

Портнова Ирина Васильевна

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА XVIII-XX ВЕКОВ: ВОПРОСЫ ЖАНРА

В статье раскрывается картина развития анималистического искусства в России XVIII-XX веков, его положение в ряду других жанров изобразительного искусства. Прослеживаются истоки анималистики в XVIII столетии, ознаменованном появлением "звериного" образа в живописи, прежде всего в лице иностранных мастеров. Рассматривается анималистический образ в разных видах изобразительного искусства XIX-XX веков, особенности его развития в данный период, прослеживаются основные стилевые тенденции, свойственные скульптуре, связь анималистики с традициями русской культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/5-2/37.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (19): в 2-х ч. Ч. II. С. 142-146. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/5-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

Список литературы

1. Государственный архив Пензенской области (ГАПО). Ф. П. 6028. Оп. 3.
2. Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ). Ф. 102. Департамент Полиции, Особый Отдел (ДП ОО). 1906. Оп. 235.
3. ГАРФ. Ф. 102. ДП ОО. 1907. Оп. 237.
4. ГАРФ. Ф. 124. 1907. Оп. 45.
5. Государственный архив Саратовской области (ГАСО). Ф. 51. 1907. Оп. 1.
6. Известия Пензенского комитета Партии социалистов-революционеров. 1907. № 1 (июль).
7. Известия Пензенского комитета Партии социалистов-революционеров. 1908. № 1 (январь).
8. Кошко И. Ф. Воспоминания губернатора: 1905-1914: Новгород – Самара – Пенза. Пг., 1916.
9. Поляков А. Б. Революционный терроризм в Пензенской губернии в 1905-1907 гг. (по материалам источников личного происхождения) // Известия Пензенского государственного педагогического университета им. В. Г. Белинского. Гуманитарные науки. 2011. № 23.
10. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 673. Оп. 1.
11. Спиридович А. И. Партия социалистов-революционеров и ее предшественники: 1886-1916. Пг., 1918. 623 с.
12. Хроника: отчеты Пензенского комитета Партии социалистов-революционеров (июнь 1907 – январь 1908 г.) // РГАСПИ. Ф. 673. Оп. 1.

**SOCIALIST-REVOLUTIONARY TERRORIST ORGANIZATIONS CRISIS WITHIN PENZA PROVINCE
IN THE SECOND HALF OF 1906 - 1907 AND S. V. ALEKSANDROVSKII'S MURDER**

Aleksandr Borisovich Polyakov
Department of History and Law
Penza State Pedagogical University
alpolyakov1987@yandex.ru

The author discusses the process of socialist-revolutionary terrorism degradation in the second half of 1906 by the example of Penza province, and considers the degeneration of revolutionary terrorist groups into semi-criminal expropriator bands in connection with the tactical line of Volga Regional Committee aimed at the institutional separation of powers in the organization of terrorist activity between the committee and local party organizations.

Key words and phrases: socialist-revolutionary party; fighting brigades; revolutionary terrorism; expropriation.

УДК 73.042(045)«23»

В статье раскрывается картина развития анималистического искусства в России XVIII-XX веков, его положение в ряду других жанров изобразительного искусства. Прослеживаются истоки анималистики в XVIII столетии, ознаменованном появлением «звериного» образа в живописи, прежде всего в лице иностранных мастеров. Рассматривается анималистический образ в разных видах изобразительного искусства XIX-XX веков, особенности его развития в данный период, прослеживаются основные стилевые тенденции, свойственные скульптуре, связь анималистики с традициями русской культуры.

Ключевые слова и фразы: анималистическое искусство; проблемы экологии; анималистика; жанр; охотничьи традиции; образ животного; искусство «зверописы»; скульптура; живопись; технические приемы; традиции.

Ирина Васильевна Портнова, кандидат искусствоведения
Кафедра архитектуры и градостроительства
Российский университет дружбы народов, г. Москва
irinaportnova@mail.ru

**СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО
ИСКУССТВА XVIII-XX ВЕКОВ: ВОПРОСЫ ЖАНРА[©]**

Образ животного в русском изобразительном искусстве XVIII-XX веков включался в существующую жанровую систему и дополнял общую картину развития искусства того времени. Однако о значимости анималистического искусства стали говорить только в XX веке в связи с постановкой жизненно важных проблем экологии. Этот объективный фактор послужил причиной интереса общественности к нему, а также внимание искусствоведов обратили на себя художественные достоинства анималистической скульптуры, живописи, графики. Надо отметить, что именно в России изображали животных сквозь призму отношения к ним. На этом фоне исследование вопросов отечественной анималистики будет являться своевременным.

