

**АНИМАЛИСТИКА В ИСКУССТВЕ ФЛАНДРИИ  
И ГОЛЛАНДИИ ЗОЛОТОГО ВЕКА И ЕЕ  
ВЛИЯНИЕ НА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКУЮ  
И РУССКУЮ ЖИВОПИСЬ XVIII — ПЕРВОЙ  
ПОЛОВИНЫ XIX СТОЛЕТИЯ**

**Сергей С. Акимов**

*Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф»,  
Нижний Новгород, Россия;  
ss.akimov@mail.ru*

*Аннотация.* Становление анималистического жанра явилось частью общего процесса эволюции западноевропейского искусства конца XVI–XVII вв. Фламандские и голландские мастера стали подлинными новаторами данной тематики, надолго определив развитие анималистики в разных странах Европы. В статье представлена типология анималистических образов и мотивов в искусстве Фландрии и Голландии, рассматривается их влияние на творчество бельгийских, голландских, немецких, английских и русских художников XVIII — первой половины XIX вв.

*Ключевые слова:* анималистический жанр, Фландрия, Голландия, типология, европейская и русская живопись XVIII — первой половины XIX вв.

*Для цитирования:* Акимов С.С. Анималистика в искусстве Фландрии и Голландии Золотого века и ее влияние на западноевропейскую и русскую живопись XVIII — первой половины XIX столетия // *Academia*. 2023. №2. С. 139–149. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-139-149

**ANIMALISTIC GENRE IN FLEMISH AND  
DUTCH GOLDEN AGE ART AND ITS  
INFLUENCE ON WEST-EUROPEAN AND  
RUSSIAN PAINTING OF THE 18TH AND  
THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY**

**Sergey S. Akimov**

*The Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph",  
Nizhny Novgorod, Russia;  
ss.akimov@mail.ru*

*Abstract.* The formation of animalistic genre was a part of general process of West-European art development in the late 16th and 17th centuries. Flemish and Dutch masters acted as genuine innovators in the new field and determined the genre evolution in European countries for a long time. The article presents a typology of animalistic images and motifs in the art of Flanders and Holland and their influence on the work of Belgian, Dutch, German, English and Russian painters of the 18th and the first half of the 19th century.

*Keywords:* animalistic genre, Flanders, Holland, typology, West-European and Russian painting of the 18th and the first half of the 19th century

*For citation:* Akimov, S.S. (2023), "Animalistic genre in Flemish and Dutch Golden Age art and its influence on West-European and Russian painting of the 18th and the first half of the 19th century", *Academia*, 2023, no 2, pp. 139–149. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-139-149

Истоки анималистического жанра восходят к эпохе Возрождения и связаны с фундаментальными для ренессансной культуры качествами. Новое мировосприятие предполагало не только повышенное внимание к образу человека, но и интерес к естественному и рукотворному его окружению, в результате чего возник специфический ренессансный эмпиризм, когда постижение природы граничило с почти научной добросовестностью и точностью. Животные появляются в произведениях живописи и графики как реальные представители природы (здесь уместно вспомнить о такой важной для данной эпохи эстетической категории, как *varietà*), участники религиозных и мифологических сцен, а также как носители иносказательных и символических смыслов.



Ил. 1. Ян Брейгель Старший, Хендрик ван Бален. Аллегория воздуха. Холст, масло. 80×118. Нижегородский государственный художественный музей. Фото автора.

Весьма показательным примером может служить знаменитая резцовая гравюра Альбрехта Дюрера «Адам и Ева» (1504), где персонажи представлены на фоне лесной чащи, населенной различными живыми существами. Их присутствие необходимо для создания образа райского сада, где мирно сосуществуют все твари Божьи, и вносит в произведение дополнительные символично-аллегорические образы и детали. Животные соотносятся с античной концепцией гуморов и темпераментов, соединенной в христианской традиции с учением о предрасположенности человека к тому или иному греху. Кошка олицетворяет холерический темперамент, кролик — сангвинический, бык и лось — флегматический и меланхолический соответственно. Мышь, не замечающая кошку, может служить указанием на неведение Адама, разделяющего действия Евы<sup>1</sup>, тогда как попугай является символом мудрости и доброжелательности. Все представители фауны изображены настолько реально и убедительно, что воспринимаются как часть огромного и разнообразного мира, а не только как аллегорические элементы. Если в изображении Адама и Евы Дюрер опирался на итальянские и античные образцы, а идея поместить светлые фигуры на фоне темного леса могла быть подсказана ему «Битвой обнаженных» (ок. 1475) Антонио Поллайоло, то в передаче природного окружения проявились присущий мастеру пристальный интерес к действительности и внимание к подробностям, свойственное северянам.

