

С. Н. АНДРИЯКА
Д. В. ФОМИЧЁВА

Андрияка Сергей Николаевич
Народный художник
Российской Федерации

Академик Российской
академии художеств
Ректор Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Заведующий кафедрой
рисунка, живописи,
композиции и изящных
искусств Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15
Адрес электронной почты:
academiya@aaai.ru

Andriaka Sergey Nikolayevich
People's Artist
of the Russian Federation

Full Member of the Russian
Academy of Arts
Rector, Sergey Andriaka
Academy of Watercolor
and Fine Arts

Head of the Department
of Drawing, Painting,
Composition and Fine Arts,
Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133
Russian Federation
e-mail: academiya@aaai.ru

Фомичёва Дарья Владимировна
Член-корреспондент
Российской академии
художеств

Проректор Академии акварели
и изящных искусств
Сергея Андрияки

Российская Федерация
117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
fomichevadarya@yandex.ru

Fomicheva Daria Vladimirovna
Corresponding Member,
Russian Academy of Arts

Provost, Sergey Andriaka
Academy of Watercolor and
Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133
Russian Federation

e-mail: fomichevadarya@yandex.ru

О ЛЕСЕ, ОБ ИВАНЕ ИВАНОВИЧЕ ШИШКИНЕ И ЕГО ПЕЙЗАЖНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ

№ 1 (12) 2020

АКАДЕМИЯ АКВАРЕЛИ И ИЗЯЩНЫХ ИСКУССТВ СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ В СОТРУДНИЧЕСТВЕ С ФЕДЕРАЛЬНЫМ АГЕНТСТВОМ ЛЕСНОГО ХОЗЯЙСТВА И МИНИСТЕРСТВОМ ПРИРОДНЫХ РЕСУРСОВ И ЭКОЛОГИИ РФ ОСУЩЕСТВЛЯЕТ НОВЫЙ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ, ИМЕЮЩИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ, ПРЕДПОЛАГАЮЩИЙ ПРИРОДООХРАННЫЙ И ЭКОНОМИЧЕСКИЙ РЕЗУЛЬТАТ. НАЗЫВАЕТСЯ ПРОЕКТ «РУССКИЙ ЛЕС». РЕКТОР, ПЕДАГОГИ, СТУДЕНТЫ – СЛОВОМ, ВСЯ «БОТТЕГА» СЕРГЕЯ АНДРИЯКИ РАБОТАЕТ НАД ЗАПЕЧАТЛЕНИЕМ ПАМЯТНИКОВ ПРИРОДЫ. В ЭТОЙ СВЯЗИ РАЗГОВОР О НАСЛЕДИИ ИВАНА ИВАНОВИЧА ШИШКИНА, О ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМАХ И ЧУВСТВЕ ПРИРОДЫ ОКАЗЫВАЕТСЯ И УМЕСТНЫМ, И АКТУАЛЬНЫМ.

Д. Ф. Сергей Николаевич, расскажите о художнике, которого можно назвать «царем и богом» в изображении русского леса. Тот, кто обращается к этой теме, вольно или невольно идет по проторенному им пути.

С. А. Да, я сейчас лесную тему пишу. И понимаю: Шишкин видел, чувствовал, работал совсем по-другому, чем мы. Мы – иные. Абсолютно иные.

Д. Ф. Мир, общество, отношения между людьми другие были.

С. А. Не только... Мировосприятие, понимание искусства зрителем того времени было другим. И подготовка художника, школа была иной. В современных учебных заведениях «композиция» — одна из тех дисциплин, кото-

рым часто не учат или учат невнятно, просто не знают, что и как преподавать.

Д. Ф. Не притомню современных текстов о том, как писать лес. По пейзажу еще найдутся какие-то общие рекомендации.

С. А. Тут речь не только об изображении леса, а о природе как образе, о композиции картины на природную тему. Когда я смотрю на вещи Шишкина, поражает степень обобщенности, законченности, выстроенности целого. Как же много у него превосходных пейзажей!

Д. Ф. Логично, мне кажется, в нашем разговоре идти по хронологии – от ранних вещей к более поздним, проследить, как происходило становление мастера.

С. А. Хорошо, согласен.

ФОТО: ДМИТРИЙ ГУРЬАНСКИЙ

Буковый лес в Швейцарии. 1863 г.

С. А. «Буковый лес» не написан напрямую с натуры, но сочинен как картина, как образ. Что поразило художника? Наверное, совершенно невероятные кроны буков, вековые мощные деревья с огромными кронами и подсвеченной листвой нижних ветвей. Шишкин выстраивает всю композицию практически на двух деревьях, которые, как это ни странно, располагаются почти посередине.

Д. Ф. Одно из классических правил: не размещать «главного героя» посередине композиции.