Анималистический образ как таковой, не искаженный и не измененный в орнаментальную форму, стал появляться в XVIII веке в живописи и развивался в последующее время в разных видах изобразительного

искусства. Исследование процессов формирования и развития отечественного анималистического искусства как относительно целостного явления показывает, что среди всех видов изобразительного искусства животное встречается чаще всего в скульптуре. Говоря словами Б. Р. Виппера, «концентрированную органическую энергию, такое повышенное ощущение жизни из всех изобразительных искусств способна дать только скульптура» [2, с. 108]. Анималистическая скульптура наиболее органично отражает эти качества, позволяет выявить пластику тела животного действительную, а не иллюзорную, как в живописи.

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. Важен анималистический образ как таковой, в «чистоте» своей образной характеристики, когда 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. Такой образ начинает складываться в XVIII веке, когда русское искусство уже было многообразным по жанровому составу: историческая, мифологическая картина, портрет, пейзаж. Эпоха XVIII столетия с ее направленностью к светской тематике, интересом к реальному окружающему миру, способствовала появлению анималистики. Важную роль в этом сыграли приезжие художники-иностранцы: И. Ф. Гроот, К. Ф. Кнаппе, М. Ф. Квадаль, И. С. Клаубер. Они познакомили Россию с новым светским искусством, техническими приемами, стилями. Тогда в России появилась квалификация «звериного художества мастера». Ничего подобного до этого русское искусство не знало, но и неожиданным оно тоже не было. В России, с ее давними охотничьими традициями, организацией зверинцев и разведением «заморских» животных, можно сказать – «культом охоты», появление такого рода «звериных» композиций было закономерным. Разнообразные охотничьи павильоны и домики, которые активно строились в середине и второй половине XVIII века, требовали соответствующего оформления.

В становлении искусства анималистики главная заслуга принадлежала И. Грооту – придворному живописцу елизаветинского двора. С 1743 года, работая в Петербурге, он писал разную «мертвую природу». По определению Н. Н. Врангеля, художник «настолько сроднившийся с Россией, что даже причисляется порой к “русской школе”». Он организовал в образовавшейся Академии художеств класс “зверей и птиц”» [4, с. 40]. Несмотря на то, что класс просуществовал не так долго (1765-1795), его роль была велика. На тот период времени это была первая профессиональная школа, в которой проходило обучение рисованию, искусству «зверописы» [3, с. 137]. В юбилейном справочнике Императорской академии художеств (1764-1914) говорится: «У живописца зверей Гроота было много отлично подражавших ему учеников» [10, с. 14]. Русские мастера, которые копировали произведения Гроота и других художников, постигали всю специфику анималистического образа и изобразительный язык мастеров. Так, ученики Гроота, который прославился своей виртуозной живописью, писал в высшей степени искусно и реально, позаимствовали манеру своего учителя – от композиционных канонов, четкого графического построения до контрастно-насыщенного колорита. Они обучались построению изображений больших анималистических сцен, законом цветовых градаций в изображении животных и пейзажной среды и т.п. В этом отношении законченные, выписанные во всех деталях картины И. Гроота представляли достойный образец для подражания, «что вполне соотносилось с общей тенденцией отечественной живописи середины столетия» [5, с. 306]. В дальнейшем, наряду с копированием, ученики стали создавать собственные композиции. Несмотря на то, что они выполнялись в рамках заданных тем, ученические работы оказались важным шагом вперед на пути изучения анималистического искусства и создания собственных композиций. Это обстоятельство послужило определенным шагом в развитии отечественного анималистического искусства, постепенного раскрытия творческого потенциала будущих русских мастеров.

Таким образом, анималистический жанр вполне вписался в существующую жанровую структуру эпохи XVIII века, давшей ему начало. Хотя в жанровой иерархии он не занимал ведущих позиций, имел еще узкую специализацию, а закрытие класса «зверей и птиц» в Академии художеств переориентировало творческие устремления учеников на другие темы искусства, все же само его появление и существование имело значение. Он знакомил русскую публику с новыми темами в искусстве, открывал горизонты познания живой природы.