Созданная шестью годами позже резцовая гравюра «Молочница» Лукаса ван Лейдена (1510) — одно из первых в европейском искусстве произведений на тему крестьянских будней. Сторонники иконологической парадигмы находили здесь замаскированный подтекст: Л. Вуйтс [Wuyts 1975] полагал, что это аллегория сладострастия, и выстроил весьма сложную интерпретацию, основанную на смысловой переключке глаголов *melken* и *lokken*; М.Н. Соколов видел в корове спокойно-величавое воплощение стихии Земли [Соколов 1994, с. 196–197]. А.В. Степанов, отвергая иконологические версии, выдвигает не менее умозрительное толкование: по его мнению, художник предлагает зрителю

<sup>1</sup> Альбрехт Дюрер. Шедевры гравюры из Пинакотекки Тозио Мартиненго. Автор-сост. А.Л. Близняков. М., 2021. С. 232.



**Ил. 2.** Мельхиор де Хондекутер (?). Птичий концерт. Холст, масло. 162×190. Нижегородский государственный художественный музей.

взглянуть на девушку глазами увальня-крестьянина и сделать «выбор между грубым и тонким отношением к женской красоте» [Степанов 2009, с. 173]. Как бы то ни было, у современников гравюра пользовалась огромным успехом, о чем свидетельствует Карел ван Мандер, кстати, не упоминающий о наличии в ней какого-либо подтекста [ван Мандер 2007, с. 108]. Думается, причинами высокого спроса были как виртуозное мастерство гравера, так и новизна сюжета, где животное становится таким же героем художественного произведения, как и человек.

В «Молочнице» присутствуют черты, которые не раз можно будет встретить в голландской анималистике XVII столетия: объединение анималистического мотива с пейзажем и бытовым жанром; показ животного крупным планом как равноправного человеку персонажа; внушительная монументальность форм; спокойное настроение; внимание к деталям.

Те сюжетно-тематические компоненты, которые в искусстве Ренессанса выступали в единстве, в XVII в. разделились на самостоятельные направления. В итоге сформировалась следующая типология анималистических образов:

1. Аллегорические и назидательные композиции, действующими лицами которых являются животные.
2. Изображение животного без иносказательного подтекста: «портреты» животных, сцены их борьбы, птичий двор.
3. Анималистические мотивы, выступающие в комплексе с другими жанрово-тематическими компонентами: пастушеские сцены, сцены на кухне, в лавке и на охоте, анималистические и ботанические натюрморты.

Многие из этих тематических линий получили продолжение в живописи различных европейских школ XVIII — первой половины XIX вв., включая русскую.

С современной точки зрения аллегорические сцены, где главными участниками являются животные, можно отнести к анималистическому жанру лишь условно. По поводу его границ имеются различные мнения, и остается открытым вопрос, всякое ли изображение животного можно считать произведением анималистики. Е.В. Гордеева, опираясь на суждения предшественников, в том числе знаменитого анималиста В.А. Ватагина, дает следующее определение: в анималистическом жанре «животное становится целью изображения, раскрывается как полноценный персонаж, равноправный человеку, со своей сюжетной линией, индивидуальным характером» [Гордеева 2019, с. 317]. При этом важны не только точность, но и эмоциональность изображения. В таком случае анималистические аллегории XVII в., действительно, являются образцами совсем иного



**Ил. 3.** Якуб Богдан (Богдани). Драка петухов. 1706–1710. Холст, масло. 112×125. Братислава, Словацкая Национальная галерея.

жанра, поскольку животные выступают здесь в очеловеченном амплуа, а не в своем естественном состоянии.

Однако не будем забывать, насколько тесным и глубоким образом во фламандском и голландском искусстве конкретность реальных мотивов переплеталась с их символическим и эмблематическим значением. Аллегии с участием животных способствовали освоению художниками новых пластов природы, тем более что подобные композиции предполагали достоверность внешнего облика зверей и птиц, а в их основе лежали натурные наблюдения и этюды. Например, картина Яна Брейгеля Старшего «Обезьяний пир (Шалости обезьян)» (1621, Москва, собр. В. и К. Мауергауз)<sup>2</sup>, несомненно, базируется на натурном материале. В выполненной маслом по дереву «Штудии с животными» (ок. 1616, Вена, Художественно-исторический музей) обезьяны изображены в разнообразных и динамичных позах, отчасти использованных потом в первой картине.

Анималистические аллегии типологически неоднородны, их можно разделить на несколько видов. Во-первых, это традиционные аллегии, в которых животное — атрибут какого-либо явления или понятия. В «Аллегии воздуха» (Нижегородский государственный художественный музей), написанной Я. Брейгелем Старшим совместно с Хендриком ван Баленом и, вероятно, входившей в серию «Четырех стихий», на первом плане сгруппировано множество птиц — как привычных для европейца, так и экзотических. Они исполнены с величайшей тщательностью, их оперение образует яркий декоративный узор. Другие птицы парят в небе, занимающем более двух третей картинного пространства. В данном случае замысел произведения, несомненно, принадлежал Я. Брейгелю Старшему, использовавшему одну из своих любимых композиционных схем с диагональным направлением основной перспективной оси и заполнением фигурами одной из сторон композиции, тогда как с другой оставлен свободный простор. Х. ван Баленом исполнены фигуры Урании и путти [Акимов 2016].

