

Анималистический жанр как доминантный архетип отечественной керамической скульптуры 1920–1940-х годов

Татьяна Астраханцева

Анималистика – тема, равная всем другим.

Василий Ватагин

В искусстве каждого исторического периода существуют сквозные темы и любимые жанры. В первой половине XX века одним из таких жанров стала анималистика – как в Европе, так и в России. В эпоху ар деко она (вместе с другими темами и архетипами, такими как «танец», «ню», «ориентализм», «экзотизм») вошла в онтологическую группу художественных трендов межвоенного времени. Автор исследует развитие анималистического жанра в отечественной керамической пластике 1920–1940-х годов и показывает, как он сохранил себя перед лицом тоталитаризации культуры.

Ключевые слова: скульптура, анималистический жанр, животный мир, архетип, ар деко, эскапизм, межвоенное время, керамика, фарфор, массовость, тираж, диалектика общего и уникального.

Вместо предисловия

В каждом историческом стиле (как и в искусстве в целом) были свои излюбленные жанры и большие сквозные темы. В искусстве первой половины XX века одним из таких стал анималистический жанр – как в Европе, так и в России. Более того, в эпоху ар деко он вместе с другими темами и архетипами («танец», «ню», «ориентализм», «экзотизм») вошел в онтологическую группу художественных трендов межвоенного времени. Этот, казалось бы, традиционный, классический жанр, идущий из глубины веков, подарил пластическим искусствам немало открытий. К началу 1920-х годов он оказался в авангарде многих новых идей, точно улавливая и отражая неоднозначные смыслы и «дух времени». Он отвечал, как ничто другое, и за массу коннотаций, и за поиски созвучий, новых тотемов и пластических первоисточков.

Кроме того, животный мир – понятие довольно абстрактное, а значит, удобное для аллегорического отображения в условиях нового исто-

рико-художественного периода, особенно в советской России, много чего сбросившей с «парохода современности». То есть в послереволюционной стране говорить со зрителем на языке, скажем, христианских или древнегреческих образов, как раньше, было невозможно. Эту тему окончательно исчерпали анималисты в модерне и символизме¹, где до конца 1910-х годов почти вся античная и библейская «животная» символика была воспроизведена (например, «Вакханка на козле» Н. Андреева, 1909, майолика; или фарфоровый «голубь» – как Святой Дух – гжельских лампадок и др.).

С другой стороны, новым, выраженным в искусстве настроениям не опираться на архетипы было нельзя, иначе получалась бы чистая абстракция, а ар деко как стилевое явление – это в том числе реакция и на «стерильный» конструктивизм. Данная диалектика, с одной стороны, сделала анимализм оптимальным жанром – носителем новых, как будто паллиативных, эстетических ценностей (жить в прежней парадигме было бы лицемерно, а отказываться от образов – страшно), с другой – предъявило ему ряд небывалых требований, определило иную смысловую нагрузку.

Более того, анимализм в керамике Европы и России помимо вышеописанных качественных свойств получил ряд «количественных», технических характеристик, предопределивших его стилеобразующий статус и добавивших дополнительные смысловые акценты. Прежде всего это индустриализация процесса создания объектов и тиражность изделий. А предметы ар деко (и прежде всего керамическая пластика), в отличие от элитарного ар нуво, были буквально искусством «для всех», и художники первой величины – Рауль Дюфи, Анри Матисс, Эдуард-Марсель Сандоз, братья Мартель, русские И.С. Ефимов, В.А. Ватагин, А.Г. Сотников – приняли эти правила игры, желая видеть свои произведения выпущенными массово, чтобы даже самый маленький «зверек» вошел в домашний интерьер². Керамика и фарфор были теми материалами, которые обеспечивали эту искомую массовость и имели принципиальную эстетическую, а не формально-количественную, характеристику.

Как ни странно, наступившие в европейской скульптуре образно-эстетические реалии одним из первых сформулировал «теоретик анимализма», русский художник Борис Анреп³. В своей большой декоративной работе – мозаиках пола Лондонской национальной галереи (1928–1929) – он, изображая положение скульптуры в иерархии видов искусств, дал красноречивые свидетельства зооморфизма. Скульптура действительно сильно потеснила другие виды и стала играть активную роль в создании художественного синтеза. В соответствии с замыслом Анрепа (мозаика «Искусство») творчество теперь представлял ваятель, он изображался за работой – но отнюдь не за воспроизведением, допустим, прекрасного женского тела, а как скульптор-анималист, в окружении животных! В разделе мозаичного цикла «Исследование» также звучит «звериная» тема – фотограф, снимающий зебру. Обращает на себя внимание то, что живот-

ное выбрано в духе времени – неевропейское, экзотическое, т.е. самое модное.

