

Портнова Ирина Васильевна

ДЕРЕВО В РУССКОЙ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIX-XX ВВ. О МЕТОДЕ РАБОТЫ АНИМАЛИСТА

Темой статьи является анализ деревянной анималистической скульптуры XIX-XX веков. В этом жанре пластические свойства одного из древних материалов - дерева - были раскрыты наиболее отчетливо. Отмечается, что дерево в классическую эпоху XVIII - первой половины XIX века не было оценено по достоинству в силу доминирования в искусстве нормативной академической эстетики. Тем не менее, оно не осталось без внимания и нашло яркое претворение в творчестве художников-анималистов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/7/44.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(81) С. 164-167. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/7/

© 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: hist@gramota.net

УДК 73.023.1

Искусствоведение

Темой статьи является анализ деревянной анималистической скульптуры XIX-XX веков. В этом жанре пластические свойства одного из древних материалов – дерева – были раскрыты наиболее отчетливо. Отмечается, что дерево в классическую эпоху XVIII – первой половины XIX века не было оценено по достоинству в силу доминирования в искусстве нормативной академической эстетики. Тем не менее, оно не осталось без внимания и нашло яркое претворение в творчестве художников-анималистов.

Ключевые слова фразы: деревянная скульптура; пластический образ; материал; творческий метод; натура; природа; свойства дерева; анималистика; животное; структурные качества; художественный процесс; форма.

Портнова Ирина Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Российский университет дружбы народов, г. Москва
irinaportnova@mail.ru

**ДЕРЕВО В РУССКОЙ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ XIX-XX ВВ.
О МЕТОДЕ РАБОТЫ АНИМАЛИСТА****Введение**

Дерево – давний скульптурный материал, обладающий привлекательными пластическими свойствами, структурные качества которого по достоинству были оценены древними народами. Русская скульптура знала и любила дерево. Достаточно назвать изделия народных умельцев в области рельефной резьбы, церковной скульптуры, игрушки, в которых тесным образом переплетались черты декоративно-прикладного искусства и пластики.

Наш разговор пойдет о деревянной анималистической скульптуре XIX-XX вв. Это две эпохи, два больших исторических периода, ознаменовавших интерес в среде художников к данному материалу, его расцвету в XX столетии. Возникает логический вопрос, а как же быть с просвещенным XVIII веком, ведь скульптура в России в то время получила широкое распространение. Однако это была скульптура преимущественно бронзовая, применяемая во всех ее видах, образцом для которой служила знаменитая французская бронза – законодательница моды на протяжении XVIII-XIX вв. Дерево уступило ей место. В академической среде оно не считалось «высоким» искусством, все чаще применялось где-нибудь в далекой провинции, где был ослаблен дух античной классики.

Актуальность статьи объясняется тем, что общая картина отечественной скульптуры будет не полной, если не коснуться своеобразной ветви анималистической пластики, так органично вписывающейся в структуру данного материала, отражающей его свойства и концепцию природного образа. О деревянной скульптуре писали многие авторы. Проводилась оценка художественно-значимых качеств этого материала, например, скульптуры древних славян [5], пермской деревянной скульптуры [13], рельефной народной скульптуры XV-XVII вв., получившей распространение в старых русских городах, деревянной скульптуры русского Севера [11] и т.д. Исследователи всякий раз подчеркивают выразительные свойства материала, то национальное своеобразие, которое было присуще русской школе мастеров, что во многом отличало их произведения от западных. Дерево являлось выразителем народного вкуса и имело широкую видовую и тематическую интерпретацию – встречалось в монументальной, монументально-декоративной, станковой скульптуре, малой пластике на бытовые, былинные, исторические и другие темы. Вполне логично рассмотреть анималистический образ в этом материале, тем более такой анализ не производился. Между тем на протяжении всей истории отечественной анималистики, особенно в XX веке, обращение к дереву было закономерным. В этом заключается *научная значимость* статьи. Можно сказать, дерево наряду с другими материалами во многом определило лицо русской анималистики в контексте отечественного искусства.