Вторая разновидность анималистической аллегии — сцены, в которых животные разыгрывают ситуации из жизни людей в обстановке человеческого жилища. Это, прежде всего, столь популярные во Фландрии «обезьяньи пиры» и «обезьяны на кухне». В христианской традиции это животное имеет различные, но неизменно негативные значения и служит олицетворением дикости, невежества и распутства. Во Фландрии основоположником «обезьяньей темы» был, очевидно, Питер ван дер Борхт, автор серии гравюр «Сцены из жизни обезьян», пародирующей разнообразные человеческие занятия.

<sup>2</sup> Репродукцию см. в издании: Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 28 апреля — 28 июня 2015 г. Автор вступит. ст. и составитель каталога В. А. Садков. М., Арт Волхонка, 2015. С. 127.



Ил. 4. Иоганн Георг Хамильтон. Собаки, преследующие зайца. Дерево, масло. 30,7×45,7. Курская картинная галерея имени А. А. Дейнеки.

В начале XVII в. эту тему подхватили Франс Франкен II («Кухня обезьян», Дуйсбург, Музей В. Лембрука) и Я. Брейгель Старший, а позднее Д. Тенирс Младший.

На картине Тенирса «Обезьяны в кухне» (Государственный Эрмитаж) животные с комфортом устроились во вполне реалистическом интерьере и ведут себя как обычные посетители харчевни. Развлекательный момент соединяется здесь с назидательным, поскольку яблоко у обезьяны в центре напоминает о грехопадении, а карточная игра является символом пустого и бесполезного времяпрепровождения. Н.П. Бабина указывает на наличие авторского варианта картины (Бельгия, частное собрание) и целого ряда работ Тенирса под названием «Пиршество обезьян» (Мадрид, Прадо; Мюнхен, Старая пинакотека; Ашаффенбург, Государственная картинная галерея)<sup>3</sup>, что говорит о большой популярности сюжета у современников, которым подобные произведения служили, выражаясь словами Якоба Катса и других голландских литераторов Золотого века, *tot lering en vermaak* — «для поучения и развлечения». Объектом насмешки в «обезьяньих» сценах могли выступать конкретные явления — например, охватившая Северные Нидерланды «тюльпанная лихорадка», остроумно изображенная в «Сатире на тюльпаноманию» Яна Брейгеля Младшего (ок. 1640, Хаарлем, Музей Франса Хальса).

Иногда анималистические аллегории имели литературную основу. Такова, например, серия картин Яна ван Кесселя Старшего (1672, Москва, собрание В. и К. Мауергауз), успешно соединившего традиции Ф. Снейдерса и П. де Воса с детализированным письмом антверпенской кабинетной живописи. Сюжеты этих четырех произведений, как установлено В.А. Садковым<sup>4</sup>, взяты из эзоповых и псевдоэзоповых басен, которые приобрели известность в Нидерландах благодаря вольному переложению Йоста ван ден Вондела, изданному в 1617 г. Сюжет картины «Олень, волк и овечка» соответствует басням Эзопа и Федра, «Лев и вепрь» — басне Бабрия, а в основе двух других работ — «Медведь и пчелы» и «Большая косуля» — лежат псевдоэзоповы тексты. Животные у ван Кесселя показаны крупным планом на фоне довольно условно трактованного пейзажа и в значительной степени наделены человеческими характеристиками, вроде задумчиво-грустной овцы, у которой олень просит в долг при поручительстве волка, или группы из собаки, овцы, волка и птиц, обсуждающих произошедшую с медведем напасть.

Подобно аллегориям воздуха, в сюжетах «птичьих концертов» сочетаются европейские и экзотические птицы. Происхождение этих работ связывается исследователями

<sup>3</sup> Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII–XVIII вв. Каталог коллекции. Государственный Эрмитаж. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2005. С. 470.

<sup>4</sup> Младшие Брейгели. Картины из собрания Константина Мауергауза..., с. 170–174.



**Ил. 5.** Иоганн Фридрих Гроот. Дикие кошки. 1763. Холст, масло, 114×143. Нижегородский государственный художественный музей. Фото автора.

