Философия и теория искусства

PHILOSOPHY AND THEORY OF ART

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021

УДК 7.072

АНИМАЛИСТИКА: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ И ГРАНИЦ ЖАНРА

Гордеева Екатерина Вячеславовна
Искусствовед, магистр истории искусств,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа экономики».
Россия, г. Москва.
evgordeeva.23@gmail.com

Аннотация

Анималистика в искусстве – один из самых древних жанров. Его история начинается еще со времен палеолита и достигает своего расцвета лишь в XIX – XX веках. Изображения животных всегда были неотъемлемой частью живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Тем не менее исследований на тему анималистического жанра и его развития было сравнительно мало. Вопросы терминологии и границ жанра – основополагающие для научного исследования анималистики, определяющие вектор ее дальнейшего рассмотрения, до сих пор не до конца раскрыты в искусствоведении. В данной статье уделяется внимание причинам снижения интереса к анималистике, поднимается проблема актуальности и важности этого направления. Проводится обзор различных жанров в контексте истории искусства. Сравнение различных интерпретаций образов зверей позволяет вывести наиболее точное определение жанра, понять его специфику и обозначить, какие произведения можно относить к анималистике. Данный теоретический очерк можно считать начальным этапом в систематизации особенностей анималистического жанра для дальнейшего его изучения.

Ключевые слова: животное; анималистика; жанр; искусство; живопись; терминология; теория; обзор.

Библиографическое описание для цитирования:

Гордеева Е.В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. – 2019. – № 4 (15). – С. 301-322. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1641189/31/>.

Введение

Анималистический жанр в современном отечественном искусствознании существует как самостоятельный, однако лишь на периферии жанровой системы – как и в XVIII веке [12], он все еще считается менее значимым. Сегодня анималистика оказалась несколько забыта, недостаточно глубоко исследована и мало представлена широкому зрителю. Вследствие такого поверхностного интереса и малой изученности жанр не имеет в своем описании четких границ. Принятое определение анималистического жанра – произведение искусства (живопись, скульптура, графика), изображающее животное, – слишком обширно и недостаточно точно описывает его сущность¹. Если ориентироваться на данное определение, то в понятие «анималистика» в искусстве будет входить множество произведений, которые не принадлежат этому жанру вовсе (портреты с животными, батальные сцены, пейзажи и т. д.). Так, анималистика до сих пор не была полностью отделена, например, от охотничьей темы, и два эти жанра часто смешивают между собой. Цель данной статьи – на основе изучения литературы и анализа истории искусства сформулировать более точное определение термина «анималистика», выявить характерные особенности жанра и обозначить его формальные границы. Это позволит в дальнейшем определить круг работ, относящихся к анималистике, и проследить историю ее развития более подробно.

Мы понимаем, что тема анималистики в искусстве – всегда волнующая и приятная человеку, оказывается достаточно благодатной и весьма актуальной в современном мире, особенно в связи с растущими экологическими проблемами и борьбой за права и защитой животных. Но при этом в науке и искусстве наблюдается снижение внимания к анималистическому искусству – произведения практически не экспонируются². Это можно связать и с сокращением произведений этого направления. Конечно, представители жанра существуют и не исчезли с художественной сцены, например, о прекрасных мастерах пишет И.В. Портнова: «Поколение анималистов 1970-х – 1990-х годов (М. Островская, А. Цветков, О. Малышева, А. Марц, Д. Успенский, С. Асерьянц, С. Лонк (*включим еще графика И.П. Маковееву. – Е. Г.*) и др.), опирающееся на достижения предшественников (В.А. Ватагин, Д. Горлов, В. Трофимов, П. Баландин), в своих разнообразных образно-пластических решениях и экспериментах в материале, поисках нетрадиционного художественного образа, следуя некоторым традициям, старалось сохранить природную пластику зверей и птиц. <...> Подмечая необычные проявления животной жизни, художники-анималисты расширили горизонты восприятия и изображения живой природы» [7, с. 219]. Но в данном случае речь идет о художниках-скульпторах, о художниках-преемниках, формировавшихся непосредственно в советскую эпоху, когда школа анималистики была особенно сильна. Однако что можно говорить о живописи сегодня? Где современные представители жанра? Следует отметить, что тема животных сегодня в большей степени развивается

