

ПРОЦЕСС РАБОТЫ ХУДОЖНИКА-АНИМАЛИСТА: СПЕЦИФИКА, МАТЕРИАЛЫ И ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА

2009 И.В.Портнова

Московский педагогический государственный университет

Статья поступила в редакцию 08.06.2009

В статье рассматривается процесс работы художника-анималиста над образом животного, анализируются конкретные этапы творчества, работа мастера над законченным произведением в материале, подчеркиваются специфические свойства тех или иных скульптурных материалов, интересующих художника-анималиста. Дается анализ метода работы графика и скульптора в их характерных чертах.

Ключевые слова: анималистический жанр, анималистика, метод работы, наброски, этюды, натурный образ, культ природы.

В связи с интересом современного искусствознания к проблемам отечественного искусства, в частности, к вопросам жанра, высвечивается проблема жанровой специфики анималистического искусства XX века. В 20 – 30-е годы XX столетия складывается московская школа анималистики. В.Ватагин и И.Ефимов были первыми художниками, которые обратились к отображению образа животного в скульптуре. В 1930 – 50-е к ним присоединились: Д.Горлов, А.Кардашев, С.Чураков, П.Баландин, Д.Цаплин, А.Сотников, П.Кожин. Большой вклад в развитие графического искусства и, прежде всего детской книжной анималистической иллюстрации внесли художники В.Ватагин, А.Комаров, В.Белашев, Е.Чарушин и другие. Об искусстве анималистики стали говорить, в печати появились публикации, отмечающие несомненные успехи развития этого искусства, в особенности скульптуры. Анималистическая скульптура и графика стали интересным и своеобразным явлением времени.

Постановка художниками-анималистами жанровых вопросов важна как в теоретическом плане – для определения специфики, особенностей жанра, так и в практическом – в качестве предпосылки к созданию полноценного образа животного. Можно сказать, анималистический жанр к концу 1960-х годов приобрел ту объективную оценку в отечественном искусстве, значимость которой еще не была выявлена в XIX веке. Формирование анималистической школы XX века было закономерным явлением. Имея непосредственный опыт предшественников, художники-анималисты XX века выработали свой взгляд на натуру и методы художественного воплощения. Художественно-теоретические взгляды мастеров складываются в стройную систему суждений, убеждений, учений. Впервые анималисты XX века посмотрели на многообразный природный мир целостным взглядом, сформулировав подходы к его изображению. Животное теперь в центре внимания

художника. Оно выступает самостоятельным объектом анализа. В XX веке формируется экологическое мышление, в основе которого лежит этическое и эстетическое отношение к природе как уникальной ценности. Природа становится выразителем красоты, добра, она сливается с нравственным миром человека, выступает как критерий человеческих ценностей. Не случайно во второй половине XX века получает распространение теория «родственного внимания» М.Пришвина, которая подразумевает глубину проникновения в жизнь зверей, птиц и растений. Тонкое понимание природы и животных оформилось в целостную систему взглядов у художников: В.Ватагина, И.Ефимова, Д.Горлова, Б.Ворбьева и других мастеров. Исследовательский интерес человека в XX веке привел к тому, что границы взаимодействия между человеком и природой становятся все более тесными, а понимание животного все более личностным и конкретным. Взгляды художников-анималистов на мир природы и животных непосредственным образом повлияли на их метод работы, который предполагает две группы вопросов. Первая связана с особенностями изображения животного в графике. Вторая группа вопросов касается изображения животного в скульптуре, особенностей работы ваятеля в различных материалах.

Художник-анималист уделяет большое внимание графике, так как рисунок является основой построения всякого образа, в том числе анималистического. Такой подход, прежде всего, обусловлен стремлением обосновать необходимость для художника иметь известный минимум знаний о животном. Только досконально изучив свою модель, можно приступить к ее образной интерпретации. Животное в данном случае является сложным объектом, работа с которым требует большого умения и самых разнообразных навыков.