либо с басней Эзопа «Сова и птицы», либо с нидерландской поговоркой «Каждая птица поет, как умеет». Одним из первых произведений такого рода является эрмитажное полотно Франса Снейдерса «Птичий концерт», где собраны пернатые, вовсе не обладающие певческими способностями, а управляет этим разноголосым хором сова. «Птичий концерт» (Нижегородский государственный художественный музей)<sup>5</sup>, относящийся уже к голландской школе второй половины XVII в., ранее приписывался Я. ван Олену, но в действительности является авторским повторением или старинной копией с одноименной картины Мельхиора де Хондекутера (Кассель, Музей замка Вильгельмскеэ). Произведение обладает национальным своеобразием композиционного построения и живописной стилистики, но по смыслу идентично картине Снейдерса. Рядом с домашними птицами присутствуют лесные, сорока и индюк соседствуют с павлином, сова выступает в качестве дирижера. Благодаря крупным размерам и выразительному колориту, в котором оперение выделяется на охристо-коричневом фоне стволов и листвы, изображение воспринимается не только как живописная басня, но и как эффектное декоративное панно.

В живописи Снейдерса также появились «птичьи» сюжеты, не имевшие иносказательного подтекста и в дальнейшем составившие отдельную линию в развитии нидерландской анималистики. Такова картина «Бой петуха с индюком» (ГЭ), положившая начало многочисленным изображениям оживленной жизни птичьего двора в искусстве XVII в. Ее сюжет восходит к графическому источнику, которым могла быть либо гравюра Маркуса Герардса, либо эстамп Адриана Колларта<sup>6</sup>, однако произведение ни в коей мере не воспринимается как вторичное. Снейдерс показал птиц на фоне естественного, обобщенно написанного пейзажа и противопоставил грузную фигуру индюка, готового отразить нападение, задиристому петуху. Причины популярности подобных сюжетов очевидны: такие сцены позволяли показать природную красоту птиц и выстроить динамичную композицию; у зрителя же при взгляде на повадки пернатых могли возникнуть ассоциации с человеческими страстями и поведением. На картине Мельхиора де Хондекутера «Птичий двор» (Омский музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля) его обитатели держатся почти по-человечески: гордо вышагивающий петух явно чувствует себя господином, а ворона похожа на сплетницу, рассказывающую пернатым слушателям последние новости.

<sup>5</sup> Репродукцию см. в издании: Нижегородский художественный музей. Живопись. Графика. Авт. вст. ст. В.Н. Кривова. Авторы аннотаций и сост. И. Миронова, П. Балакин, Л. Галузинская, И. Маршева. Нижний Новгород, ДЕКОМ, 2003. С. 196–197.

<sup>6</sup> Бабина Н.П., Грицай Н.И. Фламандская живопись XVII–XVIII вв..., с. 426.

Примером определяющего воздействия подобных произведений нидерландских мастеров XVII в. на художников других стран может служить творчество Якоба Богдани (Богдана, 1658/1660–1724), которое можно равно отнести к венгерской, словацкой и британской школам. Родившись на севере Венгерского королевства в г. Эперьеш (ныне территория Словакии, г. Прешов), он в 1680–х гг. довольно долгое время провел в Амстердаме и затем обосновался в Лондоне, где пользовался успехом при дворе и у британской знати (ему покровительствовал Дж. Черчилль, брат герцога Мальборо). Для Богдани сюжеты с птицами стали основной специализацией. Он писал как обычных, так и экзотических птиц, нередко помещая их на фоне мягко исполненного и ласкающего взгляд паркового ландшафта, придающего некоторым его произведениям почти рокайльное изящество («Павлин и другие экзотические птицы», ок. 1700–1720, Департамент охраны памятников Шотландии, Эдинбург; «Драка петухов», 1706–1710, Братислава, Словацкая национальная галерея). Видимо, через этого мастера подобные сюжеты проникли в искусство центральноевропейских стран, а в XVIII столетии благодаря И.Ф. Грооту они появились и в русской живописи.

Уникальный случай смысловой трансформации анималистического образа, осуществленной уже после смерти автора, представляет «Испуганный лебедь» Яна Асселейна (ок. 1650, Амстердам, Рейксмузеум). Фигура птицы, защищающей свое гнездо от собаки, занимает почти все пространство картины и выражает не только страх, но и готовность постоять за себя. Невозможно с уверенностью сказать, вкладывал ли художник в свой замысел какой-либо подтекст, однако владельцы снабдили картину надписями: *de viand van de staat* около собаки, *de raad-pensionaris* рядом с лебедем и *Holland* на лежащем в гнезде яйце (их позднее неавторское происхождение установлено лабораторными исследованиями). Тем самым сцена противоборства животных была превращена в политическую аллегорию, отражающую обстановку в стране в период правления великого пенсионария Яна де Витта.