в фотографии, о чем говорят фотовыставки, посвященные экологии и географии (например, выставки Русского географического общества, фотоработы National Geographic, работы фотохудожников Сергея Горшкова, Андрея Гудкова, Игоря Гущина и др.). В живописи при этом анимализм значительно отстает от фотографии. Из российских художников даже сложно выделить кого-либо (Владимир Румянцев, Вася Ложкин, Bird Born – но их манера скорее мультипликационная, а животные выступают как олицетворения человеческих качеств). А если говорить об относительно известных западных художниках-анималистах (Карл Брендерс, Роберт Бэйтман, Сюзан Лабури и др.), то стоит отметить общую тенденцию к натуралистичности, гиперреалистичности и искусственному «фотографическому умерщвлению» образа (за редкими исключениями – Мирко Ханак, Эндре Пеновак и др.).

При этом важно отметить, что и фотография, и живопись, изображающие животных – *образ животного*, несомненно, вызывают отклик у зрителя. А именно повышенную заинтересованность в первую очередь и далее чувство умиления, сопереживания, нежности. Причем такая реакция распространяется и на образы диких, хищных зверей, и на домашних и безобидных. Это занимательный психологический момент, который стоит принять как факт³. Но отметим, что фотография, в отличие от живописи или скульптуры, не имеет ряда тех выразительных средств, которые лучше работают с восприятием зрителя в других видах искусства. В первую очередь это осязательность, материальность. Также в фотографии нет возможности стилизации и «олицетворения», которые позволяют в живописи или скульптуре усилить эмоциональную составляющую образа. Так, больший отклик получают все же классические анималистические произведения, где животное «закомпановано» художником, и доля таких произведений сегодня категорически мала.

Также одна из причин малого интереса к анималистике – это отсутствие навыка разговора о ней, сложность интерпретации образа как раз из-за сильного эмоционального воздействия и психологических ассоциаций. Образы животных уже в XX веке несколько ушли из разряда высокого искусства в область детского мира, а именно – стали героями сказок, мультфильмов, иллюстрациями в книге и игрушками⁴. Снизилась популярность естественных наук и изучения животных, как это было в 1930–1960-х годах, но возросла роль масскультуры, и закономерно, что образ животного переключался из среды искусства в среду медиа⁵. Таким образом, «детскость» и «массмедийность» анималистики становятся еще одной причиной отсутствия основательных исследований на данную тему. Следовательно, в отсутствии интереса к развитию и изучению анималистики происходит снижение ее значимости в системе жанров и, часто, практически полное исключение. Однако образы животных все еще окружают нас, пусть и в другой сфере. И если на сегодняшний день в масс-маркете, социальных сетях мы постоянно сталкиваемся с образами зверей, то и тема не потеряла своей актуальности, наоборот – вероятно, новый виток исследования анималистики смог бы затронуть более важные экологические проблемы, поднять вопросы защиты животных.

Изучение анималистики, теоретическое обоснование ее места в системе жанров в отечественной науке началось в XX веке, в советский период, когда анималистика окончательно получила свою самостоятельность и достигла расцвета в различных направлениях и техниках.

В это время советские художники обращаются к скульптуре, научной и художественной анималистической иллюстрации. Проводятся выставки художников-анималистов по всей стране, написан ряд статей, многие из которых посвящены экологическим вопросам, философским размышлениям на тему природы в целом и в искусстве. Это связано также с развитием наук, пополнением экспозиций зоологических музеев (Дарвиновского музея, Зоологического музея МГУ в Москве и др.) [5].

Именно тогда впервые поднимаются вопросы границ жанра, понимания его специфики. Большой вклад в развитие и изучение жанра внес В.А. Ватагин, который доказал самодостаточность анималистики собственным творчеством, а также зафиксировал некоторые теоретические положения в своих трудах. Важно, что В.А. Ватагин подчеркивает воспитательную роль анималистического искусства, которое помогает прививать любовь к «братьям меньшим», учит не обижать слабых [3, с. 7]. В.А. Ватагин в «Записках анималиста» [2] один из первых говорит о значении животных в жизни человека и их равноправии человеку же. Это не значит, что в искусстве эта проблема ранее не звучала. Напротив, животное как полноправный персонаж, уподобляющийся человеку, появляется уже в XIX веке (см. ниже). Но В.А. Ватагину удалось в своем творчестве особенно ярко продемонстрировать именно эту идею, отразить душу животного. В своих трудах он подчеркивает, что не каждое изображение животного является анималистическим жанром. Зачастую звери играют подчиненную сюжету роль и служат решению посторонних задач – художественного или содержательного плана, часто являются «декором». Анималистика, по утверждению В.А. Ватагина, – это изображение, где животное является полноправным героем: «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» [2, с. 71]. При этом В.А. Ватагин отмечает, что: 1) анималист должен быть заинтересованным и пристрастным к животным, 2) у него должно быть чувство характерного и выразительного, что вызвано любовью к животному, и 3) обязательное знание животного, его формы и анатомии [2, с. 71-72]. Только тогда художник сумеет передавать присущую природе красоту, причем обращаясь к ограниченному излюбленному кругу сюжетов, в которых достигает особой выразительности [2, с. 73] (рис.1).