Первый, важный этап изучения животного – знание его строения (анатомических данных). Анатомия животных отличается не меньшей сложностью, чем анатомия человека. Чтобы правильно передать позу животного, верно изобразить его движение, необходимо знать соотношение основных частей

^oПортнова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории художественной культуры. E-mail: irinaportnova@mail.ru

скелета-черепа, позвоночника, грудной клетки, переднего и заднего пояса конечностей и т.д. Анималисты обычно придают этому большое значение. Так И.Ефимов пишет: «Я очень много изучаю анатомию... Люблю скелеты и вижу в них большую красоту, – в них только самое необходимое и видна в них мудрость создания»¹. От анатомически точного знания формы животного и расположения будет зависеть передача достоверности их в рисунке, реальность самого изображения. Еще одним условием успеха работы художника-анималиста является осведомленность в характере покрова животных. В.Ватагин рекомендует знакомиться со структурой меха у зверей на живой натуре, ибо шерсть на чучелах деформирована, а оперение же птиц целесообразнее изучать на неподвижных объектах. Полученные знания анатомии животных необходимо учитывать в рисунке с живой природы.

Рисунок с живой природы является самым важным и ответственным этапом работы художника-анималиста. Именно от него зависит дальнейший успех и степень проявленного мастерства. По этому поводу художник В.Ватагин пишет: «Чтобы хорошо узнать животное, необходимо в течение длительного времени наблюдать его, многократно зарисовывать в смене различных поз и движений, рассматривать вблизи его физиономию, глаза, нос, устройство ушей, когти, лапки или копыта, уяснить особенности шерсти животного, как выявляется в них скрытая от глаз скелет и мускулатура, как эти живые формы переходят из одной в другую при поворотах или движении, в походке или беге»². Только прямое соприкосновение с живой природой, натурой даст художнику живое впечатление, позволит увидеть образ всеобъемлющим и конкретным. В работе анималиста дистанция между натурой и глазом художника сокращается. Чем теснее мастер использует метод наблюдения и натурального анализа, тем точнее будет изображение. «Для художника особенно ценно то, что замечено им самим, что его рукой зарисовано на бумаге и тем самым закреплено в памяти. Чем богаче данные впечатления, тем успешнее будет творческая работа»³ – писал В.Ватагин

Рисунок с живой природы вырабатывает такие качества как наблюдательность, острота глаза, быстрота руки, зрительная память, которые важны в работе любого художника. Об этом говорит и Ефимов, сравнивая процесс рисования с натурой двигающегося зверя со скоростным спуском с горы. И в том и в другом случае «решают доли секунды»⁴. Опора на живую реальность способствует жизненности любого рисунка. Для анималиста она является основным способом постижения модели. В рассуждениях мастеров о необходимости серьезного знания, изучения

живой природы заключена принципиальная мысль, касающаяся работы художника-анималиста.

Процесс работы анималиста при всей общности с характером труда представителей других жанров (портрета, пейзажа, и т.д.) отличается неизменной ценностью и необходимостью натуральных этапов рисования модели. Особенности работы анималиста проистекают также из характера самой модели, не только подвижной и часто меняющей свое положение, но в отличие от человека не способной позировать. Все это повышает удельный вес подготовительного рисунка во всех его разновидностях (наброски, зарисовки, этюды). Здесь первостепенную роль играет набросок, являющийся самым скорым способом закрепления на бумаге первых впечатлений и поэтому незаменимым в рисовании подвижной модели. Их роль в творческом процессе отчетливо выступает при сопоставлении с фотографией, которая дает художнику много возможностей познакомиться с животным миром, но фиксирует виденное со всеми мелкими подробностями и может отвлечь внимание художника от главного. Именно метод работы с натурой воспитывает глаз, помогает из увиденного выделить существенное. В данном процессе первостепенную роль играют заповедники и зоопарки. В заповедниках художник-анималист наблюдает 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 природы. Ввиду ограниченности животного в пространстве здесь мастер получает возможность более конкретного и длительного его изучения. По выражению Ватагина «зоопарк – школа мастерства и пройти подобную школу можно только в зоопарке, где художнику приходится использовать условия неволи животного, когда оно не может скрыться от глаз наблюдателя»⁵.

