

ЗВЕРИНЫЕ МОТИВЫ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ СТАНКОВОЙ СКУЛЬПТУРЕ XX ВЕКА: ОТ РЕАЛИЗМА ДО АБСТРАКЦИИ

Елена В. Грибоносова-Гребнева
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия,
gribonosova-grebneva@yandex.ru

Аннотация. «Звериные мотивы» подразумевают развитие анималистического направления в отечественной станковой скульптуре XX века, которое позволяет рассмотреть богатый стилистический диапазон русской пластики указанного периода. Выразительно заявившие о себе в пределах данного направления скульпторы демонстрируют, во-первых, неисчерпаемые возможности реалистической трактовки образов живой природы, как правило, открывающих пути для максимально свободного творческого волеизъявления. Вместе с тем в рамках анималистического жанра успешно бытовала и линия абстрактно-геометрической или, наоборот, органической трансформации образа животного, что нашло отражение в творчестве представителей «второй волны» русского скульптурного авангарда, а также их современных последователей.

Ключевые слова: анималистический жанр, станковая скульптура, искусство XX века

Для цитирования: Грибоносова-Гребнева Е.В. Звериные мотивы в отечественной станковой скульптуре XX века: от реализма до абстракции //Academia. 2023. №2. С. 195–206.

DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-195-206

ANIMAL MOTIFS IN THE 20TH-CENTURY RUSSIAN EASEL SCULPTURE ARTWORKS: FROM REALISM TO ABSTRACT ART

Elena V. Gribonosova-Grebneva
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
gribonosova-grebneva@yandex.ru

Abstract. “Animal motifs” are related to the evolution of the animalist trend in the 20th-century Russian sculpture which displays a wide stylistic range in plastic arts of that period. The outstanding sculptors working within this trend, who produced most expressive works, displayed inexhaustible possibilities of realistic interpretation of images of living nature which offer maximum creative freedom in this art. At the same time animalistic art successfully incorporated the line of abstract-geometric trends and, conversely, organic transformations of animal image which found expression in the works of the “second wave” of Russian avant-garde sculpture as well as in the work of their modern-day followers.

Keywords: animalistic art, easel sculpture artworks, 20th century art

For citation: Gribonosova-Grebneva, E. V. (2023), “Animal Motifs in the 20th century Russian Easel Sculpture Artworks: from Realism to Abstract Art”, *Academia*, 2023, no 2, pp. 195–206.

DOI: 10.37953-2079-0341-2023-2-1-195-206



Ил. 1. Ватагин В.А. Семья бегемотов. 1953. Терракота. Высота 20 (см). Собрание семьи.

Изначально сопутствующий человеку животный мир с незапамятных времен будоражил творческое воображение чуткого наблюдателя и неодолимо притягивал к себе художественно заостренное людское внимание на протяжении многих тысячелетий, что, в свою очередь, обусловило многовековую историю анималистического жанра в искусстве. Впрочем, если оставить сейчас за кадром его неисчислимые страницы и сразу приблизиться к XX столетию, то уместно вспомнить верные слова одного из кураторов прошедшей в 2004 году в Государственном Русском музее (ГРМ) масштабной выставки «Домашние и дикие»: «Новый этап в истории жанра наступает на рубеже XIX и XX веков. Приходит время принципиально иного подхода к изображению „братьев меньших“, основанного не только на объективности наблюдений, но и на потребности художника сопереживать и выражать свое отношение к ним». При этом, как справедливо пишет далее тот же автор, «академически стройная картина существования анималистики» в XIX веке сменяется «пестрым полотном» XX столетия [Стекольников 2004, с. 7]. К этому стоит добавить, что одним из импульсов повышения интереса в искусстве к сфере живой природы послужило развитие стилистики модерна как раз на том же вековом рубеже. Как известно, новое искусство опиралось на естественную органику природных форм, которая и стала залогом их увлеченной декоративно-скульптурной интерпретации во всем неисчерпаемом разнообразии.

Если говорить о ситуации в станковой скульптуре, также в полной мере предлагающей «пестрое полотно» стилевых проявлений в разделе анималистики, то здесь некоей освежающей струей, стало еще и развитие тенденции импрессионизма в пластическом искусстве. Вероятно, поэтому анималистические мотивы и образы, не обремененные грузом социально-критических проблем, получили такое заметное отражение в творческой практике далекого от политики скульптора-импрессиониста Паоло Трубецкого (1866–1938). Примером тому служат его работы наподобие «Сидящего сеттера» (1901, бронза, ГЭ) или «Сибирской лайки» (1903, крашеный гипс, ГРМ). Их устойчивым лейтмотивом является увлеченное стремление мастера передать средствами как бы «воздушно-подвижной» лепки живые нюансы поведения и характера животного, уловить оттенки его сиюминутного настроения и повадки. Выступая в подобных работах тонким психологом «братьев наших меньших», Трубецкой демонстрирует бесспорное мастерство в нахождении органичного пластического и поведенческого созвучия человека и животного в деле создания их пластического дуэта, чему и посвящен внушительный корпус его произведений.