Основная часть. Результаты

Первым, кто по достоинству оценил пластические свойства дерева, был русский скульптор-анималист П. К. Клодт, все свое творчество посвятивший изображению лошади. Его большая скульптура выполнена в бронзе. Заслуживает внимания скульптура малых форм. Среди бронзовых статуэток лошадей выделим одну вещь в дереве (другие до нас не дошли), хранящуюся в Государственной Третьяковской галерее («Лошадь. Этюд» (1840)). Она указывает на мастерство скульптора, в полной мере владеющего этим материалом.

Дерево, как и бронзу, скульптор знал в совершенстве. Уже первые ранние впечатления нашли отражение сначала в бумажных, а затем деревянных фигурках лошадок, которые он непрестанно вырезал из дерева. Коннозаводчик, большой знаток лошадей Я. И. Бутович, который был знаком с деревянными скульптурами Клодта, выражал сожаление, что мастер так редко резал из дерева, предпочитая гипс и бронзу. Дерево называл верхом совершенства, так как оно непосредственно выходило из рук скульптора, в бронзе же во время отлива многое самое ценное и тонкое утрачивается [1, л. 49].

Этюд отличается ощущением камерности, непосредственностью и живостью при всей точности исполнения. Тщательно вырезав фигурку животного в дереве, мастер выявил ее гладкую поверхность как в бронзе, даже отшлифовал. Вероятно, сказались навыки работы в этом традиционном материале. Однако такая трактовка не выглядит скучной, напротив, сглаженная мягкая моделировка подчеркивает естественность животного, рождая чувство природной гармонии. А. Г. Гравский в письме П. М. Третьякову упоминал о таких вещах Клодта: «Оригинальные лошадки покойного Клодта, вырезанные из дерева пальмового, длина торса в этот лист – исполнено превосходно сороковыми годами, то есть того же времени как и Аничкинские

лошади» [Там же]. Уникальность Клодта состояла в том, что он одним из первых обратился к дереву в скульптуре малых форм, в тот момент, когда этот материал еще не имел распространения, как в русской, так и западноевропейской скульптуре. На тот период П. К. Клодт, пожалуй, был единственным русским скульптором-анималистом, выявившим его примечательные свойства. Его ученик И. И. Юшков тоже изображал лошадей, но был несколько однообразным в своих работах и не имел такой популярности, как Клодт. Точное знание этих животных, их строения, экспрессии движений позволили ему создать целую галерею типов в бронзе. Среди них: «Кобыла Сара» (частное собрание (1840)), «Атаманский конь», «Верховые лошади трех императоров», «Конь почтовый» (Государственная Третьяковская галерея (1840-е)), «Царский рысак» (Государственный Русский музей (1846)), «Надежда-2» (Государственный Русский музей (1847)), «Галоп» (Государственный Русский музей (1840-е)), «Голландский шаг» (Государственный Русский музей (1840-е)), «Испанский шаг» (Государственный Русский музей (1840-е)). Художники-анималисты второй половины XIX века: Е. А. Лансере, Н. И. Либрих, А. Л. Обер, также реализовали свое творческое кредо в бронзе, представляя разных животных и серию этнографических мотивов.

В России в XVIII-XIX веках дерево активно использовалось для скульптурных работ, в частности, украшения военных судов, фонтанов, фасадов архитектуры. Для этой цели в Москве и Петербурге были организованы целые артели мастеров, в которых работали как известные (В. И. Демут-Малиновский, Н. С. Пименов, М. О. Микешин и др.), так и малоизвестные художники. В Академии художеств творили первоклассные резчики по дереву. Как известно, наряду с плодотворным развитием деревянной скульптуры наблюдался и обратный процесс, продиктованный классицистическим мировосприятием и иерархическим делением на «высокое» и «не высокое» искусство и материалы. В первой категории значился мрамор и бронза, во второй – дерево, чьи пластические свойства оказались не до конца выявленными.