Выделяя этап наблюдения и рисования животных с природы в качестве основного метода познания объекта, художник всякий раз подчеркивает его значение в работе анималиста. Ведущая роль этого процесса определяется не только познавательными целями, но и связана с мировоззренческими взглядами мастеров на животный мир – поисками гармонии и совершенства в природе. Натурный этап работы важен тем, что именно он ложится в основу художественного образа. При всей общности натуральных этапов, методы работы в графике и скульптуре все же различны. Художник-график непосредственно в самой натуре видит решение образа. Он в меньшей степени склонен к размышлениям, раздумьям. Сами наброски, зарисовки, этюды как этапы творческого пути приобретают самостоятельную ценность. Художник подчеркивает выразительность линии, штриха, пятна. Надо сказать, что интерес к творческой «кухне» художника стал возможен в XX веке в

¹ Ефимов И.С. Об искусстве и художниках. – М: 1977. – С.87, 94.

² Ватагин В.А. Зоопарк – школа художника-анималиста. Московский зоопарк. – М: 1961. – С.434.

³ Там же. – С.433.

⁴ Ефимов И.С. Об искусстве и художниках... – С.85.

⁵ Ватагин В.А. Зоопарк – школа... – С.434.

связи с характерной для этого времени эстетизацией собственно подготовительного материала. Подготовительный графический материал для скульптурного образа помогает художнику в поисках композиционного замысла, выборе модели, типе композиции, материала, в котором будет решено произведение. Иногда замысел рождается в процессе рисования, мастер подмечает интересный момент движения того или иного животного, выразительность его фигуры. Наброски, зарисовки у анималиста выступают в двух аспектах: уточняющие замысел скульптуры: от замысла к наброскам) и формирующие замысел (от набросков к замыслу). В первом случае роль набросков и зарисовок ограничена подготовительным этапом работы. Во втором случае роль набросков не сводится к подготовительным этапам работы. Во время рисования художник замечает один или несколько интересных с его точки зрения вариантов, которые могли бы быть воплощены в скульптуре. Из них он выбирает один, наиболее выразительный.

Скульптурные анималистические модели – еще один этап творческого процесса. Они помогают воплотить творческую идею в реальность. Животное как носитель ярко выраженной моторной энергии органично мыслится в скульптуре. Художник подчеркивает двигательную пластику зверя в объеме, чувствует его энергию, «наполненность» самих форм. Кроме того, скульптурный эскиз уже дает первое представление о модели. Скульптор как бы знакомится с героем своего будущего скульптурного произведения. Когда художника устраивает пластический вариант этюда, выполненного в глине или гипсе, он переносит его в конечный материал – дерево, камень, бронзу. Однако этот перенос отличен от той практики, которая сложилась в русской скульптуре XIX века, предполагающей некое соавторство формовщика и скульптора. Художник-анималист склонен все этапы работы выполнять самостоятельно. Особенно тщательно он подходит к выбору материала, который призван усилить характерные черты модели и в то же время выявить свои собственные, только ему присущие свойства, свою красоту. Только в этом случае полностью сохраняется индивидуальный почерк мастера. Такая трактовка высвобождает природную силу материала. Отсюда вытекает общая черта, присущая творчеству анималистов, – интерес к естественным качествам материала, его особенностям. Художники любят работать в твердых материалах, которые позволяют добиться зрительной весомости объемов.

Один из самых предпочтительных материалов в творчестве анималиста – дерево. Это пластически-гибкий скульптурный материал, ближе всего отвечающий характеру анималистического образа. Дерево – единственный материал, который имеет цилиндрическую форму, по своей природе претендующий на округлость, соответствующую тем или иным объемам животного. В дереве также заключаются большие возможности для построения форм, рас-

считанных на силуэт и движение. Так вертикальный блок дерева определяет образный строй статичных скульптур, а изгиб слоев древесины подсказывает решение динамичных композиций. Пластика животного как бы сливается с природной пластикой материала, обладающей к тому же богатой фактурностью. Чтобы подчеркнуть выразительность объемов зверя, усилить светотень на поверхности скульптуры анималисты используют приемы тонирования дерева. Русское искусство всегда располагало многочисленными образцами пластической обработки этого материала. Пластичность дерева, богатство его текстуры позволяло создавать станковые, декоративные произведения и скульптуру малых форм. Интерес к дереву, отчасти забытый в XIX веке, в следующем столетии вновь возобновляется. В первое десятилетие XX века он был связан с общим процессом «станковизации» искусства, интересом к пластическим свойствам скульптурных материалов и обращением к опыту народного творчества. Культ дерева как материала по-своему поощряет искусство модерна, для которого тема природы и природного была одной из самых близких.