Вопрос о границах жанра также ставит исследователь В.А. Тиханова. Автор больше изучала вопросы анималистической скульптуры. В своей книге «Лик живой природы» она посвящает отдельную главу вопросу «О границах жанра» [11, с. 141-167]. Основополагающими для анималистики В.А. Тиханова выделяет знание и преданность природе. Даже работая в декоративном направлении, художник отталкивается от природы и уже вносит собственное художественное переосмысление в реальный образ. Автор выделяет объединяющее начало многочисленных форм интерпретаций – животное всегда остается самоценным образом природы. Так, следуя В.А. Ватагину, В.А. Тиханова принимает это положение и подчеркивает значимость зверя как равноценного человеку персонажа.

Рис. 1. Ватагин В.А. Диморфизм леопардов. 1934. Фанера, масло. 162×134 см. Дарвиновский музей. Источник: sivatherium.narod.ru.

Определение и характеристика жанра, данные В.А. Ватагиным, актуальны до сих пор, и многие уже современные исследователи активно к ним обращаются (мы также в большей степени считаем работы В.А. Ватагина основными в исследовании границ жанра). Однако само изучение анималистического жанра несколько приостановилось. Если ранее множество работ было посвящено современному советскому искусству: обзоры выставок, творчества отдельных художников-анималистов, то сегодня искусствоведение, собственно, застыло на этом этапе. Истоки, история формирования и развития жанра – что логично должно было стать следующей ступенью в изучении анималистики – не вызвали интереса у историков и теоретиков искусства, а редкие попытки рассмотреть эти процессы приводят к путанице жанров и противоречиям: что отнести к анималистике?

Например, искусствовед И.В. Портнова посвятила ряд статей и полноценную монографию изучению отечественного анималистического жанра: начиная от XVIII века и заканчивая развитием анималистики в современном искусстве. В своих многочисленных трудах исследователь рассматривает истоки зарождения жанра в России, пытается проследить эволюцию анималистики, обозначить ее художественные методы. Важной является статья И.В. Портновой, посвященная теме границ жанра [7]. Здесь автор пытается: 1) обозначить, что есть анималистика, и 2) проследить пути ее развития в русском искусстве. Ссылаясь на В.А. Ватагина [7, с. 217], И.В. Портнова, однако, не совсем следует этому определению. Она отмечает, что анималистика всегда существовала в структуре других жанров [7, с. 216] и главной целью в XVIII–XIX веках была познавательная натуралистичность изображения. По мнению И.В. Портновой, только в XX веке складывается тип анималистики в понимании В.А. Ватагина, а в XIX веке образ животного рассматривался только как точное его воспроизведение [7, с. 218]. Но если жанр зарождался уже в XVIII веке, и если его принципы особенно не развивались в XIX веке, а сложились только в XX веке, что остается между? Как произошел переход от натуралистичной изобразительности к творческому

осмыслению, которое свойственно анималистике? Анималистика рождается тогда, когда освобождается от других жанров, как верно отметила в своей статье М. Стекольников [5, с. 6], а этот процесс происходит ближе к концу XIX века. Автор упускает целый пласт развития, а именно конец XIX – начало XX века, когда в среде художников зарождается особенно активный интерес к живым анималистическим образам. К тому же, несмотря на верные ссылки и замечания, все же складывается впечатление, что анималистика для И.В. Портновой – это любое изображение животного. Эта позиция прослеживается также в статье о сложении жанровой анималистической картины в русском искусстве [9], где анималистика ограничивается только образом лошади, и в творчестве жанристов крестьянского и охотничьего направления и баталистов, перед которыми стояли несколько иные задачи, чем перед анималистами в обозначенном выше понимании слова (см. В.А. Ватагин).