Специфически фламандской по происхождению разновидностью анималистики были сцены охоты животных и терзания хищниками своих жертв. Признанным специалистом в этой тематике являлся Пауль де Вос, для произведений которого характерны крупные размеры, доведенная до предела динамика и столь же сильный накал эмоций, когда борьба идет не на жизнь, а на смерть и тела животных сплетаются в один яростный клубок («Охота на леопарда», «Охота на медведей», «Охота на оленя», «Волки, напавшие на лошадь», созданные в соавторстве с Яном Вильденсом и, судя по почти совпадающим размерам, вместе с картиной «Взбесившаяся лошадь» образующие серию; все — ГЭ). Здесь отсутствуют фигуры людей, но по типичному барочному пафосу эти композиции сравнимы с охотничьими сценами Рубенса. В XVIII столетии, когда фламандская живопись сделалась объектом активного коллекционирования, подобные сюжеты стали популярны и в других европейских странах. В плане фламандского влияния особенно показательны работы немецких художников.

Рассмотрим в качестве примера картину «Собаки, преследующие зайца» (Курская картинная галерея имени А.А. Дейнеки) Иоганна Георга Хамильтона (1672–1737), уроженца Брюсселя, работавшего в Берлине и Вене. Неудивительно, что данное произведение долгое время считалось работой неизвестного фламандского мастера XVII в.: отличаясь от грандиозных зрелищ П. де Воса и малыми размерами, и скромной, лишенной экзотического оттенка трактовкой сюжета, оно продолжает именно фламандско-голландскую традицию. Верное определение авторства было сделано Т. В. Максимовой при подготовке научного каталога западноевропейского собрания галереи<sup>7</sup>. Здесь нет барочной патетики, но сохраняется динамизм развивающейся по диагонали композиции; присутствует мотив драматического напряжения; при помощи голландского тонального колорита исполнен сельский пейзаж под облачным с просветами небом. На фоне этого ландшафта ярко освещенные фигуры животных выглядят особенно эффектно.

Динамично решенные сюжеты борьбы и терзания нередки в живописи И.Ф. Гроота, у которого, в отличие от предшественников, мало персонажей и меньше внимания уделено пейзажу. Как правило, он изображает крупным планом двух-трех животных

<sup>7</sup> Максимова Т. В. Каталог западноевропейской живописи в Курской областной картинной галерее имени А. А. Дейнеки // Музей. Художественные собрания СССР. Вып. 4. М., 1983. С. 203.

(«Дикие кошки», 1763, Нижегородский государственный художественный музей); иногда героями могут быть и домашние животные, помещенные в довольно условный интерьер («Собака и кошка у стола с битой дичью», 1754, Государственный Русский музей)<sup>8</sup>. Благодаря Грооту подобные сюжеты вошли в учебную практику зверописного класса Петербургской Академии художеств и сохранялись после того, как Гроот оставил руководство классом и его возглавил К.Ф. Кнаппе. Как установила С. В. Моисеева [Моисеева 2014, с. 179], результатом такого академического задания является картина Дмитрия Борисова «Лисица с уткой» (1780-е гг., Государственный Русский музей) со все той же динамичной композиционной диагональю и кульминационным характером момента: на этот раз птице удалось в последний миг ускользнуть от зубов хищницы.

В голландской живописи XVII в. сложилась еще одна разновидность анималистической картины, оказавшая значительное влияние на художников последующих полутора столетий, особенно в Бельгии и Голландии (что объясняется едва ли не программной обращенностью обеих школ к наследию Золотого века, откуда черпались и сюжеты, и художественные приемы). Речь идет о «портрете» животного, когда оно изображается крупным планом, спокойно стоящим, вне какого-либо сюжетного действия, в полном одиночестве (Пауль Поттер, «Цепная собака», ок. 1650–1652, ГЭ), либо главный герой определенно выделен в фигурной группе (П. Поттер, «Молодой бык», 1647, Гаага, Маурицхейс). В обоих произведениях Поттера благодаря равнинному пейзажу с очень низкой линией горизонта (а в «Цепной собаке» еще и взгляду несколько снизу — вверх) фигуры животных приобретают особую внушительность и монументальность.

Подобные работы демонстрировали умение художников найти оптимальное соотношение фигуры и пространства, а виртуозное мастерство в передаче анатомии животного, материальности его шкуры и игры света как нельзя лучше соответствовали приверженности голландцев реальной действительности в ее будничных и естественных проявлениях. Здесь анималистический образ получает полную автономию от каких-либо привнесенных извне смыслов. Наблюдение и как можно более точное воссоздание натуры — собака у Поттера изображена во время линьки — становятся самоцелью.

В конце XVIII — середине XIX вв. эту тематическую линию продолжают многие бельгийские и голландские мастера, для которых, как для Бальтазара Пауля Оммеганка (1755–1826) или Ваутера Версхюра (1812–1874), она становится специализацией. «Бык» Б.П. Оммеганка (1780-е, Лондон, Далвичская картинная галерея) явно перекликается с упомянутой выше картиной Поттера, хоть и сильно отличается от нее по композиции. Однако присутствуют и равнинный ландшафт, и пастух (правда, теперь лежащий на земле), и даже птица парит в небе справа, как у Поттера. Джордж Стаббс, писавший животных с подлинно британскими элегантною и аристократизмом, также опирался на опыт голландских предшественников («Лошади и жеребята у реки», 1763–1768, Лондон, Галерея Тейт).

