

ОТЕЧЕСТВЕННАЯ АНИМАЛИСТИКА XX ВЕКА. СЛОЖЕНИЕ НОВОЙ КОНЦЕПЦИИ ОБРАЗА В СКУЛЬПТУРЕ И ГРАФИКЕ

©2015 И.В.Портнова, Е.А.Туркина

Российский университет дружбы народов. Москва

Статья поступила в редакцию 24.03.2015

В статье дается анализ анималистического жанра в отечественном искусстве XX века. Указывается на его многовидовой состав, прослеживается характер скульптурного и графического образа в разных видах.

Ключевые слова: анималистика, станковая скульптура, проблемы экологии, эмоции животных, академическое искусство.

В XX веке была изменена иерархия жанров, которая существовала долгое время в академическом искусстве XVIII – XIX веков. В связи с постановкой проблем экологии, анималистика становилась все более значимым искусством. По-новому понималась концепция станкового, монументального образа, который претворялся в разных материалах. Наряду с другими пластическими искусствами она активно решала проблемы времени (проблемы архитектурного ансамбля, организации парковой среды, украшения интерьера и т.д.). Этот период отмечен самым широким участием анималистического искусства в выставочной деятельности.

Анималистический образ в разных видах изобразительного искусства характеризует специфику жанра этого времени и является малоисследованной областью отечественного искусства. Новым аспектом статьи является подход к теме, предполагающий анализ художественных особенностей анималистики в разных видах скульптуры и графике, которые в то время получили плодотворное развитие.

Останавливает внимание станковая анималистическая скульптура. Модели у многих мастеров – в основном, дикие животные. В анималистике XX века все чаще встречался образ дикого животного, «психологическая» трактовка которого была обусловлена взглядом на мир природы с позиций гуманизма. Образ дикого животного встречался на протяжении всей истории развития русского анималистического искусства. Однако в XVIII – XIX веках это были представители охотничьей среды – звери средней полосы Рос-

сии: волки, лисы, медведи, лоси, зайцы, на которых охотились и реже они изображались свободными персонажами в природе – в родной среде их обитания. Правда такая тенденция стала ярче звучать в русском искусстве рубежа веков. В XX веке акцент с утратившей актуальность охотничьей тематики переместился в сферу изображения животных, содержащихся в зоопарках и заповедниках как наиболее доступных для наблюдения и рисования. В работах художников предстал образ «зоопарковского» животного, трактованный крупным планом.

Сравнивая диких и домашних представителей звериного царства, последних художник-анималист В.А.Ватагин называл «человеческими произведениями». Из всех групп млекопитающих, по его мнению, только кошка «единственная, сумевшая сохранить себя такой, какой ее создала природа»¹. Именно такое животное, максимально приближенное к зрителю, позволило реализовать творческую концепцию мастеров – передать «внутренний мир» животного во всем его своеобразии и неповторимости.

Моторная «энергия дикого существа» органична и естественна в объемном скульптурном образе, в особенности станковом, непосредственно отображающим реальную жизнь. Именно в этой сфере заключены самые высокие художественные достижения, где в наиболее ярком виде выражается объективное и эмоциональное начала. Художники стремились отразить содержательную полноту образа, что непременно повлекло за собой подъем станкового искусства, включающего всю глубину художественного анализа. Немаловажное значение в этом процессе

⁰ Портнова Ирина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры архитектуры и градостроительства. E-mail: irinaportnova@mail.ru
Туркина Елена Александровна, ассистент кафедры архитектуры и градостроительства. 1765325@mail.ru

¹ Рябинин Б.С. Вглядываясь в жизнь [Электронный ресурс] / Б.С.Рябинин. – М.: Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1972. – С. 202 – 203. – Режим доступа: <http://urbibl.ru/Knigi/rybinin/vstrechi-11.html>

имела организация в 1926 году Общества русских скульпторов (ОРС), членами которого вместе с Н.Андреевым, В.Домогацким, В.Мухиной, И.Шадром, С.Лебедевой, А.Матвеевым были скульпторы-анималисты, принимавшие активное участие в выставках: В.Ватагин, А.Кардашов, И.Ефимов, И.Фрих-Хар и другие. Им принадлежит основополагающая роль в развитии станковой пластики, на которую указывал Б.Терновец, отмечая, что с момента организации самостоятельных выставок, в частности, с организацией ОРС, скульптура перестала быть «придатком» живописи². Хотя в XIX веке анималистика существовала в условиях разветвленной системы жанров, что в свою очередь обеспечивалось расцветом станковых искусств, ушла в прошлое повествовательность сюжета, близкая литературному пересказу, характерная для станковой скульптуры того времени, живописная трактовка образа, близкая импрессионизму рубежа веков. «Пришло время для скульптуры зажечь самостоятельную жизнь – стало ясно, что она вполне догнала свою старшую сестру – живопись, которой она до сего времени была на втором месте»³ – говорилось в отчете ОРСа (1927).