С. А. Шишкин поступает по-своему. Но в то же время в «Буковом лесе» чувствуется и влияние западноевропейских художников-классиков: Шишкин, как и они, работает на светотени: что-то высвечивает, что-то оставляет в тени...

Д. Ф. В XIX веке компоновали не цветным пятном, как сейчас часто делают, а светом и тенью. Это было словно сотворение мира, начинающееся с разделения света и тьмы. В теории композиции пейзажа были понятия «high light» (высокий свет – небо), «deep shadow» (глубокая тень – земля). Т. е. свет – высоко, тьма – низко.

С. А. Да, в этом полотне все полностью решено в черно-белом тональном изображении, еще «до цвета». Первый план и стволы двух главных деревьев находятся в тени, они вырастают из полной, глубокой тени. Но листва, окружающая стволы, освещена пронизывающим ее контровым светом.

Д. Ф. Эффект контраста...

С. А. Листва смешанная, и зеленая, и уже осенняя... и очень разная, потому что написание картины требует большого разнообразия и неповторимости не только в общем, но и в деталях. Листва в правом верхнем углу Шишкин погружает в глубокую темноту. С одной стороны, это логика натуры: находящаяся на фоне неба крона (тем объект против света) будет восприниматься силуэтом. Но, кроме того, Шишкину нужен «ответ» левой нижней части пейзажа, которая находится в тени. Так огромный темный «стусок» зелени уходит в правый верхний угол и держит его.

Д. Ф. Классическое правило – искусственно затемнить углы композиции, таким образом заключая ее в овал. Можно сказать, что пейзаж компоновали в «мировом яйце». Углами пренебрегали, погружая их в тени или полутона. В теории живописи XIX века этот прием называли vignetting – «виньетирование».

С. А. ...Контровой свет буквально пробивает древесную крону, благодаря чему возникает сильный контраст. Вдали много деревьев, просветы, эти просветы разные... Все дальние деревья более плоские, чем первоплановые.

Д. Ф. Чем дальше, тем площе пишутся планы пейзажа, и так выстраивается пространство.

С. А. Дальние деревья отбрасывают тень на землю, сливаются с нею и вместе дают темное пятно. Это пятно контрастно выделяет освещенную листву буков на первом плане. И получается красивая композиция! Причем она

и по ритму, и по движению своему необыкновенна. Вот два центральных ствола. Они разные. Один – слева – более толстый, с гладкой поверхностью, холодноватый, более светлый. Бук справа – темнее, более силуэтный, контрастный.

Д. Ф. Он заметно уплощен, а ближний – гораздо объемнее.

С. А. Да, вот он, контраст двух деревьев. Причем дерево слева – почти ровное, с небольшими сучками, с отдельно расположенными небольшими ветвями. А второе – наоборот все «распалось» на ветки, движется в разных направлениях... оно-то и создает все богатство разнообразия, оно как бы охватывает всю крону первого. И крона поднимается снизу к левой части картины – здесь Шишкину важно было оставить чуть-чуть света в верхнем левом углу. Свет словно слегка проглядывает кое-где сквозь очень плотные кроны деревьев. И получается красивая композиция. Она делится на первый план, погруженный в тень, из которой вздымаются стволы двух деревьев, на второй и дальний планы... Небо и даль освещены, они как бы режут изображение, но очень низко. Причем Шишкин разделил композицию на три плана так, что их силуэты разнообразны, неповторимы...

Д. Ф. В трехчастности планов – ощущение полноты, совершенства... Трехчастная композиция – наилучшая, самая выразительная... Так в изобразительном искусстве, в музыке, в литературе: три сестры у Чехова и в сказках, три богатыря...

С. А. Более того, Шишкин, в отличие от многих своих современников, большое внимание уделяет незначительным деталям, зачастую даже незаметным для зрителя. Какой-то мелкий кустарник, камушки, где-то – неприглядные древесные корни. Но когда начинаешь всматриваться, то различаешь их в глубокой тени.

Д. Ф. Но ведь по классическим правилам детали в тени не вводятся.

С. А. А у Шишкина в теневой части – огромное количество деталей, причем детали все неповторимы, все разные. Он прекрасно знает натуру, у него накоплен большой натуральный материал, и он, конечно, уже в мастерской доводит детали до необходимого совершенства. И подчиняет их целому.

Детали у Шишкина не кричат, не вылезают, но воспринимаются как та полнота натуры, то богатство натуры, которое не открывается поверхностному взгляду. И в результате, с одной стороны, достигнута полная естественность, а с другой – завершенная картинная постановочность пейзажа. Здесь нет случайностей. Здесь все подчинено единому смыслу, который художник вкладывает в свой пейзаж. Он показывает красоту пробивающегося сквозь листву света, стволов, теней, очень низкого горизонта, который усиливает величие деревьев...



