

О. ГРИЩЕНКО ЯК ХУДОЖНИК І ТЕОРЕТИК МИСТЕЦТВА

У когорті митців українського мистецького авангарду особливе місце займає Олекса Васильович Грищенко (1883-1977). Уперше визначення «український мистецький авангард» увів до наукового обігу паризький мистецтвознавець А. Наков у 70-х рр. ХХ ст. Він звернув увагу на митців, які були пов'язані з Україною, на творчість яких вплинуло українське походження, українська образна символіка, фольклор, народна творчість.

Творчий шлях О.Грищенка плідно досліджує львівський мистецтвознавець, куратор відділу європейського мистецтва Львівської Національної художньої галереї В. Сусак [6] Доктор мистецтвознавства О.Федорук сприяв поверненню мистецької спадщини О. Грищенка з-за кордону до українських музеїв. Життєва доля митця непокоїла кролевецького краєзнавця А.Карася, який присвятив цій темі декілька публікацій у газетах Сумщини. Окремий розділ у книзі «Бубновий валет і Сумщина» присвятив О.Грищенку автор цієї статті [5, 19-26.].

Синтез живописних шукань і наукового підходу до мистецтва вирізняє творчість художника-новатора, учасника виставок «Бубнового валета» – уродженця міста Кролевець - Олекси Грищенка. Роки життя у Кролеві митець з теплою згадував усе життя. Народні звичаї та обряди закарбувалися у душі юнака. Навчання у 1905-1912 рр. в університетах Санкт-Петербурга, Києва і Москви поєднувало інтерес до гуманітарних та природничих наук. Поряд з цим – оволодіння таємницями живопису в майстернях відомих українських та російських майстрів живопису С. Світославського, К. Юона, І. Машкова. З 1909 р. бере участь у виставках різних мистецьких угруповань: «Спілка молоді», «Нове товариство художників», «Світ мистецтва» і «Бубновий валет». До останньої О. Грищенко запрошує М. Ларіонов, який побачив роботи, виконані українським художником на Кавказі. Ось як про цю знаменну для нього подію згадував О. Грищенко: «На Різдво виставили ми свої речі в «Бубновом валете», Татлін – большую фігуру-портрет, а я свои композиции из Италии.

Мы попали в вихрь художественной жизни тогдашней Москвы». Влітку 1910 р. О. Грищенко жив у Парижі, а після повернення до Москви став прихильником кубізму.

На першій виставці об'єднання «Бубновий валет» О. Грищенко участі не брав. Але на виставці у 1912 р. він показав сімнадцять творів, з яких шість - натюрморти, п'ять портретів, решта - пейзажі. Наступного року у каталозі вміщено перелік з дев'яти робіт. На відміну від епатажних назв робіт Д. Бурлюка, назви полотен О. Грищенка можна вважати традиційними, майже академічними: «Чоловічий портрет», «Французький пейзаж», «Nature morte», «Натурщик», «Етюд до портрета», «Парк», «Пейзаж (Міхнево)», «Турецька кав'ярня».

Переважаючим жанром більшості виставлених творів О. Грищенка слід вважати натюрморти та пейзажі. Така розмаїтість у навчанні, оволодіння різними прийомами обумовлена й тим, що О. Грищенка важко віднести до якоїсь однієї живописної школи. Увесь час для нього незмінними залишалися лише принципи самоцінності живопису. Твори митця періоду «Бубнового валету» свідчили про його орієнтацію на такі напрями авангардного мистецтва, як кубофутуризм і неопримітивізм. У 1913 р. в Москві О. Грищенко показав дев'ять творів, зокрема два натюрморти, три пейзажі, решта – жанрові композиції. Ці ж самі твори було репрезентовано цього ж року на виставці «Бубнового валету» у Санкт-Петербурзі.