Другой скульптурный материал – камень, используемый анималистами, подобно дереву способствует созданию компактных и в большей степени мало расчлененных композиций с обобщением форм и отсутствием мелких деталей. Однако в камне нет живой теплоты дерева, поэтому в нем не может быть воссоздана теплая поверхность млекопитающих. Камень привлекает скульптора-анималиста своей твердостью, в котором он видит выражение силы животного, крепости его мускулатуры и цельности всех форм.

В XIX веке особой популярностью пользовалась бронзовая анималистика. Динамичные сюжетные композиции П.Клодта, Е.Лансере, А.Обера, Н.Либериша отличались богатством светотеневой моделировки, свойственной бронзе, рассчитанной на передачу более сложного, чем в дереве или камне, силуэта, активного движения, более пространственной композиции. Мускульные формы животных органично отражаются в подвижной бликующей поверхности бронзы. Образы оказываются художественно выверены и точны.

У художников-анималистов есть опыт непосредственного воплощения образа в материале. 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 века С.Эрзя, С.Коненков, анималисты В.Ватагин, Н.Фокин, С.Чураков, С.Лоик, А.Буров, А.Цветков хорошо знали данный метод. Каждый из них с большой долей тщательности подходил к конечным этапам работы, заботясь о законченности своих произведений. В.Ватагин отмечал: «Поверхность скульптуры должна быть плотной и напряженной. Законченная скульптура должна обладать полнотой формы и

иметь характер монументальной целостности»⁶. Б.Воробьев также считал: «Прежде всего, какого бы размера ни было произведение скульптуры, оно должно обладать всем комплексом свойств и средств, создающих собственно скульптуру, Оно должно заставить зрителя почувствовать пространственность, глубину, напряженность формы, состояния и вес изображаемого»⁷. Художники, работающие в дереве, тяготеют к декоративной отточенности формы, ее эстетической выявленности. Их работам присущи простота и пластическая ясность. Через изображение единичного художник приходит к выражению общего, видит в природе гармонию, не стремясь к ее видоизменению. Такова точка отсчета и основополагающий принцип в работе В.Ватагина, А.Кардашева. Ватагин говорил: «Зверь так красив, что хочется изобразить его ничего не прибавляя и не убавляя»⁸. Цветков, Лоик, Фокин кардинально не меняя натуру, тем не менее стремятся к ее большей обобщенности, пытаясь достичь полноты формы. При такой трактовке высвобождается природная сила материала, а некоторая ее тяжеловесность принимается за величавость и фольклорное своеобразие. И.Ефимов больше склонен к изображению натуры в видоизмененном виде, называя себя «сказочником, украсителем жизни»⁹. Заостряя характерные формы животного, он приводит их к некой изобразительно-выразительной формуле. В своих записках Ефимов признается: «Я мог сказать: никогда не делаю с натуры принципиально. Портретист я плохой. Я привык строить собственные образы. Не люблю жестко подчиняться. Мне свойственна игра, не Фидий или Пракситель, а как вазовый живописец, сидящий на солнышке и легко вкомпоновывающий любую композицию в любой геометрический отрезок»¹⁰.

В этом процессе Ефимов большую роль отводит творческому воображению, развитию зрительной памяти. Метод работы в материале у него иной. Он чаще пользуется склеенными блоками. Во что он пишет: «Я вообще не люблю подчинять себя насильно найденному случайному куску дерева и из него «освободать», что в нем уже вписано. Я обыкновенно заранее хочу видеть скульптуру определенной формы и ростом и нахожу коряги или заказываю каменные куски. Скульптура вовсе не должна быть из одного блока. «Прозрачность» вещи не противоречит монументальности»¹¹. Д.Горлов также видит возможность преобразования натуры. О подходе Горлова к образу животного Ватагин гово-

рил: «Он выражает зверя иначе, чем он сделан в природе. Зоологичности у него мало, у меня больше. Он находит какую-нибудь одну черту и эту черту развивает»¹².

