал слегка иронизировать над собственными эстетическими привязанностями. Иногда он словно утрачивал контроль над собой, как бы уходил в себя, погружаясь в глубоко личные мысли и переживания. В такие минуты по его челу пробегала едва уловимая тень каких-то тревожных воспоминаний или невольных сожалений, во взгляде появлялась затаянная грусть. И, хотя всемирно известный физик изображен дома, за письменным столом своего рабочего кабинета, его облаченная в строгий официальный костюм фигура больше ассоциируется с активным общественным бы-

Вечер на Мсте. 1976

Тверская областная картинная галерея



Осень. Старый парк. 1980

том, нежели с домашней обстановкой и жизненным распорядком сугубо кабинетного ученого. Сидящий в старинном кресле Семенов словно обращается к знакомому собеседнику, вступает со зрителем в живой, непосредственный контакт. С картины на нас смотрит человек недюжинного ума и характера, находящегося в непростых отношениях с окружающим миром и обществом, склонного к рефлексии и публичному диалогу, не чуждого земных печалей и радостей.

Несомненной творческой удачей была и самая первая работа интересующего нас портретного цикла, запечатлевшая облик видного советского почвовед Б.Б. Плынова

Интересно, что художник не сразу нашел удовлетворяющий его строй портрета, нужное положение фигуры в пространстве. В окончательном вари-

анте он изображает Плынова в анфас, смягчая строгую фронтальность позы асимметричным по отношению к вертикальной осевой линии корпуса положением крепко сомкнутых рук, своим красноречивым психологическим звучанием существенно дополняющих характеристику представленного на портрете человека. Узловым моментом изображения, средоточием интеллектуальных и душевных качеств портретируемого остается его великолепно написанное лицо, тонально акцентированное, мощным пластическим рельефом выступающее на зрителя из комнатной полутьмы. В нем сфокусированы индивидуальные и типические черты русского интеллигента, угадываются мощный глубокий ум и чуткая отзывчивость сердца. Присущее ему многогранное, емкое выражение передает



Прошел легкий дождь. 1983–1984

богатую, интенсивную жизнь человеческого духа, излучает то нравственное благородство, что достигается требовательным воспитанием чувств, потребностей, служением настоящему делу. Ес-

Весенний ветер. 1976

ли в портрете академика Семенова проблема раскрытия внутренней жизни героя активно решается с помощью точно найденного действия и красноречивой архитектуры фигуры, то в портрете Польшова динамика эмоционального состояния личности оттенена внешне неподвижной позой модели.

Обращение к родной среднерусской природе раскрепостило творческую фантазию Грицай, послужило основой для обогащения его живописи новыми качествами. В начале 1950-х годов художник пишет не только чистые пейзажи, но и вещи, в которых природа мыслится одухотворенным миром, слитым с ежедневным, бытовым самочувствием человека, возможным при нормальном течении жизни. Идея простого ясного существования, неразрывно сцепленного с естественной средой, получает лирически наполненное истолкование в портрете *Жена с сыном*. Конечно, сам объект изображения был исполнен для автора особого значения, нес содержание, имевшее отношение к сфере интимно-индивидуального бытия семьи, был окутан плотной паутиной личных ассоциаций и переживаний. Художник воспроизводит простую житейскую ситуацию, словно давая понять всей ее задушевной, любовной трактовкой, что именно из таких, часто неприметных, мало ценимых мгновений складывается подлинное человеческое счастье.





Цветущая яблоня. 1978

Духовная близость сына и матери раскрыта с тактом, не допускающим ни сентиментальной усиленности, ни каких-то резких сценарных акцентов, способных разрушить удивительную психологическую атмосферу, выраженную языком телесной пластики и конкретной бытовой ситуации. Вместе с тем поэтический строй картины не лишен драматической интонации. Если ярко освещенная фигура мальчика излучает живой, пытливый интерес к окрест лежащему миру, то погруженное в полутьму лицо матери выражает иную глубину переживаний. Оно про-

Сирень. 1976



Вишня цветет

никнуто динамикой сложного настроения, в котором воспоминания о прошедшем смешаны с думой о будущем, с беспокойством за судьбу близкого существа.

Образному раскрытию натуры служит выразительно говорящая пластика фигур, расположенных на границе двух пространств, жилого интерьера деревянной избы и открытой летней веранды, как бы уже ничем не отгороженной от мира природы. Направленные в разные стороны взгляды персонажей позволяют мысленно раздвинуть границы непосредственно изображенной реальности, соотносят представленную ситуацию с чем-то неизмеримо большим и безграничным. Много в создании слитной внутренней атмосферы полотна решило освещение. Мягко преломляясь в розовато-белой кофточке портретируемой, свет скользит по поверхности невысокого столика, застланного обыкновенной клеенкой, затем растекается мерцающей массой рефлексов по старым доскам пола внутри комнат, чтобы набрать максимальную силу в глубине жилища, где он смешивается с мощным световым потоком, проникающим через застекленную веранду, расположенную с противоположной стороны дома. Кроме связующей функции, свет в картине несет символическую нагрузку, ассоциируется с душевной

просветленностью образов, с вечными началами бытия.

