

УДК 75.071. 2

Портнова И.В.*Российский университет дружбы народов (г. Москва)***ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЛИСТИКА XVIII –XX ВЕКОВ
В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКЕ И ИСКУССТВОВЕДЕНИИ**

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы отечественного анималистического искусства XVIII – XX веков в трудах исследователей. Его актуальность обусловлена широким общественным интересом к теме природы. Важный аспект, затронутый ими, – раскрытие характерных черт анималистики в контексте эпохи, определения её границ. Внимание сосредоточено на становлении и развитии анималистического жанра как равноправного в ряду других жанров изобразительного искусства, особенностях трактовки образа животного, понимания объективных и субъективных факторов в его интерпретации, значимости анималистического искусства в целом.

Ключевые слова: анималистический жанр, особенности изображения, природа, факторы развития, животное, род живописи, эпоха.

I. Portnova*Peoples' Friendship University of Russia (Moscow)***DOMESTIC ANIMALS THE 18TH-20TH CENTURIES
IN RUSSIAN ART CRITICISM AND ART HISTORY**

Abstract. The article deals with the study of domestic animal art in 18-20th centuries in the works of researchers. The urgency of this problem is due to the wide public interest in the topic of nature. An important aspect raised by art historians and critics who wrote about animals, - the depiction of the characteristics of this genre in the context of the era, the definition of its boundaries. Focus is on the formation and development of the animal genre as an equal among other genres of fine art, features interpretations of the image of an animal, an understanding of objective and subjective factors in its interpretation, the importance of animal art in general. *Keywords:* animal genre, features of an image, nature, development factors, animal, painting, era.

Настоящая статья посвящена рассмотрению отечественного анималистического искусства нового времени – XVIII-XX веков. Первостепенное внимание в ней уделено проблемам жанра, которые представляются наиболее важными в свете интереса к отечественному искусству в целом.

В реальной художественной практике образ животного включался в существующую жанровую систему эпохи и был неотъемлемой частью общей картины развития искусства. Надо сказать, анималистическое искусство вызывало интерес у многих авторов. О нём писали на страницах книг, сборников, журналов. Внимание искусствоведов привлекли художественные достоинства анима-

листической скульптуры, живописи, графики. Коснёмся историографии вопроса, которая позволит выявить суть оценок авторов во взглядах на искусство анималистики, посмотрим, как менялись их точки зрения в истории.

Первые публикации относят нас к XVIII столетию – времени зарождения анималистического жанра. Тогда анималистика состоялась как самостоятельный «род» во многом благодаря усилиям иностранных мастеров, работавших в России. Среди них И.Ф. Гроот, К.Ф. Кнаппе, М.Ф. Квадаль, И.С. Клаубер. Они познакомили русское общество с новым искусством «зверописи». В стенах Академии художеств были организованы «классы» по основным «родам» искусства. Открытие класса «зверей и птиц» (1763) принадлежит немецкому художнику-анималисту Иоганну Грооту – основоположнику анималистического искусства XVIII века в России.

Особенности анималистики и её места в системе жанров изобразительного искусства рассматривал И.Ф. Урванов [20]. Его основательной публикацией можно назвать труд: «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И. У» (1793).

«Род» анималистики предполагал изображение зверей и птиц в разные моменты их бытия: на охоте, на отдыхе, в поисках пищи и т. д. Художнику необходимо было задумываться о соотношении объективного и субъективного в трактовке образа животного. Животное как объект изображения по известным параметрам сходно с человеком в поведении, эмоциональной

сфере, но не адекватно ему, отличается своими зоопсихологическими чертами. Эти специфические для анималистики проблемы уже были актуальны в то время, когда И.Ф. Урванов создавал свое руководство для начинающих художников. Несмотря на то, что в содержательном строе некоторых произведений Гроота и других мастеров прочитываются черты иносказания (олицетворение человеческих качеств в образах зверей), прямого очеловечивания персонажей мы не увидим. Нет видоизменения их облика, они реальные, конкретные. Для оценки структурных качеств анималистики это немаловажно. Жанр был далёк от чистого вымысла и аллегории.

