

УДК 75.042
ББК 85.103(2)6
DOI 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495

И.В. ПОРТНОВА

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЛИСТИКА XX ВЕКА: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОСОБОГО РОДА

Ирина Васильевна Портнова,
Российский университет дружбы народов,
департамент архитектуры Инженерной академии,
доцент
Миклухо-Маклая ул., д. 6, Москва, 117198, Россия

кандидат искусствоведения
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071
E-mail: irinaportnova@mail.ru

Реферат. Цель настоящего исследования — анализ жанровых особенностей анималистики XX в. как особого, самобытного явления отечественной художественной культуры. Выделены аспекты, которые составляют его содержательную основу. Рассмотрены вопросы восприятия животного человеком, отношения к нему, система взглядов на мир флоры и фауны, приемы трактовки зверей и птиц. В совокупности они образуют специфические качества анималистического искусства, которые в комплексном и целостном виде проявились в XX веке. Актуальность статьи обусловлена тем, что все чаще происходит переоценка взаимоотношения человека с природой, в силу которой мировоззренческие черты и система взглядов

художников XX в. приобретают большую значимость (в частности, в историко-художественном аспекте).

Анималистика, став заметной как жанр уже в XVIII в., прошла через все искусство XIX столетия, чтобы в XX в. воплотиться в наиболее характерных, типических чертах в разных видах изобразительного искусства (графике, живописи, скульптуре и их разновидностях). Не вызывает сомнения тот факт, что анималистика в ряду других жанров изобразительного искусства представляет самобытный изобразительно-пластический феномен, принципиально отличный от искусства, изображающего человека. Отмечается, что сложность анималистики заключается в свойствах человеческого восприятия, склонного к субъективной оценке и, соответственно, наделяющего животное человеческими чертами. Принцип подражания природе, изучение натуры, которому постоянно следовали художники, указывал на преодоление субъективного момента и выступил ведущим в сложении образной концепции животного.

* Публикация выполнена при поддержке Программы стратегического академического лидерства Российского университета дружбы народов (РУДН).

Ключевые слова: искусствоведение, изобразительное искусство, анималистика, натура, природа, прием, жанр, рисунок, скульптура, специфика, процесс работы, восприятие.

Для цитирования: Портнова И.В. Отечественная анималистика XX века: изобразительное искусство особого рода // Обсерватория культуры. 2021. Т. 18, № 5. С. 486–495. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495.

Возникнув в XVIII в., отечественная анималистика как самостоятельный жанр (род) изобразительного искусства продолжила свое развитие в последующее время. Первоначально на полотнах иностранных художников предстали разнообразные звери и птицы. В XIX в. множество произведений было посвящено изображению лошади: графических, живописных и скульптурных. XX в. явился итоговым рубежом и одновременно следующим этапом в формировании новой концепции анималистического жанра. На протяжении двух столетий анималистика определилась в своих специфических чертах, что позволяет ее называть особым жанром. Действительно, в искусстве животное выступает особенным, весьма интересным объектом, являя свой сложный поведенческий спектр выражения, который и призван отразить художник. В XX в. жанр наделяется новой коммуникативной функцией: восприимчивостью к проблемам экологии. Глобальные экологические сложности актуализировали многие сферы человеческой деятельности, в том числе область анималистического искусства. В своих специфических качествах анималистика проникла в разные виды изобразительного творчества. Ее особые жанровые черты ярко проявились в станковой графике и скульптуре, монументально-декоративной скульптуре и пластике малых форм.

Цель настоящего исследования — анализ жанровых особенностей анималистики XX в. как особого, самобытного явления отечественной художественной культуры. Уже на ранней ступени формирования анималистического жанра (XVIII в.) художник столкнулся с необходимостью изучать животное и его изображения, что диктовало выбор соответствующих художественных подходов.

На протяжении двух столетий суть животного постигалась посредством «подражания» природе и следованию западноевропейским образцам. *Восприятие* (объективный, субъективный факторы), *человеческое отношение* (система взглядов на мир живой природы, ее одухотворение), *творческий метод* — три составляющие части образной структуры, которые будут рассмотрены на примере анималистического искусства XX в. как наиболее полно отражающего «картину мира» эпохи.

ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ МИРА ЖИВОТНЫХ В ТРУДАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Работа художника, который воспринимает и истолковывает природу, непосредственно связана с принципом отражения. С одной стороны, он демонстрирует умение визуальной фиксации внешних сторон модели (предметное восприятие), с другой — некие черты абстрагирования от натуры, ее анализа и обобщения, что позволяет говорить о формировании концепции образа, рождение «слова-образа» (по А.В. Михайлову) [1], упорядоченного согласно законам человеческого восприятия.

