

УДК 73.042(045)«24»

**Портнова И.В.**

*Российский университет дружбы народов (г. Москва)*

**У ИСТОКОВ АНИМАЛИСТИЧЕСКОЙ ГРАФИКИ.  
“КУНСТКАМЕРНЫЙ РИСУНОК” В РОССИИ XVIII ВЕКА**

**I. Portnova**

*Peoples' Friendship University of Russia, Moscow*

**AT THE CRADLE OF ANIMALISTIC GRAPHICS:  
“KUNSTKAMERNYJ PICTURE” IN THE 18TH CENTURY RUSSIA**

*Аннотация.* В статье раскрываются истоки русского анималистического искусства XVIII в., началом которого послужил так называемый “кунсткамерный рисунок”, появление которого было обусловлено интересом к познанию мира природы в ту эпоху. Малоисследованная область – зоологический рисунок анализируется в историко-художественном плане. В ходе анализа автор приходит к заключению, что “кунсткамерный” анималистический рисунок способствовал сложению анималистического образа в его специфических чертах.

*Ключевые слова:* Петровская эпоха, мир природы, зоологическая иллюстрация, анималистика, научный музей, Кунсткамера, акварельный рисунок, музейные экспонаты, “натуралии”.

*Abstract.* The article reveals the origins of Russian animalistic art of the 18th century, the beginning of which was the so-called “kunstkamernyj picture”, which was a result of the interest in discovering the natural world of the era. The so far little investigated area - Zoological picture - is analysed in terms of art and history. The author makes a conclusion that “kunstkamernyj” animalistic figure contributed to forming animalistic image with its peculiarities.

*Key words:* Petrovskaya epoch, the natural world, Zoological illustration, animals, Science Museum, Kunstammer, watercolour, Museum exhibits, “naturalii”.

В XVIII в. анималистика существовала в синтезе с другими жанрами изобразительного искусства: историческими и мифологическими, портретом, пейзажем. Она возникла из потребностей общества XVIII в. иметь картины с изображением различных зверей и птиц. С утверждением в XVIII в. светского искусства, параллельно с интересом к миру человека, внимание художников обратилось к миру животных. Однако о значимости анималистического искусства стали говорить только в XX в. 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 и прежде всего графики (рисунка) как основы профессионального изображения. Поэтому рассмотрение истоков отечественной анималистики будет являться необходимым звеном на пути формирования анималистического искусства в разных его видах.

В Петровскую эпоху появился первый научный музей – Кунсткамера, способствовавший зарождению “кунсткамерного” рисунка, на основе которого началось становление научной зоологической иллюстрации. Анималистический рисунок XVIII в., в частности “кунсткамерный”, в литературе упоминается фрагментарно в работах Т.В. Станюковича, Т.К. Шафрановской [6, с. 239; 9, с. 217-231; 10, с. 262-274]. Тем не менее в известной мере он характеризует состояние науки того времени и особенности ранней анималистической графики.

Интерес к реальности, естественно, обратил внимание художников к анализу живой природы. Уже в Петровскую эпоху такой интерес сформировался в изображении всевозможных «натуралей», чему способствовала организация первого русского музея – Кунсткамеры – музея-лаборатории, собрание которого стало основой научных исследований в России. Большая коллекция анатомических препаратов, купленная Петром I у голландского анатома Ф. Рюйша, оказалась весьма поучительной и любопытной. Здесь «драгоценнейшее собрание естественных вещей, <...> заключающееся в зверях, птицах, ящерицах, змеях и других многих земноводных животных, <...> также в великом множестве разнородных насекомых, бабочек, в нескольких тысячах чужестранных высушенных трав, <...> всякого человеческого и скотского уroda» [4, с. 5], описанное библиотекарем кабинета Петра Великого Осипом Беляевым. О.С. Евангулова отмечала такой интерес в среде русского общества: «Жадная до всего нового, русская публика приобщается благодаря экспонатам Кунсткамеры и частных собраний к любованию натуралиями и тем самым к тайнам мироздания. <...> Редкости, привозимые из-за границы, – минералы, кораллы, раковины и морские звезды вместе с прочими раритетами, которые Пётр распорядился искать по всей России и доставлять в Кунсткамеру, отражали энциклопедизм интересов молодой культуры» [3, с. 119].