В конце XIX – начале XX века происходит переоценка дерева, постижение его свойств. Особенно показателен факт обращения к нему у анималистов первой половины XX века, который во многом был обусловлен общим в то время интересом к искусству древних цивилизаций и народному творчеству. Деревянная пластика старых мастеров привлекала глубиной образов и острым ощущением природы материала. Культ дерева по своему поощряло искусство модерна, для которого тема природы и «природного» была одной из самых близких. Заслуживает внимания вопрос творческого метода скульпторов-анималистов XX века, которые подняли культуру материала на новый уровень. Проанализируем их позицию на пути создания художественного образа.

Проблема материала всегда стояла в центре внимания скульпторов. В первой половине XX века в ходе поисков новых пластических решений она приобрела особую актуальность. В 1930-е годы выразительные возможности дерева были открыты С. Д. Эрьзя, С. Т. Коненковым, А. Т. Матвеевым, о чем писали многие авторы (Я. А. Тугендхольд, А. А. Федоров-Давыдов, И. М. Шмидт, О. В. Калугина и др.). Если в XIX столетии дерево использовалось в основном в эскизных работах, то мастера XX века обратили внимание на его природные качества, аналогично тому, как скульпторы первой и второй половины XIX века оценили эстетические свойства бронзы. Вместе с С. Т. Коненковым, С. Д. Эрьзя скульпторы-анималисты стали осваивать разные породы дерева и искать пути образных решений. Относясь к этому материалу с особым пристрастием, они считали его по своей природе обладающим выразительной структурой, наиболее естественным и выразительным для анималистической пластики, в котором видели саму плоть живого – объем, конструкцию, массу с характерными особенностями. Компактный объем материала благодаря своему строению – плавной округлости природной цилиндрической формы – соответствует тем же объемам животного. Поэтому своими структурными данными дерево особенно близко пониманию характера дикого зверя – жителя лесов. Показательны слова В. А. Ватагина: «Дерево теплое, живое, оно имеет свой ритм, свое дыхание...» [4, с. 3]. Использование данного свойства подсказывало художникам образное решение одиночных и групповых композиций. В нем были найдены необходимые приемы и методы работы. Художники не раз высказывались по поводу издавна существовавшей академической системы – «сперва в гипсе, а потом чужие руки сделают в мраморе» [Цит. по: 12, с. 197]. Так, Д. В. Горлов в письме В. А. Ватагину выражал озабоченность: «И хотя вещи несут качества, которые хотел выразить, все же всегда чувствуешь чужое присутствие» [6, ед. хр. 107, л. 25]. Мастера предпочитали сами выполнять работу от начала до конца, что позволяло сохранить индивидуальный почерк. Поэтому в их произведениях есть ощущение природного начала, полноты и цельности образа. Такая трактовка, высвобождающая силу материала, прослеживалась у В. А. Ватагина, П. А. Баландина, А. Н. Кардашева, С. М. Чуракова. И дело здесь не только в техническом процессе обработки дерева, а в самом взгляде на него, в котором сквозили любовно-лирические интонации, обусловленные самой натурой как важной составляющей художественных решений мастеров, способствующей развитию целостно-обобщенного метода работы. В письме Н. Е. Машковцеву А. Н. Кардашев так объясняет свою приверженность к натуре: «Собственных учителей у меня не было. Моя врожденная склонность к наблюдению природы во всем многообразии, любование натурой и изучение ее – вот моя школа, мои учителя» [10, ед. хр. 453, л. 1]. Освобождение скрытого в материале пластического мотива, увиденного в натуре, свойственно методу В. А. Ватагина, который понимал скульптуру как целостную полновесную форму, а метод работы – как отсечение всего лишнего. Анималист так объяснял преимущества данного подхода: «Я привык с самого начала сам обрабатывать твердый материал; самый процесс работы, преодоление инерции материала радовал меня. Закончив скульптуру, я мог со спокойной совестью назвать ее произведением моих рук» [2, с. 65]. Например, в скульптуре «Гепард» (частное собрание (1964)) фактура вертикальных слоев дерева сохранена в почти неприкосновенном виде, подчеркивая стройное, удлиненное тело сидящего животного. Изгибы слоев дерева соответствуют конфигурации звериной формы. Ватагин часто применяет ритм порезок в их гармоническом сочетании с цельной поверхностью скульптуры, видя в этом большие эстетические возможности.

