

УДК 378.016:75.012]:75.071.1

М. В. Жулінський
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка

**ВИВЧЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ
МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ НА ПРИКЛАДАХ ТВОРЧОСТІ
ВАЛЕНТИНА СЕРОВА**

У статті висвітлюється основна проблема творчого шляху Валентина Серова на прикладах створених ним різноманітних за технікою виконання та стилевим спрямуванням творів; акцентується увага на мистецтві як сфері свободи й показується значення свободи вибору у творчій долі художника; робиться спроба пояснити перші успіхи й наступні творчі невдачі художника через невірно поставлені цілі; дається коротка характеристика конструктивно композиційної побудови живописних творів у різні періоди його творчості; висвітлюється основна причина «творчих стрибків» художника, як наслідок невірно ментально сконструйованого «відрадного»; заперечується усталені погляди про особистість Серова як про непослідовного художника, виходячи із зовнішньої характеристики створених творів; стверджується думка про цілісність характеру й цілеспрямованість творчої натури; робиться висновок, що досягнення «відрадного» у процесі написання картин «Дівчинка з персиками» і «Дівчина освітлена сонцем» були не підсумком гарно виконаної роботи, а відкриттям свідомості художника вищому трансцендентному плану під час творчого процесу за допомогою потужної духовної концентрації.

Ключові слова: композиція, конструкція, контраст, аналогія, декоративність, концентрація, позасвідоме, трансцендентне, цілісність.

Постановка проблеми. Якщо окремо взятий твір великого російського художника Валентина Серова має чітку ясність, то його творчий шлях до цих пір є загадкою та становить ланцюг непослідовних і непередбачуваних різких змін у пластичній, колористичній і композиційній побудові творів. Час і середовище, у якому творив Серов були надзвичайно динамічними й сильно впливали на вразливу психіку художника, що проявилось у його творчих пошуках і в майбутньому породило багато таємниць.

Усі дослідники творчості художника приходять до висновку, що створені ним твори протягом усього творчого життя не мають логічного розвитку й різко відрізняються за принципами пластичного трактування, ніби виконані різними художниками, тоді як сам Серов стверджував, що художника та його творчість не можна відділяти одне від одного. Що трапилося з ним після створення перших творів, які принесли йому славу кращого портретиста Росії? Чому він не дотримувався композиційних і стилістичних принципів досягнутих у своїх «Дівчинки з персиками»

(1887 рік) і «Дівчини освітленої сонцем» (1888 рік)? Чому після творчого злету художник написав цілу серію «холодних» портретів? З яких критеріїв виходив Серов у своїй творчості? Що було причиною такої непослідовності у творчості художника? Яке практичне значення має творчість Серова для виховання молодих митців?

Аналіз актуальних досліджень. Аналізу творчості Серова присвячували свої статі багато мистецтвознавців і художників, починаючи з монографії І. Грабаря (1914), який особисто знав художника й розцінював усі його «стрибки в сторону» психологічними особливостями натури. В. Леняшин (1989) та інші дослідники творчості Серова вбачали зміни у творчості Серова пошуком «великого стилю». І лише В. Чайковська (1991) звернула увагу на «відрадне», про яке з таким запалом говорив молодий Серов, спробувала його розтлумачити й там відшукати першопричину, яка кидала художника від одних композиційних прийомів до інших.

У своїй статі «Два пензлі Валентина Серова» В. Чайковська вказує на три емоційні сплески в житті художника, три прориви у «відрадне»: перший – після поїздки до Італії та створення портретів «Дівчинки з персиками» (1887 рік) і «Дівчини освітленої сонцем» (1888 рік); другий – після поїздки до Греції та написання «Викрадення Європи» (1910 рік) і «Одісей і Навзекія» (1910 рік); третій – у процесі написання портрету «Іди Рубінштейн» (1910). Нажаль, авторка пояснює такі прориви у «відрадне» не як цілеспрямований пошук художником вищих духовних істин, а як випадкові емоційні злети.

Виклад основного матеріалу. Леонардо да Вінчі дотримувався думки, що живопис - це не зображення предметів реального світу, а пізнання його.

«Я зображую світ так, як я його розумію», - говорив Далі.

«Реальне – це те, що реальніше за випадкове», – переконував Фаворський.

В основі будь-якого твору образотворчого мистецтва лежить композиція, якої глядач, розглядаючи художній твір, не бачить, тоді як вона є основою художнього вираження. В енциклопедії поняття композиції означає побудову художнього твору, обумовленого його змістом, характером і призначенням.