Существенную роль для развития живописного дара Грицай сыграли его поездки на Академическую дачу под Вышний Волочок. Этот удивительный по разнообразию мотивов край издавна притягивал к себе начинающих и маститых художников, каждый из которых находил здесь свои заветные уголки и сюжеты, имел возможность приобщиться к опыту других живописцев, обсудить любые творческие проблемы в кругу настоящих профессионалов. Академическую дачу и ее окрестности посещали многие блистательные живописцы, принадлежавшие к разным художественным эпохам и поколениям. Сюда не ездили люди равнодушные к человеку и художественной правде объективного мира. Здесь укрепляли и совершенствовали индивидуальное мастерство такие корифеи русского искусства, как И.Е. Репин, К. и С. Коровины, Н.К. Рерих, А.И. Куинджи, М.В. Не-



Месяц над Прилуками

Ленинград. Обелиск П.В. Румянцеву. 1971
Министерство культуры Российской Федерации,
Москва

стеров, А.А. Рылов, Л.В. Туржанский, А.С. Степанов, П.И. Петровичев, С.Ю. Жуковский, В.Н. Бакшеев, С.В. Герасимов и многие другие. После Великой Отече-

ственной войны Академическая дача переживает второе рождение, становится настоящей меккой российских художников. Особенно благотворно дух места, овеянного художественными воспоминаниями, сказывался на созревании молодых дарований. На Академическую дачу Грицай систематически приезжает с начала 1950-х годов нередко в качестве консультанта творческой группы. Разумеется, консультативной деятельностью не ограничивалось пребывание художника в среде, где все располагало к самостоятельной работе на пленэре. Уже в первое посещение «Академички» весной 1950 года Грицай, вдохновленный своеобразием местной природы, ощутил жажду деятельности, желание отыскать невосребованную красоту окружающей пейзажной среды. Оказавшись в обста-



Весна. Ручей в Князем овраге. 1967–1975



новке, воспетой многими замечательными художниками, Грицай старался избежать невольных аналогий, найти свой круг изобразительных и поэтических ценностей. Следует заметить, что в 1950-е годы он был уже достаточно известным живописцем, имел весомый авторитет в области пейзажа, прежде всего благодаря таким картинам, как *В Жигулях. Бурный день* и *Над Волгой*. Как и в случае с волжскими мотивами, художник обходит стороной виды, известные по другим работам, находит в знакомой натуре совершенно оригинальную комбинацию форм и красок, отвечающую столь же неповторимому состоянию души.

Обосновавшись на Академической даче, Грицай первое время редко раскрывал этюдник и больше присматривался к окружающей действительности. Он не испытывал тяги к сюжетам, облюбованным другими живописцами, и как бы инстинктивно сторонился близко лежащей, внешней красоты природы. В одном из первых композиционных этюдов *Река Мста. Апрель* он продолжает знакомую линию: речной пейзаж с широким, панорамным охватом пространства.

Лирическая направленность исканий Грицай явилась непосредственной художественной реакцией на менявшуюся атмосферу времени, определялась естественной потребностью строить отношения с действительностью на доверительной, сердечной основе. Возобладовавшая со второй половины 1950-х годов в живописи художника тенденция при всей своей исторической обусловленности явилась дальнейшим развитием моментов, наметившихся еще в предшествующую пору. Однако признаки будущей поэтики чаще проступали в небольших этюдах при непосредственной передаче натуры, ее затаенного жизненного очарования, требовавшего соответствующей эмоциональной настройки колорита. Теперь пространство его картин выглядит более камерным и замкнутым, как бы приближенным к зрителю. Сказанное, конечно, не означает, что художник избегает писать сюжеты с иным пространственным дыханием, но именно в образах лесной природы с наибольшей ясностью

различимы черты его творческой эволюции.

Эта эволюция не знала резких отклонений от однажды избранного пути. Между работами Грицай начального периода и вещами, созданными после 1955 года, мы не обнаружим существенных различий. Более ощутимо менялась общая тональность исканий мастера. Если в ранних своих пейзажах автор делает упор на собственном значении воспроизводимой реальности, своими формами как бы подсказывающей зрителю определенные эмоции и представления, то с годами все большую силу и концентрацию получает эмоциональное содержание, вкладываемое им в тектонику цветовых и пространственных отношений, в способ художественного переложения натуры. В произведениях мастера усиливается выразительная функция тонального колорита, живописной фактуры, возрастает роль света как одного из самых живых, одухотворенных компонентов изображения. Его образные решения приобретают яркую самобытность, особую индивидуальную точность, связанную не только с характерной окраской предметов, но и с подвижным, непрерывным цветом среды. Во время своих

ежедневных хождений с этюдником по окрестным лесам он как-то набрел на молодой осинник, в котором увидел мотив, показавшийся ему настоящим чудом. Тем апрельским днем он сделал первый этюд к своей картине *Подснежники* (1954–1967), для создания которой автору потребовалось целое десятилетие. Столь длительный срок работы над одним произведением был для творческой практики художника скорее нормой, чем исключением, отвечал специфике его образного мышления, свойственной ему привычке через некоторое время возвращаться к уже осуществленному, дополнять прежние решения новыми содержательными моментами и качествами. Он редко удовлетворялся одним вариантом картины и почти всегда находил весомые основания для дальнейшей разработки старого замысла. Нередко добытое поэтическое содержание начинало жить в сознании самостоятельной жизнью воспоминаний, на которую наслаивались свежие наблюдения и ощущения. По всей видимости, последнему варианту *Подснежников* также предшествовала сложная внутренняя работа,

Северная весна. 1981–1983



позволившая через много лет после первого обращения к теме заново выразить ее поэтический смысл и образную правду.

Цветение хрупких, нежных подснежников, мерцающих в затаенном пространстве осинника, олицетворяет надежду и силу просветления, таинство вечного обновления жизни. Собственное поэтическое значение мотива помножено на образную силу искусства и заключено в совершенную живописную форму. Хотя картина создава-

лась длительный период, она кажется исполненной на одном дыхании, под влиянием внутреннего озарения.