Проте наш земляк не тільки наслідував ідеї інших художників, але й виступав як митець-теоретик. У 1919 р. разом з художником О. Шевченком (уродженцем Харкова), він видає маніфест «Цветодинамос и тектонический примитивизм», де затверджувалися нові принципи станкового живопису. В. Сусак упевнено стверджує, що: «Создателем цветодинамоса был Грищенко» [7, 125]. Живописна побудова твору, колір і фактура стають головними складовими кольородинамосу. Метою своєї діяльності автори маніфесту вбачали повернення до станкової картини: «Картина, выражение, живописный строй, дух художника, его чувство и такт, как начало и конец нашего

творчества – вот первородная идея нашего искусства, которое мы называем станковым» [7, 126]. У назві маніфесту та однойменної течії відбилися тогочасні тенденції, які були востребуваними у середі представників авангарду. Десять творів О.Грищенка були представлені на 7-й виставці «Свободное творчество» у Москві, в 1918 р. під загальною назвою «Цветодинамос и тектонический примитивизм».

У своїх спогадах історик мистецтва і літератури, художній діяч Андрій Якимович Шемшурін (1872-?) згадував про те, що О. Грищенко, як і І. Грабар також працював у галузі історії російського живопису, видавав книжки і належав до художників передового напрямку – кубізму. До нього він додав ще більш передове – відкрив «кольородинамос». Роздуми щодо суті живопису підводять до критичного відношення щодо мистецтва своїх соратників – «бубноввалетів» на сторінках часопису «Аполлон» [1, 31-38.]. Якщо на початку творчого шляху О.Грищенко насправді знаходився під впливом кубізму, то у подальшому автори маніфесту заперечували кубізм і футуризм.

У товаристві «Спілка молоді» 2 травня 1913 р. О. Грищенко прочитав доповідь «Російський живопис у зв'язку з Візантією та Заходом». Головним недоліком художників об'єднання «Бубновий валет» О. Грищенко вважав відсутність розуміння принципів станкового живопису. Зокрема, вказуючи на останню виставку цього об'єднання, він називає її експозицію схожою скоріше на «картинну лавку», ніж на серйозну виставку. Несправедливим і дивним він вважає наявність вісімдесяти трьох полотен П. Кончаловського, у той же час, як, наприклад, Пікассо був репрезентований лише однією картиною! Від вказаної вище загальної критики стосовно відсутності серед учасників «Бубнового валета» розуміння природи станкової картини, О. Грищенко переходить на «монографічну» критику. Так, наприклад, П. Кончаловського він критикує за відсутність в його картинах композиційної побудови, за «беспринципную красочность». Живопис цього художника він взагалі відносить до суто декоративного живопису, відмічаючи у його творах «руку кулісного мастера».

Аналізуючи натюрморти І. Машкова, відзначається, що деякі їхні частини написані лише рукою декоративного живописця. О. Грищенко не знаходить на полотнах цього митця (як і у інших «бубнововалетів») «скованной формой эмоции», що має, на його думку, величезне значення у художньому творі. Все це підштовхнуло автора до такого невтішного висновку: «Живописное дарование Машкова без скелета, без определенных ярко обозначившихся стремлений...» [1, 35]. Картини іншого представника цього об'єднання – В. Рождественського також не викликали у О. Грищенка позитивних емоцій, вони нагадали критикові театральні декорації. Дісталось й А. Лентулову за його роботи кубістичного спрямування, які, на думку дописувача, не були результатом його плідної роботи та творчих шукань, але виявилися імітацією та підробкою під французький живопис. Таким же недоліком, на думку автора статті, позначені й творчі пошуки Р. Фалька, що характеризуються виродженням великих ідей Сезанна і стали трафаретами та штампами.

В принципі О. Грищенко не заперечує наслідування художньої манери, духу творчості майстра, підходу до самої природи та картини, але не їхнім вихолощеним формам, композиційним і ритмічно-лінійним знахідкам. За напруженими шуканнями Р. Фалька автор статті вбачав суцільну імітацію, підробку «під Сезанна»: «Как бы возмутился Сезанн, если бы он увидел все эти бутылки, груши, апельсины, вазы, смятые скатерти и полотенца, всю эту бездушную бутафорию, без которой ни один холст сезанниста не может обойтись. Какое неуважение к личности славного французского живописца!», - в такій категоричній формі висловлює резюме О. Грищенко [1, 38]. Дістається «на горіхи» і єдиній жінці-художниці - О. Екстер, яка створила, на думку О. Грищенка, з імпресіонізму, кубізму та футуризму «модную шляпку для каждого нового сезона в живописи».