Бурному развитию анималистики в скульптуре предшествовала эпоха научного познания животного мира, активно развивавшаяся во второй половине XIX века. На рубеже веков в России происходит существенный поворот в отношении к «миру животных» – и в науке, и в литературе, и в художественной среде. Увлечение анимализмом приняло массовый характер, а университетское образование (как тогда говорили: «неприлично не учиться в университете») считалось в начале 1900-х годов почти обязательным в среде русской интеллигенции. Многие, в будущем известные, анималисты (В. Ватагин, И. Ефимов) пройдут обучение на естественном отделении физико-математического факультета Московского университета и, прежде чем стать художниками, будут посещать студию Н.А. Мартынова, единственного художника в Москве, преподававшего анималистическую живопись и зоологический рисунок. Ефимов учился у Мартынова в 1896–1898 годах, Ватагин – с 1899 по 1902 год. Студию также посещали и многие знаменитости науки: профессор М.А. Мензбир (университетский преподаватель В. Ватагина, иллюстратор Брема) и А.Ф. Котс – будущий основатель Дарвиновского музея. Важно заметить, что книги Альфреда Эдмунда Брема (1829–1884), немецкого зоолога, путешественника и просветителя, действительно читала вся Россия, и не только «живые» люди, но и герои литературных произведений, «большие и малые», как, например, главный герой романа русского писателя-эмигранта М.А. Осоргина «Вольный каменщик» (1931) Егор Егорович Тетёхин. Оставаясь верным традициям предшествующего века с его любовью к естественно-научному знанию, занимательности и новизне сюжета, он, как пишет Осоргин, досконально штудировал зоологию («предмет поистине увлекательный»)⁴. Традиционным научно-познавательному методу продолжали следовать и многие скульпторы-анималисты. К ним можно отнести малоизвестные работы С.П. Рябушинского (1872–1919), создавшего до эмиграции такие композиции, как «Медведь в капкане», «Зубр», «Волки», «Рысь», «Леопард», «Лоси» (1910-е гг., бронза), а также скульпторов, сотрудничавших с Императорским фарфоровым заводом и оттачивавших в «фарфоровых животных» точность и наблюдательность, острый взгляд и характерность поз: А.К. Тимуса («Белый медведь», Кошка», «Козел», «Баран», 1900-е гг., фарфор, подглазурная роспись), А.Л. Обера («Белый медведь», «Волк», начало 1900-х гг., фарфор), К.К. Рауша фон Траубенберга (настольное украшение «Анна Иоанновна на охоте», 1910) и др.⁵

Однако такие ведущие художники, как М.А. Врубель, В.А. Серов, Н.А. Андреев, уже на рубеже веков пытались по-новому осмыслить анималистические образы и воплотить их в пластических формах. Словно высеченной из камня, ограненной как драгоценность, предстает голова-маска «Ливийского льва» М. Врубеля (1891, майолика): зверь пристально, из-под полуприкрытых век, всматривается в мир. От милovidных забавных львов

первой половины XIX столетия, охраняющих усадьбы и городские особняки, не осталось и следа. Этот взгляд в новую эпоху, не сулящую ничего хорошего, – как предчувствие гроз и катастроф⁶. У В. Серова в скульптурном варианте «Похищения Европы» (1910–1915, гипс, фарфор, майолика) заложена настоящая «формульность» (выражение Д.В. Сарабьянова) пластического искусства нового времени, предвосхищен новый формальный прием, – чисто орнаментальное «движение вдоль горизонтальной оси» – «диагональное сползание». Его бык – само воплощение скульптурной обобщенности и пластического движения. Оно станет предтечей многих фарфоровых скульптурных композиций 1920–1930-х годов. Самыми характерными примерами будут произведения скульптора Ленинградского фарфорового завода Н.Я. Данько, ее настольные композиции: корпус для часов «Ночь и день» (1926), пресс-папье «Мальчик-газетчик» (1926), чернильница «Шпана» (1926), пудреница «Обыватель» (1926) и др.

Опыты скульпторов-авангардистов, представителей «парижской школы» – Александра Архипенко, Ханны Орловой, Осипа Цадкина, Константина Бранкузи – «раздвигали границы традиционного жанра и совершенствовали язык пластики»⁷. Испытав влияние кубизма и воздействие наива и примитива, они позволяли себе мыслить крупными объемами, скупо, даже схематично, создавая выверенные и законченные оригинальные формы. Отсюда – граненые «фасетные» углы и геометричность, которые мы находим в «птицах» Х. Орловой (1910-е гг., бронза) и которые появляются в кракелированной фаянсовой скульптуре Севра (1920-е гг.), блестящий «глянец» (почти фарфоровая глазурованность) «Золотых птиц» К. Бранкузи (1912, бронза). Хотя И. Ефимов, увидев впервые работы последнего, не советовал на них ориентироваться, он писал: «У Бранкузи были полированные, абсолютно гладкие, как самовар, вещи, но на это нечего ориентироваться, <...> ведь и вещи – не поймешь что: птица не птица, яйцо не яйцо, не изобразительные»⁸. У него изображение животных вызывало «захватывающий интерес», даже в одном виде он находил изумительное разнообразие, его персонажи «не притворяются, не рисуются, рисовать зверя – это вроде спуска с горы на лыжах слаломом – решают дело доли секунды»⁹.

Наконец, расцвет анималистического жанра совпал с бумом научно-исследовательских экспедиций. Уже в начале века предпринимаются экспедиции к Северному полюсу. В фарфоровой скульптуре и живописи эпохи модерна особенно модным станет изображение полярного белого медведя (в том числе и в виде шкуры, распластавшейся на полу). В Советской России в 1920–1930-е годы эта традиция будет продолжена и расширена: помимо Крайнего Севера в объекты исследования войдут Средняя Азия, Закавказье и другие, не исследованные прежде, земли. Так, В. Ватагин в 1925 году в составе экспедиции побывал в Туркестане¹⁰. Подобные путешествия в творческой судьбе художника играли важнейшую роль, он получал бесценный «опыт непосредственного соприкосно-