Из монографии же И.В. Портновой [8] складывается впечатление, что к анималистике относится любое изображение животного, будь это портрет или натюрморт, не разграничиваются жанровые особенности и цели. На подобранном разнообразном материале и его анализе (и живопись, и скульптура, и различные культурные явления) автору также не совсем удастся проследить именно эволюцию анималистического жанра и определить его специфику. Происходит размывание границ между анималистическим и не анималистическим произведением. Определение термина «анималистика» (в искусстве) так и остается нераскрытым.

Методы

При анализе анималистического жанра автором данной статьи рассматривались произведения живописи русского и западноевропейского искусства, начиная с XV до начала XX века. В качестве основной литературы мы опираемся на теоретические труды второй половины XX века и современных исследователей. Для решения поставленных задач применен комплекс методов, включающий историографический анализ, историко-культурный анализ, иконографический анализ и формально-стилистический анализ.

Результаты

Условно можно разделить зверей в произведениях искусства на «анималистические образы», когда имеется в виду изображение животных в рамках других жанров (бытовом, охотничьем, батальном, натюрморте и др.), и персонажей непосредственно «анималистического жанра» [4, с. 34], где животное и его жизнь – самоцель художественного произведения⁶. Именно на этой тонкой грани исследователи смешивают понятия, обозначая «анималистикой» любое изображение животного, не вдаваясь в *содержание* композиции. Вследствие этой путаницы сцены охоты, пейзажи со стаффажными фигурами животных, декоративные натюрморты становятся анималистическими произведениями.

Определение жанра зависит и от форм *функционирования* (*термин введен автором статьи. – Е.Г.*) персонажей-животных в искусстве, которые чрезвычайно разнообразны [4, с. 34]. Это всегда было связано с особенностями восприятия животных в культуре эпохи и непосредственно с замыслом автора. Жанр определяется целью создаваемого изображения и, соответственно, последующей интерпретацией образов. Например, еще

в эпоху палеолита зверь выступал как неотъемлемый атрибут промыслового быта человека, как знак охоты, добычи. А с появлением первых цивилизаций животное становится символическим образом и связывается с культами богов, становится их олицетворением, как в Древнем Египте, и позже эта линия развивается в культуре Древней Греции. Здесь же рождаются первые интерпретации образа природы и пейзажа, где животные становятся частью окружающей среды. Появляется тема охоты, связанная с «придворным» бытом и жизнью богов. Вместе с тем животные постоянно фигурируют в качестве персонажей мифов, связанных с метаморфозами. Таким образом, уже на самых ранних этапах мы наблюдаем интерес к животному миру, тесную его связь с мировоззрением человека [4, с. 34-35].

Так, животные в искусстве имеют следующие функции.

1. *Религиозный символ*

С появлением христианства образы животного мира переходят в новую иконографию и принимают новые символические значения (например, животные как символы евангелистов, голубь как святой дух, агнец как символ жертвы Христа, присутствие животных осла и вола в сценах Рождества и т. д.). А также звери связываются со многими агиографическими текстами (Св. Франциск, Св. Иероним, Св. Даниил, Св. Георгий). В Средние века распространяются бестиарии (в древнерусской традиции «физиологи») – иллюминированные сборники «зоологических статей» с описанием различных животных – реальных и мифических, которым приписывались аллегорические значения и нравоучительные послания. Многие мифические и символические животные также служили декором для архитектуры (см., например, романские и готические соборы в Европе, соборы Владимиро-Суздальского княжества на Руси) [4, с. 35].

2. *«Басенно»-нравоучительный (часто антропоморфный) и аллегорический символ*

В Средние века образы бестиарных животных особенно были распространены в миниатюрах, которые обычно носили более светский характер⁷. Часто они приобретают антропоморфные черты и становятся олицетворением высмеивания и отражения пороков, несут нравоучительный характер для малограмотных верующих. Эта линия восприятия образа животных достаточно устойчива в искусстве и получила яркое воплощение в творчестве уже нидерландских художников, где животные приобретают новые аллегорические интерпретации (Иероним Босх, Питер Брейгель Ст., Давид Тенирс), становятся выражением человеческих пороков, образами народных пословиц и поговорок «басенно»-нравоучительного характера [4, с. 36]⁸. Эта традиция сохранилась и до более позднего времени, животные часто исполняли роль аллегории, имели «басенные» черты (что особенно ярко проявилось в творчестве американского художника Уильяма Бирда).