Заметным отличием от подобной творческой установки обладают неповторимые «антропоморфно-зооморфные» портреты, исполненные Анной Семеновной Голубкиной (1864–1927). Именно им скульптор отдавала очевидное предпочтение относительно непосредственных изображений животных, из числа которых в арсенале созданных



Ил. 2. Ефимов И. С. Зебра. 1926. Фаянс, роспись, глазурь. Высота 43 (см).
Собрание семьи.

ею вещей имеются, например, слон, белый медведь, обезьяна. Хотя в работе «Слон» (1900–1901, бронза, собрание семьи скульптора) Голубкина демонстрирует проникновенно внимательную трактовку характерной пластики и состояния животного. Но ее тонкие и парадоксальные неразрывные сочетания «звериного» и «человеческого» в портретных образах, с одной стороны, отсылают нас к некоему мифологическому вневременному универсуму, на что справедливо указывает исследователь О.В. Калугина, приводя в своей монографии высказывание С.А. Токарева и С.М. Мелетинского: «Нынешнее состояние мира — рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки и религиозные установления и т. д. — все оказывается следствием событий давно прошедшего времени и действий мифологических героев, предков и богов» [Калугина 2006, с. 109].

Именно таковы работы мастера «Лисичка» (1904, мрамор, ГТГ), «Нина» (1907, мрамор, ГТГ), «Портрет Андрея Белого» (1907, гипс, Музей-мастерская А.С. Голубкиной), «Тюлень» (1913, гипс, ГТГ). Прочная связь Голубкиной со старообрядческой средой обусловила свойственное ее искусству синтетически почвенное отождествление природно-феноменальной и человечески ноуменальной составляющей портретного образа. Причем этот синтез априори лишен какой-либо морализирующей оценочной окраски по принципу «человек-зверь» или «зверь-человек». По сути, он символически и пластически фиксирует непреходящее единство всего живого и божественно явленного на земле, заставляя эти странные «двуликие» портреты перерастать узкие рамки как бы шаржированного гротеска и приобретать беспокойные тревожно-романтические интонации.

В противовес универсально синтезирующему образному мышлению Голубкиной приверженцем изначально выбранной, преимущественно натурной анималистической темы можно считать Василия Алексеевича Ватагина (1883–1969), который в своих рассуждениях очень емко очертил границы и сформулировал задачи анималистического искусства. Итак, говоря о границах этого жанра, Ватагин пишет: «Возникает вопрос: всякое ли изображение животного можно назвать анималистическим. Подобно тому как не всякое изображение можно считать произведением искусства, так и не всякое изображение животного будет анималистическим.<...> Только там, где животное трактуется как сама себя оправдывающая цель, где живой, выразительный образ проникнут особой остротой восприятия и передачей характеристики, такой образ может по праву называться анималистическим» [Ватагин 1980, с. 110].



Ил. 3. Белашов А. М. Стерхи. 1987. Керамика, роспись. Высота 140 (см). Государственная Третьяковская галерея.

Далее скульптор формулирует те задачи и качества, которые должен решать художник, берущийся за анималистическую тематику. По его мнению, «первое, и самое главное, условие — это особая заинтересованность животным миром, пристрастное любование им, любовь к нему, к его формам, к моментам проявления его жизни. Второе условие — чувство животного, которое помогает найти в нем самое характерное и выразительное, самое привлекательное. Это чувство естественно связано с чувством любви к животному. <...> С этими качествами анималист рождается, и их нужно только развивать. Третье необходимое качество можно приобрести — это знание животного. Чем больше и глубже будет знать художник то, что он изображает, тем лучше. Это знание никогда не будет излишним. Знание формы, строения и анатомии, жизни и повадок животного — необходимые условия для создания полноценного образа. Это знание приобретается постепенно, и не следует упускать ни одного случая, чтобы пополнить его» [Ватагин 1980, с. 110].

Подобные установки и убеждения нашли последовательное отражение в анималистической скульптуре Ватагина, о чем свидетельствуют такие произведения, как «Моржи» (1909, дерево тонированное) или «Идущий слон» (1911, дерево тонированное, все — ГТГ). Эти работы относятся к концу 1900-х — самому началу 1910-х годов, то есть времени, когда окончивший в 1907 году естественное отделение Московского университета со званием кандидата зоологических наук Ватагин, обучавшийся параллельно (с 1899 по 1906 год) в московских частных студиях Н.А. Мартынова, К.Ф. Юона и И.О. Дудина, погрузился в создание художественного образа животных во всем их неисчерпаемом многообразии и физически правдивой передаче природного проявления. В дальнейшем он начинает искать обобщенно-типологический характер животного или птицы, вычленяя и подчеркивая его ключевую харизматичную особенность, одновременно прибегая к более уверенному стилизовому обобщению, чаще всего отсылающему к модерну. Например, в работе «Орел» (1913, дерево) подчеркнута непреклонная сила и внушительная



Ил. 4. Тугаринов Д. Н. Фиделька. 1983. Бронза. Высота 30 (см).
Собственность автора.