Про композицію говорили багато художників і мистецтвознавців, а саме: В. Фаворський, К. Юон, Б. Успенський, М. Волков, Р. Арнхейм та інші, і всі вони сходилися на думці відносно композиції як конструкційної побудови з позицій цілісності сприйняття, рівноваги, площинності, або точки зору.

Основною ознакою композиції є цілісність за якої жодна деталь не може бути викинута, пересунута або замінена без втрати для цілого [3, с. 27].

Конструктивні та змістовні зв'язки розглядаються як одне ціле. Перші носять загальний характер і ґрунтуються на природі нашого сприйняття мистецтва, тоді як другі конкретні для даного твору.

Аналіз композиції, як розміщення структурних елементів без змісту, є недостатнім. Крім того, картина повинна мати високе емоційне звучання, без якого вона перестає бути твором мистецтва [2, с. 156]. Тому у процесі розгляду творів Серова ми зробимо спробу проаналізувати їх із позицій композиції, як єдності зовнішнього та внутрішнього, виявити причини, які вплинули на створення різних за стилістикою творів («стрибки в сторони») і, не дивлячись на зовнішні відмінності, виявити цілісність творчої натури художника (пошуки «відрадного»).

Відомо, що багато відгадок життя творчих особистостей лежить у дитинстві. Яскраві враження дитячих років відкладають яскравий відбиток у душі дитини й часто стають визначальними в подальшому житті. Валентин Серов, який народився й виріс у сім'ї музикантів, можливо, ще з дитинства відчув через звукові вібрації мелодію позасвідомого, й це спонукало його до творчості.

Яскраві враження дитинства все життя штовхали його до пошуків того неземного божественного, яке художник у молодості назвав «відрадным», а пізніше «великим стилем». За словами мистецтвознавців і самого Серова, він його досягнув у портреті Орлової. Безперечно, художник отримав велике задоволення після написання твору, оскільки в ньому він був найбільше собою, але чи припинив би він пошуки «відрадного» після того, як втихомирилися перші емоції? Цього ми не знаємо, бо життя художника раптово обірвалось і це питання залишилося відкритим.

Самостійне мистецьке життя Валентина Серова розпочалось у вісімдесятих роках XIX сторіччя, коли жанрово-побутові картини на соціально-критичні теми художників-пересуванців, з їх трагічним поглядом на дійсність і традиційними сюжетами з життя народу, спрямованими на збурення соціальної совісті й вимогами народної моралі вже втомили одноманітністю тем і сюжетів, і підсвідомо викликали відчуття внутрішнього протесту. Негативна реакція Серова на творчість художників-пересуванців посилилась після поїздки до Італії, запаливши в його душі бажання писати емоційно піднесене, вільне від буденної та настирної моральності.

Зі словами: «У нинішньому столітті пишуть усе сумне, нічого відрадного. Я хочу, хочу відрадного й буду писати тільки відрадне», - художник розпочав свою творчу діяльність.

«Дівчинка з персиками» (1887 рік) стала тим відрадным, до чого прагнув молодий закоханий у життя художник. Виконана на високій хвилі творчого натхнення, вона відразу ж зробила його знаменитим. Щоб краще зрозуміти особливості цього твору, спробуємо більш детально розглянути його з позиції композиційної побудови, невидимої глядачеві, тоді як саме вона пояснює внутрішні конструктивні зв'язки й емоційне звучання твору.

Смисловим центром композиції є напівпостать чарівної дівчинки. Роздивившись обличчя, погляд глядача, підпорядковуючись певній системі тональних плям, і рухаючись через зображення персиків, деталі одягу й інтер'єру по площині картини, знову повертається до голови дівчинки як

до основного елементу. Картина побудована на контрастах великої маси напівпостаті дівчинки та дрібних деталей тла; світлих і темних плям, прямих вертикалей стін, дуг стільців і похилої стола, доповнених аналогіями персиків, тарілки на стіні й голови дівчинки як деталей, які мають подібні круглі форми.

Напівпостать дівчинки вписана в стійкий трикутник, основою якого є зімкнуті руки з персиком. Середовище вирішується як синтез двох просторів – екстер'єру й інтер'єру, що створює відчуття присутності в кімнаті, а просторова глибина досягається діагоналлю стола, лівою рукою дівчинки й кольором. Композиція врівноважена за допомогою симетричного розміщення напівпостаті дівчинки й деталей тла.