Из различного понимания скульптурного образа и процесса работы над ним у художников наблюдается соответствующий взгляд на творческий замысел. У Ватагина, Чуракова, Кардашева натура и материал, выступая соавторами природы, определяют особенности процесса работы и в целом, характер скульптурного произведения. У Ефимова существенную роль играет творческое воображение, когда «вещи рождаются сразу «осенением», например, стоя у прибоя («Кошка») или среди поля цветущей ржи («Петух»)»¹³. Метод работы Ефимова, Горлова близок работе художника-декоратора и монументалиста, решающих другие задачи. П.Кожин об этом говорит: «Различие между станковой и декоративно-монументальной формами заключается в степени обобщения. А степень эта определяется характером темы, материалом и назначением вещи. Если скульптура бытует в непосредственной близости к человеку, особенно в интерьере, то ей присуще пластическое выражение формы более тщательное и детализованное. Если скульптура по своему месту в интерьере и тем более в экстерьере имеет характер пластических символов или более соотносима с архитектурой, чем существует сама по себе, то в этом случае требуется наибольшая степень обобщения. Образно-пластический подход, имеющий в основе органическую конструктивность, должен быть и в вещи утилитарного назначения»¹⁴. Здесь роль творческого воображения оказывается существенней, чем натурно-воспроизводящая форма изображения. Художественное воображение приводит к изменению первообраза – натуры. Измененная модель наделяется новыми декоративными чертами. Декоративность становится основным принципом художественного образа, главным свойством скульптуры. Она определяется ее композиционно-пластическим решением и назначением. Поскольку монументально-декоративная скульптура синтезирует с другими видами искусств, прежде всего с архитектурой, она меньше, чем станковая скульптура изображает предметный мир и меньше индивидуализирует образ. Декоративная анималистическая композиция соединяет в себе два важных качества. С одной стороны, монументальность подразумевает выражение большой и возвышенной идеи, с другой стороны декоративность художественно организует произведение, выступая приоритетным началом в этом виде скульптуры. Натурный этап, являющийся первоочередным в работе графика и скульптора-станковиста здесь также значим. Именно на этом этапе складываются первые впечатления, изучается натура, про-

⁶ Ватагин В.А. Как лепить животных // Художник. – 1962. – №5. – С.12.

⁷ Художники об искусстве керамики // Советская художественная керамика 1954 – 1964 / Сост. В.А.Попов, К.Н.Пруслина. – М.: 1974. – С.33, 34.

⁸ Рябинин Б.С. Зверопоклонник Ватагин // Б.Рябинин. Вглядываясь в жизнь. – Свердловск: 1972. – С.201.

⁹ Ефимов И.С. Об искусстве и худож... – С. 73, 122.

¹⁰ Там же. – С.. 90, 91.

¹¹ Там же. – С.97, 118, 124.

¹² Выступление на вечере, посвященном творчеству Горлова Д. 1945. – РГАЛИ. Ф.2780, оп. 1, е.х. 64. – С.15.

¹³ Ефимов И.С. Об искусстве и худож... – С. 79, 91.

¹⁴ Художники об искусстве керамики... – С.121.

исходит рождение замысла. В работе художника-монументалиста и декоратора оказывается важным значение эскизных проектов, в которых мастер творчески перерабатывает натуру в соответствии с концепцией будущего образа, уделяя большое внимание композиции произведения. В работах монументально-декоративного характера животное должно быть органично вписано в окружающее пространство, соизмеримо с ним, силуэтно выражено и, в конечном счете, содержать черты необходимой декоративности. Все эти качества, намеченные в графическом эскизе, претворяются в скульптурном.

В скульптуре малых форм скульптурный эскиз как таковой теряет свое значение. Исходя из натуральных источников анималист сразу экспериментирует в материале. Значение материала в этом виде скульптуры оказывается очень важным. Разнообразные по своим свойствам материалы обогащают образ, делают его оригинальным и неповторимым. В. Ватагин по этому поводу замечает: «Удачно выбранный материал, хорошо обработанный, выявляет присущую ему красоту и в большей мере увеличивает эффект скульптурного произведения. И, наоборот, материал, не соответствующий композиции или плохо обработанный, может испортить впечатление от скульптуры»¹⁵. Д. Горлов продолжает мысль: «Мне хочется внутренне понять тот или иной материал, и «вытащить» из него то, что могу. Если человек материала не чувствует, он в нем никакого стиля не сделает»¹⁶. Чтобы сохранить природную красоту материала, необходимо знание определенных технологических процессов. Материалы, используемые в малой анималистической пластике, разнообразнее и технология их сложнее. В них возможно представить все эстетическое богатство флоры и фауны. По выражению Горлова «материал тождественен инструменту в музыке: у каждого свой голос, так же как у скрипки, виолончели, фортепиано»¹⁷. Цветопластическая функция скульптуры малых форм – основная. Анималистов XX века все больше привлекает керамика, так как в ней заключены большие декоративные возможности. Ефимов отмечал: «Драгоценное свойство керамики в том, что она приемлет сотрудничество живописи и скульптуры»¹⁸. Е. А. Малышева также видит в керамике единство формы и цвета. Она пишет: «Когда мне хочется что-то выполнить, я вижу свою форму же так, как если бы она была расписана. Сама по себе глина, да еще расписанная – богатство для декоративных замыслов: Ритм пауз и аккордов, выпуклостей и углублений, пятен и линий, цветовых раскатов и сплавленных полив, драгоценность самого материала, который после обжига приобретает блеск и теплоту самоцветных камней»¹⁹. Эксперименты с материалом