Аллегорическое и символическое значение животных к XV веку переходит и в развивающееся светское искусство. Зверей часто можно встретить в светских портретах. Например, в «Портрете четы Арнольфини» Яна ван Эйка (1434, дерево, масло, 81,8 x 59,7, Лондонская национальная галерея) образ собаки символизирует верность и семейное благополучие; в «Аллегории благоразумия» Тициана (1565–1570, холст, масло, 76,2 x 68,6, Лондонская национальная галерея) присутствуют символы льва, пса и кабана (рис. 2). Также образ собаки часто фигурирует в надгробиях аристократов (собака лежит в ногах у своего почившего хозяина, означая вечную

преданность). Нередко в надгробиях встречаются и мифические существа, происходящие из bestiариев (драконы и ящерицы) [4, с. 36].

Рис. 2. Тициан. Аллегория благоразумия.
1565–1570. Холст, масло. 76,2 x 68,6 см.
Лондонская национальная галерея.
Источник: nationalgallery.org.uk.

3. Элемент жанровых сцен, связанных с народным или придворным бытом

Постепенно животные освобождаются от символического значения. Стоит отметить творчество «малых голландцев» с их интересом к жизни народа и достоверным отражением крестьянского быта. Во Фландрии и Нидерландах на передний план выходит образ материального благополучия, в искусстве развиваются жанровая живопись (особенно охотничья тема) и портрет. Часто изображаются собаки, лесные звери, домашний скот (см. работы таких художников, как Паулюс Поттер, Франс Снайдерс, Питер Пауль Рубенс, Корнелис де Вос и др.). Здесь животные присутствуют как неотъемлемая часть быта (Ян Стен, Габриэль Метсю, Герард Доу, Корнелиус Бисшоп и др.) (рис. 3). Таким образом, уже в XVII веке животное окончательно приобретает светскую и реалистическую трактовку. И именно в нидерландской живописи, где эта сторона была сильно развита, животные принимают самостоятельное значение, становятся спутниками жизни человека.

Именно от малых голландцев берет начало развитие бытового жанра и в других странах. В искусстве уже XVIII–XIX веков все более растет интерес к реальной жизни, животные также находят свое место в камерных жанровых сценах как участники событий, как часть быта. Например, во Франции XVIII века, в эпоху рококо, животные стали особенно часто появляться в бытовых сценках (Ж.Б. Шарден, Ж.О. Фрагонар), а также в XIX веке в русской живописи, в частности художников-передвижников (В.Г. Перова, В.Е. Маковского, И.Е. Репина). Животные как часть быта стали одной из вечных тем жанровой живописи и с XVII по XX век, несомненно, присутствовали в искусстве.

Рис. 3. Габриэль Метсю.
Девушка, продающая птицу.
1662. Дерево, масло. 61×45 см.
Дрезденская картинная галерея.
Источник: artchive.ru.

4. *Атрибут в портрете (светском, охотничьем, военном, придворном, позже – в качестве дополнения образа хозяина, в качестве его любимца)*

В XVI–XVII веках особенно часто животные встречаются в парадных портретах правителей и придворных, портретах военных или охотников. Животные – собаки и лошади – несомненно, изображаются уже как реальная и неотъемлемая часть образа [4, с. 36]. Звери, особенно небольшие собачки, часто фигурируют в изображениях придворного быта как реальный атрибут жизни высшего света того времени. Часто они изображаются в портретах со своими хозяевами, присутствуют на семейных портретах, в сценах охоты (портреты Диего Веласкеса, Ван Дейка, Маргерит Жерар; портреты К.П. Брюллова, В.А. Серова и др.).

В XVIII веке в жанровых сценах животные часто изображаются как верный спутник рядом с людьми, играют с детьми или изображаются на портрете с хозяином (см., например, Уильям Хогарт «Автопортрет с мопсом», 1745, холст, масло, 70×90, Галерея Тейт, Лондон; Томас Гейнсборо (1727–1788), семейные и охотничьи портреты) [4, с. 38].