Ил. 1. И. И. Шишкин. Буковый лес в Швейцарии. 1863 г. Холст, масло. 51 х 61,5 см. Пост. в 1931 г. из АХ. ГРМ, Ж-5721. Санкт-Петербург

Д. Ф. Прием низкого горизонта – «стандартный» для достижения эффекта величия. Хрестоматийный пример – «Петр I» В. А. Серова.

С. А. Шишкин все это делает очень сознательно, четко, с полным пониманием, зачем ему нужен тот или иной прием. Даже силуэты освещенной листвы у него повсюду неповторимы, везде имеют свое пятно, индивидуальные детали. Сама композиция вводит зрителя внутрь себя. Благодаря большой тени на первом плане и главным деревьям мы как бы входим в пейзаж,

он не сразу появляется в своей целостности...

Д. Ф. Традиционный прием – вход в живописную композицию через затененный первый план. Что-то вроде вида на освещенную сцену через темный зрительный зал.

С. А. Да. Здесь о многом еще можно говорить – и о том, как написана даль, ветви тонкие и толстые... Разнообразие огромно. Как детально и разнообразно написана листва. Шишкин внимателен ко всему, неповторим во всем. В этом, наверное, и заключается прелесть «Букового леса».

В роще. 1865 г.

С. А. Та же тема органически продолжается в другом произведении – «В роще». Снова один из ранних пейзажей, написанных под влиянием западноевропейских художников. И здесь тоже тень на первом плане, но только снизу она немного ослабевает, становясь светлее. И так же из этой тени вырастают деревья... Глаз наш как бы невольно ловит на дороге маленькие силуэты людей, тяготеющие к середине композиции. Почему именно к середине? Потому что картина очень вытянутого формата, группа людей нужна, чтобы остановить наш взгляд, его скольжение... А весь верх ком-

позиции занят листвой, тянущейся монотонно от края до края.

Д. Ф. Похоже на предыдущий пейзаж.

С. А. Формат как бы тянется, тянется... Это движение надо остановить. Что делает Шишкин? Ритмами деревьев он прерывает движение и с помощью расстановки стволов придает вещи завершенность. Он пишет одно из деревьев чуть наклонным темным силуэтом почти что посередине. Ему вторит, немного изгибаясь, другое, более тонкое. И снова повтор: дерево почти той же толщины, что первое, но иное по цвету и форме. Так из трех центральных



Ил. 2. И. И. Шишкин. В роще. 1865 г. Холст, масло, 38 x 62,5 см. Справа внизу: *Шишкинъ*, 1865. Пост. в 1925 г. из АХ. ГРМ, Ж-4126. Санкт-Петербург

деревьев в середине сформирована мощнейшая вертикаль, которая удерживает длинную горизонтальную полосу зеленой листвы. Слева к этим деревьям примыкает огромный камень, справа – группа людей. Все, вещь собрана. Чтобы было больше разнообразия, Шишкин справа на первом плане пишет светлое дерево (снизу светлое, сверху становящееся более темным, сливающимися с листвой). Оно самое толстое, самое масштабное. А чтобы сконцентрировать зрительское внимание, он вводит рядом в воде отражение, отбрасываемое освещенной дальней листвой. Видите блеск на непророхших лужах? Это тоже «собирает» внимание, потому что наш глаз видит только контрасты...

Д. Ф. Глаз в первую очередь «засекает» тональные контрасты.

С. А. Надо заметить еще одну важную вещь – остальные деревья (в отличие от «Букового леса») расположены не так сближенно, на абсолютно разных паузах друг от друга. Как неповторима расстановка этих стволов! Вертикаль здесь обозначена большим светлым деревом на первом плане. Она поддержана центральным коричневатым стволом и крайней березой слева. Эта береза повторяет мотив вертикалей и как бы соединяет деревья друг с другом и с самой картинной плоскостью. Смотрим дальше, на крайнее справа выгнутое дерево. Казалось бы, ему нет повтора. Но повтор существует, и он в другом – в пластике дорожки, контурах блестящей на солнце лужи.

Изгибы дорожки и краев лужи повторяют изгиб ствола. Так мастер находит прием, который ему помогает, «держит» вещь. В любой композиции в обязательном порядке требуется некий повтор ритма. Здесь большое внимание уделяется и деталям: каждая уникальна, занимает свое и только свое место. Все детали, в данной вещи особенно, являются входом в пейзаж. Мы через них начинаем путь к середине изображения, к тому главному, что располагается в золотом сечении картины.

Д. Ф. И при таком искусстве – полная естественность.

С. А. Да, художник деревья расставил, немножечко откорректировал, вдруг появились люди, там – почему-то большой камень, здесь – замшелые или светлые стволы, тут – дорожка, там – блеск воды. Зритель, не отдавая себе отчета, воспринимает это как абсолютно естественную вещь.