Многочисленные экспедиции, проводимые естествоиспытателями, способствовали накоплению и первоначальной систематизации ботанического и зоологического материала. Наука того времени ещё была описательной, эмпирической, однако, что важно, выступая с просветительскими идеями в обществе, она была ориентирована на изучение природы. Описывая «кабинет редкостей», библиотекарь и хранитель музея Бакмейстер И.Г. ссылается на изучение природы как важного источника познания, имеющего широкое место в XVIII в. «Ничто токмо чувств наших не поражает, как зрелище природы, – высказывался он. <...> Ежели науки способствуют

благополучию народов и если всенародные памятники увеличивают славу государств, то знание природы и хранилища её диковинок наипаче к тому способствует» [1, с. 107-108]. Исследование самой природы одержало верх над преданиями, а движущей силой в этом процессе было любопытство – желание познать реальное на живом наблюдении и опыте. Смотреть и учиться – таково было желание Петра, организующего естественнонаучный музей. Внимательный осмотр и изучение природных редкостей имели не только научное значение, но и рождали эстетическое чувство, которое выражалось в желании их запечатлеть как можно точнее, фиксируя особенности каждой формы. Тонко исполненные акварельные, карандашные, перовые зарисовки, этюды отвечали практическим потребностям науки того времени – *служить насущным нуждам учёного корпуса*.

В музее хранятся акварельные рисунки растений и насекомых голландской художницы XVIII в. Марии Сибиллы Мериан, работавшей в Кунсткамере. Немецкая художница, натуралист-наблюдатель, энтомолог, гравёр, книжный иллюстратор, издатель книги «Метаморфозы суринамских насекомых», (1705), с большой тонкостью и особым изяществом прорабатывала свои акварельные рисунки. Ей удавалось передать разнообразные оттенки цветовых переходов в изображении лепестков цветка, крыльев бабочки или пушистой гусеницы. Её интересовал момент превращения гусеницы (куколки) в бабочку, который она называла «метаморфозами». Пытаясь запечатлеть причудливую форму и окраску каждого из живых существ, художница была внимательна к отображению самых мельчайших деталей. Большую часть изданий, коллекций и акварелей Мериан приобрёл Пётр I для музеев и библиотек России.

В музее находятся рисунки супругов Георга Гзель и Марии-Доротеи Гзель (дочь Марии Сибиллы Мериан) – художников Швейцарии, которые по приглашению Петра I приехали на службу в Петербург, а также ботанические рисунки И.Х. Буксбаума – немецкого естествоиспытателя и исследователя Юго-Восточ-

ной Европы, Малой Азии и Кавказа, который стал первым академиком-ботаником Петербургской академии наук. Следует упомянуть и русских художников – учеников Доротеи Гзель. Она работала в Кунсткамере и занималась педагогической деятельностью в Академии наук, где русским ученикам преподавала рисунок и живопись. Биолого-зоологические рисунки Доротеи Гзель близки к оригинальным изображениям, они могут быть полезны для систематики, позволяют судить об умении рисовать и о способности наблюдателя. О значении творчества Гзель писала О.С. Евангулова [3, с. 111-152]. Исследователь отмечала ценность творчества художницы, не только могущей дать научную фиксацию предмета, но и способной передать телесную натуральность вещей, столь необходимую в «кунсткамерном» рисунке, чтобы привлечь посетителя к любованию натуралиями. Многие работы, изображающие экспонаты музея, служили необходимым справочным пособием. Рисунки выполнялись учениками художественной и гравировальной палат Академии наук, где немалое число молодых людей российской нации «в рисовании с природы упражнялись».