Уже на раннем этапе складывания анималистического жанра натуралисты (художники XVIII в.), изучая природные, зооморфные «натуралии», (впоследствии ставшие экспонатами первого русского естественно-научного музея — Кунсткамеры), не могли не обратить внимание на некоторую их визуальную схожесть с человеком. Визуально они оценивали конкретные свойства вещей, которые воспринимались не всегда однозначно (субъективно). В дальнейшем эта неоднозначность восприятия животных человеком определила сложность и специфику следующего изобразительного культурного феномена: художники стали фокусировать внимание на эмоциональной сфере животных.

Изображая зверя, обладающего сложным поведением и набором зоопсихологических качеств, мастера оценивали его с позиции человеческих эмоций и чувств. Возникла двойственная ситуация. С одной стороны, анималист призван придерживаться объективных взглядов в оценке животного, чтобы не исказить его сущность (важный принцип анималистики), с другой — естественным образом он наделяет животное своими мыслями. Художник-анималист Г.Н. Попандопуло по этому поводу говорил (в личной беседе): «Мы через животное как художники передаем свои человеческие чувства, ведь мы творим для человека, а не для зверя. Животное — это наш язык». Принимая во внимание факт, что животное по известным параметрам сходно с человеком (близость некоторых черт внешности, анатомии, поведения), здесь возможна только опосредованная передача человеческого отношения.

Вопрос *человеческого восприятия* и отношения к миру живой природы и животных в истории — общечеловеческий, культурологический, он не раз интересовал многих ученых. Они, в частности, отмечают роль животных в древности и в современном обществе, ориентиры которого совершенно отличны от прошлого.

Так, Х. Вернесс отмечает, что во многих древних культурах восприятие животного является символическим и, чтобы раскрыть сущность тех или иных зооморфных явлений, используется метафора [2]. Образы животных, полагает А. Гура, были напрямую связаны с формированием мифологической картины мира [3]. Автор подчеркивает, что «весь комплекс представлений о флоре и фауне представляет собой систему, которая пронизана общими, повторяющимися мотивами, переплетением ролей, функций» [3, с. 760]. Такие образы-символы будут наблюдаться в различных жанрах и характеризовать глубинные механизмы культуры [3, с. 761].

Символ как универсальный принцип понимания и отражения рассматривается многими авторами. Л. Калоф [4] дает целостный обзор наших представлений о животных с доисторических времен до постмодерна. Она повествует о том, как эти представления трансформировались с изменением социальных условий и что происходит со звериным царством, когда в эту область внедряется человек.

В.Е. Орел в книге «Культура, символы и животный мир» [5] проводит аналогии между животным и человеком с целью, чтобы выявить то смысловое звено, которое формирует психику живого. Он полагает, что животные, которые обозначены как образы-символы в те или иные исторические эпохи, представляют отражение, проекцию человеческой психики, человеческой души. М.Н. Храмова, в свою очередь, видит в зооморфных образах средоточие культурных смыслов, вторгающихся в сложное противоречивое современное пространство [6, с. 101], в котором переплетается экологическая проблематика и необходимость гармонизации отношений с окружающим природным миром. Если в древности человек переносил свое представление на животных, формируя категорию символа, животное же превращалось в зооморфный образ, то в новую эпоху такое замещение уже неприменимо. Познается само животное и его действия, то есть возникает новый дискурс о «зверинорме» [6, с. 105].

А.С. Гросс и А. Валлели, рассуждая о субъективном восприятии животного человеком, пишут, что только во второй половине XX в. исследователь стал оценивать животное критическим взглядом через призму научных фактов. Посредством изучения животных оказалось возможным по-новому оценить и человеческое общество [7]. М. Бекофф, К. Аллен, К.К. Аллен, Г.М. Бургхард [8] делают акцент на значимости «междисциплинарности» познания животных, отмечая области экологии, этологии, философии, нейробиологии и др.

Д.А. Смит, Р.У. Митчелл [9] продолжают эти рассуждения. Они полагают, что ученые, которые изучают психическую природу животных, отрабатывают научные методы нетрадиционного ис-

пользования, во многом базирующиеся на прямом контакте с животными. Авторы подчеркивают, что совместное проживание человека с животным влияет на разум и, соответственно, на поведение как животного, так и человека. Последний все более и более учится понимать братьев меньших. В таком познании может возникнуть знакомый нам из истории фактор антропоморфизма (наделение животного человеческими качествами), поэтому оценка «сознания» зверей должна быть осторожной, чтобы не стать препятствием на пути к их изучению.

Исследователи задумываются, где пролегает граница, связь между человеческими представлениями о «разуме» животных и этическим поведением. Французский философ Ж. Дерида [10, с. 38] ведет разговор о животных, сравнивает их с человеком, называет мыслящими существами и противопоставляет мифическим, басенным зверям. Рассуждая о проблеме человеческого восприятия и об интеллекте животного, автор в качестве примера приводит размышления по поводу своей кошки, смотрящей на него и созерцающей его «наготу». Он задается вопросами: «что при этом она думает?» и «сможет ли человек в силу своего мышления постичь глубину внутреннего побуждения животных, не приписывая им человеческих качеств?».