Д. Ф. Естественная? Ничего подобного – попробуй найди такой мотив.

С. А. А готового такого мотива нет. Мастер сам его замыкает, делает закрытым, завершенным. (Вообще готовых пейзажных мотивов в природе нет или они крайне редки, пейзаж надо обязательно сочинять.) Шишкин замыкает пейзаж, и он становится цельным. И еще: каждая из этих картин составлялась в огромных широких рамках, которые «удерживали» изображение.

Д. Ф. Рама влияет на восприятие изображения, «собирает» его.

С. А. Да, изображение расположено в глубине, рама дает дополнительный первый план, ввод в картину.

Д. Ф. Примечательная цитата из опубликованного в XIX веке руководства для пейзажистов: «Величайший секрет – умение сочинить пейзаж

так, чтобы он не воспринимался как искусственно скомпонованный»¹.

С. А. Да, да. Вот и тут – все абсолютно сочинено и совершенно живо и природно. И нигде нет прямой цитаты природы.

Полдень. В окрестностях Москвы. 1869 г.

С. А. Вот вещь хрестоматийная, знаменитая. У нее удивительная композиция: ведь если начинаешь писать поле, горизонтальный формат, казалось бы, обязателен на сто процентов.

Д. Ф. Формат композиции обычно соответствует изображаемому: если рисуешь что-то горизонтальное – выбираешь вытянутый формат.

С. А. ...И если даже формат иной, художник обязательно постарается поместить посередине какое-нибудь дерево, лес.

Д. Ф. Чтобы земля от неба не «отвалилась» по линии горизонта, небо и земля «сшиваются» вертикалями.

С. А. Художник обычно старается сделать какой-то вертикальный силуэт, который будет все собирать. Здесь же ничего подобного нет: мы видим только три фигурки, низкий-низкий горизонт, поле ржи, дорогу... Причем единственный, но зато самый сильный контраст в композиции – эти фигурки. Нет других

Ил. 3. И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869 г. Холст, масло, 111,2 x 80,4 см. Слева внизу: *И. Шишкинъ* 1869. Пост. в 1869 г. от автора. ГТГ, № 832, Москва

Ил. 4. И. И. Шишкин. Полдень. В окрестностях Москвы. 1869 г. Композиция с удаленными фигурами



¹ Грин Н. Композиция пейзажа: предписания европейской художественной школы XIX столетия. Часть I. Линейная композиция // *Secreta Artis*. 2018. № 2 (06). С. 22.

контрастов. Миниатюрные фигуры, как это ни покажется странным, удерживают «замком» всю картину.

Д. Ф. Да, если их убрать...

С. А. Если представить, что их нет, то вся композиция рассыплется (ил. 4). И заметьте: у нас не возникает сомнений, что небо нужно было именно таким огромным сделать. Небо красивое, большое, в нем поднимается одно облако, которое словно перечеркивает горизонтальные облака. И еще удивительная деталь: Шишкин делает наплывающее из-под рамы, с самого верха, облако на темно-синем небе. При этом и пейзаж, и облака написаны почти против света.

Д. Ф. Такое интенсивно синее небо невозможно в натуре, против света оно будет неярким и светлым.

С. А. Шишкин делает контрастное темное небо, чтобы всю вещь собрать.

Д. Ф. Сшивает композицию по диагонали.

С. А. Сшивает, соединяет.

Д. Ф. Силуэт центрального облака напоминает силуэт головы, перекликается с контурами фигур... как вы думаете, Шишкин специально это сделал?

С. А. Может быть... А может быть, и нет, дело не в этом. Наверное, самое главное — что два темных угла по диагонали (левый нижний и правый верхний) собирают верхнюю и нижнюю части.

Вечер. 1871 г.

С. А. Композиция состоит из двух квадратов, очень вытянута по горизонтали. Возникает ощущение, будто все остановилось, нет никакого движения... хотя люди вроде бы идут. Или не идут? Дело в том, что Шишкин сделал фигурки, тяготеющие к середине, которые, как и в предыдущей композиции, являются «замком» и соединением двух половин изображения. Но перед фигурами он поставил огромную преграду — высокую березу. И она полностью останавливает движение, люди идут и не идут — они застыли. И мы созерцаем не движение, а тихий остановленный закат, статику.

С левой стороны композиции Шишкин красиво, с разными паузами расставляет деревья.

Д. Ф. Возникает ритм.

С. А. ...А перед фигурами вырастает огромное дерево рядом с другим, поменьше, деревья вокруг как бы жмутся к ним. И усиливается, усиливается тишина... покой.

Д. Ф. Усиливается и многочисленными горизонтальными: горизонталь — самая «покойная» линия.