царственность, а в фигуре «Кенгуру» (1921, дерево, все — ГТГ) акцентируется кокетливое изящество позы.

В дальнейшем Ватагин чаще всего выделяет в образах животных преобладающий в их характеристике какой-либо тонкий эмоциональный нюанс, как бы определяющий собой необходимое пластическое развитие движения и силуэта. Причем именно в самом настроении скульптуры, не затрагивающем ее форму, ощущается скрытое антропоморфно-гуманистическое начало. Примером тому служит «Семья бегемотов» (1953, терракота, собрание семьи художника), в которой раскрывается особая внутрисемейная иерархичность и обстоятельность отношений.

Квинтэссенция анималистического искусства Ватагина хорошо выражена в его собственных словах: «Беспредельное разнообразие животного мира, красота и богатство форм, узорной поверхности животных неизменно восхищали меня, поражали мое воображение. Я всегда стремился возможно ближе передать эту красоту, никогда не возникало у меня желания изменить ее, и художественный образ казался достаточным, если удавалось хотя бы приблизительно выразить красоту, присущую произведениям природы» [Ватагин 1980, с. 110].

В отличие от Ватагина, предпочитавшего в своих законченных станковых скульптурах, если можно так выразиться, «парадную», уверенно массивную или неспешно плавную и грациозную репрезентацию животного, мастером гораздо более резких по движению и пластически эксцентричных, как бы необарочных решений был Иван Семенович Ефимов (1878–1959). После двухлетнего обучения на естественном факультете Московского университета, он в начале 1900-х годов увлекся майоликовой скульптурой Врубеля и в 1905–1908 годах работал в гончарной мастерской С.И. Мамонтова у Бутырской заставы. Именно в силу подобного увлечения в творчестве Ефимова, в отличие от Ватагина, ключевую роль играет керамика, так что порой даже поверхность его деревянной скульптуры как бы глазурованная и блестящая. Именно это и происходит в работе «Зверь. Львица» (1912, дерево, ГТГ).

В 1920-е годы Ефимов переходит к более активному включению цвета в керамическую скульптуру, при этом сохраняя приверженность острым ракурсным динамичным композициям, о чем говорит работа «Зебра» (1926, фаянс, роспись, глазурь, собрание семьи художника). При взгляде на подобные произведения особенно уместными кажутся слова Ватагина: «Животное для анималиста интересно как подвижное существо, как живая, выразительная индивидуальность. Оно всегда изменчиво, воспринимается в мимолетных позах, в выражениях различных эмоций» [Ватагин 1980, с. 109]. В свою очередь, сам Ефимов подчеркивал необходимость глубокого психологического вживания в характер изображаемого зверя и говорил так: «Для восприятия каждого вида животных надо перестраивать свою психику. Даже при восприятии особой породы



Ил. 5. Красулин А. Н. Птица. 1979. Дерево. Высота 81 (см). Государственный Русский музей.

животных надо приспособить свое восприятие к ее особенностям» [Ефимов 1977, с. 88]. В свете подобной установки скульптора вполне логично разделял Ефимова и Ватагина искусствовед М. Нейман: «Ватагин — зоолог, а Ефимов — психолог „звериного царства“. <...> Ефимова увлекает стихия зверя, тайники „звериной души“, иногда дикой и кровожадной, зачастую лирически мягкой и вкрадчивой. <...> По всему этому физический облик зверя отступает у Ефимова на второй план, в то время как для Ватагина важнее всего именно биологическая данность животного» [Нейман 1935, с. 111].

В целом ряде своих произведений Ефимов выступает как мастер очень интересного и эффектного декоративно-линейного обобщения фигуры животного или птицы почти в духе стилистики ар деко, как это происходит, например, в сквозном рельефе «Олень. Проект для фонтана» (1933, бронза, ГРМ). Как верно писала жена скульптора, художник Нина Симонович-Ефимова: «Зверей Ефимов любит изображать потому, что в них больше всего простора для осуществления его художественных идей. Мир животных обладает большим разнообразием форм, чем люди» [Симонович-Ефимова 1977, с. 55].