Здесь четко обрисованы две проблемы: как выглядит человек в глазах животного и животное — в глазах человека. Характеризуя взгляд своей кошки как настойчивый, удивленный, осознанный, взгляд провидца, автор переносит эту характеристику на остальных животных, которым свойственна одна общая черта — отсутствие осознания добра и зла. Ж. Дерида ставит следующий ряд вопросов: как человек сможет оценить себя с позиции взгляда животного и каково его мнение о животном, где проходит граница? Все эти проблемы изучают науки о поведении животных (зоопсихология, этология), помогающие раскрыть сферу их интеллекта и ответить, думают ли звери.

Вопрос морали также волновал Ж. Дерида: он пишет об эксплуатации животных человеком ради собственной выгоды, культа, экспериментов и т. п. Исследователь полагает, что исторически сложившееся лидерство человека над зверями (начиная с библейских времен, когда Адаму было поручено дать имена всем животным) и его небывалые масштабы привели к «фундаментальным» страданиям, «геноциду» всего живого. Следствием явилось исчезновение большого количества видов зверей и птиц. Автор недоумевает: «Что собой представляет человек, когда он видит превосходство над животными и эксплуатирует их, ведь он также биологическая часть природы?» Заповедь «Не убий», по мнению Ж. Дерида, распространяется и на животных, побуждает человека задуматься о значимости прав и обязательств по отношению к ним.

Взгляд современных ученых на мир живой природы, восприятие животных человеком и отношение к ним еще в середине XX в. интересовали художников-анималистов. Так, В.А. Ватагин — художник, всю свою жизнь изучавший и изображавший зверей и птиц, посвятил этой теме значимые мемуарные труды. Первая его книга [11] «Изображение животного» (1957) и вторая [12] «Воспоминания. Записки анималиста» (1980) содержат полную информацию по анималистическому искусству. И.С. Ефимов в книге «Об искусстве и художниках» (1977) [13] изложил свои мысли по многим вопросам рассматриваемой области искусства.

На страницах литературных изданий художники много говорят об эстетическом принципе в анималистике, что понятно и обоснованно, поскольку важной функцией художественного образа является функция красоты. Мир флоры и фауны рассматривается и в мировоззренческом ракурсе: в суждениях немало размышлений о живой природе, в которых звучит явная озабоченность ее судьбой. Мастеров интересуют общечеловеческие темы жизнеустройства, любви, сострадания к живым существам, населяющим планету. Изучение истории и биологии зверей и птиц касается и этической стороны вопроса. Художники приходят в недоумение — до какой степени человек оказывается жестоким по отношению к братьям меньшим. В.А. Ватагин прямо говорит об этом, ссылаясь на многие тысячелетия существования материи, в течение которых природа могла бы предъявить огромный кровавый счет за множество хищнически истребленных прекрасных видов животных [11, с. 7].

Эту тему художники развивали и в переписке. В письмах Д.В. Горлова к В.А. Ватагину [14] звучит уверенность, что общение человека с животными дает позитив, положительный эмоциональный настрой и обосновывается необходимость такого общения, позволяющего просто прийти в человеческое состояние. Д.В. Горлов отмечает благородство зверя, противопоставляя его коварству человека.

Мысль художников-анималистов заключается в обосновании исторической роли животных в развитии цивилизации (биологический социум сложно организован и во многом подобен человеческому не только в единых физиологических процессах, составляющих суть всего живого, но и в самом социальном устройстве). Мастера неизменно утверждают мысль о том, что система природа — животное — человек является сложной, подвижной, исторически развивающейся структурой, частью великого макрокосма, где все взаимосвязано, подобно тончайшей нервной организации.

В качестве примера приведем образ тектонической организации готического собора. Если из его каркасной конструкции изъять хотя бы одну составляющую часть, вся система будет деформирована или перестанет существовать. Аналогичным

образом чревато негативными последствиями вмешательство человека в живую природную систему, поэтому нельзя не согласиться с В.А. Ватагиным, оценивающим животный мир в ракурсе комплексной эволюционно-исторической трагедии.

ВАЖНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИВОТНОГО

Прошлый век поставил вопрос о важных принципах изучения анималистического искусства и постижения методов работы художника-анималиста. Первой специфической чертой анималистики можно назвать факт особого интереса и любви художников, их *заинтересованность* миром живой природы. Об этом писал В.А. Ватагин [11, с. 71, 72]. Большую симпатию к животному миру он определяет как «пристрастное любование» формами, проявлениями жизни, поведением и пр. Только научившись чувствовать животное, художник-анималист сможет воссоздать целостный выразительный образ. Без этого чувства трудно подойти к созданию образа животного как модели живой, одухотворенной природы.