Работая над картиной, Грицай не упускает случая сверить выраженное на холсте с конкретными жизненными наблюдениями. Каждое пришествие новой весны он, как правило, встречает на «Академичке». В итоге возникает целая сюита великолепных этюдов к картине *Подснежники*, наделенная самостоятельным значением, но одновременно питавшая живыми соками основной замысел. В отличие от этюда, картина в еще большей степени живет своей собственной независимой жиз-

нью, требует в процессе исполнения необходимого ей продолжения, связанного с развитием внутренней формы.

На пути к созданию картины *Подснежники* натурный материал и в особенности этюд с одноименным названием 1956 года в значительной степени предопределил образный и композиционный строй будущего шедевра. Тем не менее в своем окончательном виде последний отличается от подготовительных работ. В упомянутом этюде с большей очевидностью проступает «исследовательская» установка автора, пристально изучающего натуру, прослеживающего ее конструктивные особен-

Ледоход. 1976–1983

Государственная Третьяковская галерея,
Москва



ности, пропорции, цветовые и пространственные характеристики с целью нащупать опорные точки для осуществления более масштабного замысла. В итоговом полотне натурные наблюдения возведены в достоинство собирательного образа, служат конкретизации широкой идейно-психологической темы. Активным средством создания образа картины выступает ее цветовое решение, вобравшее все самое живое и ценное для восприятия из красочных отношений, найденных в предварительных этюдах. Льющийся с неба свет объединяет в единое целое и тонкие стволы осин, и оттаявшую землю,

укрытую прошлогодней жухлой листвой, сквозь которую пробиваются фиолетовые венчики весенних цветов.

Красоты Летнего сада привлекали многих поэтов и художников. В картине Грицай *Летний сад. Ленинград* воплощен общенациональный взгляд на один из прекраснейших уголков старого Петербурга. Развитие темы от этюда к картине здесь также происходило под знаком перевода быстротечного состояния природы в поэтически насыщенный образ. Если в этюде акцентирован изменчивый, преходящий характер ситуации, то в картине мгновенные проявления природы чередуются с акцен-

тами, сообщающими содержанию духовную высоту и значительность. Осенняя ветвями широкая аллея парка плавно уходит вглубь. Ее движение как бы становится стержнем цветового и пространственного развития композиции, определяет немного грустный, элегический настрой выраженного содержания. Под влиянием атмосферы предметы на удалении утрачивают четкость очертаний, их форма обретает живописную мягкость и местами растворяется в дымке дали, обнаруживая тональную близость вольной стихии неба, гармонируя с легкими, прозрачными тенями, скользящими по земле.





Золото осени. 1976

К изображению знаменитого паркового ансамбля он подходит как пейзажист, воспринимающий живое течение жизни природы в неразрывном единстве с динамикой личных переживаний и определенных ассоциаций. Не случайно оживляющая пейзаж великолепная парковая скульптура кажется ее естественным дополнением, позволяет ощутить дух столетий, преемственность эстетических традиций.

Соприкасаться с деревенской жизнью Грицаю доводилось постоянно во время ежегодных выездов на этюды в сельскую местность. В 1971—1973 годах он впервые знакомится с Вологодским краем, останавливается в старинных русских поселениях, еще хранивших черты традиционного облика и уклада. Одно из них, село Беляевка, ста-

нет для него и сына, также яркого, самобытного художника своего рода творческой базой. Несколько лет подряд они вместе будут приезжать сюда в поисках свежих идей и замыслов, увозя с собой в Москву сотни превосходных этюдов, начатых, а нередко законченных композиций.

Художник не обращается к городскому пейзажу, «засоренному» постройками индустриального назначения, бездушного геометрического стиля, но делает исключение для памятных мест старого Петербурга. Здесь уместно вспомнить пейзажные этюды мастера, исполненные им во время поездки в Италию в 1962 году. В них сквозит искреннее восхищение гармоничной красотой древнего Рима и несравненной Венеции. Напоенные солнцем, интенсивные в цвете, они переда-

Осинник. Трава зеленеет. 1958



ют неповторимые особенности местной южной природы, сочную, почти скульптурную выразительность старинных архитектурных ансамблей, образующих слитное целое с окружающей пейзажной средой, насыщенной цветными рефlekсами и тенями, полной живого трепета и динамики. Со свойственным ему колористическим чутьем художник находит ключ к убедительному живописному воссозданию сказочно-прекрасного облика Венеции, с ее пропитанной влагой и световыми эффектами атмосферой, непрестанной цветовой игрой на поверхности колеблющейся воды, словно излучающими тепло и свет фасадами древних дворцов, необычайно материальных вблизи, превращавшихся на расстоянии под действием влажного марева в дивный мираж. *Венеция. Ранний вечер* (1962). В этюдах *Венеция* (1963), *Палаццо Лабьо* (1962) автор ставит и решает определенные творческие задачи, ищет и находит способ объединения красок, характерный для открытого воздушного пространства, освещенного горячим солнцем либо, наоборот, затененного близко стоящими домами, между которыми мерцает переливчатая, слегка волнующаяся гладь узенького канала.

Но, как ни выразительны работы Грицай, выполненные во время зарубежной поездки, они все же уступают в содержательном плане натурным композициям, посвященным «северной Венеции», родному Ленинграду. В пейзаже *Ленинград. Обелиск Румянцеву* запечатлен уголок старого Петербурга, трактованный без тени внешней красоты и намек на сюжетную занимательность. Созданный образ является совершенной, художественной иллюзией подлинной жизни, пропитанной тонко выраженным лирическим переживанием, раздумьем о прошлом и настоящем великого города. Впрочем, именинником в картине выступает даже не столько известный памятник, давно являющийся украшением городского ансамбля, сколько общая часть городского и природного бытия, входящая в повседневный обиход, связанная с бытовым самочувствием человека, его обыденными делами и заботами.