С течением времени интерес к анималистическому жанру не угасал. В XIX веке он приобрел новые ориентиры. Появились русские скульпторы (Клодт, Обер, Лансере, Либериш) и живописцы (Сверчков, Ковалевский, Степанов, Самокиш и многие другие), которые понимали анималистику в многожанровом аспекте. Они включали изображения животных в пейзажные, бытовые, историко-батальные композиции, изображали животных в портрете. Новая волна романтического искусства в сочетании с традиционными академическими формами оказала влияние на развитие анималистического искусства. Черты нового стиля были заметны в живописи и в скульптуре. Животные стали изображаться в реальном пейзаже. Среднерусский ландшафт, с его широкими панорамами полей, уходящих вдаль дорог, придавал композициям романтическое звучание. Больше академических черт наблюдалось в скульптуре. Характер эпохи, растущие потребности градостроительства, отмеченные широким развитием монументальной и монументально-декоративной скульптуры, способствовали появлению памятников, в которых немаловажное значение отводилось изображению животных. Малые формы скульптуры приобрели новый характер, все более отражая заинтересованность художника миром природы.

Охотничья тематика оставалась популярной на протяжении почти всего XIX века. Ее мотивы можно видеть в живописи и в скульптуре. Особое внимание уделено выбору персонажей в композициях, отражающих национальные особенности той эпохи. В первой половине XIX века анималистический образ, в частности образ лошади («конный жанр») [8, с. 1], получил выражение в монументальной и станковой скульптуре. Он стал фигурировать в памятниках, парадных портретах, бытовых сценах. Роль лошади в русском обществе была настолько велика, что можно говорить о формировании некой «лошадиной культуры» [7, д. 710, л. 39] того времени.

Если в XVIII веке сложилось представление о звере как объекте охоты и познания его «диких» свойств, то в XIX столетии, наряду с изображением охотничьих животных в живописи и скульптуре, все большее значение стали приобретать композиции, в которых главным персонажем выступала лошадь. Она была незаменима во всех областях жизни русского общества, почиталась как эстетический образец, эталон красоты.

Академическое искусство, поощряющее пропорционально выверенные классические формы, находило их выражение в гармонической конструкции коня. Монументальные работы П. К. Клодта в точности выражали этот принцип. И все же «академизм» коней Клодта далек от условностей классицистического искусства. Если говорить о значении природы в творчестве скульптора-анималиста, то основополагающая роль в этом, конечно, принадлежит Клодту, который не мыслил себе скульптуру без живой природы, выполнял ли он заказные конные памятники, или памятник И. Крылову с многочисленным семейством разных зверей, или его интересовала малая «лошадиная» пластика. Только на основе реальных жизненных впечатлений (а не мифологических или аллегорических представлений, которыми наделялись звериные персонажи в композициях XVIII века) можно было укрепить границы жанра, сделать его привлекательным в конкретном, наглядном смысле как действительное отражение второй природы. Тем более русское искусство первой половины XIX века еще не знало реальных скульптурных анималистических композиций (хотя традиции изображения коня в скульптуре существовали в европейском искусстве и раньше). Поэтому натурная концепция жанра была органически воспринята скульпторами-анималистами второй половины XIX века.

Черты камерности явились неотъемлемым свойством анималистических скульптур Е. А. Лансере, А. Л. Обера, Н. И. Либериha, В. Я. Грачева. В их композициях лошадь изучена и изображена до мелочей. Именно внимание к натуре и стремление к ее запечатлению в полном объеме привели скульпторов к некоторой детализации пластических форм, описательности сюжета (групповые сцены) и интимности их восприятия. В искусствоведческой литературе правильно отмечается влияние живописи того времени на скульптуру. Однако вернее предположить, что анималистическая скульптура развивалась не под влиянием живописи, а по своим жанровым критериям, наиважнейшим из которых выступала живая природа. Поэтому, при некоторой композиционно-пластической схожести произведений Лансере, Либериha, Обера, Грачева, в них ощутима живая наблюдательность сцен, деталей.