Выделив в отдельный «род» живописи «звериную с птицами и дворовыми скотами», дав характеристику этому роду, Урванов изложил подробные «руководства» в их изображении, акцентируя внимание на различении пород животных во всех свойствах и признаках, знании их анатомического склада. Исследователь даёт рекомендации рисующим: для того чтобы «потребно знать» зверей и птиц, «домашних скотов», уметь определять их разные свойства, необходимо часто упражняться в их изображении, в том числе в пейзажной среде. Здесь важной чертой было то, что работы выполнялись на заказ (заказы Академии художеств, императорские заказы). Заказчики ориентировали художников в сроках и требовали, чтобы рационально скомпонованные, выписанные во всех деталях картины были «чрезвычайной и отменной работы».

Этот ранний труд важен постановкой вопросов жанра в изобразительном искусстве XVIII века, опре-

делением искусства «зверописи» как отдельного «рода» живописи, суть которого заключается в том, что художник-анималист изображает животное крупным планом во всей характерности его облика и поведения, где окружающие предметы раскрывают и дополняют образ. В целом, анималистика наряду с другими жанрами изобразительного искусства была призвана отобразить сложившуюся «картину мира» той эпохи. В трактовке И.Ф. Урванова, «звериный с птицами и дворовыми скотами» род живописи, наряду с «цветочным с фруктами и насекомыми», «ландшафтным», «портретным», «батальческим», и, конечно, «большим историческим», отражал некий универсализм мира, который предполагал превосходное изображение «дел Божьих и человеческих». Хотя в существующей иерархии анималистика не занимала ведущих позиций, а закрытие в 1795 году в Академии художеств класса «зверей и птиц» переориентировало творческие устремления учеников на другие темы, всё же сам факт востребованности этого «рода» живописи в определённый период и опыт работы ряда иностранных и русских мастеров был, безусловно, важен для новой русской культуры.

Вопросы жанра анималистики нашли продолжение в литературе XIX века. Определённую значимость представляли статьи о деятельности немецких художников XVIII века, тем более публикации о творчестве анималистов ещё были редки в то время. В. Петров писал о И.Э. Ридингере, И.Ф. Грооте, К.Ф. Кнаппе, [14, с. 445-453], А.Н. Андреев о И.Ф. Грооте [1, с. 477], Д.А. Ровинский о И.С. Клаубере [16, с. 99-102]. Авторы называли художников искус-

ными мастерами, достигшими вершин творчества, а искусство «зверописи» претендующее на определение особого рода. В. Петров подчёркивал: «Подлинное достоинство даёт право зверописи в качестве специальной отрасли живописи предъявить свою долю вклада в общую сокровищницу добытых опытом совершенствований <...>. Зверопись со своей стороны может похвалиться усовершенствованием колорита, рисунка, строгостью сокращений, отчетливостью выражения характерных животных в их, так сказать, интимных, трудно уловимых особенностях, полных своего рода грации и правды» [15, с. 445, 446].

В рамках академической традиции, устоявшейся во второй половине XVIII века, такое деление на роды искусства было вполне обоснованным. Изображения животных встречались в других жанрах изобразительного искусства (батальческой, ландшафтной живописи) и включались в программу академического образования. Академистам, обучающимся «подражательным» искусствам, предписывалось «рисовать с разных изображений известнейших животных, растений и цветов», а также с натуры.