Удачную сравнительную характеристику двух ведущих русских анималистов первой половины XX века предложил искусствовед А. В. Бакушинский: «Если Ватагин — мастер, тонко чувствующий звериное, зверя в его непосредственной простоте и повседневности, в его интимных проявлениях, то Ефимов — художник темных глубин звериной души и звероподобных существ. Ефимов — мифотворец. Зверь у него не просто зверь, а „празверь“. Чем-то жертвенным веет иногда от этих образов, форма которых напоминает народное искусство (пряник, резьбу на „причелинах“). В них реальное органически слилось с фантастическим» [Бакушинский 1981, с. 200].

В этом смысле Ефимову отчасти близок художник уникального творческого склада Дмитрий Филиппович Цаплин (1890–1967), также сумевший внести свою лепту в развитие анималистической темы в русском искусстве XX века. Большинство своих лучших «зверей» Цаплин создает во время длительной зарубежной творческой командировки (1927–1935), в ходе которой особенно плодотворным для него было пребывание на Майорке с 1932-го по 1935-й год. Об этом свидетельствуют такие характерные его работы, как «Львица» (1932–1934, мрамор), «Рыба» (1934, камень), «Сокол» (1936, песчаник, все — ГТГ). Как пишет один из исследователей творчества Цаплина К. А. Макаров: «...испанцам нравилось, что из местного мрамора можно было сотворить всех этих непокорных львов, орлов, рыб и кошек, что русский скульптор с Волги сумел так почувствовать красоту средиземноморской природы. И Цаплин действительно показал, что испанский камень,

„колькер“, как никакой другой дает почувствовать осязательную ценность скульптуры» [Макаров 1998, с. 31].

Впрочем, если Ефимов идет, как правило, от прихотливого силуэта, сложного контура тела, акцентирует абрис гибкого движения животного, то Цаплин в своих вещах отталкивается от хтонической, почти неделимой массы камня, всячески подчеркивая его плотность и фактуру. Справедливо сравнивая Ефимова с Цаплиным, Макаров пишет: «Путь Цаплина в анималистике совсем иной. Его образы в своей скованности и в то же время неимоверной живости, в своей правдивости и монументальности полны глубоко драматического и даже трагического звучания. Ефимов драматичен по-праздничному. <...> Когда же глядишь на хищников Цаплина <...>, то всегда чувствуешь, что зверь остается самоценным в характеристике. <...> Вместе с Цаплиным в анималистическое искусство вошла таинственность. Он приковывает взгляд к фигуре, дает почувствовать живое дыхание празверья» [Макаров 1998, с. 50].

Интересно отметить, что, как правило, весьма небольшие или средние по размеру произведения Цаплина воспринимаются на фотографиях масштабными и внушительными монументами. В творчестве Исидора Григорьевича Фрих-Хара (1893–1978) мы нередко сталкиваемся с противоположной ситуацией, когда порой его двух-, трех- и даже четырехметровые рельефные панно при репродуцировании напоминают камерные произведения станковой и декоративной малой пластики. В строгом смысле слова, именно к ней и относятся такие работы, как «Тигр. Шкатулка» (1937, фаянс, роспись, глазурь, Москва, частное собрание), «Лежащий тигр» (1966, фаянс, Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Кусково», Москва), «Два голубя» (1964, цветной хрусталь, местонахождение неизвестно). На этих примерах мы можем убедиться, что скульптора всякий раз при обращении к теме живой природы интересует, в первую очередь, действительно-сюжетная отчасти жанровая трактовка мотива, связанная с художественной переработкой конкретной жизненной ситуации.

Стоит отметить, что важную роль в развитии и утверждении анималистического жанра в отечественной скульптуре второй половины XX века сыграло преподавание Василия Ватагина в МВХПУ (б. Строгановское) в период с 1963-го по 1969-й год, а с момента получения им звания профессора в 1964 году в стране появилась первая официальная мастерская для подготовки скульпторов-анималистов. Здесь уместно привести рассуждения самого Ватагина: «...Своеобразная тематика анимализма требует для успешного исполнения и особых качеств художника. Нередко приходится доказывать закономерность этого утверждения и бороться за признание того, что анимализм является особой, самостоятельной специальностью, выбранной художником по склонности и интересу, я бы сказал, пристрастию к изображению животного. Животное является главной темой, „героем“ произведения, его изображение является основной целью художника, и не всякий художник, даже обладающий высоким мастерством, может справиться с созданием анималистического образа» [Ватагин 1980, с. 110].