О необходимости сохранять цельность куска дерева и по возможности не делать в нем сквозных отверстий писал Д. В. Горлов в письме Р. С. Кобяшовой. Чтобы сохранить сущность дерева, он рекомендовал делать форму, в направлении порезок и отказываться от имитации. Скульптор рассуждал: «Я убежден, что дело не в том, чтобы изображая отказаться от иллюзорности и уважать материал, не насилуя его. Например, изображая что-либо на бумаге сохранять плоскость бумаги, а цвет ее включать как элемент композиции. Отказаться от светотени, что придает предмету иллюзию объема, но искать отделяющий предмет от предмета, условно выражая пространственность» [8, ед. хр. 257, л. 3]. С целью сохранения естественного характера порезки он советовал резать без зачистки шкуркой. В письме И. К. Стулову Горлов продолжил разговор о работе в дереве, призывая смело воплощать замысел без предварительного эскиза, прямо в дереве, рубить крупной стамеской так, чтобы «рука ходила твердо и уверенно, а не копировала лепленное», а потом дерево само покажет, как сберечь ощущение образа. Что касается глиняного эскиза или такового в пластилине, он считал, что их не стоит детально прорабатывать [7, ед. хр. 109, л. 10].

Смело и решительно, широкими плоскостями работал в дереве П. А. Баландин. Окончив столярно-художественную мастерскую в Абрамцево и Богородскую школу резьбы по дереву (1929-1932), скульптор знал все особенности резки. В письме Н. Е. Машковцеву он сообщал, что все глиняные модели переводил в дерево и последним так овладел, что с материалом сблизился как плотник [9, ед. хр. 428, л. 2]. Его подход к материалу и видение образа отличались монументальностью. И дело здесь не только в значительном укрупнении произведений, что было необычным для станковой скульптуры, а в самой пластике, заключающей некую возвышенную идею, преодоление крепости материала и в итоге полное подчинение всех его свойств сильному резцу мастера. Обработывая дерево, Баландин избегал декоративных порезок, как это делали Кардашев и Чураков, он округлял объемы, подобно Вагагину, подчеркивал игру мускулов и мышц на телах своих героев. Отработанные им приемы работы в дереве нашли аналогичное выражение в других материалах – камне, бронзе и даже в керамике.

Свое понимание работы в дереве было у И. С. Ефимова, отличное от В. А. Вагагина, А. Н. Кардашева, С. М. Чуракова. Мастер говорил о разных подходах к этому материалу, в пример приводил скульптуру «Медведица» (Государственная Третьяковская галерея (1927)), демонстрирующую один из таких приемов: «В работах из дерева есть два метода, или подчиняться случайному куску дерева, или проявить свою волю и замысел. Как во всяком другом материале. Я большей частью иду вторым методом. Если бы мне нужно было в моем решении опереться на авторитет. Я мог бы опереться на авторитет средневековых мастеров, которые материал склеивали. Большие деревянные блоки часто трескаются. Но я не люблю жестких ограничений в этом деле. Я сам один раз соблазнился дубовым кряжем и его сук подсказал мне выставленную лапу медведицы» [3, ед. хр. 225, л. 3].