На пороге осени. 1979

Убирают картофель. В Макаровке. 1978

Отсутствие в его композициях малейшего намека на сочиненность, предельную заданность достигается глубоким проникновением в жизненную сущность явления, умением переплавить в своем воображении реальные качества предмета, окружающей его

обстановки, заново воссоздать из них живую художественную реальность, более зримую и осязаемую, нежели исходный, природный оригинал. Как по-разному трактовано пространство

в пейзажах *Осень в лесу* (1970—1979), *Весенний разлив*, *Дни майских гроз*. В первом случае это укромное, замкнутое пространство лесной поляны, густо заросшей папоротником, окутанной атмосферой заповедного места, располагающей к тихому, сосредоточенному созерцанию. Его строение, поддержан-

Весна. Большая вода на Оке. 1970—1984
Государственная Третьяковская галерея,
Москва

ное свето-теневыми отношениями, характером рисунка, вариациями цвета, формируют поэтически-сказочный образ картины, таинственный и реальный в одно и то же время.

О том, что чарующая жизненность изобразительного решения неотделима в работах мастера от мощного чувственно-художественного впечатления, говорит следующий по времени создания пейзаж *Весна. После половодья*.

Его панорамная композиция наполнена дыханием простора, решена большими массами, крупными, фронтально расположенными планами, ближний из которых, изображающий берег реки с песчаными отмелями, образует авансцену пейзажа, через которую зритель вовлекается в открытое пространство еще недавно затопленной равнинной местности, приобщается к неизменно прекрасному ритуалу весеннего обновле-



ния природы. Впечатляющий размах земного и небесного бытия, переданный масштабным соотношением водной шири и заречных далей, акцентирован четко прорисованной формой цветущей ивы, помещенной на границе с передней плоскостью изображения, точно найденным размером и местоположением речного буксира, тянущего за собой тяжело нагруженную баржу. Много в создании яркого художест-

венного впечатления решил колорит полотна, составленный из тонко подобранных цветов, навеянных конкретными наблюдениями, преобразованных и варьированных в полном соответствии с авторским пониманием красоты и ценности выраженного мгновения.

В нерасторжимом единстве с образным содержанием находятся глубоко осмысленные и пережитые формальные факторы, композиционные средства,

участвующие в создании образа картины *Дни майских гроз*. Здесь также опорой для цветового решения служит серьезная изобразительная задача, вещественные и пространственные особенности конкретной природы. Своеобразным линейным каркасом ее тонального строя выступает сложная комбинация асимметрично расположенных горизонтальных планов, объединенных сквозной композиционной диагональю.





Время песен жаворонка. 1982

С невысокого косогора в левой части изображения взгляд по пологому склону скользит к правому опущенному краю картины, за которым угадывается темный провал лесного оврага. В глубине рельеф местности снова повышается, восходящие массы земли замыкают горизонт и одновременно создают противовес диагональной асимметрии первого плана. Тонко варьированный ритм горизонтальных членений пространства перебивается вертикалями деревьев, акцентирован непрерывной грядой облаков, бегущих по словно вставшему навстречу зрителю небу. В самой конфигурации земной поверхности мастер находит опорные точки для содержательного развития цветовой темы, нащупывает связи, закрепляющие единство пространства и света, эмоционального и вещественного начала.

В 1970-е годы Грицай довольно часто обращается к изображению пересеченных ландшафтов, изрезанных оврагами, с покрытыми густым кустарником, деревьями, крутыми и пологими склонами. К данному кругу произведений относятся пейзажи *Весенние сумерки. Овраг* (1973), *Весенний вечер. У оврага*; *Майский вечер* (1978). Все

они построены на сочетании вида сверху с плоскостью земли, изображенной сбоку, под небольшим углом к горизонту. Свободное равновесие больших контрастных масс земли и асимметрично расположенных воздушных планов вносит в композицию драматическую напряженность, сообщает изображению особую пластическую выразительность.

Уже в ранний период творчества мастер демонстрирует завидное живописное мастерство, умение претворять увиденное в глубоко содержательное целое, в котором цвет неотделим от

эмоций и красоты человеческого существования на лоне природы. Так, в жанровой композиции *На веранде* (1958) он создает красочную среду, символизирующую гармоническое единство всего лучшего, что есть в природе и человеке.

Живописный строй полотна отражает зримую фабулу простого человеческого бытия, имеющего зримые, конкретные очертания и свою подземную часть, тождественную протекающему во времени душевному процессу, характеризующему взаимоотношения людей в сложной игре ассоциаций и эмоциональных оценок. Дважды фигурирующий в композиции букет из обычных полевых колокольчиков словно источает в окружающее пространство аромат цветущих лугов, вносит звонкую праздничную ноту в сдержанный цветовой убор картины.

В дальнейшем Грицай неоднократно обращался к мотиву веранды, находил в нем отклик совершенно разным настроениям и мыслям. Полный тихой, затаенной грусти этюд *Осенние дожди* был отчасти рожден стечением обстоятельств. Художник гостил на даче известного московского живописца А. Тутунова. Затянувшееся ненастье затрудняло работу на открытом воздухе и часто обрекало его на вынужденное бездействие. В один из дождливых дней он решил, не покидая дома, написать этюд с летней террасы, на вид неказистой, скудно освещенной, но вдруг показавшейся ему чем-то необычайно привлекательной, словно открывшейся с неожиданной, истинной стороны.

Весна. После половодья. 1973–1984





Дни майских гроз. 1980–1982

Отсутствие отхода заставило Грицай как бы мысленно увеличить расстояние до ближайших предметов на плоскости. Заданная дистанция подчеркнула цельность и собранность цветовой гаммы, сосредоточенность царящего в этюде настроения тихой грусти, мечтательного раздумья.