Наконец, необходимо упомянуть еще одну группу анималистических образов, имеющую фламандско-голландское происхождение и получившую продолжение в искусстве XVIII–XIX вв. Это произведения синтетического характера, в которых анималистический мотив играет главную роль, будучи при этом немислим без не менее значимых элементов пейзажа, натюрморта, бытового жанра. Тем самым объединяются не только мотивы, но и характерные для каждого жанра подходы и приемы. Уже в силу этой причины подобные произведения чрезвычайно многообразны. Остановимся на некоторых их разновидностях.

К творчеству Ф. Снейдерса восходит традиция анималистического натюрморта, где предметом изображения выступает битая дичь в виде охотничьих трофеев либо в качестве припасов в лавке или на кухне. В обоих случаях могут присутствовать человеческие фигуры — охотник, повар, продавец — и живые животные вроде кошки, пытающейся украсть лакомый кусок, или собаки, охраняющей добычу хозяина. Во Фландрии эта разновидность жанра продолжала развиваться до начала XVIII столетия. В небольших по размеру и исполненных с почти миниатюрной аккуратностью произведениях Адриана

<sup>8</sup> Подробнее см. каталог выставки: Братья Гроот: портретист и зверописец. Немецкие художники при российском дворе. Авторы вст. статей Л. Бардовская, Л. Маркина. М., Арт-Волхонка, 2017.

де Грейфа (1657–1722) непременно присутствуют камерно трактованное пространство и сосредоточенные на первом плане битая дичь, охотник, одна или несколько собак (парные композиции «Добыча охотника», Нижегородский государственный художественный музей, или также составляющие пару работы «Охотник с собакой и добычей», ГМИИ имени А.С. Пушкина). К тому же типу произведений принадлежит «Охотничий натюр-морт» (частное собрание) Иоганна Фридриха Зейпеля, работавшего в России в 1780-е гг. и написавшего четыре картины по заказу Екатерины II [Моисеева 2014, с. 180]: замкнутое пространство, добыча, аккуратно сложенная у подножия дерева, собака, полуфигура охотника. Карл Фридрих Кнаппе, возглавивший зверописный класс Петербургской Академии художеств после Гроота, демонстрирует совершенно натюрмортный подход к анималистическому образу в композиции «Болонская собака с битыми птицами» (1773, бумага, итальянский карандаш, акварель, белила, ГРМ). Собака, похищающая из корзины битую птицу, выглядит почти таким же неодушевленным предметом, как стоящий позади нее кувшин или драпировка.

Объектом подражаний и имитаций в XVIII — начале XIX вв. стал и так называемый ботанический натюрморт (в западной традиции именуемый «подлесок», итал. *sottobosco*, англ. *forest floor*), основоположником которого был Отто Марсеус ван Схрик. Такие работы, изображающие крупным планом травы, кустарники, мхи и населяющих их земноводных, пресмыкающихся и насекомых, сочетают достойную натуралиста точность с иносказательным воплощением темы греха и праведности, борьбы добра и порока, надежды на спасение души [Акимов 2019]. Наиболее ранние подражания манере О. Марсеуса ван Схрика появились уже при жизни художника. Начиная с 1660-х гг. композиции в его манере писал работавший в разных городах Германии выходец из Шотландии Франц Хамильтон; подобные работы есть и у Карла Вильгельма Хамильтона («Мертвые птицы у куста чертополоха», ГМИИ имени А.С. Пушкина<sup>9</sup>). «Схриковским» по мотивам и композиции произведением «Бабочки и ящерица» представлен в ГМИИ имени А.С. Пушкина Иоганн Фальх (1687–1727). Имитации продолжились создаваться и в начале XIX в., о чем свидетельствует картина «Куст репейника» из Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева, долгое время считавшаяся оригиналом ван Схрика, но по результатам лабораторного изучения оказавшаяся работой конца XVIII — начала XIX вв.<sup>10</sup>

Такой же многожанровый характер носили пастушеские сцены, популярные как у фламандцев, так и у голландцев. Знаменитую «Ферму» П. Поттера (1649, ГЭ) сложно отнести к какому-то одному жанру. Богатство мотивов в этой картине при естественности их соединения поражает: автор демонстрирует и мастерство анималиста, и не лишенный юмора и занимательности дар рассказчика, и умение создать одухотворенный, наполненный светом пейзаж. В XIX в. подобные произведения мастеров Золотого века служили источником вдохновения для многих бельгийских и голландских живописцев, например, Августа (Огюста) Моррена — малоизученного художника, тесно связанного с Россией и удостоившегося в 1855 г. звания «академика по живописи животных» Санкт-Петербургской Академии<sup>11</sup>.