С. А. И горизонталями, и дорогой, которая им вторит, повторяя их ритмы. Все остановилось, и мы созерцаем только красоту заката. А люди здесь только для того, чтобы собрать две половины композиции.

Д. Ф. Если убрать фигуры — все рассыплется.

С. А. Распадется на две части. Персонажи остановились — все остановилось. Такой безумный покой, полная остановка.

Д. Ф. Умиротворенность, тишина.

И огромное небо! Я представляю, что когда выйду в поле, то увижу это огромное небо и облака. Эпическое чувство охватывает. А как тонко сделана даль! Она мелкотная, там обозначена крошечная вертикаль храма, какие-то маленькие домики... И рожь — настолько светлая, золотистая, что если прищуриться и всмотреться, то поле будет практически тона неба, такого же светлого. А ведь в натуре небо светлее ржи. Такие вещи старые мастера делали сознательно и очень часто. И это красиво, и это здорово... Темные контрасты внизу подчеркивают, что поле расположено против света. В него «вклиниваются» островки травы, цветы, колени, мелкие лужицы — все это вместе и, как уже отмечалось, почти зацентрованные фигуры собирают композицию.

Д. Ф. Женщина справа — прямо в центре.

С. А. Шишкин полностью картину собрал фигурами. А смотрим мы на простор неба, на эту красоту, на свет... Парадоксальная композиция: поле, простор, огромное небо — и вдруг вертикальный формат. Как это может быть? Казалось бы, тут ему не место, но здесь он смотрится прекрасно.

Д. Ф. Шишкин — истинный композитор.

С. А. Прекрасные композиции. Можно без конца рассказывать о любой. Вот, например, чудесная работа.

С. А. И вроде дорога идет, но куда? К самой большой вертикали. Горизонталь дороги остановлена вертикалью березы. Замерло, остановилось все. А ты только смотришь и любишь-ся закатом.

Д. Ф. И сам в это состояние погружаешься.

С. А. Да, да. Это картина, это образ. То, что Шишкин хотел, чтобы зритель увидел, зритель и видит: закат, золотистость, охватывающая силуэты деревьев. Закат на самом деле их так освещает. Золотистые по контуру, по краю кроны сквозят золотой подсветкой. Очень красиво! Шишкин не сделал все темным или светлым, но создал бешеный контраст: сочетал самое светлое с самыми темными зонами по краям полотна! А сверху всего здесь еще загорается красненькое пятнышко платка.



Ил. 5. И. И. Шишкин. Вечер. 1871 г. Холст, масло. 71 х 144 см. Композиция без фигур, разделенная на два квадрата



Ил. 6. И. И. Шишкин. Вечер. 1871 г. Холст, масло. 71 х 144 см. Слева внизу: И. Шишкин. Пост. в 1971 г. из Госфонда (собрание В. В. Трескина), Москва. ГТГ, № 631. Москва

Д. Ф. Распространенный прием классиков: красное пятно на одежде фигуры среди зеленого пейзажа для «озвучки» сложно написанных зеленых и синих (небо) и цветового «тонуса» всей работы. Красный — самый активный, энергичный, «агрессивный» цвет. Во всех этих пейзажах Шишкина на фигурах есть красное пятно, обычно в сочетании с синим (красный и синий — самое красивое парное сочетание, согласно теории цвета в XIX веке; лучшее тройное сочетание — красный-синий-желтый, оно

тоже встречается на костюмах в этих пейзажах). Шишкин постоянно использует композиционные шаблоны того времени. Шаблоны или каноны — как угодно можно назвать, но они у Шишкина великолепно работают.

С. А. Именно фигуры и удерживают, соединяют две половины изображения. Я мысленно разрезаю композицию — и получаются два отдельных пейзажа, правда, великолепные. Но целое утрачено (ил. 5).

Лесная глушь. 1872 г.

С. А. Здесь действительно чаща, все запутано, полностью заплетено деревьями, нет неба...

Д. Ф. В центре хорошо виден вертикальный овал «виньетка». Шишкин любит этот прием — овал или круг в центре пейзажа. Ренессанс предпочитал круг, а художники XIX века (и Шишкин среди них) часто обращались к овалу.

С. А. Картина действительно закомпонована по принципу овала. Взгляд делает кругообразное движение и уходит в даль, напоминающую аллею. Эту «вовлеченность» в глубину зритель хорошо чувствует, эмоционально переживает, любит, ему хочется рассматривать композицию.

В пейзаже нет ничего однообразного, скучного, ничего повторяющегося. Шишкин komponует красивый (слева направо) вход в картину, отмеченный самой большой елью.

Д. Ф. Традиционный вход в композицию — слева направо.

С. А. На первом плане — мшистые рухнувшие, разломившиеся деревья, ветки, вода... Сюда падает свет, и это важно. Вся картина в полумраке — но ближний план освещен, скомпонован на контрастах.