Что же касается других жанров, безусловно, качества авторской симпатии к избранному объекту изображения формируют пути художественной интерпретации, расширяют границы образного показа. Тем не менее совсем не обязательно испытывать глубокую симпатию к человеку, к природным явлениям, предметному миру, представленным на портрете, в пейзаже, натюрморте, бытовой или исторической картине. Иное дело анималистический образ: здесь необходимо «природное» чувство, которое и формирует свойства особой «посвященности», требует настроения, особенного отношения [15].

Вторая черта, которая характеризует качества *познания* животного, состоит в том, что понимание всех аспектов его жизнеустройства — внешности, анатомии, поведения и т. д. [11, с. 71, 72] — делает изображение убедительным, конкретным и точным. Анатомия животных отличается не меньшей сложностью, чем анатомия человека. Чтобы верно передать позу животного, его движение, необходимо знать соотношение основных частей скелета (череп, позвоночника, грудной клетки, переднего и заднего пояса конечностей и т. д.).

И.С. Ефимов признается: «Я очень много изучаю анатомию... Люблю скелеты и вижу в них большую красоту, в них — только самое необходимое, и видна в них мудрость создания» [13, с. 87, 94]. В.А. Ватагин считает полезным, изучив основное расположение частей скелета, проверить их на живой натуре, «найти основные точки, связывая их с различными положениями животного» [13, с. 78]. И.С. Ефимов видит смысл рисования скелета на



Рис. 1. В.М. Смирин. Детеныш северного морского котика. Командоры. 1976. Бумага, карандаш, акварель.
Источник: <https://np-morozova.livejournal.com/245715.html>



Рис. 2. Е.И. Чарушин. Ворона. Иллюстрация // Вольные птицы. [Ленинград] : Государственное издательство, 1929. [8] с.
Источник: <http://www.staratel.com/pictures/ruspaint/big/667-2.htm>

прозрачной бумаге, вписывая его в изображенную с натуры фигуру зверя [13, с. 87].

Знание системы мышц — второе существенное условие анатомически правильного изображения животного. От точного знания формы животного и расположения его мышц будет зависеть передача достоверности движения, реальность самого изображения.

Еще одним условием успеха работы художника-анималиста является точность передачи характера покрова животных. В.А. Ватагин рекомендует знакомиться со структурой меха у зверей на живой натуре (ибо шерсть на чучелах деформирована), а оперение птиц изучать на неподвижных объектах. Полученные знания анатомии животных необходимо учитывать в рисунке с живой натуры.

Каким образом реализовывались в прошлом две ключевые черты анималистики, рассмотренные выше? В XVIII в. тщательное наблюдение и из-

учение природных «натуралей» в России привело к тому, что художники научались изображению всех внешних сторон модели до степени скрупулезной фиксации каждой детали. Априорный, еще по сути натуралистический метод познания, базирующийся на внешнем описательном анализе, в итоге сыграл положительную роль для оценки натуры. Художники приучались видеть красоту изгибов форм, цветовых созвучий, ритмическую гармонию элементов и т. п. Наблюдая все это, они постигали науку изображения предметов и явлений.

В XIX в. тот же принцип заинтересованности касался по большей мере иппического образа (изображение лошади) и был успешно реализован в академической художественной системе, базирующейся на последовательном систематическом знании, серьезном изучении натуры.

Анималисты XX столетия, используя нарабатанный материал и опыт прошлых эпох, расширили границы постижения образа. Изображения животных «проникли» в разные виды искусства (станковая графика, книжная и научная иллюстрация, живопись, декоративное искусство, все разновидности скульптуры). В XX столетии в среде анималистов большой популярностью пользовались натурные наброски и зарисовки животных (рис. 1).

Рисунки явились не только средством познания и изучения зверей, но и послужили самостоятельным выставочным материалом. Теперь их можно было увидеть на персональных, тематических и иных выставках. Они акцентировали внимание на материалах, техниках, разных видах рисунка по степени их завершенности: от беглого краткосрочного наброска до более подробной зарисовки. Во всем ощущалась заинтересованность животным миром, а «рисуночная» манера активно проникала и в детскую книжную и научную иллюстрацию (рис. 2, 3).

Отметим, что скульптура также обрела новые формы выражения. Она стала разнообразной по видам и материалам. Наряду с традиционным станковым выставочным образом анималистика «вышла» в парковую среду, получив распространение в скульптуре малых форм (рис. 4, 5).

В каждом виде скульптуры акцент делался на пластических выразительных качествах образа. Монументально-декоративный вариант ярко продемонстрировал возможности анималистики в больших, иногда гиперболизированных формах. Расширились границы восприятия станковой скульптуры (в ее традиционном варианте), становившейся все более и более многообразной по содержанию, а пластика малых форм из области сугубо «кабинетной скульптуры» также превратилась в пленэрный образ. Очевидно, что в силу исторических условий на каждом этапе особенности анималистики проявляются по-разному, формируется свое понятие образа как носителя некоторых существенных черт, определя-

ющих концепцию жанра: выбор тем, персонажей, их трактовку. Однако качественным признаком жанра, свойственным любой эпохе, является наличие в его структуре черт, связанных с трактовкой образа животного в целом. Речь идет о признаках, которые позволяют назвать образ анималистическим.