Во многом на волне подобных процессов и установок сложилось творчество одного из ведущих отечественных анималистов последних десятилетий XX и начала XXI века Александра Михайловича Белашова (1933–2011), происходящего из семьи потомственных скульпторов и в 1960 году окончившего МВХПУ (б. Строгановское). Под впечатлением от поездок в Карелию (1961), Северный Казахстан (1964), Восточную Сибирь (1965) и Якутию (1966) был создан ряд его остро выразительных работ 1960-х годов, как, например, «Бегущие дрофы» (1965, керамика, полива, роспись, ГТГ). Отличаясь большей или меньшей степенью декоративной, умеренно модернистской стилизации, во многом воскрешающей эстетику ар деко, подобные произведения в то же время не теряют тонко понятого характера птицы или зверя, их движения и повадок. Похожие качества отличают и другие станковые работы Белашова уже 1970–1980-х годов, что видно в скульптурах «Куница» (1972, керамика, ангобы, роспись, Красноярский художественный музей) и «Стерхи» (1987, керамика, роспись, ГТГ). Дополнительной особенностью подобных круглых и рельефных вещей мастера оказывается удачное включение в композицию мотивов и фрагментов окружающей растительной среды.

На фоне преобладающего в большинстве указанных выше работ изображения спокойного или даже умиротворенного состояния животных приверженцем передачи

их агрессивного состояния выступает московский скульптор-анималист Андрей Валерианович Марц (1924–2002). Примером тому служит его небольшая скульптурная группа «Гиены» (1972, металл, ГТГ). Физическая демонстрация предельной агрессии обычно сопровождается у Марца передачей беспокойной «изрытой», словно «ощетинившейся» поверхности, что дополнительно подчеркивает острую выразительность образа. Хотя в отдельных вещах эмоции анималистических моделей Марца ощутимо успокаиваются, о скрытой экспрессии его пластического языка свидетельствуют пружинисто-напряженные позы, контрасты массивных туловищ и тонких ног или рогов, «нагнетание» фактуры шкур или оперений. В качестве примеров можно привести работы «Антилопа» (1978, металл, ГТГ) или «Муравьед» (1978, металл, камень, ГТГ).

В свою очередь, в духе почти что ювелирно-декоративных интерпретаций, но, как правило, в размере средней высоты станковой скульптуры, интерпретирует облик представителей живой природы Иулиан Митрофанович Рукавишников (1922–2000). Предпочитая больше всего изображать насекомых, он, пожалуй, впервые в отечественной практике делает этих обитателей микромира героями серьезных скульптурных решений. Таков, например, его «Богомол» (1986, бронза, собрание семьи художника), в природе представляющий собой крупное хищное насекомое, длина которого может достигать семи с половиной сантиметров. В довольно внушительном исполнении скульптора он выглядит как несколько угрожающий, хотя и по-своему грациозный, инопланетный монстр с жестким каркасом туловища и стержневидно-лопастными конечностями.

Важной вехой анималистического, а вернее даже энтомологического раздела творчества мастера является тема бабочек, которую он многократно варьирует. Так, название работы «Бабочка с хрустальными крыльями» (1993, бронза, собрание семьи художника), на первый взгляд, звучит как художественная метафора, но на самом деле отсылает нас к реально существующему уникальному насекомому, обитающему преимущественно во влажных лесах Аргентины. У специалистов она известна как «Грета Ото стеклянная бабочка», имеющая прозрачные крылья размахом до шести сантиметров, лишь по контуру окрашенные в отдельных местах красным и зеленым цветом. В работе Иулиана Рукавишникова она предстает эстетически и пластически самодостаточной и опять же символически окрашенной структурой, исполненной в технике сквозного рельефа.

В своем творчестве Иулиан Рукавишников воспел не только представителей живого микромира, но и рыб, птиц, земноводных, млекопитающих и прочих больших и малых обитателей природной среды. Примером тому служит, в частности, объемно-компактная композиция с явно выраженным в ней декоративным началом «Маленький лемуру» (1993, латунь, стекло, собрание семьи художника). Эффектное совмещение в этой работе блестящей золотистой латуни и прозрачного и матового стекла вновь отсылает нас к эстетике ар деко, культивировавшей, в числе прочего, использование в одном произведении различных материалов и подчеркивавшей динамичную игру фактур.

Иулиан Рукавишников создал пластический памятник, прежде всего, представителям микромира, обойденного до него серьезным вниманием художников и, особенно, мастеров скульптурного цеха. Последовательно выстроенная им хорошо узнаваемая авторская линия анималистической тематики нашла оригинальное преломление в работах его сына Александра Рукавишникова (р. 1950). Так же, как и отец, прибегая к прихотливому совмещению различных материалов в одном произведении, он в то же время чаще всего уходит от чисто анималистического жанра, лишь фрагментарно вводя «звериные» темы и мотивы в свои сложносочиненные, часто даже откровенно сюрреалистические композиции. Увлекаясь на протяжении многих лет языческой темой, Рукавишников находит в ней неисчерпаемый запас для предельно свободных почти «в духе джаза» (как он сам говорит) пластических импровизаций. Залогом тому служит, по его мнению, почти абсолютная нескованность этой темы какими-либо изобразительными канонами, чего нельзя, например, сказать о христианской тематике.