Шишкин пишет светлой всю верхнюю часть дерева с правой стороны, вокруг нее — чуть просвечивающее небо. Так образуется высветленный угол, которому по диагонали вторит левый нижний — светлые мхи почти такого же цвета и тона. Они «смотрят» друг на друга, два этих светлых угла.

Из второго плана как бы вырастают деревья: тоненькая, совсем голая березка, слева — елка, ближе к центру — еще одно дерево, тоже довольно светлое по цвету и тону. Дальше — темная чаща. Она углубляется, в ней виднеется какой-то просвет, напоминающий аллею — и туда из темноты устремляется наш взгляд. Темно, сказочно, красиво и с необыкновенным разнообразием написано.

Все краски очень сдержанные, нет ярких, кричащих. Нет сильного света, бликов. И все безумно разнообразно. От первого плана — рыжих, зеленоватых, пепельно-зеленоватых, коричневых красок мы постепенно уходим в глубину, где появляется красноватая листва или хвоя... Неповторимы и разнообразны все зеленые. Мы попадаем в мир леса, созданный Шишкиным. Это настоящая глушь, чаща.

Здесь, как и во всех других пейзажах, Шишкин, с одной стороны, делает очень цельную, обобщенную работу, а с другой — уделяет внимание мелким деталям, которые мы только постепенно можем разглядеть. Как это красиво, интересно, здорово!
Д. Ф. Он и тонкий мастер, и поэт. Начинаешь всматриваться — не прост был «Иван Иванович», совсем не прост.

С. А. А его часто упрощают до предела, «до медведей»... Сводят к хрестоматийному «Утру в сосновом лесу».

Д. Ф. Часто говорят: «Шишкин — это «фотографии» леса!» Но попробуй найти такой мотив: нет его. Все сочинено.

С. А. Абсолютно.



Ил. 7. И. И. Шишкин. Лесная глушь. 1872 г. Холст, масло, 209 x 161 см. Справа внизу: И. Шишкин 1872. Пост. в 1897 г. из ИАХ, ГРМ, Ж-4121. Санкт-Петербург

ФОТО (2): ИВАН ШИШКИН. ИЗ СОБРАНИЙ РУССКОГО МУЗЕЯ И ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ: [АЛЬБОМ / АВТ. СТ. ИРИНА ШУВАЛОВА, ГАЛИНА ПАВЛОВА]. СПБ.: PALACE EDITIONS. GRAFISART, 2008. С. 67, 74-75



Ил. 8. И. И. Шишкин. Рожь. 1878 г. Холст, масло, 107 x 187 см. Справа внизу: И. Шишкин 1878. Пост. в 1878 г. от автора, ГТГ, № 837. Москва

Рожь. 1878 г.

Д. Ф. «Рожь» — хрестоматийная картина.

С. А. Шишкина, оказывается, ругали за эти сосны.

Д. Ф. Почему?

С. А. Во ржи не бывает сосен.

Д. Ф. Ругали за то, что нереальный пейзаж написал?

С. А. Да. Тут ведь главное другое — композиция, то, как мотив выстроен. Здесь парадоксальный композиционный ход: художник располагает контрастно, во весь рост написанные сосны внутри самой картины. Они нигде не режутся, они действительно целиком находятся как бы внутри полотна. Горизонт взят ниже центра...

Д. Ф. Низкий горизонт дает эффект величия.

С. А. Причем сосны очень мудро, очень интересно расставлены: они не только имеют абсолютно разные паузы друг с другом, но и разные масштабы, и это не случайно.

Что делает Шишкин, чтобы создать иллюзию огромного бескрайнего пространства? С правой стороны огромная сосна, самая большая... Но ее окружают маленькие... Совсем крошечные по контрасту с большой сосной, они дают эффект «хода» в большую пространственную глубину. Без использования каких-то других приемов художник получает огромное-огромное бесконечное пространство, разворачивающееся в глубину. Другие деревья (группа слева) по ритмам своим идут на подъем.

Д. Ф. ...Образуют как бы «холмик».

С. А. ...Они по ритмам идут в левую сторону, поднимаются, поднимаются — и обрываются

высоким деревом. И снова мы видим сосну маленького масштаба очень далеко за горизонтом (т. е. опять прием, позволяющий дать глубину пространства за счет перепада масштабов).

Чтобы собрать композицию, Шишкин использует «сильный» прием — дорогу словно клином почти «вбивает» в доминирующую сосну. И поэтому возникает впечатление, что вещь абсолютно законченная. Достигнута композиционная самодостаточность: все в равновесии, все внутри, ничто не режется, все на своих местах. «Замком» здесь являются дорога с зеленой пробившейся травой и расставленные сосны, которые по сути дела komponуют целое полотно. Они создают и пространство, и глубину, и цвет, и свет за счет контраста своих темных тонов со светлыми красками пейзажа.