Линия «психологизации» модели была характерна для скульптуры XX века, в частности, портретной. Стремление показать модель во всей достоверности ее облика и «внутреннего содержания» сближает искусство анималистов с такими скульпторами как А.С.Голубкина, С.Д.Лебедева, В.Н.Домогацкий. Обращение к звериному «портрету» вероятно, объясняется и желанием авторов изменить сложившиеся стереотипы в понимании «психологии» животных. Об индивидуальности каждого зверя, о разнообразии его эмоций они не раз говорили на страницах журналов и газет. Физиономии разных зверей привлекали внимание В.Ватагина, А.Лаптева, Д.Горлова, В.Трофимова. В них художники видели отпечаток дикой природы. Природный язык их выразительных движений непосредствен, прямолинеен и правдив. «Если взглянуть в физиономию животных (я всегда затрудняюсь назвать их мордами), – говорил Ватагин, – возникает множество разнообразных «ликов» (...) А как изменяются эти выражения при различных

эмоциях – при испуге и радости, при раздражении или, в ярости и т.п.»⁴.

Станковая скульптура представила героя конкретно, психологически выразительно, как у В.Ватагина, А.Посядо, иногда довершая его до значимости символа, не нарушая его реалий (А.Цветков, Д.Цаплин). В поисках выразительности образов, мастера (В.В.Трофимов, П.Баландин, И.Ефимов) в полной мере реализовали свое скульптурное мышление, прибегая к декоративным приемам.

В XX веке задачи пластики были связаны с теоретическим кругом вопросов отношений природа – человек. Этот научный круг вопросов решала скульптура разных видов, что поднимало ее статус как разностороннего искусства, способствовало выработке новых пластических решений. Наряду со станковой скульптурой в то время получила широкое распространение монументальная и монументально-декоративная скульптура, включающая в свои композиции изображение животных. Обращение к этой области было обусловлено высоким общественным авторитетом монументального искусства. Широкое поле деятельности открылось для скульпторов-анималистов. Образ животного в монументальной и монументально-декоративной скульптуре встречался и ранее. Известный резонанс в искусстве того времени получила тема всадника, однако не была широко интерпретирована. Напротив, в XX веке разнообразные животные стали частью многих монументальных и монументально-декоративных композиций.

В большом количестве работ выделяются три группы произведений: памятники животным, анималистическая скульптура, украшающая фасады зданий и парковая скульптура. Анималистический памятник имел распространение в европейском и русском искусстве. Это монументы разным зверям – лошадям, собакам, быкам, обезьянам и другим представителям звериного мира. Постановка памятника во многом определялась его мемориальным характером, заключающем в себе нравственно-этическое значение. Монументы ставились в честь какого-либо события, в котором участвовали животные, как свидетельство его использования в научных экспериментах, спорте, сельском хозяйстве и т.д. Как справедливо писала Н.Н.Ладыгина-Котс: эти «скульптурные и архитектурные сооружения в разных точках земного шара напоминают о событиях трагических и горьких, о мужестве четвероногих и пернатых, о пользе,

² Терновец, Б. Творчество Н.Домогацкого / Б.Терновец // Искусство. – 1935. – № 1. – С.72.

³ Автобиографии, анкеты, списки членов Общества Русских скульпторов (ОРС). 26 декабря 1928. апрель 1930 // РГАЛИ. Ф.645. Оп. 1. Ед. Хр. 474. Л.61.

⁴ Ватагин, В.А. Изображение животного: записки анималиста / В.А.Ватагин. – М.: Искусство, 1957. – С.434.

принесенной ими человеку, и о его долге перед миром живой природы»⁵.

Памятники, исполненные в разное время и разными авторами схожи в одном – общности изобразительного языка с их достоверной трактовкой строения и фактуры животных, являя синтез станковых и монументальных черт. Это видение природы было обусловлено желанием мастеров не просто увековечить образ животного, а конкретного героя со своими признаками (памятники лошадям – «Абсенту», «Квадрату», «Макагону», собакам, лосю и другим животным). Анималист Д.Горлов отдавал приоритет монументальным формам. В письме Стулову он отмечал: «Монументальные формы не выдумывают, их нельзя делать вообще. Их порождает пространство (конкретное, в котором они должны жить) и с чувством этим рождаются»⁶.

Впервые анималистика так широко участвовала в крупных архитектурных проектах, требующих органического синтеза изобразительных искусств (ВСХВ). Немаловажное место в синтезе отводилось анималистической скульптуре, которая была представлена в ансамбле животноводческих павильонов. Новизна художественного решения состояла в том, что в ней стали осваиваться новые материалы (например, ковкая медь), которые активно использовались в парковой скульптуре, что привело к новым пластическим решениям (сквозная скульптура И.С.Ефимова, керамические эскизы А.Г.Сотникова).