Е.С. Стецкевич указывает на академических и частных русских учеников супругов Гзель: Ф. Черкасова, А.А. Грекова, П. Пагина, А. Малинковкина, М. Некрасова, которые прекрасно писали акварелью [7, с. 252-253]. Копанева Н.П. ссылается на М.Р. Рыкова, П. Николаева, А. Грекова, И.Х. Беркхан, И.В. Люрсениус, И.А. Соколова, М.И. Махаева [5, с. 65]. В свою очередь, наиболее талантливые из них также имели учеников. Например, А.А. Греков, который всю жизнь рисовал разные «курьёзные вещи», большую часть жизни отдавал работе при Кунсткамере и «анатомической палате», возглавил живописную команду при Канцелярии от строений. Были рисовальщики, которые непосредственно специализировались на зарисовках зоологических экспонатов (змей, ящериц, рептилий), например, Беркхан и его помощники: Максим Рочков, Никита Болотов, Пётр Казаров. Им принадлежала самая большая коллекция акварелей. Долж-

ность «маляра зверей и цветов» в Кунсткамере занимал Г. Зейкель.

Лучшие рисунки копировались, а впоследствии гравировались. Гравировальные рисунки были ценны в том плане, что они наглядно показывали объект, который полностью не отражался в научном описании. Чтобы дать точное представление о предмете, в отображении музейных экспонатов существовали определённые предписания: их «требовалось зарисовывать либо в натуральную величину, либо с указанием масштаба изображения или размеров предмета. Музейный экспонат изображался так, как он был представлен в экспозиции» [5, с. 58-77]. Е.С. Стецкевич указывал на высокие требования к качеству «кунсткамерного рисунка». Чтобы выявить владение техникой рисунка, рисовальщики прежде проходили экзамен, «намалевав всякой вещи по одной». Они буквально «набивали руку», чтобы «с максимальной точностью передать на бумаге все отличительные особенности музейного предмета – цвет, размер, материал, из которого он сделан, имеющиеся детали» [7, с. 268]. Отсюда – точность и строгость рисунков.

При всей детальности и иллюстративности изображения художники стремились к передаче объёма. Для этого они использовали все градации светотени. Особое внимание уделяли падающим теням, создающим иллюзию отделения предмета от фона, его пространственного расположения. Этот приём использовался в манере «обманки», которая бытовала в конце XVIII – начале XIX в. и способствовала оптическому эффекту восприятия артефакта как реального трёхмерного предмета. Однако при этом строгость научного рисунка ценилась выше живописных приёмов. На эти свойства рисунка указывал И.М. Глозман, отмечая, что «мелочность в фиксации каждой черточки природы <...> оправдывалась познавательными целями, <...> служивших одновременно и штудией природы и наглядными пособиями при изучении ботаники, зоологии, анатомии» [2, с. 65]. Исследователь высказывает мнение, что первые русские натюрморты XVIII в., так назы-

ваемые «иллюзионистические изображения» опирались на кунсткамерный рисунок, в частности на рисунки М.С. Мериан. Цель таких натюрмортов – *убедить зрителя в том, что перед ним не живопись, а натуральные предметы*. По его мнению, именно «иллюзионистические натюрморты оказались наиболее понятным и доступным видом этого жанра для вкусов русских художников и заказчиков того времени» [2]. «В них видимо отразилась, пусть в несовершенных и наивных формах, реалистическая устремлённость, которая нашла своё продолжение и развитие в портретах Антропова и Аргунова. <...> И не случайно, видимо, прибегают к такому наивному реализму по прибытии в Россию иностранные художники, когда хотят удивить русского зрителя своим мастерством», – заключает исследователь [2]. Нельзя не согласиться с мнением И.М. Глозмана, считавшего, что «иллюзионистическая живопись» XVIII в. содержала в себе поиски правды в искусстве.