З точки зору структурної побудови ми бачимо довершене професійне вирішення, яке в поєднанні з надзвичайно тонким письмом, побудованим на напівтонах і рефлексам, і чистим чарівним поглядом дитячих очей, вилилось у сильне емоційне звучання твору. Художник був надзвичайно задоволений своєю працею, оскільки відчув, що добився тієї захованої за буденністю життя свіжості, про яку мріяв.

Духовне піднесення, яке відчув Серов під час написання «Дівчинки з персиками», почало зникати й жага повернути його спонукала художника до нових пошуків. На хвилі емоційного піднесення він взявся за написання «Дівчини освітленої сонцем» (1888 рік). Боячись розчарувань, художник, довго придивлявся до натури, спостерігав за нею, просив по-різному одягатись, шукав місце і робив десятки начерків із дівчини. А потім невтомно писав і переписував протягом трьох місяців!

За композиційною побудовою ця робота простіша, ніж «Дівчинка з персиками», оскільки менше наповнена деталями, але варто відмітити, що багатша за кольором. Творча концентрація, з якою Серов писав натуру, підсвідомо вилилось у таке саме піднесене емоційне звучання твору, як і «Дівчинка з персиками», що дало підстави художнику утвердитись у думці про «відрадне» як про чисту дівочу вроду.

Ментальна конструкція «відрадного», створена молодим Серовим, надійно прив'язала його до портрету і він з головою поринув у роботу. Праця над замовними портретами, крім стабільного прибутку, приваблювала Серова можливістю досягнення «відрадного», (писав тільки тих, хто йому подобався) але, в підсумку, виявилася згубною для його творчості, бо надто прив'язувала до натури, паралізовувала творчу свободу та згодом породила відчуття кабали. Живопис втратив емоційну привабливість і набув поліхромності. Виснажлива праця вилилась у створенні приземлених буденних портретів-характеристик.

Нерозуміння природи «відрадного» призвело до розчарування й перетворило його на «низького, приземленого, похмурого, надзвичайно прямого огрузлого бірюка» (А. Бенуа). Відтак, незадоволення своєю творчістю набуло критичного стану.

Декоративізм творів художників «Світ мистецтва», перша виставка яких відбулась у 1890 році, став сенсацією в художньому житті Росії. Новий живописний стиль відкривав нові можливості піднесеного емоційного звучання творів через чистоту відкритого кольору, і Серов, не роздумуючи, хапається за можливість через модерн досягти «відрадного». Він пише святкові однофігурні композиції членів родини Юсупових і декоративно-красиві «історичні» картини з життя царських осіб: «Петро I на псовому полюванні» (1902 р.) і «Виїзд імператора Петра II і царівни Єлизавети на полювання» (1902 р.).

Композиція – свято «Портрет З. Юсупової» (1902 р.), за своїм композиційним вирішенням є чітким вираженням принципів модерну. Постать розміщується в центрі полотна. Вона вписана в трикутник, у вершині якого знаходиться голова. Чистий декоративний колір, відсутність рефлексів, символічна спинка – крила дивану, які виходять за межі рами, розширюють уявний простір. Прямокутні рами на стінах контрастують з овалом голови. Постать за кольором і тоном зливається з диваном в одну світлу пляму на тлі красивого інтер'єру. Аналогії картини створюють пишне вишукане вбрання жінки й багатий інтер'єр. Композиційним центром є темний верх плаття, а смисловим – голова, навколо якої домінує чистий простір. Маленький собачка підсилює чарівність жінки, а тихий задумливий погляд томних очей стан романтизму. Чисті декоративні кольори створюють ефект святковості, чистоти й надають картині високого емоційного звучання.

Картини цього періоду безумовно носять відбиток свята, але з них зникає правда життя. Глибинні духовні переживання поступилися місцем яскравості зображуваного, яке спрямувало творчі зусилля Серова в бік зовнішньої афектації. У роботах зникло тонке відчуття колористики, колір втратив багатство відтінків, а разом із ними і глибину переживань, тому що модерн насамперед розрахований на зовнішній ефект [1, с. 63]. Не досягнувши бажаного, художник знову опиняється на роздоріжжі.

Подивившись на Таврійській виставці «стариків», зокрема твори Левицького й Рокотова, він побачив у них нову можливість – через принципи гладкого письма досягти «відрадного». Серов пише «Портрет Є. Карзінкіної» (1899 рік) в овальній рамі, стараючись, осучаснивши стиль, досягти тієї «свіжості», як у дівчатах, але повернення до минулого стилю принесло лише розчарування.

Знаходячись у духовному тупику Серов із головою кидається в суспільне життя. Соціальні негаразди в державі 1905 року він сприймає як особисту образу (зустріч арештантів біля тюрми, жертви постраждалих, ініціатор листа-протесту від Академії мистецтв, вихід із складу Академії) і через творчість прагне виразити до пережитого своє ставлення (карикатури на Миколу II та інші графічні твори).