В.А. Ватагин справедливо указывает на три важных положения. Первое: в композиционном варианте произведения анималистический персонаж обязан быть ведущим, а не занимать подчиненное положение. На нем фокусируется внимание зрителя, он изображается крупным планом. Второе: форма животного не должна сильно видоизменяться, превращаясь, например, в орнаментальный мотив. Третье: анималистический образ передает суть подвижного существа, живую выразительную индивидуальность. Так, коллекции причудливых форм бабочек, жуков, чучела зверей и птиц могут представлять интерес для зоолога или художника-иллюстратора, но не более того. Взгляд зрителя (и художника) может привлечь та или иная экзотическая форма, цветовая окраска, орнамента деталей, однако говорить о живой натуре уже не приходится. Только подвижное существо демонстрирует эмоции, в своей изменчивости дает разные ракурсы, наконец, раскрывает интересную поведенческую область и в итоге предоставляет художнику богатый материал. Лишь тогда образ с полным основанием можно назвать анималистическим [11, с. 68].

Мысль о динамике и естественности развивает также И.С. Ефимов, говоря о «живом трепете жизни», о животных, которые не способны притворяться [13, с. 73, 122]. С его точки зрения, понимая особенности всего живого мироустройства, «будет радостно улавливать и гармонию высшего животного» [13, с. 12].

Таким образом, художники констатируют границы жанровой принадлежности анималистики. При этом мастера, работающие в разных видах скульптуры, не следуя натуре строго, готовы признать полноценность таких анималистических образов. В данном случае верным критерием «чистоты жанра» выступает неизменное чувство меры, причем подобная умеренность является ключевым качеством анималистики вообще.

РАБОТА ХУДОЖНИКА-АНИМАЛИСТА

График, живописец или скульптор всегда придерживается определенных этапов в процессе создания произведения — от зарождения замысла до его воплощения. В XX в. стало распространенным следующее явление: приоткрылись двери мастерских художников, и зритель получил



Рис. 3. А.Н. Комаров. Маньчжурский заяц : иллюстрация. Атлас охотничьих и промысловых зверей СССР : в 2 т. / под общ. ред. С.А. Зернова и Е.Н. Павловского. Т. 2. Звери. Москва ; Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1953. 293 с. Источник: <https://www.litfund.ru/auction/21/362/>

возможность наблюдать весь процесс рождения художественного произведения, а его отдельные этапы в виде набросков, зарисовок, эскизов, этюдов стали абсолютизироваться, наделяться эстетическими качествами и восприниматься как самостоятельные виды творчества. Наравне с законченными работами они все начали экспонироваться на выставках. Эта всеобщая тенденция, свойственная отечественному искусству XX столетия, в анималистике приобретает специфические черты.

Придерживаясь традиционной последовательности в работе, художник-анималист в ходе собственной практики вырабатывает и применяет особые приемы, в частности большое значение придает рисованию с живой натуры. Роль живой натуры, ее изучение были важны для всех мастеров в процессе постижения законов материального мира, в том числе человека, природных явлений, предметного мира. Однако только анималист, как мы выяснили, всегда имеет дело с живой моделью. Именно она ориентирует на близкий контакт, «диалог» с натурой, ее анализ. В этом «диалоге» во многом формируются взгляды художника на мир флоры и фауны, мировоззренческие принципы мастера, отношение к животным с позиции этики и эстетики, особенный метод работы.

Изображение животного в графике и в скульптуре (предпочтительных для анималиста видах изобразительного искусства, в которых движение и пластика животных отражаются наиболее отчетливо), определяется несколькими принципами. Первый состоит в том, что животное предстает психологическим объектом со своими поведенческими качествами, поэтому прав был В.А. Ватагин, когда говорил о важности длительного наблюдения за



Рис. 4. И.С. Ефимов. Лани. Сквозной рельеф. Бронза. 1950. Санаторий в Цхалтубо. Источник: http://www.help-rus-student.ru/pictures_fail/26/135_1.htm



Рис. 5. Д.В. Горлов. Рысенок. Фарфор. 1950-е. Источник: https://auction.ru/offer/d_gorlov_1956_sovetskij_khudozhnik_rysenok_farfor-i156254530951720.htm

животными, чтобы изучать их внешность и повадки. Второй заключается в многократном рисовании зверей и птиц непосредственно на бумаге: в разных ракурсах и в движении, погруженных в природную среду и показанных крупным планом, с рассмотрением «физиономии», с постижением звериной мимики [15, с. 434]. Только прямое соприкосновение с живой природой, натурой даст художнику живое впечатление, позволит увидеть образ всеобъемлющим и конкретным.