В отношении технических приёмов рисунка также верно наблюдение А.К. Сытина, который утверждал, что копии изготовлялись несколько ремесленно и выполнялись акварелью с применением темперы, белил или других пигментов [8, с. 94].

Несмотря на то, что в начале XVIII в. художники были более склонны к отражению чисто внешних признаков растения или животного, нежели к выявлению характерной для вида целостности, рисунки вполне удовлетворяли требованиям биологической и зоологической достоверности, выступая популяризаторами научных идей в обществе того времени. Важно то, что в передаче внешнего сходства, стремясь приблизиться к ощущению подлинно-натурального, осязаемого мира, художники невольно оценивали всё разнообразие и красоту природных форм. О.С. Евангулова писала, что в таких изображениях «достоверность становится мерилom качества живописи, точность и художественность сплетаются в нерасторжимое единство. Этот факт она объясняет нерасторжимостью науки и искусства в начале XVIII столетия, когда искусство развивалось в рамках Академии наук» [3, с. 119].

По сравнению с русским средневековьем это было искусство нового времени. Ботанические, зоологические рисунки, рисованные с натуры, представляли новый этап, в котором важным принципом было подражание природе как реальному действительно познаваемому образцу, в скором времени сформировавшемуся в эстетический эталон.

Таким образом, в сфере объективного познания и наблюдения природы постепенно формировался интерес к анималистическому искусству как таковому, в котором животное наделялось эстетическими свойствами. Появлялась потребность любования этим миром, одновременно всё заманчивее становилось узнать, как построен и функционирует механизм природы. Хотя анималистический «кунсткамерный» рисунок, изображающий птиц, насекомых, земноводных, рептилий, не выходил за рамки биологической иллюстрации того времени, его появление в России всё же имело не только научное значение. Оно способствовало формированию представлений о животном мире, целостном и многообразном. Нам известны только имена учеников, и ряд их произведений, в частности русских художников. Сведения настолько отрывочны, то говорить об их мастерстве не приходится. Однако несомненен сам факт их участия в деле создания целого ряда анималистических композиций, которые явились первой школой и важным этапом в развитии анималистического жанра в России. Живописное искусство, навыки, композиционные приёмы, особенности изображения зверей станут почвой для дальнейшего развития искусства анималистики.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Бакмейстер И.Г. Опыт Библиотеки и кабинета редкостей исторических натуралей. – СПб., 1779. – 191 с.
2. Глозман И.М. К истории русского натюрморта // Русское искусство XVIII в. Материалы и исследования // Под ред. Алексеевой Т.В. – М.: Искусство, 1968. – 96 с.
3. Евангулова О.С. Живопись. Очерки русской культуры XVIII в. // Под ред. Рыбакова Б.А. – М., 1990. – Ч. 4. – 382 с.

4. Кабинет Петра Великого. Издание по высочайшему повелению Императорской Академии наук Унтер-библиотекарем Осипом Беляевым. – СПб., 1800. – 278 с.
5. Копанева Н.П. Прогулки по “Нарисованному музею” Императорского Петербургского музея // Наука из первых рук. – 2006. – № 3. – 125 с.
6. Станюкович Т.В. Кунсткамера. Петербургская Академия наук. – М.-Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1953. – 239 с.
7. Стецкевич Е.С. Художники Академии наук и Кунсткамеры в XVIII в. // Кунсткамера. Этнографические тетради. – СПб., 1997. – Вып. 11. – 410 с.
8. Сытин А.К. Муж вещей травных в сыскании неусыпный // Природа. – 2003. – № 6. – 96 с.
9. Шафрановская Т.К. Кунсткамера в Петербурге и Западной Европе (по известиям иностранцев XVIII в.) // Кунсткамера. Этнографические тетради. – СПб., 1993. – Вып. 2-3. – 479 с.
10. Шафрановская Т.К. К вопросу о забытых источниках по истории кунсткамеры (А.К. Шторх о кунсткамере) // Кунсткамера. Этнографические тетради. – СПб., 1994. – Вып. 5-6. – 495 с.