У скульптора образ животного построен на редком для дерева сочетании намеренно обобщенных и угловатых форм и плоскостей с контрастами впадин и выступающих границ, создающих резкую игру света и тени. Живописный излом граней, формирующих объем, жесткость силуэта фигуры, характеризуют его приемы работы в дереве. В пластическом отношении деревянные скульптуры И. Ефимова близки произведениям П. Баландина. Оба скульптора работали широкими плоскостями, объемными массами, но приемы работы в дереве у Ефимова разнообразнее. Он легко оперировал материалом, придавая ему зыбкую поверхность подобно волне, или обрабатывал скульптуру широкими декоративными срезами в духе народной игрушки и т.п. Его метод работы в материале существенно отличается от вагагинского. Если Вагагин в своих работах тяготел к устойчивости, то у Ефимова даже статичные фигуры исполнены динамики. Это динамика не внутреннего состояния животного, как у Вагагина, не внешних проявлений в действиях зверей, свойственных Баландину, а динамика самой пластической массы. Ефимов не склонен был углубляться в «психологию» животных. Он не отмечал нюансы в их поведении. Его «медведица» является не столько натурным образом, сколько неким прообразом самой творческой идеи мастера. Поэтому так легко Ефимов шел на эксперимент. Он сочетал варианты импрессионистической пластики (игра впадин и выпуклостей), кубистических построений (гранение масс), конструктивных выражений (резкость прямых линий). Уже первые опыты мастера в бумажной скульптуре (частное собрание, «Медведь» (игрушка), «Тигр» (игрушка) (1907)) демонстрировали его интересы в этом направлении. Вообще понятие «станковости» как таковой в своих определенных рамках для Ефимова не существует. Он может выразить могучую обобщенную фигуру бизона в дереве (Государственная Третьяковская галерея, «Бизон» (1913)), натурную голову львицы (Государственная Третьяковская галерея, «Голова львицы» (1912)) или силуэтно-декоративные, несколько гротесковые формы кричащего петуха в ковanej меди (Государственная Третьяковская галерея, «Утро. Петух» (1932)).

Заключение

В заключение отметим, что анималистическая скульптура XIX-XX веков показала свои пластические возможности в дереве, в которых органично отразились натурные наблюдения. Этот существенный ракурс в анималистике, по большому счету решающий проблему взаимосвязи «человек-природа», предполагающий объективность показа выразительных, эмоциональных проявлений зверей, удачно соединялся с элементами творческого видения художников. В целом, в дереве как естественном, органическом материале анималистической скульптуры было отражено некое целостное понимание значимости живой природы и художественные представления мастеров о ней, выразившиеся в методе работы, что в итоге повлияло на формирование концепции жанра, нашедшей отражение в разных видах скульптуры.

Список источников

1. Бутович Я. И. Список художников-баталистов и скульпторов, чьи произведения не входили в состав моей галереи. Описание коллекций музея коневодства // Архив Научно-художественного музея коневодства.
2. Вагагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. М., 1980. 216 с.
3. Ефимов И. С. Выступление на вечере, посвященном обсуждению выставки с участием И. С. Ефимова: стенограмма. 27 июля 1935 – 6 января 1959 // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2724. Оп. 1.

4. Кончин Е. В гостях у Ватагина // Советская культура. 1965. 7 января.
5. Мискарян К. Г., Бочаров Г. Н. Дерево в архитектуре и скульптуре славян. М.: Советский художник, 1987. 271 с.
6. Письма Горлова Д. В. Ватагину В. А. // РГАЛИ. Ф. 3022. Оп. 1.
7. Письма Горлова Дмитрия Владимировича Стулову И. К. 26 июня 1972 – 14 мая 1977 // РГАЛИ. Ф. 3234. Оп. 1.
8. Письма Горловых Дмитрия Владимировича и Лидии Дмитриевны Кобяшовой Руфине Семеновне. 6 мая 1968 – 19 февраля 1985 // РГАЛИ. Ф. 3234. Оп. 1.
9. Письмо Баландина к Н. Е. Машковцеву. 30 III 1941 // Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи (ОРГТГ). Ф. 91.
10. Письмо Кардашева А. Н. Машковцеву Николаю Егоровичу. 18 февраля 1941 // ОРГТГ. Ф. 91.
11. Померанцев Н. Н., Масленицын С. И. Русская деревянная скульптура. М.: Изобразительное искусство, 1994. 324 с.
12. Рябинин Б. С. Вглядываясь в жизнь. Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1972. 372 с.
13. Серебренников Н. Н. Пермская деревянная скульптура. М.: РИПОЛ Классик, 2013. 110 с.