В написанной через много лет после этюда *Осенние дожди* картине *Веранда. Идет снег* (1973—1975) автор использует тот же мотив, но трактует его в ином образном ключе, подсказанным другим настроением и временем года. Изображенная терраса узнается с первого взгляда, хотя ее облик претерпел некоторую реконструкцию соответственно новой творческой задаче. Заменяв вертикальный формат холста на горизонтальный, художник заметно расширил границы ближней пространственной зоны, как бы приблизил интерьер веранды к зрителю, тем самым усилив момент личной сопричастности изображенному. Избранная точка зрения не только преобразила облик и размеры знакомого помещения, но и позволила увеличить количество открытого пейзажного пространства, перенести внимание на событие, происходящее в природе.

Большим достоинством художника Грицай считает простодушную све-

жесть восприятия, способность целиком отдаваться непосредственному впечатлению, искреннему чувству. Именно такое непредвзятое отношение к увиденной жизненной ситуации определило светлую, радостную тональность композиционного этюда *Май. Шум берез* (1975—1977).

Доминирующим моментом изображения является ансамбль могучих берез, запечатленный во всем богатстве структурных особенностей и тональных градаций на фоне прозрачной си-

невы неба, тонко сопоставленной с нежным цветом майской зелени. Декоративная выразительность основных гармоний усилена звучной белизной стволов и ветвей, местами разбавленной легкими тенями, увязана с более телесным цветом лошади, мастерски вписанной в пространство ближнего плана, сообщившей всему земному великолепию природы особую лирическую задушевность. Если абрис деревьев

Весенний вечер. У оврага. 1978





Май. В заливных лугах. 1980

Вечер. 1987

Центральный дом художника, Москва



прослежен достаточно обстоятельно, сохраняет четкость линейных контуров и предметную определенность, то трактовка их зеленого убора содержит моменты недосказанности, носит более этюдный характер общего, суммарного впечатления.

Многие этюды Грицаца рождаются как небольшие стихотворения на волне лирического переживания. В этюде *Стадо* (1956) настроение подается как состояние природы, исполненное щемящей грусти и скрытого беспокойства. Быстрыми, динамичными мазками, местами переходящими в цветовую штриховку, художник изображает усеянное ломкими, сухими стеблями сжатое поле, по которому разбрелось деревенское стадо. Взятые в цветовом контрасте к желтеющей стерне и светлому пространству неба объемные силуэты животных эскизно намечены скупыми, порывистыми линиями, но при этом узнаваемы с первого взгляда.



Весенний разлив. 1969–1983

К широкому пейзажному обобщению художник нередко приходит через ряд предварительных проб и решений, каждое из которых заслуживает статуса полноценного художественного творения, но вместе с тем является окончательным. Именно так возникла картина *Осеннее утро* (1963), в основу которой положен добротный этюдный материал, нередко выходящий по сложности переданного настроения и богатству живописной формы за рамки подсобных штудий.

Это перерастание этюда в картину мы видим в работе 1962 года *Осеннее утро. Стадо*, написанной в сдержанной желтовато-коричневой гамме, слегка размытой дымкой холодного утреннего тумана. Выразительный колорит навеивает грустные и вместе в тем поэтически возвышенные чувства, столь созвучные неброскому очарованию деревенской осени в средней полосе России. Художник достаточно обобщенно трактует пространство лугового раздолья, по которому неторопливо бродит стадо коров. Появление домаш-

них животных скрашивает «тоскливый» облик увядающей природы, вносит в атмосферу задумчивой тишины и покоя щемящее душу напоминание о бренности телесной жизни.

Значительная часть изображения занята небом, с которого на покрытую туманом землю струится мерцающий