В последующее время, в конце XIX - начале XX века, в связи с зарождением искусствоведческой науки, интересом к вопросам изобразительного искусства, коллекционированием произведений, устройством аукционов, деятельностью художественных музеев, о жанре анималистики стали писать чаще, затрагивая вопросы творческой индивидуальности художников, разных способов интерпретации образа животного. В журнале «Старые годы» (1911) [7, с. 36,40], в книге «Ве-

нок мёртвым» (1913) [6], появились публикации историка искусства, большого ценителя старины Н.Н. Врангеля которым свойственна обстоятельная характеристика творчества уже упоминаемого немецкого живописца зверей и птиц Гроота. Исследователь подробно описывает коллекцию его живописных произведений для павильона «Монбизу» в Царском Селе, характеризует изобразительный язык художника, при всей сухости техники, умеющего «отлично подражать природе». Статьи Врангеля дают полное представление о «Гротовой» коллекции картин, а принцип «подражания природе», как справедливо было замечено исследователем, был положен в основу обучения анималистическому искусству в XVIII веке. «Подражание» природе, которое воспринималось в XVIII столетии как образец высокого искусства, в XIX веке понималось иначе. Природный образ, который ранее представлялся идеальным, сменился реальным. Натура всё больше воспроизводилась в своих предметных качествах. Эти видоизменения по большей части затронули скульптуру. Если образ животного в первой половине XIX века ещё идеален, то во второй половине XIX века он всё больше подчиняется конкретной натуре.

Статьи о скульпторах-анималистах П.К. Клодте [13, с. 183,189], Н.А. Либерице [22, с. 57], А.Л. Обере [19, с. 119,121] в художественно-литературном журнале «Всемирная иллюстрация», художественно-историческом – «Русский художественный архив», историко-литературном – «Русский архив», художественном – «Старые годы», иллюстрированный каталог скульптурной выставки «Русские ху-

дожники-анималисты XIX века», вышедший в 1886 году, подтверждают сказанное. Публикации, отмеченные интересом к эстетической стороне произведений мастеров, стремлением к оценке их творчества, затрагивают важную особенность работы анималиста – рисование с живой натуры. С одной стороны, животные не могут выступать в виде таксидермических образцов, а с другой, как живые и подвижные существа они не склонны позировать. Художнику-анималисту необходимо научиться фиксировать постоянно меняющиеся движения зверей и птиц – черта, свойственная также скульптору, создающему пластический образ. Формы скульптуры, наиболее соответствующие задачам отображения реальной жизни, здесь оказываются весьма органичными. В этом плане важны статьи о первом русском скульпторе-анималисте П.К. Клодте. Так, знаковыми для своего времени были публикации журналиста и автора книг по искусству Ф.И. Булгакова. Сборник «Наши художники» (1890) [3] включал информацию обо всех российских художниках, их произведениях и выставках, в которых они принимали участие. Анализируя творчество П. Клодта, автор подчёркивает его склонность к изучению живой натуры. Этот важный принцип анималистики впервые был реализован Клодтом. Главным и почти единственным героем произведений XIX века выступал конь, который, как и в живописи, стал универсальной моделью. Эти животные присутствовали в памятниках, входили органической частью в монументально-декоративные композиции архитектурных сооружений (в том числе и триумфальных арок), украшали интерьеры парадных

гостиных. Существенным является тот факт, что на примере творчества Клодта открывается новая страница анималистики – «иппический жанр», в котором главным мотивом является изображение лошади. Появляются публикации о других мастерах, отдающих предпочтение этому животному. Так, в 1913 году в журнале «Голос минувшего» появилась статья К.С. Кузьминского [10, с. 301] о художнике-баталисте первой половины XIX века А.И. Зауервейде – родоначальнике русской батальной живописи, специалисте в области изображения конных фигур и лошадей, положившем основание этого искусства. Над «портретами» коней трудился Н.Е. Сверчков. Ему принадлежит новый тип так называемого «коннозаводского портрета» – изображение прославленных «орловцев» и рысаков, участников международных соревнований и знаменитых троечных выездов, которые были неотъемлемой частью русского быта той эпохи. Ещё со второй половины XIX века много писали о роли орловской породы, её истории коннозаводчики В.И. Коптев [8,9], Я.И. Бутович, в связи с чем они затрагивали творчество Н.Е. Сверчкова, подчёркивая его значение в популяризации данного жанра. Так, публикации большого ценителя орловской породы Бутовича¹ носят аналитический характер. Полемизируя с И. Лисаневич – автором статьи о сверчковских «портретах» лошадей [11, с. 1240], исследователь даёт последовательный анализ произведений,