Если говорить о материале станковой скульптуры и малой пластики, то первую и вторую половину XIX века можно назвать веком бронзы. Бронза была тем материалом, в котором возможна подробная фиксация природы в духе пластических предпочтений анималистов. Ориентируясь на высококачественные образцы французской бронзовой анималистики, русские скульпторы-анималисты начали серьезно изучать бронзу, но с целью не подражания, а поисков собственных решений в новом для них материале, воплощая в нем излюбленные темы.

Образ лошади в живописи – еще один аспект анималистических композиций второй половины – конца XIX века, который получил распространение в бытовых, историко-батальных картинах, в портрете. Если лошадь в скульптуре встречалась в разных сценах (этнографических, бытовых, пейзажных), то в живописи ее изображение стало еще многообразнее. Представители разного уровня профессиональной подготовки, художники-академисты и не имеющие художественного образования (крепостные мастера) трудились над ее изображением. В связи с ростом коннозаводческих хозяйств и интересом к ипподромному делу распространение получает так называемый «коннозаводской портрет» [1, с. 94], заказчиками которого выступали известные коннозаводчики. Такой портрет отражал пристрастия и вкусы заказчика. Под его непосредственным влиянием сложился некий иконографический набор необходимых признаков в отображении лошади и фиксации ее породы, таких как внешнее сходство модели, точное отображение ее экстерьера, достоверность окраса и т.п. Достоинством такого портрета считалось умение уловить характер модели, что также характеризовало качества породы.

Знаменитые орловские рысаки были предпочитаемой моделью в портретах Н. Сверчкова, П. Грузинского, Н. Самокиша. На картинах художников они представляли во всей красе их внешних достоинств. Стремясь увековечить облик каждого из представителей элитной породы, мастера отмечали в животных их индивидуальные черты. Хороший «коннозаводской портрет» являлся гордостью владельцев конных заводов, украшал их кабинеты, демонстрировался гостям. Запечатленный облик лошади представлял своего рода генеалогию породы: орловской, арабской, ахалтекинской или другой. Он давал возможность хозяину лошади составить точную родословную своего любимца. Однако портрет имел более широкую сферу применения, выходя за рамки узкой специализации. К концу XIX века, благодаря его присутствию на тематических художественных академических выставках, он постепенно обретает нового зрителя, получает положительные отзывы за рубежом. Таковы произведения Н. Сверчкова – участника многих академических и международных выставок, члена почетного легиона.

«Коннозаводской портрет» – этот аспект изображения лошади в живописи, кажущийся узкой специализацией, больше интересный знатокам лошадиных пород, все же в своем количественном виде (более 500 работ хранится в музее коневодства) и качественном (выполнялся мастерами-профессионалами) предстал отдельной страницей в русской живописи XIX века. Он ярко охарактеризовал одну из сторон русской действительности с ее большой любовью к лошадям и использованием этого животного во многих процессах жизненного уклада той эпохи. В какой бы композиции ни изображался излюбленный персонаж (троечные выезды на праздники и в будни, сцены пахоты, животные в пейзаже), национальный срез был налицо хотя бы потому, что лошадь во всех ее породных и беспородных характеристиках являлась незаменимым героем российской действительности 1860-90-х годов XIX века. Национальный аспект русской «иппической живописи» характеризовался не только темой и характером образов, но и оказывался в русле сложившейся живописной традиции, во многом еще передвижнической.

В конце XIX века картина обогатилась новыми выразительными средствами, открытием пленэра в живописи. Традиционные анималистические темы, связанные с образом лошади и изображением охотничьих животных, трактовались в новом аспекте – как часть природной среды, являющейся местом их обитания. В картинах непременно подчеркивается взаимосвязь природы и животного. Сочность цветового мазка, изменчивость света на картине, свойственные импрессионистической живописи конца XIX – начала XX века, оказались значимыми в трактовке образа животного. Его облик выглядит гармоничным и естественным в знакомой среде обитания, а само произведение поэтически окрашенным и камерным по звучанию. Этот еще один аспект нового понимания темы нашел яркое выражение в живописной концепции рубежа веков, представляющей новую тему в изображении животных.