В работе анималиста дистанция между натурой и рисующим сокращается. Чем теснее мастер использует метод наблюдения и натурного анализа, тем точнее будет изображение. Явления и образы, которые художник замечает, он фиксирует своей рукой на бумаге и закрепляет в памяти. Это — ценный опыт. Впечатления художника станут еще богаче, а творческая работа интереснее и плодотворнее [15, с. 433]. И.С. Ефимов в этом контексте называет главным развитие собственного глазомера: художник не должен расставаться с альбомом, но «неустанно делать наброски, отражая по мере сил все разнообразие окружающей жизни» [13, с. 94, 95]. В таком наблюдении хороши все графические средства, особенно наброски, выступающие мгновенным способом закрепления на бумаге первых впечатлений и поэтому исключительно важные в рисовании движущейся, не склонной к позированию модели.

Роль набросков наиболее отчетливо будет видна, если сравнить их с фотографией. В XX в. фотография становилась все более популярным видом искусства и давала возможность художникам и зри-

телям познакомиться с многообразным животным миром. Однако ее особенность состоит в том, что она фиксирует все подробности виденного и может отвлечь внимание мастера от главного. Фотография выступает вторичным воспроизведением натуры, а значит, дистанция между натурной моделью и самим художником сокращается. Именно метод работы с натуры воспитывает глаз, помогает выделить существенное.

В этой связи назовем любимое и весьма полезное занятие для анималиста — посещение заповедников и зоопарков. В заповедной зоне художник получает возможность наблюдать зверя в среде обитания, максимально приближенной к естественной. Он может зарисовать его в панорамном виде, на фоне ландшафта и с близкого расстояния, подчеркнув свободу движений и естественность поз. Зоопарк открывает иной характер натуры. Поскольку животное оказывается ограниченным в пространстве, процесс наблюдения, изучения и рисования тоже становится другим: мастер сосредотачивается на чем-то конкретном и длительно изучает облик, поведение зверя. Неслучайно В.А. Ватагин назвал зоопарк «школой мастерства» [15, с. 434].

Важность оценки натурного рисования, которая так ярко проявляется в графическом образе, во многом определяет характер анималистического персонажа в скульптуре. Натурный этап как основа пластического образа у художника-анималиста также имеет большое значение. Живые впечатления в традиционном виде всегда служат базой для этюдов и эскизов, определяют строй законченных произведений. В анималистической скульпту-

ре опора на реальность привела к выработке самостоятельного метода работы, который зачастую выполнялся от начала до конца самим автором. Такой путь позволяет художнику оценить свойства скульптурных материалов и добиться ощущения полноты и цельности образа. Мастера «всматриваются» и «прислушиваются» к каждому материалу. Первоначально угадав позу зверя в дереве, камне, анималист постепенно освобождает ее, все более и более конкретизируя образ. В этом отношении многие анималисты предпочитают работать в твердых материалах.

Скульпторы XX в. С.Д. Эрзя, С.Т. Коненков, В.А. Ватагин, С.М. Чураков, С.А. Лоик, Н.М. Фокин, А.С. Буров, А.С. Цветков, Б.Я. Воробьев хорошо знали данный метод. Каждый из них очень тщательно подходил к конечным этапам работы, заботясь о законченности своих произведений. Б.Я. Воробьев, например, считал, что зритель должен почувствовать «пространственность, глубину, напряженность формы, состояния и вес изображаемого» [16, с. 33, 34].

Таким образом, обозначенный подход позволяет художнику-анималисту видеть в природе гармонию, не стремясь к ее сильному видоизменению. Сам творческий замысел определяется пониманием скульптурного анималистического образа и процесса работы над ним. Натура и материал, выступая соавторами природы, определяют особенности процесса работы и в целом характер всего скульптурного произведения.

Мы рассмотрели натурно-воспроизводящую форму изображения, универсальную для анималиста. А как быть с образно-пластическим подходом, тяготеющим к декоративности? Ведь животное можно показать и с этой точки зрения, его форма может быть стилизована, конструктивно выражена. В этом подходе роль творческого воображения оказывается существенней, чем натурная фиксация. Художественное воображение приводит к изменению первообраза — натуры. Измененная модель часто наделяется новыми декоративными чертами. Декоративность становится основным принципом художественного образа, главным свойством скульптуры.

С этой точки зрения, исходя из натуры, природы, в экспериментах с формой анималист должен знать сущность животного, не нарушая его биологических признаков. Ему помогает знание материала, которое необходимо в работе скульптора любой тематики, в том числе анималистической, ориентированной на особое чутье в постижении сущности зверя. Точно подобранный материал В.А. Ватагин называет «эффектом скульптурного произведения» [11, с. 135]. О внутреннем понимании материала говорит и Д.В. Горлов. Его выражение «вытащить» из материала все, что мож-

но [17], означает абсолютное знание художником его структурных качеств и понимание сути анималистического образа. Все материалы, которые использует анималист, и особенно разнообразные в скульптуре малых форм, призван их эстетически оценивать: плотность, фактуру, цвет, соотносить со всем богатством жизненных проявлений флоры и фауны. Не случайно Д.В. Горлов сравнивает материал с музыкальными инструментами, обладающими каждый своим голосом, будет ли это скрипка, виолончель или фортепиано [16, с. 79].