Найхарактернішими для цього періоду можна виділити дві однофігурні композиції – «Портрет Єрмолової» і «Портрет Гіршман», а

також сюжетно-жанрову композицію «Петро І». Усі вони за композиційною побудовою та стильовими ознаками настільки відмінні, ніби, дійсно, виконані різними художниками.

«Портрет М. О. Єрмолової» 1905 р. – психологічний портрет-пам'ятник, у якому художник через власний біль передав усю суєтність людського буття. Слава, успіх і невідворотна старість. Ідею настільки яскраво відображено в портреті, що сім'я актриси не сприйняла його.

Постать актриси в темній сукні чітко виділяється на сірому тлі. Невелика відстань художника до натури вплинула на конструктивну побудову постаті. Голову глядач бачить знизу, а низ сукні, що утворила ніби постамент, згори. Обшир духовного світу актриси, майстерно переданого художником, вражає життєвою правдою. Синтез двох просторів у одному за допомогою зображення на задньому плані дзеркала розширює простір за межі рами, а дві точки зору доповнюють смислове значення композиції. Контраст ліній інтер'єру, підлоги і, виступаюча постать, гарно врівноважуються між собою. Ламані лінії абрису постаті зліва й майже пряма справа, яка продовжується лінією дзеркала, мимовільно спрямовує погляд глядача до обличчя актриси, яке є змістовним центром композиції. Чітка лінія на стіні, що поділила вертикаль площини картини на дві рівні частини, ми вважаємо є не найденою, оскільки викликає відчуття непевності.

За своїми художніми принципами моделювання простору й форми за допомогою кольору цей твір став ніби поверненням до портретів «Дівчат» 1890-х років, але в художника, захопленого життєвою суєтою, уже не було тієї жагучої концентрації духу, за допомогою якої можна було б зруйнувати буденні обмеження й вийти в позасвідоме.

Переконавання знайти «відрадне» через жіночі образи не покидає Серова та змушує його пильно вдивлятись у кожне жіноче лице. У своїх моделях художник шукає щось відповідне до свого ідеалу вічного та красивого, вільного від сірої буденності, але його вже не задовольняє ні дитяча, ні юнацька натура. Він шукає зрілу жіночу красу, і Греніетта Гіршман стала тим персонажем, який він писав до кінця свого життя.

Виконаний за принципами модерну, «Портрет Г. Гіршман» (1907 рік) за передачею внутрішнього світу поступається «Портрету Єрмолової», оскільки це вже не психологічний портрет, а портрет - свято, який вражає глядача яскравою жіночою вродою.

І раптом, у цьому самому році, «новий стрибок» – багатофігурна сюжетна композиція «Петро І».

Темні постаті на сірому неспокійному пейзажі, невизначеність за кольором, болотно-сірі тони, відсутність кольорових рефлексів і доповнюючих кольорів, надають усій композиції пригнічений характер. Контраст стрімкого руху впевненого в собі царя та принижені карикатурні постаті підлеглих, які ледь за ним поспішають, утворюють змістовний центр, зводячи проблему цілісності композиції до нелегкого душевного діалогу, повного болю й сумних переживань.

Якщо до написання «Петра I» у Серова ще була надія досягти «відрадного», то цей твір ніби вбиває в ньому будь-яку надію.

Поїздка до Греції (1909 р.) відволікає художника від сірого життя Росії, і він ніби оживає. Із під пензля Серова з'являються породжені емоційним сплеском, «Викрадення Європи» та «Одісей і Навзікаа», а пізніше не схожа за стилістикою ні на що попереднє «Іда Рубінштейн».

Якщо «Викрадення Європи» (1910 р.) – емоційно піднесена однофігурна композиція, виконана у стилі модерн, несе естетичну насолоду, то під час написання «Одісея і Навзікаа» Серов використовує знахідки художників об'єднання «Блакитна троянда» з яскраво вираженим спрямуванням на символізм, прагненням виразити нематеріальні категорії (емоції, настрої і душевні переживання людини тощо) через димчасту розмитість живопису.

Але невдовзі емоції від поїздки до Греції стихли, й Серов знову повертається до себе.