Аналогичный процесс наблюдается в скульптуре конца XIX – начала XX века. Изображая животных – представителей среднерусской полосы, А. С. Голубкина, Н. А. Андреев, П. П. Трубецкой, В. Н. Домогацкий в формах импрессионистической пластики выразили свое отношение к образу, наделив его эмоциональным звучанием. Импрессионистическая лепка, близкая пленэрному восприятию, словно предполагала наличие пейзажной среды. Сами животные теряли традиционную для XIX века классическую трактовку, наделяясь чертами живой, непосредственно и быстро отображаемой натуры. Так же как в живописи, в скульптуре по-новому зазвучал образ животного, ярче всего проявившийся в формах импрессионистической пластики. В концепции анималистического образа важным оказалось определить роль «импрессионизма» как изображение животного в его целостной пластической сущности, предполагающее неотъемлемое единство с природой.

В целом и в живописи, и в скульптуре рубежа веков прослеживалась общая волна интереса к решению более широких тем в искусстве, в частности значимости природы, человека и животных. Отсюда поэтизация звучания анималистических картин и скульптур, желание наделять животных одухотворенным восприятием.

С начала XX века возникли предпосылки активизации анималистического жанра, одной из главных причин которой стала социальная, духовно-нравственная ситуация времени. Только в XX веке человечество обратило взгляд на среду своего обитания – биосферу и ее представителей – животных. Эти процессы оказались столь глобальными, что они затронули все стороны жизнедеятельности людей. Природа стала выразителем красоты, добра, она сливается с нравственным миром человека, выступает как критерий человеческих ценностей. В связи с глубоким изучением законов природного бытия, установлением внутренней связи между различными видами природных явлений, когда природа предстает пронизанной мыслью и переживаниями, в XX веке стало формироваться новое экологическое мышление, в основе которого лежит этическое и эстетическое отношение к природе как уникальной ценности. В скульптуре формируется самостоятельный, отличный от предшествующих трактовок, анималистический образ. Прежде всего, он теряет характерную для XIX века дробность форм, повествовательность мотива. Импрессионистическая пластика рубежа веков способствовала выходу скульптуры на новый уровень.

Анималистическая скульптура, которая явилась ярким и кратковременным явлением в творчестве П. Трубецкого, А. Голубкиной, Н. Андреева, В. Домогацкого, оказала воздействие на мировоззрение мастеров XX столетия. Новым был анималистический образ в монументально-декоративной скульптуре, украшающей парки, архитектурные ансамбли той эпохи. Впервые анималистика так широко участвовала в крупных архитектурных проектах, требующих органического синтеза изобразительных искусств. Новизна художественного решения состояла в том, что анималистическая скульптура стала осваивать новые материалы (кованая медь), которые привели к неожиданным пластическим решениям (сквозная скульптура И. Ефимова, керамические эскизы А. Сотникова).

Любовь к разным материалам и экспериментам обозначила стойкий интерес мастеров XX века к скульптуре малых форм. Она пользовалась популярностью в среде профессионалов и любителей. В силу своей тиражированности и серийности была доступна многим людям, отвечая их эстетическим потребностям. Исходя из образной концепции показа многообразия животного мира, скульптура малых форм активно использовала цвет и даже была ориентирована на широкое пространство. Отсюда ее стремление выхода на пленэр. Все это подчеркивало новое положение скульптуры в XX веке.

В целом стилистический разнообразный образ животного, раскрывающий всю широту природного мира, в конечном итоге был призван актуализировать важную идею сохранности природного мира. В каком бы виде скульптуры ни выступали художники-анималисты, объективно они были причастны к общезначимым гуманистическим идеалам XX века и, в частности, к проблемам глобальной экологии. По-своему это сказалось в эмоциональном тоне их работ: более минорном – у В. Ватагина, Д. Цаплина, Р. Шерифзянова, мажорном –

у И. Ефимова, М. Островской. Так, станковая, монументальная, парковая скульптура и малая пластика изображают зверя сегодняшнего с печатью всего комплекса непростых взаимоотношений с человеком. В диалоге человека с природой художник-анималист стоит на стороне природы. Недаром модели у многих художников – в основном дикие животные.