¹ Бутович Я.И. Материалы к сборнику о художнике Сверчкове. 1922-1925 // РГАЛИ, Ф.7710, оп. 1 Ед. Хр. 14., Каталог картин и рисунков. Собрание Я.И. Бутовича, составленное им же. // РГАЛИ. Ф.710. Оп.1. Ед. Хр.13

указывая на индивидуальность стиля художника. В художественных журналах «Всемирная иллюстрация», «Среди коллекционеров» наряду со статьями нередко встречались гравированные малоизвестные или не сохранившиеся до настоящего времени изображения с полотен Н. Сверчкова и других художников-анималистов, например, П.О. Ковалевского, Н.С. Самокиша, которые дают представление о характере анималистической живописи того времени.

Уже эти ранние публикации, в большинстве своём написанные учеными-иппологами, в известной степени восполнившими пробел искусствоведческого анализа, имеют своё значение, так как они указывали на непосредственный интерес к искусству анималистики, который со временем будет расти. Ведь творчеству этих художников в истории русского искусства отводится незначительное место, в ином случае имена их лишь упоминаются как самобытных мастеров и продолжателей реалистической живописи передвижников. Значение же «иппических» изображений в русском искусстве XIX века состояло не только в постижении национального колорита русской жизни, её разных сторон, но в понимании самой концепции анималистического жанра, базирующегося на крепких принципах реализма.

В XX столетии статус анималистики возрос, что во многом было связано с постановкой проблем экологии. Тогда появилось большое количество изданий, освещающих вопросы отечественного анималистического искусства, в частности, скульптуры. Сами мастера склоняются к скульптурному образу, который позволяет выявить

пластику тела животного действительную, а не иллюзорную, как в живописи. Говоря словами Б.Р. Виппера, в нём «в максимальной степени концентрируются пластические ощущения зрителя, <...> возбуждают значительным, плодотворным моментом пластической энергии, которая в действительности не реализуется с такой абсолютной интенсивностью» [5, с. 108]. Такое повышенное ощущение жизни, концентрированную органическую энергию в большей степени способна дать скульптура. Объём как носитель образного содержания выступает в своём прямом назначении. Тем более что восприятие скульптуры протекает последовательно, с разных точек зрения. Светотень, в свою очередь, создаёт пространственную игру форм. Движения, позы зверей, весьма выразительные своей первозданностью, органично сопоставляются в объёмах и массах в реальном пространстве. Всё это помогает почувствовать пластическое значение каждой части животного и фигуры в целом.

Известные критики, исследователи русского и советского искусства А.В. Бакушинский [2, с. 82], А.А. Федоров-Давыдов [21, с. 119], Я.А. Тугендхольд [18, с. 163] в 1920-е годы на страницах популярных журналов («Искусство», «Печать и революция», «Новый мир»), раскрывая панораму художественной жизни тех лет, писали об анималистической скульптуре и графике крупнейших мастеров этого времени В.А. Ватагина и И.С. Ефимова. Они активно выступали за искусство, способное соединить, по выражению Я.А. Тугендхольда, «глубокую идейность содержания с яркой художественной формой», которую отме-

чали в их работах. В этом отношении объясним их интерес к анималистической скульптуре, её одобрительная оценка, обусловленная достоверным отображением облика животного. Рассмотрение станковой скульптуры было важно, поскольку прежде всего в ней сформировался анималистический жанр XX века.