Прежде чем перейти к выводам, приведем еще один пример — во многом нетипичный, но свидетельствующий о том, что на протяжении XVII в. анималистический жанр не просто вступил в свои права, но подчас влиял на трактовку сюжетов, далеких от задач анималистики. В картине Питера ван Блумена (1657–1720) «Меркурий и Аргус» (ГЭ) налицо воздействие анималистического жанра на мифологический. Весь первый

<sup>9</sup> Это произведение долгое время приписывалось ван Схрику и было переатрибутировано И. В. Линник Ф. Хамильтону. Однако позднее по технико-технологическим признакам, среди которых наличие берлинской лазури (производимой с 1704 г.) и нехарактерный для XVII в. коричневатый грунт, выяснилось более позднее время создания картины. Л. Ю. Савинская отнесла ее к наследию Карла Вильгельма Хамильтона (Савинская Л., Садков В., Познанская А. Германия, Австрия, Швейцария. XV–XX века. Дания, Исландия, Норвегия, Финляндия, Швеция. XVIII–XX века. / Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Собрание живописи. М., Красная площадь, 2009. С. 85–87).

<sup>10</sup> Зарубежное искусство. Живопись. Рисунок. Скульптура. Шпалеры. Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. Каталог собрания. Научн. редакторы Л. П. Красноперова, Л. В. Пашкова. Саратов, 2008. С. 212–213.

<sup>11</sup> Асвариц Б. И. Бельгийская и голландская живопись XIX–XX веков. Каталог коллекции / Государственный Эрмитаж. СПб., Издательство Государственного Эрмитажа, 2012. С. 84.

план занимает стадо, а фигуры персонажей отодвинуты в глубину и несколько затенены; если бы не их специфический облик, картина ничем не отличалась от обычной пастушеской сцены. Здесь граница между «высоким» и «низким» оказывается стерта. Вряд ли итальянский или французский мастер позволили себе подобное решение мифологического образа, и пусть это редкий случай, но сам факт появления такой трактовки говорит о том, насколько значимое место занимала анималистика во фламандском и голландском искусстве Золотого века.

Как видно даже из столь беглого и отрывочного обзора, разветвленная типология анималистических образов, сложившаяся во Фландрии и Голландии XVII столетия, в значительной мере была унаследована европейской живописью XVIII — первой половины XIX вв. Для бельгийской и голландской школ того времени это было следствием их общей ориентации на великое прошлое национального искусства, для художников других стран — от России до Великобритании — фламандское и голландское наследие выступало в роли катализатора и ориентира в освоении анималистической тематики. Предметом заимствования и подражания служили как сами типы анималистической картины, так и конкретные сюжетные ситуации, изобразительные мотивы, композиционные решения. Невостребованными оказались, пожалуй, лишь анималистические аллегории. Хоть автор известного руководства по искусству И.Ф. Урванов рекомендовал художникам «чаще упражняться в вымыслах, дабы составлять целые о животных повествования, наподобие Езоповых и прочих басен» [Моисеева 2014, с. 173], именно эта сторона анималистического жанра осталась принадлежностью XVII столетия. Мастеров XVIII — первой половины XIX вв. больше привлекали реалистические и декоративные аспекты анималистики.

Каналами взаимодействия в XVII столетии служили работа фламандских и голландских мастеров в других странах Европы (а также по заказам из-за рубежа) и ученичество иностранных художников в Нидерландах; в дальнейшем ведущая роль перешла к коллекционированию, благодаря которому произведения фламандцев и голландцев можно было встретить в Европе повсеместно, причем не только в монарших, но и в частных собраниях. В качестве традиционных средств распространения художественных идей выступали фламандские и голландские рисунки, а также гравюры.

В России XVIII столетия сложилась уникальная ситуация: благодаря И.Ф. Грооту анималистический жанр пришел сюда по сути в уже сформировавшемся, готовом виде. Сфера творчества Гроота была необычна для нашей страны, однако сразу же обрела широкое признание; его инициатива создать в Академии художеств специализированный класс также получила поддержку. Состоявшаяся в 2017 г. в Москве выставка наследия братьев Гроотов в полной мере продемонстрировала многообразие произведений зверописца при устойчивости их тематического репертуара и стилистической манеры, мало подвергавшейся изменениям. В своих произведениях И.Ф. Гроот развивал несколько сюжетно-тематических линий, восходящих к Фландрии и Голландии (изображения птиц, борьбы и охоты животных), и ориентировал своих студентов на изучение именно голландского наследия: есть сведения о том, что воспитанники зверописного класса чаще, чем ученики других живописных классов, занимались копированием произведений в Эрмитаже [Моисеева 2014, с. 174].