Єдиним художником, дарування якого було спрямовано у бік розвитку композиції, а в малюнках його характеризує одухотворена гостра лінія, О. Грищенко визнає В. Татліна, твори якого також експонувалися на виставках «Бубнового валета». Симптоматичним є й те, що у цьому ж номері часопису

було вміщено й гострокритичну статтю про футуризм. Її поява вказувала на загальну негативну тенденцію щодо сприйняття новітніх течій у мистецтві тієї пори [8, 25-30]. Виступаючи з полемічними доповідями та статтями з питань мистецтва, О. Грищенко критикував новітні течії насамперед за низьку професійну культуру, ігноруючи таким чином ніби природу самого авангардного мистецтва.

Імпульси від народного мистецтва перепліталися в його творчості з науковим підходом до живопису. Останнє він намагався перенести до систему викладання, про що свідчила написана ним праця у ті роки («Як у нас викладають живопис і що під цим треба розуміти», 1915 р.). Проблеми розуміння кольору і колориту, як і К. Малевич, він розглядав з суто наукового погляду. Деякі положення цієї статті О. Грищенко розвинув у своїй мистецтвознавчій праці «Про зв'язки російського живопису з Візантією та Заходом XIII-XX ст. Думки живописця», виданій у 1913 р. з присвятою С. Щукіну. У ній автор ставив за мету довести, що живопис молодих художників, які входили до об'єднання «Бубновий валет» глибоко національний за своїми тенденціями і має безпосередній зв'язок з кращим минулим російського живопису.

Знаковою постаттю у мистецтві кінця XIX - початку XX ст., на думку О. Грищенка, є «могутній новатор» Сезанн, який ніби перекинув «величественный» міст від XX ст. до геніїв живопису попередніх століть - Джотто, Мазаччо, Джорджоне, Ель Греко. Цих майстрів, на його думку, поєднувало сповідування культу чистої форми у мистецтві, яка приваблювала й Сезанна. Не визнаючи А. Бекліна, живопис якого він називає «листівочним», український дослідник високо ставив мистецтво іншого новатора XX ст. - Пікассо – «глибокого художника нашого часу». 27 квітня 1913 р. О. Грищенко прочитав лекцію на тему «Пабло Пікассо. Три моменти в його творчості: шукання, кубізм і футуризм».

Постійно посилаючись на авторитет Сезанна, О. Грищенко доводив, що глибокий і простий дух живопису цього художника став близьким саме

російським митцям через вірність живописному та історичному інстинкту, який сягає часів середньовічного іконопису. Ось чому мистецтво Сезанна «послужило путеводной звездой для художников, преследующих задачи чистой живописи» [8, 7]. Автор праці трохи патетично відмовляється від підробок під старовину в дусі «антикварних крамничок і театральних підмостків» і закликає стати на широкий шлях живописних форм.

Основою іншої теоретичної праці О. Грищенка («Питання живопису. Російська ікона як мистецтво живопису»), присвяченої братові Олександрові, стала його доповідь: «Як і чому підійшли ми до російської ікони», прочитаної автором у 1915 р. На відміну від Ф. Буслаєва, який вбачав значення іконопису не у художньому виконанні, а в іконописних сюжетах, О. Грищенко вбачає в іконі суто живописні елементи. Відмічаючи, що ікона може багато чому навчити, насамперед, у галузі композиції та колориту, він водночас помічає й те, що ікона ніколи не зможе «замінити того могутнього чинника, який знаходиться у свідомості». Інакше кажучи, ікона стримує творчу енергію художника, примушуючи його дотримуватися канонічних взірців іконопису. Але й спроби підробки під стиль давньоруського живопису зазнаватимуть у сучасних митців невдачі через те, що свідомість майстра новгородської школи, наприклад, суттєво відрізняється від свідомості сучасного митця. Ось чому він рішуче засуджує спроби деяких художників реконструювати стародавній світогляд, підробляючи стиль стародавнього живопису. До таких митців він відносить В. Васнецова, Д. Стеллецького, К. Петрова-Водкіна. Негативні емоції у автора викликають ікони Н. Гончарової, «озаріння» М. Реріха та фрески О. Савінова у церкві наталівської садиби П. Харитоненка. Подібна стилізація не відповідає, на його думку, основному завданню художника, яке полягає не в тому, щоб «баюкати чувство и мысль человека, а двигать и открывать для нас новые формы восприятия мира» [2, 264].