Ил. 9. И. И. Шишкин. Рожь. 1878 г. Холст, масло, 107 x 187 см. Прием виньетирования



Словом, перед нами – целостный образ. Если бы не было этих сосен, пейзаж бы ничем не удерживался, он был бы не завершен. Вертикали сосен, выстроенные определенным, отчетливым силуэтом, создают единство мотива. Здесь применен принцип виньетирования. Вот этот овал... Все в круговом движении, создающем вполне самодостаточную вещь, очень красивую, очень величественную.

Пасека. 1882 г.

С. А. Вещь необычная для Шишкина: изображена пасека, «бытовая деталь» – и больше ничего. Но сколько в ней удивительного! Композиция построена на двух основных контрастах: освещенной (солома и колоды-ульи)

и очень темной, буквально залитой темнотой части (силуэтная зелень). Небо здесь присутствует как второстепенное звено: оно не создает самый главный контраст, как часто бывает у художников-классиков. Небо подернуто



Ил. 10. И. И. Шишкин.
Пасека. 1882 г.
Холст, масло.
63,2 x 46 см. Справа внизу:
И. Шишкин 1882.
Пост. в 1883 г. от автора.
ГТГ, № 839. Москва

Ил. 11. И. И. Шишкин. Дебри.
1881 г. Холст, масло.
142 x 93 см.
Линейная схема композиции

облаками, листва с просветами немного приглушает, «присаживает» его. Поэтому оно не «работает» в полную силу...

Д. Ф. А контраст соломы и глубокой тени на деревьях – работает.

С. А. Потому что над светлой соломой – необыкновенная темнота, необыкновенная глубина. Интересно, что композиция практически полностью выстроена по некоей горизонтали, делающей ее на светлую и темную зоны (хотя темная и включает в себя немного неба).

Д. Ф. «Полосное» расположение.

С. А. И это здорово. Здесь очень красиво найден силуэт деревьев – не бросающийся в глаза, мягкий...

Д. Ф. Мягкие касания неба и деревьев.

С. А. На границе леса и соломенной крыши – очень сильный контраст, на нем все и построено... А ввод в картину – бревна, спящие деревья. Они и создают некий вход в изображенное.

Д. Ф. Дают глубину.

С. А. Да. А все детали, такие разные – травы, камни, ветка сухая, еще что-то – вводят нас в картинное пространство.

Д. Ф. Традиционный прием Шишкина: на первом плане он по диагонали komponует или дорогу, или стволы, или и то, и другое. Они ведут глаз в глубину пространства, к центральному плану. Подобный прием почти во всех этих девяти пейзажах есть.

Дебри. 1881 г.

С. А. Перед нами настоящие дебри... Шишкин здесь опирается на законы пространства леса, которые важно знать художнику. Ближние деревья внизу светлые, а когда ствол поднимается вверх, он тяготеет к небу и становится более темным. Дальние деревья, наоборот, сверху более светлые, а к низу становятся темнее и темнее. Получается гармоничный, красивый образ чащи, пространства, глубины.

И, конечно, замечательна диагональ склона с сильными контрастами замшелых камней – они-то и создают первый план, мы на него волей-неволей обращаем внимание...

Д. Ф. Здесь самые светлые и самые темные тона композиции.

С. А. Этот сильный контраст и вводит нас в чащу. Тонкая деталь: Шишкин делает стволы чуть отклоняющимися друг от друга. Какой-то определенный ритм он чувствует в расположении деревьев. «Штабами» расположены елки – сухие, замшелые, покрытые лишайниками, маленькие, корявенькие и свежие, зеленеющие. И одна, расположенная в наклон, как бы перечеркивает растущую за ней старую ель. Она одна такая, и это дает ей правду, сообщает неповторимость этому куску и всей композиции. Получается красивая, со своеобразным ритмом картина. Склон с растущими

С. А. Конечно. Из пейзажа в пейзаж Шишкин использует его, причем очень грамотно. И никогда не перегружает композицию. Сколько на первом плане можно было бы стволов навалить...

Д. Ф. «Дров наломать»...

С. А. А художник делает это очень тактично, деликатно. У него стандартный вход в пейзаж – бревна, тропка, река, которые идут от первого плана в глубину, причем контур этого движения в той или иной мере извилист.

Д. Ф. «Линия красоты» – змеевидная².

С. А. И везде – неповторимость, в любой детали. Вот травка с цветами, вот бревнышко, вот другое на земле лежит, вот третье только частично видно... Жерди, прислоненные к соломе – дополнительный акцент, перебивающий скучную длинную горизонталь, которая очерчивает верхний контур желтой копны.