«Портрет О. Орлової» (1911 р.) став останньою значною роботою художника, який спочатку сам Серов, а згодом і мистецтвознавці визнали «великим стилем». Урівноваживши «великий стиль» з «відрадним», дослідники творчості Серова таким чином віддають шану художнику за його великий таланти і самовіддане служіння мистецтву, але про свою творчість найкраще одного разу висловився, уже перебуваючи в зрілому віці, сам художник, дивлячись на «Дівчину освітлену сонцем»: «Написав цю річ, а потім усе життя як не тужився, нічого не вийшло, тут весь видихнувся».

Висновки. Невідповідність між великими досягненнями в мистецтві (кращий портретист Росії) і розчаруваннями своєю творчістю, підтверджують нашу думку про те, що Серов так і не досягнув того «відрадного», до якого лише торкнувся на початку своєї творчості. Відчуте в молодості трансцендентне стало рушійною силою його творчого життя, заставляло невтомно трудитись і перебувати в постійних пошуках. Жінка для Серова стала джерелом потужного натхнення, за допомогою якого він зміг розірвати ланцюг звичних обмежень і відчувати музику небес, але, відокремивши себе від своєї творчості, Серов став рабом природи. Невірно ментально сконструйоване (ототожнення з жіночою родом) «відрадне» підштовхнуло його на хибний шлях і стало трагедією творчого життя, перекривши шлях до вищих рівнів свідомості. Тільки розтлумачивши «відрадне» як позасвідоме трансцендентне, ми, з одного боку, віднайдемо ключ до всіх таких незрозумілих, на перший погляд, «творчих стрибків» художника, а з іншого боку, переконаємось у цілісності його особистості.

Виходячи із вищесказаного, можна стверджувати, що творчий шлях Серова надзвичайно повчальний для студентів-митців, оскільки яскраво висвітлює складність проблеми художника і його творчість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зайцев, А. (1986). *Наука про колір і живопис*. М.: «Мистецтво».
2. Шорохов, Є. (1979). *Основи композиції*. М.: «Освіта».

3. Волков, М. (1977). *Композиція в живопису*. М.: «Мистецтво».
4. Фаворський, В. (1991). *Спогади сучасників. Листи художника. Стенограми виступів*. М.: «Книга».
5. Чайковська, В. (1991). Два пензлі Валентина Серова. *Людина*, 1, 141–149.
6. Сатпрем (1992). *Шрі Ауробіндо, або шлях свідомості*. С.–Пб.: Алетейя.
7. Побожій, С. (2013). *Мистецтвознавчі нариси*. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ».
8. Зав'ялова, О. (2015). Композитор О. Серов як образ героя свого часу. *Наукові читання присвячені 150-річчю від дня народження В. Серова*, 17-23.

РЕЗЮМЕ

Жулинский Н. В. Изучение композиции в учреждениях высшего образования художественного профиля на примерах творчества Валентина Серова.

В статье освещается основная проблема творческого пути Валентина Серова на примерах созданных им разнообразных по технике исполнения и стилевым направлениям произведениях; показывается искусство как сфера свободы и значение права выбора в творческой судьбе художника; делается попытка объяснить первые успехи и последующие творческие неудачи через неверно поставленные цели; дается краткая характеристика конструктивно - композиционного построения живописных произведений в разные периоды его творчества; освещается основная причина «творческих скачков» художника, как следствие неверно ментально сформулированного «отрадного»; отрицаются устоявшиеся взгляды на личность Серова как на непоследовательного художника, исходя из внешней характеристики созданных им произведений; утверждается мысль о цельности характера и целеустремленности творческой натуры; делается вывод, что достижение «отрадного» во время написания картин «Девочка с персиками» и «Девушка освещенная солнцем» было не следствием красиво исполненной работы, а открытием сознания художника высшим планам трансцендентного во время творческого процесса при помощи сильной духовной концентрации.

Ключевые слова: композиция, конструкция, контраст, аналогия, декоративность, концентрация, надсознание, трансцендентное, целостность.

SUMMARY

Zhulinskyi M. V. Studying the composition in the universities of artistic direction on the examples of Valentin Serov's creativity.

The article focuses on the main problem of Valentin Serov's art path through his canvases with the variety of techniques and styles; art is shown as a sphere of freedom; through the artist's works the problem and importance of freedom of choice in people fate are demonstrated; an attempt is made to explain the first successes and following artist's failures because of incorrect goal setting in the work; a short description of the compositional construction of paintings in different periods of Serov's work is given; the main reason of artist's "creative jumps" is highlighted as an expression of his philosophical views; there is denied the attitudes to Serov's identity as an inconsistent artist, based on the external characteristics of his works; the idea of his character integrity and purposefulness of minded artist is confirmed.

Key words: composition, construction, contrast, analogy, integrity.