Поскольку анималистика признавалась мастерами специфическим искусством, требующим соответствующих навыков в обучении, в кругу художников-анималистов XX в. назрел разговор об учреждении анималистического класса в Академии художеств. Уметь изображать флору и фауну должны не только анималисты, но и представители исторического, батального жанров. Так, Д.В. Горлов полагал, что отсутствие этой дисциплины в учебных заведениях отрицательно скажется на подготовке специалистов разных жанров [14].

Подобный класс уже существовал в Академии художеств (XVIII в.) как раз в то время, когда происходило формирование анималистики как жанра. Он назывался классом «зверей и птиц» и был организован в 1763 г. немецким художником-анималистом И.Ф. Гроотом [18]. Создание класса способствовало мобилизации и сплочению творческих сил в одном направлении — изображении животных. В то время анималистическое искусство уже имело распространение, и на фоне существующих произведений «охотной» тематики появление «зверопоисного» класса было естественным. Просуществовав до 1795 г., он, спустя более 30 лет, снова обрел жизнь в 1827 году. Однако теперь этот класс стал мастерской батальной анималистики: его возглавили художники-анималисты Н.С. Самокиш и Ф.А. Рубо, по большей части специализировавшиеся на изображении лошади.

Как было показано выше, потребность в организации анималистического класса вновь назрела во второй половине XX в. и вновь была продиктована расширением сферы интереса к этому направлению искусства, его актуализацией на новом этапе общественного развития и художественной культуры. Общая точка зрения анималистов на необходимость внедрения соответствующей образовательной дисциплины в учебные заведения понятна и оправдана, но до сих пор пока не получила реализации.

Сформулированные художниками идеи, отражающие их мировоззрение в целом и взгляды на мир живой природы (в определенной части — уникальные), позволяют говорить об анималистике как искусстве особого рода с рядом специфических закономерностей видения и изображения. Этот ком-

плекс идей позволяет также обозначить проблемы творческого подхода художника-анималиста и определить место жанра в общем процессе развития отечественного искусства XX века.

Список источников

1. Михайлов А.В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии. Москва : Языки русской культуры : Кошелев. 1997. 909 с.
2. Werness H.B. Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art. New York ; London : A&C Black, 2006. 474 p.
3. Гура А. Символика животных в славянской народной традиции. Москва : Индрик, 1997. 910 с.
4. Kalof L. Looking at Animals in Human History. London : Reaktion Books, 2007. 222 p.
5. Орел В.Е. Культура, символы и животный мир. Харьков : Гуманитарный центр, 2013. 592 с.
6. Храмова Н.М. Семантика зооморфных образов в современной европейской культуре // Второй всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры, 2015. Москва : Пробел-2000. 2016. С. 101–126.
7. Gross A.S., Vally A. Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies. New York : Columbia University Press, 2012. 400 p.
8. Bekoff M., Allen C., Allen C.C., Burghardt G.M. The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition. London : MIT Press, 2002. 482 p.
9. Smith J.A., Mitchell R.W. Experiencing Animal Minds: An Anthology of Animal-Human Encounters. New York : Columbia University Press, 2012. 416 с.
10. Derrida J. The Animal That Therefore I Am. New York : Fordham University Press, 2009. 192 p.
11. Ватагин В.А. Изображение животного : записки анималиста. Москва : Искусство, 1957. 170 с.
12. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. Москва : Советский художник, 1980. 213 с.
13. Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. Москва : Советский художник, 1977. 423 с.
14. Письма Горлова Д.В. Ватагину В.А. 1960–1968 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 3022. Оп. 1. Ед. хр. 107.
15. Ватагин В.А. Зоопарк — школа художника-анималиста // Московский зоопарк. Москва : Московский рабочий, 1961. 440 с.
16. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964 : [сборник] / сост. В.А. Попов и К.Н. Пруслина. Москва : Искусство, 1971. 310 с.
17. Выступление на вечере, посвященном творчеству Горлова Д. 1945 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2780. Оп. 1. Ед. хр. 64. Л. 15.
18. Маркина Л.А. Портретист Георг Христофор Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. Москва : Памятники исторической мысли, 1999. 296 с.

Russian Animalistic Art of the 20th Century as a Special Kind of Fine Art

Irina V. Portnova

Peoples' Friendship University of Russia,
6, Miklukho-Maklaya Str., Moscow, 117198, Russia
ORCID 0000-0002-9064-5288; SPIN 3007-3071
E-mail: irinaportnova@mail.ru

Abstract. This article aims at analyzing the genre features of the 20th century animalistic art as a special, original phenomenon of Russian artistic culture. There are highlighted the aspects that make up its content basis. The author considers the issues of human perception of an animal, attitude to it, the system of views on the world of flora and fauna, the methods of interpretation of animals and birds. Together, they form the specific characteristics of animalistic art, which appeared in their organized and integral form in the 20th century. The article is relevant because the relationship between human and nature is being more and more re-evaluated, which is why the ideological fea-

tures and the system of views of the 20th century artists are getting increasingly important (in particular, in the historical and artistic aspect).