Например, в его работе «Богиня с утками» (1990, бронза, мрамор, гранит, собственность автора) вместо привычного и распространенного в мировой мифологии образа многорукой богини мы видим богиню многоногую, отдельные конечности которой представляют собой утиные головы. Напротив, в композиции «Язычество IV» (1992, бронза, мрамор, собственность автора) происходит обратная трансформация, когда утиные

головы становятся руками дородного женского торса с коромыслом на плечах, который вырастает при этом из странного сочетания туловища птицы и лошадиной головы.

В отличие от изоциренно фантазийной сюрреалистической «анималистики» Александра Рукавишника, тонким и нередко даже трогательным проникновением в душу и характер уже не дикого, а преимущественно домашнего животного отмечены произведения Дмитрия Никитовича Тугаринова (р. 1955). Выразительная в его творчестве анималистическая линия начиналась в 1970-х годах с темы лошадей, примером чему служит работа «Серебряная лошадь» (1978, мельхиор, флорентийская мозаика, собственность автора). Чтобы глубже понять особенности лошадиного настроения, повадок и пластики, Тугаринов в то время завел себе настоящую лошадь для верховой езды. Не только эта, но и все другие «звериные» работы мастера отличаются блестящим знанием анатомии изображаемого животного, при этом совершенно свободны от малейшего оттенка натурализма или его противоположной крайности — декоративного маньеризма, на который рядового художника нередко провоцирует как бы сама «сладковатая» анималистическая тема. В данном случае «Серебряная лошадь» Тугаринова сдержанно величава, спокойна, горда, но в то же время полна скрытой энергии и внутреннего динамизма.

Совсем иным настроением окрашена его скульптура «Фиделька» (1983, бронза, собственность автора), изначально отсылающая нас к работе Павла Федотова «Смерть Фидельки» (1844). В 1983 году скульптор создал по мотивам трагикомической истории, рассказанной в работах Федотова, скульптуру «Памятник Фидельке», где бронзовая фигурка подобострастно преданного своей хозяйке упитанного мопса была установлена на маленький настольный каменный постамент. Популярная у зрителей, в пластическом смысле «Фиделька» не так проста и натуралистична, как кажется на первый взгляд. Тонко использованное соотношение реалистического подобия и контраста позволяет восхититься усиленной относительно природы разницей между шириной туловища-бочонка и короткими тоненькими ножками, между блестящей золотой как будто мягкой стеганой попонкой, окутывающей пухлые бока собачки, и матово-темной фактурой ее шкуры, вызывающей непреодолимое желание потрогать и подержать в руках это симпатичное существо. Вообще, возбуждение подобных тактильных импульсов у зрителя дополнительно свидетельствует об удачном скульптурном решении данного произведения.

Целый ряд анималистических работ Тугаринова развивается в проникновенном лирически-бытовом контексте, как например, скульптура «Шори-Лота. Кот семьи Лебедевых» (2002, бронза, частное собрание). Здесь изображен любимый кот искусствоведа В.А. Лебедева, который стал автором многих содержательных художественно-критических текстов об отечественной скульптуре и скульпторах второй половины XX века. Интересно отметить, с каким безупречным тактом и точным попаданием в пластическую формулу передает Тугаринов позу дремлющего животного, очертания изгиба его спины, носа, ушей, почти осязаемую фактуру шерсти, умело избегая при этом излишней детализации ее поверхности.

По сравнению с деликатно, но внятно трепещущим пластическим нервом творческой энергии, которая чувствуется в анималистических мотивах Тугаринова, от работ другого московского скульптора Михаила Викторовича Дронова (р. 1956) веет состоянием поистине вселенского спокойствия и как бы «египетской» вечности. Этот «египетский дух» подан отнюдь не с серьезным лицом, как, скажем, у Цаплина, а окрашен собственной автору иронией. В качестве примеров можно назвать такие произведения, как «Гиппопотам» (2000, все — бронза, собственность автора), «Кошка» (2000), «Собака» (2010). Предложенные в них как бы индивидуально-стилизированные характерные массивно-рельефные скульптурные «матрицы» животных говорят о высоком мастерстве Дронова в деле постижения и легкого модернистского преображения пластических закономерностей не только человека, но и отдельных представителей окружающей его живой природы.