В XX столетии также заявила о себе пластика малых форм как искусстве плодотворном, имеющем богатые цвето-пластические возможности. В связи с вопросами эстетизации интерьера она во многом была связана с плодотворной деятельностью подмосковных керамических заводов, на которых стал расширяться отдел скульптуры и бурно развиваться выставочная деятельность. Наряду с жанровыми композициями заметное место занимала анималистическая скульптура. Как известно, скульптура малых форм по сравнению с другими видами пластики, дает художнику больше способов для эксперимента. Поиски символики, цветности, лаконизма и экспрессия изобразительного языка – эти тенденции, еще недостаточно выявленные в 1930-е годы, заявили о себе в полную силу в 1950 – 60-е годы. На подмосковных – фарфоровом Дулев-

ском, Дмитровском, фарфоровом заводе имени М.В.Ломоносова в Петербурге, фаянсовом Конаковском, а также заводе по изделию чугунного художественного литья в городе Касли на Южном Урале, создавались новые предметы прикладного искусства и скульптуры, в частности, искусство керамики, на пластические качества которой указывали исследователи и сами художники⁷. Большие дискуссии проходили на страницах журнала «Декоративное искусство». Обсуждались вопросы о путях развития этого искусства, о традициях и новаторстве, о его национальной своеобразии. В 1960 – 70-е годы вышли статьи, книги, каталоги о фарфоровых и фаянсовых заводах Подмосковья и Петербурга, обобщающие опыт развития керамической пластики, на которых анималистическая скульптура была представлена довольно широко. Назовем некоторые каталоги выставок: «Советский художественный фарфор завода им. М.В.Ломоносова» (1961), «Дулевский фарфоровый завод» (1978), «Конаковский фаянсовый завод им. М.И.Калинина. 1809 – 1979» (1979). Н.В.Черный, Е.А.Бубнова, С.Н.Темерин, Л.В.Андреева, К.А.Макаров, И.А.Крюкова, В.И.Кантор писали об организации художественных лабораторий, в которых принимали активное участие многие ведущие мастера анималистики: П.Кожин, Б.Воробьев, И.Ризнич, Е.Гуревич, И.Фрих-Хар, И.Ефимов, А.Сотников, Д.Горлов, Н.Мальшева и другие.

Керамика все больше мыслилась в синтезе декоративных и пластических качеств, являя способ пластического переживания мира. Этот процесс наиболее активно развивался в 1950-60-е годы XX столетия, когда она вступила на путь конструктивно-образных исканий. Глина выступала в разных вариантах: из нее можно было лепить, резать, строить. Это был своего рода «апофеоз материала»⁸. Интерес скульпторов-анималистов к керамической пластике показал един-

⁵ *Ладыгина-Котс, Н.Н.* Отчет зоопсихологической лаборатории при Дарвиновском музее за время 1914 – 1920 г. / Н.Н.Ладыгина-Котс. – М.: ГИЗ, 1921. – 15 с.

⁶ Письма Горлова Дмитрия Владимировича Стулову И.К. 26 июня 1972. 14 мая 1977 // РГАЛ.И. Ф.3234. Ед. Хр.109.Л.6.

⁷ *Изотова, М.* Диалог керамики и скульптуры / М.Изотова // Творчество. – 1982. – № 8. – С.21; *Ефимов, И.С.* Об искусстве и художниках: художественное и литературное наследие / И.С.Ефимов. – М.: Советский художник, 1977. – 424 с. – С.111; *Рождественский, К.* Выставка «Керамика СССР» и международный симпозиум / К.Рождественский // Декоративное искусство. – 1972. – № 1. – С.4; Стенограмма заседания секции МОСХа совместно с представителями фарфоровой промышленности об увеличении выпуска керамической скульптуры. 12 апреля 1949 // РГАЛ.И. Ф. 2943. Оп.1. Ед. Хр. 2155. Л. 12.

⁸ *Крамаренко, А.Г.* Предмет, пластика, пространство (О Московской керамике). Советское декоративное искусство 75 / А.Г.Крамаренко. – М.: Советский художник, 1976. – С.123.

ство их устремлений, творческих исканий в материале и разнообразие художественных поисков, во многом отражающих живописное восприятие образа.

В целом, любовь к разным материалам и экспериментам обозначила стойкий интерес мастеров XX века к скульптуре малых форм, которая пользовалась популярностью и в среде художников-профессионалов и любителей. Такая скульптура получила наибольшее распространение, так как имела возможность широко тиражироваться. Все это подчеркивало новое положение скульптуры в XX веке. Произведения анималистов впервые стали экспонироваться на больших выставках, в том числе международных.