Animalistic art, having become noticeable as a genre already in the 18th century, passed through the entire 19th century, and crystallized in the 20th century in the most characteristic, typical features in various types of fine arts (graphics, painting, sculpture and their varieties). There is no doubt that among other genres of fine art, animalistic art is an original visual and plastic phenomenon that is fundamentally different from the art that depicts a person. The article notes that the complexity of animalistic art lies in the properties of human perception, which is prone to subjective evaluation and, accordingly, gives an animal human traits. The principle of "imitation" of nature, the study of nature, being constantly followed by artists, pointed to the overcoming of the subjective moment and became the leading one in composing the figurative concept of an animal.

Key words: art studies, fine art, animalistic art, life, nature, technique, genre, drawing, sculpture, specificity, work process, perception.

Citation: Portnova I.V. Russian Animalistic Art of the 20th Century as a Special Kind of Fine Art, *Observatory of Culture*, 2021, vol. 18, no. 5, pp. 486–495. DOI: 10.25281/2072-3156-2021-18-5-486-495.

Acknowledgements.

This article is supported by the Strategic Academic Leadership Program of the Peoples' Friendship University of Russia.

References

1. Mikhailov A.V. *Yazyki kul'tury: uchebnoe posobie po kul'turologii* [The Languages of Culture: textbook on cultural studies]. Moscow, Yazyki Russkoi Kul'tury Publ., Koshelev Publ., 1997, 909 p.
2. Werness H.B. *Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in World Art*. New York, London, A&C Black Publ., 2006, 474 p.
3. Gura A. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoi narodnoi traditsii* [Symbolism of Animals in the Slavic Folk Tradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997, 910 p.
4. Kalof L. *Looking at Animals in Human History*. London, Reaktion Books Publ., 2007, 222 p.
5. Orel V.E. *Kul'tura, simvol i zhivotnyi mir* [Culture, Symbols and the Animal World]. Kharkiv, Gumanitarnyi Tsentr Publ., 2013, 592 p. (Humanitarian Centre).
6. Khramova N.M. Semantics of Zoomorphic Images in Modern European Culture, *Vtoroi vserossiiskii konkurs molodykh uchenykh v oblasti iskusstv i kul'tury, 2015* [The Second All-Russian Competition of Young Scientists in the Field of Arts and Culture, 2015]. Moscow, Probel-2000 Publ., 2016, pp. 101–126 (in Russ.).
7. Gross A.S., Vallye A. *Animals and the Human Imagination: A Companion to Animal Studies*. New York, Columbia University Press Publ., 2012, 400 p.
8. Bekoff M., Allen C., Allen C.C., Burghardt G.M. *The Cognitive Animal: Empirical and Theoretical Perspectives on Animal Cognition*. London, MIT Press Publ., 2002, 482 p.
9. Smith J.A., Mitchell R.W. *Experiencing Animal Minds: An Anthology of Animal-Human Encounters*. New York, Columbia University Press Publ., 2012, 416 p.
10. Derrida J. *The Animal That Therefore I Am*. New York, Fordham University Press Publ., 2009, 192 p.
11. Vatagin V.A. *Izobrazhenie zhivotnogo: zapiski animalista* [The Image of an Animal: Notes of an Animalist]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, 170 p.
12. Vatagin V.A. *Vospominaniya. Zapiski animalista. Stat'i* [Memoirs. Notes of an Animalist. Articles]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1980, 213 p.
13. Efimov I.S. *Ob iskusstve i khudozhnikakh* [About Art and Artists]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1977, 423 p.
14. Letters from Gorlov D.V. to Vatagin V.A. 1960–1968, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 3022, aids 1, item 107 (in Russ.).
15. Vatagin V.A. The Zoo as a School of an Animal Artist, *Moskovskii zoopark* [Moscow Zoo]. Moscow, Moskovskii Rabochii Publ., 1961, 440 p. (in Russ.).
16. Popov V.A., Pruslina K.N. (eds.) *Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaya khudozhestvennaya keramika 1954–1964* [Artists about the Art of Ceramics. Soviet Art Ceramics 1954–1964]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, 310 p.
17. A Speech at the Night Dedicated to the Work of Gorlov D. 1945, *Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva (RGALI)* [Russian State Archive of Literature and Art], coll. 2780, aids 1, item 64, p. 15 (in Russ.).
18. Markina L.A. *Portretist Georg Khristofor Groot i nemetskie zhivopistsy v Rossii serediny XVIII veka* [Portrait Painter Georg Christoph Groot and German Painters in Russia in the Middle of the 18th Century]. Moscow, Pamyatniki Istoricheskoi Mysli Publ., 1999, 296 p.