Науковий інтерес становлять і мистецтвознавчі студії О. Грищенка, з якими він виступав упродовж 10-х рр. ХХ ст. («Криза мистецтва і сучасний живопис. З приводу лекції М. Бердяєва» та ін.). Його не лякали вже тоді такі

авторитети у художній критиці та філософії, як М. Бердяєв, С. Глаголь, Я. Тугендхольд, з якими він полемізував з приводу минулого та майбутнього шляхів розвитку мистецтва живопису. Проте перспективи цього розвитку він вбачав у наслідуванні французького живопису, віддаючи таким чином перевагу розвиткові кольору.

У роботі «Криза мистецтва...», виданій у серії «Питання живопису в 1917 році», дослідник полемізує з філософом М. Бердяєвим стосовно значення творчості Пікассо. Наявність такого заочного диспуту не випадковий. Відомо, що він дуже цікавився творчістю видатного іспанського майстра, ретельно вивчав його доробок з точки зору історика мистецтва. Підсумком мистецтвознавчого дослідження стала вищевказана праця, яка викликала неоднозначні відгуки. Так, наприклад, послідовник К. Малевича І. Ключ охарактеризував її таким чином: «/.../, прочитав эту книгу, все-таки нельзя составить ясного представления о Пикассо, как о художнике, т.к. книга изобилует «общими местами» и ходовыми фразами, вроде: конкретизация формы, целеустремленность и др., а самого существа его метода, мировоззрения нет, они остались невыясненными» [4, 72]. Подібний відгук слід вважати як зауваження дослідникові, якому було важко сприйняти і розібратися на малій відстані часу у мистецькому доробку Пікассо.

У 1919 р. О. Грищенко назавжди залишив Батьківщину, пояснюючи такий рішучий крок «жагучою спрагою бурлакування і подорожі». Восени цього ж року він виїхав до Києва, потім до Севастополя. Як й інші емігранти «першої хвилі», опинився у Турції. У 1930 р. художник став учасником Осіннього салону. Невдовзі твори митця звернули увагу колекціонерів і мистецьких критиків.

У Сумах, з 1959 по 1994 рр. мешкала рідна племінниця художника – Ніна Петрівна Грищенко (1917-1994). Як і її славетний дядько, малювала змалку, захоплювалася літературою. Навчалася в народній студії образотворчого мистецтва при обласному науково-методичному центрі під керівництвом Б. Данченка у Сумах. Ніколи не хизувалася тим, що була рідною племінницею

відомого художника. Дехто цього просто не знав. В основному писала краєвиди, декілька з них зберігаються нині у фондах Сумського художнього музею. Залишила по собі цікаві спогади, де згадує й О. Грищенко [5, 103-106].

Джерела та література

1. Грищенко, А. О группе художников «Бубновый валет» / А. Грищенко // Аполлон. – 1913. – № 6.
2. Грищенко, А. Вопросы живописи. Русская икона как искусство живописи / А. Грищенко. Вып. 3-й. – М., 1917.
3. Грищенко, А. О связях русской живописи с Византией и Западом XIII-XX в. Мысли живописца / А. Грищенко. – М., 1913.
4. Ключ, И. Этюд из прошлого / И. Ключ // Русская галерея. – 1999. – № 1.
5. Побожій С.І. «Бубновый валет» і Сумщина. – Суми, 2007.
6. Сусак В. Українські мистці Парижа. 1900-1939». – К., 2010.
7. Сусак В.В. «Цветодинамос» Алексея Грищенко // Русский кубофутуризм. – СПб., 2002.
8. Чудовский, В. Футуризм и прошлое / В. Чудовский // Аполлон. – 1913. – № 6.