Апрель. У пруда. 1981

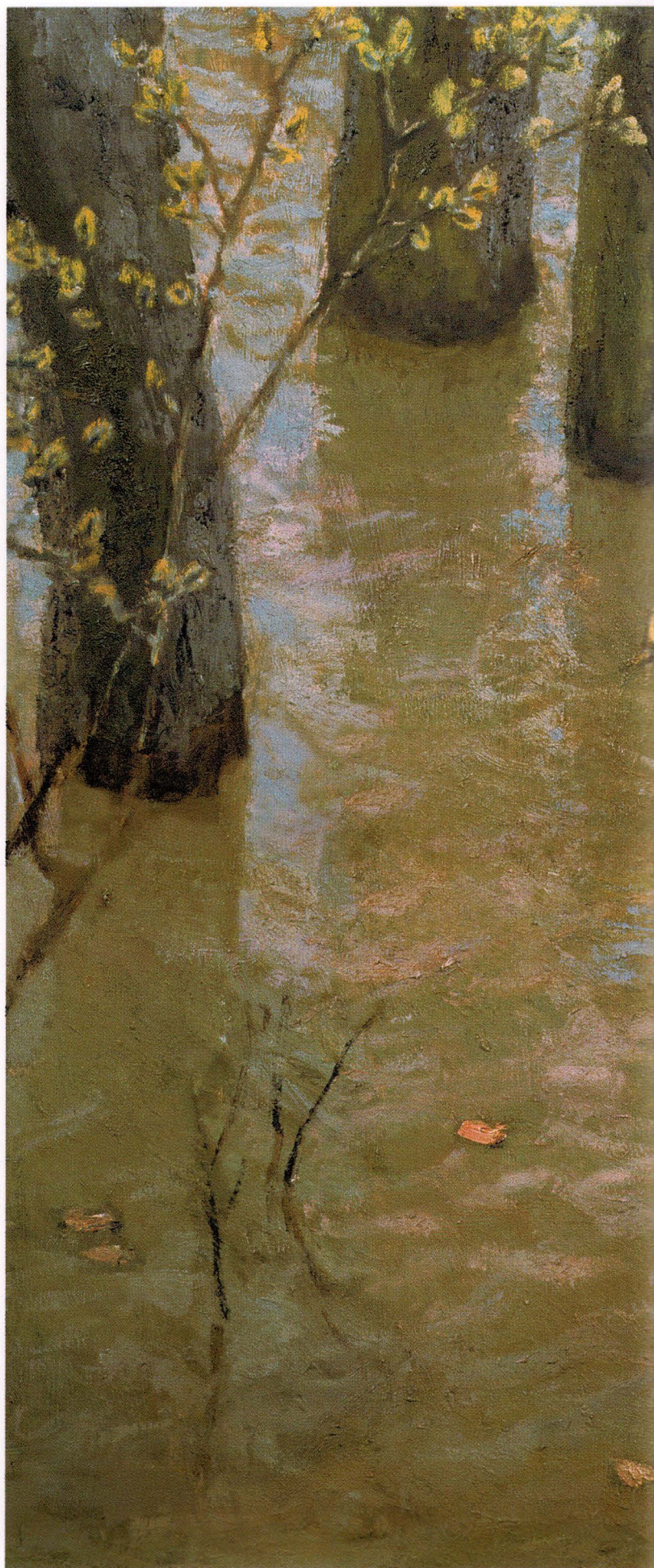


свет, не дающий резких теней, скрадывающий очертания предметов, но не настолько, чтобы лишить их материальной определенности и узнаваемой внешности. Будучи сквозным, объединяющим началом, связывающим отдельные части в единую целостную картину, свет несет в себе отблеск иного, неземного бытия, бесконечного и нетленного.

Своеобразная пейзажная музыка слышится во многих произведениях художника. Благодаря ее всеобъемлющему звучанию, всепроникающему ритму, частная коллизия природного бытия в картине *Ледоход* неизмеримо вырастает в своем эмоциональном значении. Рассматривая эту картину, испытываешь удовлетворение от самой логики построения изображения, сопутствующей ему симфонии красок, вызывающей поток ответных реакций, глубоких душевных отзвуков, связанных с жизнью людей.

Неизбежные изменения в эмоциональном опыте Грицай давали ему повод для новых обращений к старому материалу, осуществления сюжетно и конструктивно близких, но в содержательном плане разных художественных решений. Так, на завершение одного из лучших пейзажей художника *Весенняя земля* (1965—1982) ушло более семнадцати лет, в течение которых цветовая и пространственная концепция изображения обрала новыми чувствами, смысловыми оттенками, видоизменялся сам способ наложения краски, фиксирующий следующий этап вживания, погружения в пейзажную тему. В год окончания картины художник пишет ее новый вариант, известный под названием *Время песен жаворонка*. В нем он с помощью иных пространственных характеристик и качеств цвета договаривает то, что не вошло в образный мир предшествующей композиции.

В этом пейзаже формирующие смысл и значение образа формы взяты с большого расстояния, под углом зрения, акцентирующим не столько материальность и тяжесть земли, сколько легкость и прозрачность воздушной стихии. Причем конфигурация земного рельефа перекликается с очертаниями и строением облаков, в свою очередь свет неба отражается в цветных рефлексах, играющих на поверхности оттаявшей почвы, прозрачными, фиолетовыми тенями ложится на небольшие островки кое-где белеющего в низинах мокрого снега. Созданный живописными средствами образ необъятного голубого простора ассоциируется с вольным полетом и весенним пением птиц, с динамичным подъемом душевных и нравственных сил человека. Для картины *Весенняя земля* автор избрал иное композиционное решение, изменившее пропорциональное соотношение земли и неба, перенесшее акцент на ту часть изображения, которая собственно и дала название картине. В обоих произведениях важную эмоциональную нагрузку несет семья молодых березок, расположившаяся на пригорке, узкой светлой полосой вклинившаяся в затененную сплошную массу прошлогодней пахоты. Изобразительная функция указанного элемента в строении обоих пейзажей неодинакова и служит выражению разного настроения. В последнем варианте картины художник усиливает широкое пространственное дыхание







Гаснет заря. Осинник. 1983 ➤

Оки, художник увидел с высокого берега мотив, поразивший его своим суровым великолепием и торжественным строем. Взору предстало грандиозное пространство разлившейся реки, затопившей часть суши, лишь у самого горизонта ограниченное узкой полоской земли, которая больше читалась условной границей, эмоциональным «звеном» между умопостигаемым земным расстоянием и бесконечной вселенной. Сделанный на месте этюд послужил отправной точкой для создания капитального полотна. В нем большую часть изображения занимает водная стихия, обрамленная с противоположных сторон узкими участками земли. Пространственный разворот нижнего плана подчеркнут далеким берегом, на расстоянии утратившим четкость очертаний и слившимся в одну сплошную линию высокого горизонта, из-за которого стремительно восходит небо. Но при этом небесная ширь не ограничена видимыми пределами, подразумевает свободное развитие вовне. Тонкую эстетическую выразительность Грицай извлекает из контрастных особенностей взятого натурального материала. Так, осязательная твердость земли контрастирует с зыбкой поверхностью разлившейся реки, темная, непроницаемая толща мутной воды оттеняет воздушность атмосферы, через прихотливую игру отражений сочетается с ажурными силуэтами деревьев, окутанных легкой дымкой испарений и словно замерших в ожидании каких-то таинственных превращений. На фоне сияющего неба волнистые очертания сосен кажутся



Майские сумерки. Шелемиха

Новолуние. 1994

ландшафта, подчеркивает громадность небесной шири.