В XIX веке провозвестник реализма в искусстве Гюстав Курбе также пишет «Автопортрет с собакой» (1841, холст, масло, 46,3 х 55,5, Пети Пале, Париж), по типу автопортрета Хогарта с домашним любимцем⁹. Но Курбе изобразил себя на одном с псом уровне, придал схожие черты, что также встречалось в портрете Хогарта, тем самым продемонстрировал равнозначность персонажей композиции. Человек не превосходит животное, оно ценно само по себе, как существо с душой [4, с. 42]. Эта новая и важная в XIX веке линия восприятия образов животных впоследствии

получит особенное развитие и приведет к становлению самостоятельного анималистического жанра (рис. 4).

Рис. 4. Гюстав Курбе.
Автопортрет с черной собакой.
1842. Холст, масло. 46,3×55,5 см.
Пти Пале, Париж.
Источник: wikipedia.org.

5. *Атрибут охотничьей живописи* (в жанровых сценах светской охоты животные изображаются вместе с людьми или выступают как действующее лицо, но присутствие человека подразумевается)

Тема охоты в искусстве присутствовала на всех этапах истории искусства и во всех странах. Охота в живописи была отражена и как мифологический сюжет, и как пышное светское мероприятие, придворный церемониал, и как просто промысел. Сформировался отдельный охотничий жанр. К нему относятся различные сцены подготовки к охоте, процесса охоты, образы охотников и животных в «действии», пейзажи, по-охотничьи романтично дополненные образами лесных зверей (см. ниже. – Е.Г.). Сюжеты изображений менялись в зависимости от традиций охоты в разное время [4, с. 45-46].

Изначально традиция охоты как в России, так и в Европе была связана с особым царским-императорским церемониалом¹⁰. Сценарии охоты как светских мероприятий с особой пышностью сохранялись до XIX века. Постепенно отношение к охоте меняется – охота переходит в область частного «временипрепровождения» и развлечения. Складывается любительская охота, и развивается спортивный интерес к ней. Формируется новый тип охотника – любитель-профессионал, увлекающаяся личность. Охота становится доступна различным сословиям и уже не требует постановки «спектакля» и участия множества людей, за которыми закреплены отдельные «роли». Следовательно, растет круг заказчиков, тема охоты в искусстве и литературе активно популяризируется и поэтизируется. В охотничьей живописи в большей степени начинает поощряться достоверность и точность изображения (внимание к деталям принципов охоты, к породам животных, костюмам) [4, с. 46].

Животное в сценах охоты всегда рядом с человеком, является вторым после охотника несомненным атрибутом. В сценах охоты всегда изображаются кони, охотничьи собаки и, конечно, лесные звери-добыча: кабаны, медведи, лисы, зайцы, волки, утки и др. (Франс Снейдерс, Питер Пауль Рубенс, Эжен Делакруа, Томас Блинкс;

Н.Е. Сверчков, А.С. Степанов и др.). Здесь животные являются несомненным признаком жанра, без которых тема не будет раскрыта полностью. Животные становятся самым символом охоты (рис. 5). Также, помимо обозначения темы, звери служат формальным задачам: для демонстрации быстрого и стремительного движения, погони или для того, чтобы внушить страх – например, свирепый медведь или кабан, и показать эмоции, браваду или ловкость охотника, за редкими исключениями вроде «Наказания охотника» Паулюса Поттера (холст, масло, 84×120 см. Государственный Эрмитаж), где вся сцена – это скорее аллегорический символ. Нередко звери изображаются уже мертвыми, из чего рождается отдельный жанр натюрморта с охотничьими трофеями.

Рис. 5. Эжен Делакруа.
Охота на львов. 1855.
Холст, масло. 54×74 см.
Национальный музей Швеции,
Стокгольм. Источник: archive.ru.

6. В натюрмортах в качестве добычи или присутствующих, дополняющих композицию персонажей (в частности как декоративный элемент в панно, в натюрмортах – обычно птицы)

В Северной Европе много внимания уделялось светскому образу жизни, а заказчиками в основном выступали не церковь или двор, но представители буржуазии. В связи с этим особенное развитие приобретает жанр натюрморта – произведения, которое становится знаком достатка владельца. В натюрмортах часто изображаются охотничьи трофеи и битая дичь или хитрые подворовывающие домашние звери. Натюрморты с трофеями были чрезвычайно популярны, в живописи они существовали вплоть до XIX века. Заказчикам – заядлым охотникам было почетно иметь дома такого рода живопись, демонстрирующую их статус и достижения в своем увлечении. Образы животных постепенно переходят и в область декора – например, многочисленные панно с образами райских животных, «Птичьи концерты» (Франкен Франс, Франс Снайдерс, Мельхиор де Хондерхутер и др.) [4, с. 37].