До сих пор почти все рассмотренные примеры вполне соответствуют суждению одного из исследователей: «Станковые произведения в идеале представляют собой высшую форму анималистического искусства, анималистику „в чистом виде“ <...> Анималистика „в чистом виде“ требует реалистического подхода, близости к природе» [Тиханова

1985, с. 193]. Между тем параллельно с углубленно внимательной образной передачей пластических особенностей представителей живой природы в рамках реалистически фигуративных или не сильно модернизированных решений, в анималистической скульптуре второй половины XX века развивались и решительно отвлеченные от реальности формы художественной стилизации. Так, изображение птиц дает повод Андрею Николаевичу Красулину (р. 1934) повод для создания почти абстрактно трактованных объемно-знаковых композиций, сооруженных из минимально обработанного дерева. Таковы два его произведения под названием «Птица» 1970 и 1979 годов (обе — ГРМ), тесно примыкающие к преобладающей в творчестве мастера линии сознательно огрубленного «бедного искусства». Кстати, в близком ключе создана и работа более молодого скульптора Анатолия Федоровича Комелина (р. 1953) с тем же названием «Птица» (1997, камень, железо, дерево, ГТГ). Она представляет собой как бы архаически примитивный деревянный метровый «брус-стелу» с укрепленным на нем небольшим камнем, своей формой напоминающим птичье туловище и голову, а те, в свою очередь, остроумно дополнены «топорно» сделанным дощечкой-хвостом и железным клювом из двух «гвоздей».

Если у Красулина и Комелина обращение к анималистической тематике является лишь эпизодическим, то в искусстве известного соц-артиста и скульптора Леонида Петровича Сокова (1941–2018) оно занимает прочное место. Более того, бывшее Строгановское высшее училище он окончил в 1969 году как профессиональный анималист и мастер декоративной скульптуры. Начав свой «звериный» цикл с относительно традиционной небольшой деревянной фигуры неспешно шагающего «Тигра» (1967, дерево, ГТГ), Соков «спускается к предельному горизонту обобщения, где изобразительный мотив хотя и угадывается, но уже почти растворен в шараде линий и поверхностей» [Ерофеев, Напреенко 2012, с. 19]. Таковы его работы из кованого железа «Грач» (1967, частное собрание) и «Петух» (1970, ГТГ). Если в первой из них горизонтально вытянутая почти в одну линию фигура клюющего грача напоминает элементарную дверную ручку, то вторая композиция похожа на жирную «кляксу», в которой отнюдь не сразу угадывается «пятнообразный» и как будто даже немного ржавый профильный силуэт головы петуха с шейным оперением.

Далее излюбленная Соковым анималистика ведет его к еще более радикальным формальным решениям, связанным, по мнению исследователей, с «заменой обобщения натуры ассоциативной „сцепкой“ мира живой природы с миром бытовых вещей». Речь идет о первой кинетической работе Сокова «Бык» (1968, дерево, часовой механизм, частное собрание), представляющей собой «часовой механизм с пружинами-мышцами, шестеренками сухожилий и головой-циферблатом», так что «быка можно было „завести“, и тогда его внутренности-шестеренки начинали вибрировать». По верному наблюдению упомянутых выше авторов, эта фигура «являет собой продолжение дадаистских принципов игровой перекодировки вещей», а сам Соков к подобным «модернистским экспериментам с анималистскими образами возвращается регулярно на всем протяжении своего творческого пути» [Ерофеев, Напреенко 2012, с. 17].

Если Леонид Соков, придерживаясь стратегии абстрагирования анималистических мотивов, задействует разноплановый спектр пространственно-объемных приемов и форм (линия, пятно, механическое движение), то его современник Игорь Сергеевич Шелковский (р. 1937) при создании конструктивно спрямленных и воздушно пронизываемых фигур, как бы напоминающих обнаженные скульптурные «каркасы», опирается на теоретические и практические положения английского графика Уолтера Крэна (Крейна). Его точку зрения Шелковский комментирует так: «Рассказывая о разновидностях линии и ее отношении к форме, Крэн говорит, что „форма — это конь, линия — узда“. Из этого следует, что в зависимости от целей художника „конем — формой“ можно хорошо управлять» [Шелковский 2013, с. 228]. Созданными в подобной стереометрически упрощенной «каркасной» манере угловатыми геометризованными зверями Шелковский «управляет» безупречно. Об этом свидетельствуют такие его произведения, как «Верблюд» (1992–2003, крашенный металл, оба — частное собрание) или «Собака» (2003, дерево, краска), которые откровенно напоминают бесстрастных и непобедимых стражей.

Таким образом, отечественная станковая пластика XX столетия продемонстрировала исключительно насыщенный спектр анималистических мотивов, вбирающий

в себя самые разные формально-стилевые решения, основанные, во-первых, на различных вариантах более или менее модернизированного фигуративно-реалистического изображения, а во-вторых, опирающиеся на отвлеченно абстрактные способы переработки натуры. В целом же, развивавшийся усилиями большого числа выдающихся мастеров анималистический жанр существенно дополнил и обогатил общую картину русской скульптуры XX века, выразительно обозначив ее неисчерпаемый художественный потенциал и устойчивую гуманистическую направленность.