Большой интерес к теме природы и анималистике вообще привел к тому, что в XX веке активизировались разные виды изобразительного искусства, призванные успешно решать проблемы времени. В данном случае речь идет и о графике. Анималистический рисунок В.Ватагина, И.Ефимова, В.Трофимова, Д.Горлова, Л.Хинштейн и других художников в своих характерных разновидностях (набросок, зарисовка, этюд) стал восприниматься как первичный природный образ в своей первозданности, отражающий первые жизненные впечатления. Поэтому наброски, зарисовки, этюды, эскизы – это уже не традиционные подготовительные этапы в работе художника, а самоценное искусство. Они во всех композиционных разновидностях оказываются впечатляющими, когда анималист дает фиксацию быстро меняющейся натуры, как важного средства обозначения поведения животного, подчеркивая красоту каждой линии. Здесь реализовывалась творческая «кухня» мастера и определялись особенности станкового графического образа. «Главное в наброске – движение и энергия линии»⁹ – писал А.Белашов. Особенно ценным для анималиста выступал «многокадровый» способ изображения, который позволял внимательно, присматриваясь к животному, создать о нем целостное представление и рассказать о многообразии природы. Такие листы привлекательны характером самих изображений – поз животных, их поведенческих движений, которые каждый раз разные и не повторяют предыдущие. Аналогично искусству рисованной мультипликации каждая поза животного приобретает последовательный характер движения. Ни одна из них не повторена. Изменения положения головы, ног, хвоста отражают все новые нюансы поведения. Рисунки В.Ватагина, В.Трофимова, А.Лаптева,

Д.Горлова и других мастеров отличаются ясным ритмом изменяющихся поз. Эти наброски также являются прекрасным материалом для поисков скульптурного образа. Разнообразие запечатленных поз животных помогает сложению целостного объемно-образного представления о животном в материале.

Надо сказать, «многокадровый» способ изображения одного персонажа в разных позах и ракурсах не является новым. Он встречался у «старых мастеров» XVI-XIX веков в западноевропейском и русском искусстве. Однако у анималистов XX века он является предпочтительным видом изображения животного и наиболее последовательным в деле его изучения. Анималистический рисунок в отличие от существующих рисунков, изображающих человека, многообразнее в характере запечатленных поз и движений животных, он преимущественно беглый. Живая, постоянно меняющая свое положение модель способствовала выработке у мастеров почти мгновенной реакции в умении зафиксировать самое главное и типичное в ее позе или движении. Приобретая этим устойчивый навык (зоркость глаза, быстрота руки), анималист отражает саму «природу» животного – его многообразные по силе и характеру способности движения. Вот почему в «многокадровом» рисунке так много изображений движущихся животных, поэтому он так часто используется в практике художника-анималиста.

Сама натура способствовала «воспитанию» глаза, совершенствованию и развитию зрительной памяти. Делая множество набросков и зарисовок, мастера получали прямую возможность здесь же изучать и закреплять свои художественные навыки. Именно в графике были определены основные правила и методические приемы изображения зверей и птиц. Именно она явилась той базой, на основе которой развивается графическое анималистическое искусство нашего времени.

В целом, на протяжении всего XX века анималистика плодотворно реализовала свой потенциал в разных видах изобразительного искусства. В конце 1980 – 90-х годов, сложившаяся образная система утратила свою цельность. Ее художественный строй становится настолько многоликим, что можно отметить множество разных оттенков одной темы, неожиданных творческих решений, включающих традиции и стилевые направления прошлых эпох. Художники-анималисты второй половины – конца XX века (М.Островская, А.Цветков, О.Мальшева, А.Марц, Д.Успенский, С.Асерьянц, С.Лоик и многие другие) в своих поисках актуального художествен-

⁹ Белашов, А.М. Как рисовать животных / А.М.Белашов. – М.: ЭКСМО, 2002. – С.15.

ного образа, в стремлении сохранить натуральную пластику зверей и птиц, использовали опыт своих предшественников, верных идее подражания природе.

DOMESTIC ANIMALS OF THE 20TH CENTURY. THE DEVELOPMENT OF A NEW CONCEPT OF IMAGE IN SCULPTURE AND GRAPHICS

© 2015 I.V.Portnova, E.A.Turkina[°]

Peoples's Friendship University of Russia. Moscow

This article provides an analysis of the animal genre in Russian art of the 20th century, emphasizes its multiple nature and outlines sculpture and graphic image of different kinds.

Keywords: animals, indoor sculpture, environmental issues, animal emotions, academic art.

[°] Irina Vasilyevna Portnova, Candidate of art criticism, Associate professor of Department of architecture and urban planning. E-mail: irinaportnova@mail.ru
Elena Aleksandrovna Turkina, Assistant Professor of Department of architecture and urban planning. E-mail: 1765325@mail.ru