



И.В. Портнова

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье рассматриваются вопросы отечественного анималистического искусства, проблемы жанра анималистики, его границы, становление в XVIII веке и развитие в XIX-XX веках, характерные черты современного анималистического искусства.

Ключевые слова: анималистическое искусство, Академия художеств, художник-анималист, живописное полотно, природа, биосфера, станковое искусство, принцип иерархии.



Образ животного всегда включался в существующую жанровую систему русского изобразительного искусства и дополнял общую картину его развития. Однако о значимости анималистики стали говорить только в XX веке в связи с постановкой жизненно важных вопросов экологии. Этот объективный фактор послужил причиной интереса общественности к ней. До этого времени вопросы анималистического искусства были недостаточно изучены, или совершенно выпадали из поля зрения. Одной из причин такого положения была сложившаяся в теории и практике советского искусства определенная иерархия жанров. На первый план выступали те жанры, которые, как представлялось, наиболее адекватно отражали дух эпохи (историко-революционный, исторический, бытовой, портрет и т.п.) Анималистический жанр занимал одно из последних мест в силу кажущейся отдаленности от решения актуальных проблем того времени. В сложившемся отношении к анималистике нет ничего нового. В академической системе жанров XVIII-XIX веков «зверюпись» находилась на последних ступенях иерархической лестницы. Под воздействием эстетики классицизма в Академии, тяготеющей к нормативности, идея равноправия и свободного существования жанров противопоставлялась принципам их строгого соотношения, соподчиненно-

сти между собой. Исходя из особенностей культуры XVIII века, особенное предпочтение отдавалось искусству «большого исторического рода», художникам которого «знать и уметь нужно больше, чем мастерам других жанров. Чем ниже ступенька лестницы «родов», тем меньше требований предъявляется живописцам» [2, с.48]. Так в материалах Академии художеств 1859 года исторический жанр ставился выше бытового: «Художник жанрист не создает сцен, он берет их из окружающей его среды и переносит на полотно, более или менее удачно, смотря по природным способностям подражания. Предметом полезного изучения для потомков есть художник исторический. Академия как высшее художественное учреждение, обязана, следовательно, развивать и покровительствовать особенно этого рода искусства» [1, с.162]. Такое положение сохранилось и в XX веке, в частности это касается его первой половины и середины века. В дискуссии на собрании художников МОСХа заведующий Государственным Дарвиновским музеем А.Ф.Котс высказал распространенную в художественной среде точку зрения: «Вопросы исканий нравственной культуры могут быть отобразимы в пейзаже, жанре или портрете, но не в «зверописи», не в анимализме! Но отсюда вывод: либо пейзаж, портрет и жанр, или историческая живопись и в этом случае вы по заданным установкам – подлинный художник, либо вы анималист и этим самым низвели себя на положение художника второго ранга, в роли иллюстратора зоологических изданий. Признавая пейзаж темой настоящего искусства, люди сомневаются, достойно ли такого же искусства то единственное, что способно в полной мере оживить эту природу – мир животных. Но ведь этот мир, - продолжает он, - есть живое воплощение гармонии и ритма, глубочайших органических закономерностей в сравнении с которыми бледнеют мраморы Миланского собора. Перья райской птицы, украшающие шляпу щеголихи-барыни, увековеченной в портрете, может почитаться образцом «высокого искусства», та же птица райская, но не как пародия на птицу, а как подлинный живой цветок в его естественном очаровании не может быть достойным настоящего художника. Но естественно спросить при равном мастерстве письма, технического выполнения, почему изображение ландшафта с лебедем сюжетно более значительно, чем таковое изображение лебеда, лиственного ландшафта» [3, с.359 - 361].

Этим объяснялось отсутствие дисциплины в художественных школах, что «очень отрицательно сказывается на подготовке не только анималистов, но и жанристов, баталистов и пейзажистов. Сейчас постановка вопроса о преподавании анимализма вполне реальна» [4] - в 1960 году Д.Горлов писал в письме В. Ватагину. Все эти рассуждения чаще велись в узком кругу художников-анималистов и не затрагивали вопроса об устройстве анималистического класса в Академии художеств (хотя класс «зверей и птиц» уже был в XVIII веке). Рассматривая проблемы анималистического жанра, скульптор Н. Розов говорил: «Одно время была даже тенденция перестроить художников-анималистов, привлечь их внимание к изображению человека. Такая тенденция была в ряде художественных вузов, в частности декоративных учебных заведениях.

Отсутствие требований в отношении к анималистическому искусству наблюдается в ряде наших организаций. Ни в одно жюри по отбору вещей на выставки и, в особенности на всесоюзные выставки анималистика не входит. Недооценка роли и значения анималистического жанра в нашем искусстве, - заключает Розов, - приводит к полному отсутствию вещей, в частности на Всесоюзных выставках или принимаются вещи случайного порядка» [5, с.56,58]. Ту же мысль высказал Д. Горлов: «Нужно сказать, что в течение ряда лет нас вообще не пускали на выставку, а когда начали пускать, то как мне кажется, как элемент принудительный и мало желательный» [6].

Интерес к изображению животного наблюдался в русском искусстве и ранее, однако говорить о становлении жанра не приходится. Анималистические мотивы в древнерусской и русской народной живописи, рельефах, декоративно-прикладном искусстве X-XVII веков отражали идеи мифотворчества, органично вписываясь в общую идейно-символическую картину средневековья. Нас интересует анималистический образ как таковой, в «чистоте» своей образной характеристики, который начинается складываться в XVIII веке. Художник-анималист ведет полный разговор о животном, видит его крупным планом во всей характерности его облика и поведения, где окружающие предметы не нарушают, а напротив, раскрывают и дополняют образ и где животное не трансформировано в орнаментальную модель. Животное как бы выкристаллизовывается в «чистом виде», словно сама себя оправдывающая цель. Границы жанра оказываются зыбкими, порой неуловимыми, когда речь заходит об отображении образа зверя в других видах изобразительного искусства, прежде всего, в декоративном. Здесь анималистика, включая иные природные мотивы, не знает себе равных. Если наряду с другими жанрами изобразительного искусства, строгость пропорций животного, его обобщенные лаконичные формы органично вписываются в строй монументальных и станковых композиций, то гармоническая соразмерность, ритмичность форм, их богатая расцвеченность больше соответствуют законам декоративного искусства. Мир звериных форм, обладающий этими ярко выраженными признаками, легко подвержен изменениям. Характер, эмоциональное состояние живого существа оказываются растворены не столько в известной условности монументальных композиций, сколько в стилизации и орнаментике декоративных произведений. По этому поводу А.Тиханова писала: «Мы легко определяем все другие жанры: портрет, натюр-морт пейзаж, но сбиваемся, путаемся, имея дело с графическим листом, скульптурой или декоративной композицией, живописным полотном, если там изображены представители мира животных» [7,с.141]. Разговор о границах жанра высвечивает проблему сложности и специфики искусства анималистики. Жанр содержит в себе как бы два разных объекта. С одной стороны, это художник со своими человеческими эмоциями и чувствами, а с другой стороны,- животное, являющееся весьма специфической моделью для изображения. Взгляды, мысли художника, безусловно, отражаются на структуре художественного образа, в каком бы качестве последний не выступал. Художник-анималист Г.Н.Попандоупло по этому поводу говорил, что художник через