Литература

1. Бакушинский 1981 – Бакушинский А. В. Современная русская скульптура // Бакушинский А. В. Исследования и статьи. М.: Советский художник, 1981. С. 194–213.
2. Ватагин 1980 – Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / сост. И. В. Ватагина. М.: Советский художник, 1980.
3. Ерофеев, Напреенко 2012 – Ерофеев А., Напреенко Г. Опыты новаторской скульптуры в духе европейского модернизма // Леонид Соков. Угол зрения: Научное издание / сост. А. Ерофеев. М.: Maier, Московский музей современного искусства, 2012.
4. Ефимов 1977 – Ефимов И. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие. М.: Советский художник, 1977.
5. Шелковский 2013 – Игорь Шелковский: каталог. М.: Мультимедийный комплекс актуальных искусств, 2013.
6. Калугина 2006 – Калугина О. В. Скульптор Анна Голубкина: опыт комплексного исследования творческой судьбы. М.: Галарт, 2006.
7. Макаров 1998 – Макаров К. А. Из творческого наследия / ред.-сост. М. А. Некрасова. М.: ПАХ, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств, 1998.
8. Нейман 1935 – Нейман М. Две бригады скульпторов // Искусство. 1935. № 6. С. 87–116.
9. Симонович-Ефимова 1977 – Симонович-Ефимова Н. Я. Скульптор Иван Ефимов // Ефимов И. Об искусстве и художниках. Художественное и литературное наследие. М.: Советский художник, 1977. С. 39–62.
10. Стекольников 2004 – Стекольников М. Домашние и дикие... // Домашние и дикие. Анималистика в русском искусстве XVIII–XXI веков из собрания Государственного Русского музея / Альманах. Вып. 63. СПб: Palace Editions, 2004. С. 5–13.
11. Тиханова 1985 – Тиханова В. Анималистика. Границы жанра // Советская скульптура. М., 1985. С. 183–194.

References

1. Bakushinsky, A.V. (1981), "Sovremennaya russkaya skulptura" [Contemporary Russian Sculpture], *Issledovaniya i statyi*, Sovetsky Khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 194–213.
2. Vatagin, V.A. (1980), "Vospominania. Zapiski animalista. Statyi" [Memoires. Notes of an Animalist. Essays], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, Russia.
3. Erofeev, A., and Napreenko, G. (2012), "Opyti novatorskoi skulpturi v dukhe evropeiskogo modernizma" [Experiments in Innovative Sculpture in the Spirit of European Modernism], *Leonid Sokov. Ugol zrenia: Nauchnoe izdanie*, Maier, Moscow Museum of Modern Art, Moscow, Russia.
4. Efimov, I. (1977), "Ob iskusstve i khudozhnikakh. Khudozhestvennoe i literaturnoe nasledie" [On Art and Artists. Art and Literature Heritage], Sovetsky Khudozhnik, Moscow, Russia.
5. Igor Shelkovsky: Catalogue (2013), Multimedia Complex of Modern Arts, Moscow, Russia.
6. Kalugina, O.V. (2006), *Sculptor Anna Golubkina: opyt kompleksnogo issledovaniya tvorcheskoi sudbi*, [Sculptor Anna Golubkina: Attempt at a Comprehensive Study of a Creative Biography], Galart, Moscow, Russia.
7. Makarov, K.A. (1998), "Iz tvorcheskogo nasledia" [From his Art Heritage], Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts, Moscow, Russia.
8. Neiman, M. (1935), "Dve brigadi skulptorov" [Two Teams of Sculptors], *Iskusstvo*, no 6, pp. 87–116.
9. Simonovich-Efimova, N. (1977), "Skulptor Ivan Efimov" [Sculpture Ivan Efimov], *Ob iskusstve i khudozhnikakh. Khudozhestvennoe i literaturnoe nasledie*, Sovetsky Khudozhnik, Moscow, Russia, pp. 39–62.
10. Stekolnikova, M. (2004), "Domashnie i dikie...", [Domesticated and Wild], *Domashnie i dikie. Animalistika v russkom iskusstve 18–21 vekov iz sobrania Gosudarstvennogo Russkogo muzeya*, Issue 63, Palace Editions, St Petersburg, Russia, pp. 5–13.
11. Tikhanova, V (1985), "Animalistika. Granitsi zhanra", [Animalistic Art. Genre Boundaries], *Soviet Sculpture*, Moscow, Russia, pp. 183–194.

Информация об авторе

Елена В. Грибоносова-Гребнева, кандидат искусствоведения, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, исторический факультет, Москва, Россия, 119992, Москва, пр. Ломоносовский, 27, корп. 4; gribonosova-grebneva@yandex.ru

Author Info

Elena V. Gribonosova-Grebneva, Cand. of Sci. (Art History), Lomonosov Moscow State University, Department of History, 27, bl. 4, Lomonosov Ave 119992 Moscow, Russia; gribonosova-grebneva@yandex.ru