Начатый в 1920-е годы разговор о творчестве художников-анималистов XX века В.А. Ватагине и И.С. Ефимове был продолжен в 1930-50-е годы. В этом плане показательна статья М.Л. Неймана [12, с. 345-439] «Скульптура», вошедшая в известный сборник общих трудов «История русского искусства» (Т. XI, 1957). Исследователь отмечает влияние их творчества на развитие анималистического жанра в советском искусстве, называет мастеров старшего поколения: А.Н. Кардашева, С.М. Чуракова, Д.В. Горлова, П.А. Баландина, А.Г. Сотникова, П.М. Кожина и других, говорит о распространении анималистической темы как в станковой, малой скульптуре, так и монументальной.

В начале 1970-х годов в связи с изменением картины развития анималистического искусства, когда стали рассматриваться социально-нравственные вопросы, появилось большое количество публикаций на эту тему. В литературе анималистический жанр широко представлен в разных видах изобразительного искусства, особенно в малой пластике. О перспективах развития скульптуры малых форм и о художественных возможностях керамики писали многие авторы: Е.В. Шмигельская, Л.М. Анненкова, И.А. Крюкова, Н.М. Бабурина, В.А. Лебедев. Широкие дискуссии

проходили на страницах журнала «Декоративное искусство». Одним из первых примеров обобщения собранного материала о керамической скульптуре малых форм является сборник «Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика. 1954-1964.» (1971). Сами художники, в том числе анималисты (Б.Я. Воробьев, П.П. Веселов, Д.В. Горлов, И.С. Ефимов, П.М. Кожин, А.Г. Сотников), отмечали богатые пластические и цветовые возможности этого материала.

В связи с возросшим интересом общественности к данному виду пластики авторы останавливаются на вопросах массового производства, тиражирования анималистической скульптуры. Вопрос творческой лаборатории анималиста оказывается важным для понимания его метода. От того, насколько художник овладеет приёмами работы в скульптурном материале, будет зависеть его успех, а для исследователя вопрос творческой «кухни» – существенная и значимая проблема, решение которой позволит охарактеризовать анималистику во всей целостности и структурности.

1980-90-е годы, отмеченные обострённым восприятием мира живой природы, привели к стремлению более глубокого анализа наследия художников-анималистов. В этом отношении можно отметить статьи В.А. Тихановой, которые носят характер художественно-критических очерков. Они важны постановкой проблем нравственно-этического плана. Автор отмечает, что в многообразии выразительных средств и приёмов, к которым обращаются художники XX века, ясно звучит концепция сохранности живой природы. Важный аспект затрагивает

В.А. Тиханова в статье «Анималистика. Границы жанра» (Советская скульптура, 1985) [17, с. 183-194]. Она говорит о проблемах анималистического жанра, рассматривая его границы. Автор рассуждает о «чистоте» анималистического образа, определяет отличительные черты анималистического произведения, в отличие, например, от изображения животного в декоративно-прикладном искусстве. На эту же тему на страницах своего мемуарного труда «Изображение животного» (1957), «Воспоминания. Записки анималиста» (1980) писал художник-анималист XX века В.А. Вагагин, который останавливался на специфике анималистического искусства как самостоятельной области. Он не использует термина «жанр», но, анализируя анималистическое искусство вообще, затрагивает проблему его жанровой специфики. Понятно, что в каждой эпохе был сформирован свой образ, который являлся носителем некоторых сущностных черт, определяющих концепцию жанра: выбор тем, персонажей, их трактовка. Художник справедливо выделяет некие типические свойства, присущие жанровой природе анималистики вообще. Его волнует вопрос: всякое ли изображение животного можно назвать анималистическим? Он справедливо утверждает, что «нельзя считать анималистическими произведения, в которых животное занимает подчинённое место, когда, например, маленькая фигурка животного изображена на большом ландшафте или малозаметный звериный персонаж дан в жанровой многофигурной композиции. Едва ли является анималистическим изображение животного, если оно служит средством

для выявления посторонней задачи, например в зоологической иллюстрации. То же можно сказать и о декоративном искусстве, где тема животного широко используется, но в некоторых случаях образ животного настолько изменяется, растворяясь в построениях орнамента, что не может уже считаться анималистическим. Только там, где животное трактуется как сама оправдывающая цель, где живой выразительный образ проникнут особой остротой восприятия и передачей характеристики, такой образ может по праву называться анималистическим» [4, с. 68], – заключает Ватагин.