Не будет преувеличением утверждать, что новаторская для своего времени деятельность фламандских и голландских анималистов задала вектор развития этого жанра в европейской живописи на полтора столетия вперед. Данное обстоятельство позволяет рассматривать XVII — первую половину XIX вв. как единую эпоху в развитии европейской анималистики, не лишенную, разумеется, внутренней эволюции, которая заслуживает отдельного исследования.

## Литература

1. Акимов 2016 – Акимов С. С. О трех произведениях фламандской и голландской живописи XVII в. из «венгерской коллекции» Нижегородского государственного художественного музея // Уроки прошлого, вызовы XXI века и творчество А. Н. Добролюбова. Тема войны в исторической, художественной и философской памяти. Нижний Новгород, 2016. С. 222–229.
2. Акимов 2019 – Акимов С. Картина Отто Марсеуса ван Схрика в собрании Нижегородского государственного музея и актуальные проблемы изучения наследия художника // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2019. №1 (25). С. 51–56.
3. Гордеева 2019 – Гордеева Е. В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. 2019. №4 (15). С. 301–322.
4. ван Мандер 2007 – ван Мандер К. Книга о художниках. Пер. В. М. Минорского. СПб., Азбука-классика, 2007.
5. Моисеева 2014 – Моисеева С. В. «...К лучшим успехам и славе Академии». Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. СПб., Дмитрий Буланин, 2014.
6. Соколов 1994 – Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи XV–XVII веков. Реальность и символика. М., Изобразительное искусство, 1994.
7. Степанов 2009 – Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Нидерланды. Германия. Франция. Испания. Англия. СПб., Азбука-классика, 2009.
8. Wuyts 1975 – Wuyts L. Lucas van Leiden's "Melkmeid": een proeve tot iconologische interpretatie // Gulden Passer. 1975. LIII. Pp. 441–453.

## References

1. Akimov, S.S. (2016), "O triokh proizvedeniyakh flamandskoy i gollandskoy zhivopisi XVII v. iz vengerskoy collectsii Nizhegorodskogo gosudarstvennogo khudozhestvennogo muzeya" [About three Flemish and Dutch pictures from Hungarian collection of Nizhny Novgorod State Art Museum], Uroki proshlogo, vyzovy XXI veka i tvorchestvo N.A. Dobroliubova [The lessons of the past, challenges of the 21st Century and N.A. Dobroliubov's work], Nizhny Novgorod, 2016. Pp. 222–229.
2. Akimov, S.S. (2019), "Kartina Otto Marseusa van Schrika v sobranii Nizhegorodskogo khudozhestvennogo museya i aktualnye problemy izucheniya naslediya khudozhnika" [The picture of Otto Marseus van Schrieck in Nizhny Novgorod Art Museum and actual problems of studying the painter's heritage], Mir iskusstv: Vestnik Mezhdunarodnogo instituta antikvariata [The World of Art: Almanac of the International Antiquarian Institute], 2019, №1 (25), pp. 51–56.
3. Gordeeva, E.V. (2019), "Animalistika. Voprosy terminologii i granits zhanra" [Animalistic genre: questions of terminology and limits], Iskusstvo Evrazii [Art of Eurasia], 2019, №4 (15), pp. 301–322.
4. van Mander, K. (2007), Kniga o khudozhnikakh [Het Schielderboeck], St Petersburg, Russia, 2007.
5. Moiseeva, S.V. (2014), "K luchshim uspecham i slave Akademii". Zhivopisnyie klassy Sankt-Peterburgskoy Akademii khudozhestv XVIII – pervoy poloviny XIX veka ["For the best successes and glory of Academy". The painting classes of the Saint-Petersburg Academy of Arts in the 18th and the first half of the 19th centuries], St Petersburg, Russia, 2014.
6. Sokolov, M.N. (1994), Bytovyie obrazy v zapadnoyevropeyskoy zhivopisi XV–XVII vekov. Realnost i simbolika [Everyday life images in West-European painting of the 15th–17th centuries. Reality and Symbolism], Moscow, Russia, 1994.
7. Stepanov, A.V. (2009), Iskusstvo epochi Vozrozhdeniya. Niderlandy. Germaniya. Frantsiya. Ispaniya. Angliya [The Art of Renaissance. Netherlands. Germany. France. Spain. England], St Petersburg, Russia, 2009.
8. Wuyts, L. (1975), Lucas van Leiden's "Melkmeid": een proeve tot iconologische interpretatie // Gulden Passer. 1975. LIII. Pp. 441–453.

### Информация об авторе

Сергей С. Акимов, кандидат искусствоведения, Школа искусств и ремесел имени А.С. Пушкина «Изограф»; Россия, 603024, Нижний Новгород, Сенная пл., д. 13а; ss.akimov@mail.ru

### Author Info

Sergey S. Akimov, Cand. of Sci. (Art history), The Pushkin School of Arts and Crafts "Izograph"; 13a Sennaya sq, 603024, Nizhny Novgorod, Russia; ss.akimov@mail.ru