Д. Ф. Правило живописи XIX века: скучную длинную линию или группу линий необходимо «перебить», пересечь.

С. А. Здесь разнообразие во всем. Если взять фактуру... Кустарники на дальнем плане за ульями – одного вида, крайнее левое дерево – совершенно другое, у него фактура другая. Листва то желтоватая, то пепельно-серо-зеленоватая. Везде просто удивительное разнообразие.

Д. Ф. И ни одного яркого цвета.



² См. Хогарт У. Анализ красоты. Л., 1987.



Ил. 12. И. И. Шишкин. Дебри.
1881 г. Холст, масло.
142 x 93 см. Слева внизу:
Шишкин 1881. Пост. до
1893 г. ГТГ, № 838, Москва

Ил. 13. И. И. Шишкин. Дубы.
Вечер. 1887 г. Этюд для
картины «Дубовая роща»
(1887, КМРИ). Холст, масло.
42 x 62 см. Слева внизу
процарапано: И. Шишкин.
Пост. в 1929 г. из музея
Остроухова (собрание
И. С. Остроухова), Москва.
ГТГ, № 11213, Москва

на нем елями поднимается выше, выше (ил. 11)... Красиво.

Д. Ф. Удивительно. Шишкин торжественный, музыкальный... Я раньше думала, что он просто честный документалист. Ничего подобного, он — настоящий композитор.

Дубы. Вечер. 1887

Д. Ф. «Дубы» — грандиозная вещь.

С. А. Здесь Шишкин предстает феноменальным художником деревьев. Мы видим законченную работу, методику его письма.

Д. Ф. Сам процесс.

С. А. Центральная и левая части завершены полностью, правая — в стадии написания,

С. А. Все его пейзажи выстроены, в них нет ничего случайного. Это не документальное кино, не фото.

Д. Ф. А о нем часто пишут, что он «честно запечатлевал...»

видно, как Шишкин работал. По частям. Он намечал рисунок и писал кусок, доводя его до законченности. Делал кусок, делал рядом кусок — и так двигался дальше, дальше. Интересно, что огромный дуб скомпонован прямо посередине изображения. Он самый широкий, самый большой. Небывалая

ситуация, когда художник так изображает главное дерево — прямо в середине холста.

Д. Ф. Композиционная ошибка?

С. А. Отнюдь нет. Шишкин «сбивает» мощную вертикаль ствола солнечными пятнами, диагональными тенями, просветами неба, которые возникают вокруг.

И получается: зритель не замечает того, что доминирующий дуб — посередине. И соседние деревья — тоже в пятнах теней и света... Возникает совершенный, красивый образ. Даже наклонный дуб не отвлекает внимания: он окружен листвой, он в сети просветов, наш взгляд с трудом выделяет его. Безумно сложный композиционный ход выбран Шишкиным.

Д. Ф. Используя прием «рваных» светов и теней, сложно сделать так, чтобы пейзаж не разваливался на куски, не стал «лоскутным одеялом».

С. А. Здесь нет традиционных входов в композицию. Художник как будто говорит: «Вот вам — лес, вот вам — деревья. Вот они освещены солнцем, испещрены тенями».

При этом Шишкин по классической традиции выстраивает картину, komponуя светлое на темном, темное на светлом, светлое на светлом и темное на темном.

Д. Ф. Четыре классических варианта того, как «разыгрывать» объемы в тоне.

С. А. Все эти законы здесь работают — и перед нами то, что мы видим в природе. Централь-

ный ствол внизу — в тени, и от него падает тень... Выше он на свету, а за ним — темная часть кроны. Еще выше вдруг снова появляется тень и маленький солнечный лучик на стволе. А вокруг ствола — светлое, и только небольшой участок темной листвы контрастирует с этим лучиком, и так далее... А в самом верху Шишкин решил «потерять» дерево.

Д. Ф. Растворить?

С. А. Растворить и дать возможность проявиться силуэту его ветки. Как это грамотно сделано — просто феноменально... А вот дуб слева — его ствол внизу тоже в тени: падающая тень, на ее фоне листва, трава... и все это сверкает, светится — здорово! Выше — освещенный ствол весь в пятнах теней. Чтобы его выделить, сделать прозрачным, по сторонам от него — темная листва. Выше листва оказывается «растворенной» небом, как бы перемноженной на него, а ствол почти целиком залит тенями. Как это точно и красиво сделано! На втором плане наклонный темный ствол с листвой создает силуэт, благодаря которому третий план уходит, отступает.

Д. Ф. Дальний план необходимо «утончить» в глубину, даже если этого нет в натуре.

С. А. Все сделано настолько грамотно, что трудно сказать, кто лучше Шишкина умел компоновать, создавать именно картинный, творить образы леса, природы, растительного мира, кто мог бы с ним в этом сравниться.