Как видим, в отечественном искусствознании проблема самостоятельного бытования анималистики на протяжении трёх столетий имела место. Её постановка в XVIII веке в широком смысле была связана с тенденциями нового времени к познанию материального мира, природа и животные в котором были органической частью, а в узком определялась требованиями Академии художеств к определению отдельных родов живописи. Традиция была продолжена в XIX веке, когда в рамках анималистики сложился «иппический жанр», нашедший трактовку в трудах искусствоведов и учёных-иппологов. Анализ литературы XX столетия позволяет сделать вывод, что это время отмечено интересом к новому осмыслению анималистического искусства, во многом связанного с решением нравственно-этических вопросов.

В целом, публикациям свойственно стремление охватить разнообразный круг вопросов, отражающих интересы в области изобразительного искусства XVIII-XIX веков и, прежде всего

анималистического, к сфере познания природы и животных, обусловленные общим подъёмом отечественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Андреев А.Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. – С-Пб.: Изд. О. Вольфа, 1857.
2. Бакушинский А.В. Современная русская скульптура // Исследования и статьи. – М.: Советский художник, 1981.
3. Булгаков Ф.И. Наши художники. – С-Пб.: Типография А.С. Суворина, 1890. – Т.2. – 294с.
4. Ватагин В.А. Изображение животного. – М.: Искусство, 1957. – С. 68.
5. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – С. 108.
6. Врангель Н.Н. Венок мертвым. – СПб., 1913. – 175 с.
7. Врангель Н.Н. Иностранцы в России // Старые годы. Июль-сентябрь. – 1911. – С. 36, 40.
8. Коптев В.И. Материалы для истории русского коннозаводства. 1847 – 1887. М.: Типография В.В. Чичерина, Моховая, 1887. – 941с.;
9. Коптев В.И. Очерк русского коннозаводства. – М.: Печатня С.П. Яковлева, Софийка, Д. Аргамакова, 1872. – 35 с.;
10. Кузьминский К.С. Художник-баталист А.И. Заурвейд // Голос минувшего. – 1913. – № 2. – С. 301.
11. Лисаневич И. Портреты лошадей художника Сверчкова // Журнал спорта. – 1902. – № 77. – 29 сентября. – С. 1240.
12. Нейман М.Л. Скульптура / История русского искусства // под ред. И.Э. Грабаря. – М.: издательство Академии наук СССР, 1957. – С.345-439.
13. Перцов В. Скульптор барон П.К. Клодт // Художественный журнал. - С-Пб.: 1888. – Т. 1. – С.183, 189.
14. Петров В. О зверописи вообще и в особенности на Руси // Северное сия-

- ние. Русский художественный альбом. С-Пб., 1864. – Т.3.
15. Петров В. Указ. Соч.– С. 99-102.
16. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравёров XVI-XIX вв. – С-Пб., Типогр. Императорской Академии наук, 1985.
17. Тиханова В.А. Анималистика. Границы жанра / Советская скульптура. – М.: Советский художник, 1985. – № 9. – С. 183-194.
18. Тугендхольд Я.А. Наша скульптура / Новый мир. – М., 1926. – Кн. 5. – С.163.
19. «Туркмен» группа скульптора Артемия Обера // Всемирная иллюстрация. 1875. – № 7. – Т. 14. – С. 119-121.
20. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: Типография Морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.
21. Фёдоров-Давыдов А.А. Скульптура. / Печать и революция. – М., 1927. – № 7. С. 119.
22. Шилковский. К. Воспоминания о Николае Ивановиче Либерихе // Русский художественный архив. – 1892. – Вып. 2. – С. 57