Сотни этюдов Грицай посвящает различным временам года, но лишь немногие из них перерастают значение частного вида, ложатся в основу большой, синтетической картины, подводят художника к необходимости сделать лучшее, на что он способен. Глядя на картину *Весна. Большая вода на Оке*

(1970—1984), кажется, будто плоскость изобразительного экрана увеличивается в размерах, охватывая другие невидимые пространства и территории, вызывая попутно множество новых представлений и чувств, имеющих отношение к внутренней жизни эпохи и общества.

В один из мартовских дней, блуждая с этюдником по окрестностям реки

Угасающий день. 1968–1993







На Оке. После половодья. 1970–1992

особенно изысканными, своей естественной орнаментальностью усиливают мелодичность и торжественность композиции. Музыкальное, песенное начало угадывается в самом ритме структурных членений полотна, в чередовании разделяющих формы пространственных интервалов и пауз.

Даже движение теней на плоскости воды подчиняется общему гармоническому началу, постепенно и мягко переходит от светлого к более темному, густому тону, составленному из разных оттенков коричневого, серо-зеленого.

Зимой 1990 года Грицай завершает работу над новой редакцией картины *Пора весны*, в которой торжествует пафос весеннего воскресения жизни, царит атмосфера светлого праздника. Падающий с небес ровный, ласковый свет мягким сиянием окутывает кружево оголенных березовых ветвей, подчеркивает невесомость стволов, оживляет поверхность земли тонкой игрой контрастов, затейливой вязью теней. Внешне неброская цветовая гамма полотна излучает внутреннюю энергию, поражает глубиной и насыщенностью тона, имеет ясно ощутимую эмоциональную окраску. Более всего ему хотелось передать то чарующее трепетное состояние природы, «когда зелени еще нет, но особый свет заливает землю, и в прозрачном лег-

ком воздухе ощущается стремительность весенних перемен». Освещение в картине и в самом деле носит особый характер лучезарного преобразующего сияния, делает ясно ощутимой пленительную власть и вечную силу жизни. По сравнению с предшествующим вариантом картины 1983 года Грицай несколько изменил композиционное решение темы, более плотным заполнением ближнего плана замедлил перспективное развитие мотива в глубину. В новой трактовке линия горизонта как бы отсутствует, что навеивает мысль о безграничной протяженности изображенного пространства, о связи представленной частицы бытия с большим миром. Произведения Грицай 1990-х годов — весомое

Болото. Сумерки. 1992





Красный дом. Апрель. 1973

послесловие к творчеству, насыщенному поисками нравственной истины и красоты, озаренному мечтой о прекрасном, разумно устроенном мире. Как и прежде, природа видится художнику совершенным храмом, земным раем, который еще не потерян, служит человеку моральной опорой, помогает восстанавливать душевный покой, утраченную цельность и гармонию разума. Наедине с ней Грицай забывал обо всех своих бедах, огорчениях, находил поддержку, опору сокровенным надеждам, самым искренним побуждениям. Между тем у него было немало оснований и для душевной смуты, и для мрачного пессимизма. Судьба уготовила ему на склоне лет жестокие испытания. В 1986 году тяжелое заболевание лишает художника возможности ездить на натуру, отнимает радость непосредственного общения с природой. Затем на него обрушиваются новые несчастья. Он теряет единственного сына, талантливейшего живописца Александра, а вскоре хоронит жену Валентину Степановну.

Грицай тяжело переживал смерть близких людей, слишком многое они значили в его жизни и духовном раз-

витии. Лишь время несколько смягчило острую боль и горечь утрат. К художнику вернулась способность радоваться, удивляться простым, знакомым явлениям, ощущать их необыкновенность, таинственную связь с первоисточниками сотворенных вещей, с таинственным смыслом всего бесконечного бытия. Конечно, чувства мастера с возрастом не становились острее, но его духовная зоркость, похоже, не только сохранила силу, но и обрела новое, более сложное качество. В последние годы жизни он вынужден работать без притока свежих натурных наблюдений, используя запасы зрительной памяти и ранее накопленный

Вечер. Гаснет свет зари. 1980



материал. Эту возможность ему «заземлить» образ, придать ему убедительную конкретность. Однако главной, стержневой основой замысла становится представление, реальность, открывшаяся воображению с временной дистанции. Усиление созерцательного начала в поздних картинах мастера сразу можно и не заметить, поскольку их облик сотворен из живых черт и качеств, некогда точно увиденных в натуре. И все же поэтическая тональность пейзажей Грицай, относящихся к первой половине 1990-х годов, несколько иная, чем у работ предшествующих десятилетий. Последние произведения художника пропитаны атмосферой лирических раздумий и воспоминаний, имеющей, впрочем, мало общего с расслабленным мечтательным настроением, внушающей веру, что на свете нет более прекрасной, значительной материи, чем живая жизнь и творческая сила созидательного духа.

Природа в самобытной интерпретации Грицай — молчаливый и неподкупный свидетель исторического бытия, тонкий резонатор настроений, истинных потребностей и стремлений народа. Художник всегда немного сожалел, что не может увидеть поля и леса глазами деревенского человека, почувствовать землю как чувствует ее исконный землепашец в момент весеннего пробуждения, летней страды или зимнего сна. Но по-своему он глубоко и тонко ощущал таинственный, значительный смысл ее состояний и превращений, открывал, славил заключенную в ней великую красоту и примиряющую гармонию, доступную пониманию не только сельского жителя, но и всех сословий. В изобразительной стихии его пейзажей воплощена несравненная полнота духовного и телесного существования людей, образно претворен эмоциональный опыт поколений, почти исчезнувших. Ясно ощущаемый через творческую ткань произведений стиль и образ их жизни проникнут духом солидарности, добрососедства, бескорыстного служения любимой Родине.