обнажают исполнительский почерк мастера, как бы приоткрывают «тайну» создания произведения. Это обнаруживается не только на известных этапах обжига, но и в образной структуре законченного произведения: в передаче текучей формы или шероховатой поверхности, фактурности глиняного пласта. Такое рождение формы как бы на глазах у зрителя мобилизует его внимание и симпатию, делает анималистический образ особенно привлекательным. В целом, синтетический язык керамики позволяет выразить идею единства, красоты природного мира. Уникальность этого материала состоит в том, что он содержит в себе большой диапазон художественных возможностей, которые дает художнику обожженная глина. Поскольку технологический процесс производства изделий малой пластики предполагает серийность, перед художником встает задача сохранить первоначальный облик скульптуры, ее стилистику, эстетические качества.

Таким образом, при всем различии подходов, художники обнаруживают общий интерес к различным материалам, говоря словами Ефимова видят выразительность «в прохладе фарфора, звонкости медного листа, косом срезе торца дубовой колоды»²⁰. Данный принцип обуславливает высокую значимость материала и профессионализм скульптора. Отношение к материалу как к природному данному, взгляд на него с технологической точки зрения, с одной стороны, и близость к натуре, с другой, определили особенности процесса работы художника-анималиста. Последовательное, конкретное изложение методов работы мастеров XX века по созданию образа животного в искусстве имеет немаловажное значение в практике современных художников. Являясь своего рода справочным материалом, публикации опытных мастеров выступают ориентиром в выборе подхода к изображению животного, способствуют достижению правдивости и достоверности образа. Общность эстетических, этических и научных взглядов обусловлена самим предметом изображения, заключающем в себе элементы красоты и сложной «организации», требующей серьезного изучения. Художники справедливо сконцентрировали внимание на важном этапе в практике анималиста – работе с натурой, изучение которой создает необходимые условия для успешного решения творческих задач (от замысла до законченного произведения). Эксперимент, поиск в материале только тогда правомерен, когда он имеет крепкую опору на реальность, как говорил Ефимов «сначала нужно знать, а потом изменять»²¹.

В целом, сформированные художниками идеи, в определенной части уникальные, будучи адекватными их художественной практике, позволяют в высокой степени корректности поставить ряд существенных проблем творческого метода художника-анималиста.

¹⁵ Ватагин В. А. Изображение животного. – М.: 1957. – С. 135.

¹⁶ Выступление на вечере, посвященном творчеству Горлова Д. ... – С. 15.

¹⁷ Художники об искусстве керамики... – С. 79.

¹⁸ Там же. – С. 105.

¹⁹ Художники об искусстве керамики... – С. 165.

²⁰ Ефимов И. С. Об искусстве и художниках... – С. 119.

²¹ Там же. – С.94.

ANIMAL-PAINTER'S PROCESS OF WORK: SPECIFIC CHARACTERS AND FEATURES OF CREATION

©2009 I.V.Portnova^o

Moscow pedagogical state university

The article deals with the work process of an animal painter, his specific stages of creation, the work of a master. It also analyses the specific properties of various sculptural materials, interesting for an animal painter, as well as a sculptor's method of work and its characteristic features.

The keywords: animalistic genre, animalistica, work method, sketches, studies, full-scale means, cult of nature.

^o *Portnova Irina Vasilyevna, Cand. Sc. in Art studies, doctoral candidate of the department History of artistic culture.
E-mail: irinaportnova@mail.ru*