Взгляд на мир природы и искусство, станковая скульптура, монументально-декоративные работы, пластика малых форм суть грани одной художественной концепции мастеров. Эта концепция философского звучания еще ярче выражена в анималистической скульптуре конца XX – начала XXI века. Здесь отпадает классификация скульптуры по каким-либо видовым, жанрово-тематическим параметрам, по которым возможно было деление в XIX веке. Ее художественный строй настолько многоликий, что можно проследить разные оттенки одной темы, неожиданные творческие решения, включающие традиции и стилевые направления прошлых эпох. Говорить о видовых и даже жанровых границах не приходится. Вполне устоявшаяся иерархия жанров, которая существовала в академическом искусстве XVIII-XIX веков, в XX столетии была уже не та, да и сами жанры были склонны заимствовать черты других жанров, их границы становились все более зыбкими (конец XX в.).

Современная анималистическая скульптура, ярко демонстрирующая разнообразные пластические варианты, продолжает отражать экологическую тему, которая в современном мире становится еще более актуально значимой, включая в себя все насущные глобальные вопросы жизнедеятельности. Как утверждал А. М. Макаров, «сегодняшняя концентрация внимания на анималистическом жанре объясняется необходимостью решения актуальной проблемы предотвращения катастрофического вымирания животных, а в более широком плане – проблемы сохранения самой жизни. Происходит возвращение к первоосновам жизни на новом уровне, на новом витке эволюции. В связи со сказанным правомерно утверждать, что усиление развития анималистического жанра приобретает характер исторически закономерного процесса» [6, с. 149].

Подведем итог развитию анималистического искусства XVIII-XX веков. Анималистический жанр, возникнув из потребностей общества XVIII века в реализации научных устремлений в сфере познания живой природы, в дальнейшем обретал свои жанровые границы и становился все более востребованным. Выработанные навыки, приемы мастерства, стилистические особенности находили отражение в творчестве нового поколения художников-анималистов. На каждом этапе своего развития жанр становился эстетически значимым в разных видах изобразительного искусства: в скульптуре, живописи, графике. Анималистическое искусство конца 1980-90-х годов XX века стало многообразным по своему жанровому составу, испытало влияние древнего искусства, изобразительный язык отличался активностью полихромии. Такое положение сохраняется до наших дней. Только время покажет, каким будет анималистическое искусство XXI века.

Список литературы

1. **Бутович Я. И.** Каталог моей жизни: описание Прилепской коннозаводской галереи // Наше наследие. 1997. № 47.
2. **Виппер Б. Р.** Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985.
3. **Врангель Н. Н.** Венки мертвым. СПб., 1913.
4. **Врангель Н. Н.** Иностранцы в России // Старые годы. 1911. Июль-сентябрь.
5. **Карев А. А.** Классицизм в живописи. М., 2003.
6. **Макаров А. М.** Природные формы в художественном творчестве: деревянная скульптура мастеров Белоруссии. Минск, 1991.
7. **Перцов П. П.** Сверчков в Прилепском собрании: статья. **Бутович Я. И.** Материалы к сборнику о художнике Сверчкове Николае Егоровиче. 1922-1925 гг. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 710. Оп. 1. Ед. хр. 14.
8. **Предадимся бегу нетерпеливого коня...** / сост. Д. Я. Гуревич. М., 1992.
9. **Фуртай Ф. В.** Анималистические страницы в альбоме Виллара де Оннекура // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 7. Ч. 1. С. 172-177.
10. **Юбилейный справочник Императорской академии художеств: 1764-1914** / сост. С. Н. Кондаков. СПб., 1915. Т. 1.

NATIVE ANIMALISTIC ART FORMATION AND DEVELOPMENT IN THE XVIIITH-XXTH CENTURIES: QUESTIONS OF GENRE

Irina Vasil'evna Portnova, Ph. D. in Art Criticism
*Department of Architecture and City Planning
Peoples' Friendship University of Russia in Moscow
irinaportnova@mail.ru*

The author reveals the picture of animalistic art development in Russia of the XVIIIth-XXth centuries, its position in a number of other art genres, determines animalistics origins in the XVIIIth century marked by the appearance of an "animal" image in painting, especially among foreign masters, considers an animalistic image in different kinds of the graphic painting of the XIXth-XXth centuries, its development features during this period, and follows major stylistic trends typical of sculpture, and animalistics interrelation with Russian culture traditions.

Key words and phrases: animalistic art; ecological problems; animalistics; genre; hunting traditions; animal image; art of "animal painting"; sculpture; painting; techniques; traditions.