Указатель произведений Алексея Грица

- Август. Полдень. 1945 – 13
Апрель. Снег тает. Этюд. 1955 – 16
Апрель. У пруда. 1981 – 41
Болото. Сумерки. 1992 – 46
В Жигулях. Бурный день. 1948–1951 – 5
В начале апреля. Этюд. 1955 – 14
Венецианский канал. 1962 – 18
Венеция. 1963 – 19
Веранда. 1963 – 22
Весенний ветер. 1976 – 28
Весенний вечер. У оврага. 1978 – 39
Весенний разлив. 1969–1983 – 41
Весенняя земля. 1965–1981 – 25
Весна. Большая вода на Оке. 1970–1984 – 36–37
Весна. «Еще в полях белеет снег». 1970 – 25
Весна. После половодья. 1973–1984 – 38
Весна. Ручей в Князьем овраге. 1967–1975 – 30
Вечер на Мсте. 1976 – 27
Вечер. 1987 – 40
Вечер. Гаснет свет зари. 1980 – 47
Вишня цветет – 29
Волга. Жигули – 6
Время песен жаворонка. 1982 – 38
Гаснет заря. Осинник. 1983 – 45
Гроза. Май. 1963–1983 – 23
Дни майских гроз. 1980–1982 – 39
Дорога в Рождествено. Этюд. 1952 – 9
Дубы распускаются. 1969 – 23
Зеленая рожь. 1959 – 16
Золото осени. 1976 – 34
Ива цветет. Большая вода. 1959–1983 – 42–43
Красный дом. Апрель. 1973 – 47
Кузнечно-прессовый цех Уралмаша. 1947 – 5
Ледоход. 1976–1983 – 32–33
Ленинград. Обелиск П.В. Румянцеву. 1971 – 30
Летний сад. Этюд. 1955 – 11
Летний сад. Ленинград. 1955 – 10–11
Летят журавли. 1968–1980 – 24
Лысая гора. Моркваши. 1948 – 7
Май. В заливных лугах. 1980 – 40
Майские сумерки. Шелемиха – 44
Месяц над Прилуками – 30
Молодая поросль. 1963 – 20
На веранде. 1958 – 14
На вологодской земле. 1973 – 24
На Оке. После половодья. 1970–1992 – 46
На Оке. 1959 – 14
На пороге осени. 1979 – 35
На реке Истре. 1952 – 6
Над Волгой. 1948–1952 – 12
Натюрморт. 1940 – 4
Начало мая. Ока. 1972–1973 – 22
Новолуние. 1994 – 44
Орто. Италия. Этюд. 1981 – 18
Осеннее утро. Стадо. Этюд. 1962 – 21
Осенние дожди. 1959 – 15
Осень. Старый парк. 1980 – 27
Осинник. Осенний вечер. 1976 – 26
Осинник. Трава зеленеет. 1958 – 34
Первая зелень. Стадо. 1957 – 17
Подснежники. Осинник. Вариант. 1981 – 21
Пора весны. Этюд. 1958 – 12
Портрет академика Б.Б. Полынова. 1951 – 8
Портрет академика М.А. Павлова. 1951 – 9
Портрет академика Н.Н. Семенова. 1951 – 8
Портрет жены с сыном. 1954 – 13
Предатель. 1945 – 4
Прошел легкий дождь. 1983–1984 – 28
Река Мста. Апрель. Этюд. 1950 – 8
Северная весна. 1981–1983 – 31
Сирень. 1976 – 29
Снег идет. Веранда. 1969 – 22
Совхоз «Загорье». 1959 – 17
Сутуточный цех. 1947 – 5
У родинка. 1977 – 25
Убирают картофель. В Макаровке. 1978 – 35
Угасающий день. 1968–1993 – 44
Цветущая яблоня. 1978 – 29

Алексей Грицай

БЕЛЫЙ  ГОРОД
МОСКВА, 2001



Электронный вариант книги:

Скан: **LenAlis**

Обработка, формат: **manjak1961**





Мастера живописи

- | | | | |
|----------------|--------------------|---------------------|----------------|
| · Крамской | · Венецианов | · братья Ткачевы | · Босх |
| · Васнецов В. | · Васнецов А. | · Грицай Алексей | · Моне |
| · Левитан | · Юон | · Тропинин | · Шагал |
| · Врубель | · Крымов | · Кузнецов П. | · Ван Гог |
| · Нестеров | · Левицкий | · Жуковский С. | · Боттичелли |
| · Айвазовский | · Борисов-Мусатов | · Петров-Водкин | · Климт |
| · Куинджи | · Ге | · Кустодиев | · Веласкес |
| · Саврасов | · Серебрякова | · Сомов | · Пикассо |
| · Репин | · Семирадский | · Рерих | · Микеланджело |
| · Суриков | · Коровин | · Маковский В. | · Гоген |
| · Богаевский | · Щедрин Сильвестр | · Ромадин Н. | · Тициан |
| · Шишкин | · Грабарь | · Моисеенко | · Мане |
| · Верещагин В. | · Боровиковский | · Боголюбов | · Сезанн |
| · Брюллов | · Добужинский | · Иванов В. | · Тулуз-Лотрек |
| · Поленов | · Перов | · Дейнека | · Бернини |
| · Федотов | · Рылов | · Ренуар | · Айец |
| · Серов | · Пластов | · Рафаэль | · Рубенс |
| · Васильев Ф. | · Филонов | · Рембрандт | · Давид |
| · Кипренский | · Жилинский | · Леонардо да Винчи | · Беклин |