WOOD IN THE RUSSIAN ANIMALISTIC SCULPTURE OF THE XIX-XX CENTURIES. ON THE ANIMAL PAINTER'S WORKING METHOD

Portnova Irina Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Peoples' Friendship University of Russia in Moscow
irinaportnova@mail.ru

The subject of the article is an analysis of the wooden animalistic sculpture of the XIX-XX centuries. In this genre the plastic properties of one of the ancient materials, wood, were revealed most clearly. It is noted that wood in the classical era of the XVIII – the first half of the XIX century was not appreciated due to the dominance of normative academic aesthetics in art. Nevertheless, it was not disregarded and found a vivid realization in works of animal painters.

Key words and phrases: wooden sculpture; plastic image; material; creative method; nature; properties of wood; animalistic genre; animal; structural qualities; artistic process; form.

УДК 347.963(571.1)(091)

Исторические науки и археология

В статье рассмотрена проблема преобразования западносибирской прокуратуры по судебной реформе 1885 года. Проанализированы основные положения «Временных правил о некоторых изменениях по судоустройству и судопроизводству в губерниях Тобольской, Томской, Восточной Сибири и Приамурском крае», касающиеся реорганизации прокурорского надзора в регионе. Значительное внимание уделено оценкам нововведений представителями сибирской общественности.

Ключевые слова и фразы: судебная реформа; Временные правила; Западная Сибирь; прокурорский надзор; Тобольская губерния; Томская губерния.

Пырьх Виктория Олеговна

Тюменский государственный университет
vika.inkognito.97@mail.ru

ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ПРОКУРОРСКОГО НАДЗОРА В ЗАПАДНОЙ СИБИРИ ПО РЕФОРМЕ 1885 ГОДА

На протяжении длительного периода Западная Сибирь считалась регионом с «сомнительной» репутацией и ассоциировалась исключительно с местом ссылки, бродяжничества и высокого уровня преступности. Подобными категориями мыслило и российское правительство, которое не торопилось преобразовывать систему судопроизводства и судоустройства сибирских губерний. Положения судебной реформы 1864 г. добрались до Западной Сибири лишь спустя несколько десятилетий, получив при этом статус «временных» и «переходных» мер. В начале 1883 г. министр юстиции Д. Н. Набоков, указав на наличие беспорядков в судебных учреждениях региона, предложил осуществить «хотя бы весьма немногие, наиболее неотложные» меры по усовершенствованию элементов западносибирского правосудия [18, д. 7107^а, л. 1 – 1 об., 46]. Одним из таких элементов являлся прокурорский надзор, который наравне с другими органами судебной системы нуждался в скорейшей модернизации. Результатом активного обсуждения поднятого министром вопроса стали разработка и учреждение «Временных правил о некоторых изменениях по судоустройству и судопроизводству в губерниях Тобольской, Томской, Восточной Сибири и Приамурском крае» [3], которые вступили в силу на территории Западной Сибири 1 октября 1885 года [8, д. 379, л. 11-12].

«Временные правила» содержали в себе сорок две статьи, часть из которых касалась непосредственно преобразования прокуратуры в Тобольской и Томской губерниях. Согласно положениям законодательного акта, одним из направлений реформы 1885 г. являлось изменение кадрового состава прокурорского надзора. В Западной Сибири упразднились должности стряпчих на губернском, областном, окружном, а также на городском уровнях. Взамен им учреждалась должность товарища прокурора при губернских и окружных прокурорах. В каждом округе назначалось по одному лицу прокурорского надзора [3]. Штат товарищей прокурора, в обязанности которых входило осуществление контроля за производством следственных действий [Там же], в Тобольской губернии составлял девять человек (по количеству окружных судов),