Или, например, натюрморты Франса Снайдерса, несравнимые по богатству и пышности (рис. 6), сумели ярко продемонстрировать все многообразие фауны. Помимо известных натюрмортных – охотничьих трофеев, в его творчестве встречаются и бесконечные торговые лавки с рыбным ассортиментом, и часто кошка или собака пытаются стащить лакомый кусочек. Такая деталь натюрморта была особенно популярна среди фламандских художников, а позже она распространилась и в другие

страны (Александр-Франсуа Депорт, Жан-Батист Шарден), где подобные сцены существовали достаточно долго.

Рис. 6. Франс Снайдерс.
Натюрморт с лебедем. 1640-е.
Холст, масло. 162,5×235 см.
ГМИИ им. А.С. Пушкина,
Москва. Источник: arts-museum.ru.

7. Персонаж батальной живописи (кони)

Батальные сцены в живописи, как и охота, — одна из вечных тем. Большого внимания в этом жанре, конечно, заслужили лошади. Коня изображали в парадных воинских портретах и в самих батальных сценах (Антуан Жан Гро, Орас Верне, А.И. Зауервейд, Б.П. Виллевалде, П.О. Ковалевский, В.В. Верещагин, Ф.А. Рубо, Н.С. Самокиш и др.) (рис. 7).

Рис. 7. Орас Верне.
Битва при Лас-Навас-де-Толоса
в 1212 году. 1817. 405×492 см.
Версальский дворец, Париж.
Источник:
collections.chateauversailles.fr.

Невозможно представить бой без кавалерии и лошадей. Они особенно экспрессивные, выразительные в своей стати и динамике. Присутствие коней в батальной живописи — это не просто символ (как, например, гончие собаки — символ охоты), но и отражение реалий времени, без которых невозможно представить бой (разве что морской бой обходился без лошадей). При этом именно образ лошади, не просто как средства к ведению боя, но как военного товарища, стал наиболее

важным в этом жанре. В связи с этим отдельно в творчестве художников развивается *иппический жанр* – произведения, где образ лошади занимает центральное место, и который сохранил значимость на протяжении всего XIX века и перешел в начало XX века (Джордж Стаббс, А. Орловский, Н.Е. Сверчков, М.К. Клодт, Теодор Жерико, Алфред Маннингс, Эдгар Дега и др.).

8. *Персонаж пейзажа (анималистического пейзажа)*

Присутствие животных в пейзаже – также древняя традиция. Природа невозможна без живых существ – птиц и зверей, без них она является неполной. Так, в пейзажах часто не только люди, но и звери (овцы, коровы, птицы и др.) служат стаффажными фигурами, позволяющими оживить картину, внести движение и некоторый сюжет в произведение. Такая традиция классического пейзажа получила распространение в XVIII веке, оказалась достаточно устойчивой и развивалась на протяжении всего XIX века, смело перешла в искусство XX века. Особенно ярко пейзаж начал развиваться в 1830-х годах, в творчестве художников «барбизонской школы». В их произведениях образы животных стали идиллическим выражением красоты природы, звери существовали в пейзаже как его часть (Камиль Коро, Шарль Франсуа Добиньи, Жюль Дюпре, Констан Тройон и др.) (рис. 8).

Рис. 8. Констан Тройон.
Отправление на рынок. 1859.
Холст, масло. 260,5×211 см.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург. Источник:
hermitagemuseum.org.

В творчестве «барбизонцев» изображены в основном домашние животные: овцы, коровы, лошади, собаки – те, которые близки человеку. Они существуют в рамках пейзажа и отсылают к жанровым сценам сельского быта. Эта традиция бытового пейзажа с животными также получила развитие и в русской живописи (М.К. Клодт, И.И. Шишкин, С.И. Светославский, В.А. Серов, А.С. Степанов и др.) [4, с. 43].

Обозначим, что анималистический пейзаж – это пейзаж, где животное не совсем является стаффажным дополнением или атрибутом, но выступает в роли персонажа на равных с самим пейзажем [4, с. 45]. Тем не менее анималистический пейзаж нельзя считать анималистикой, так как пейзажу все же отводится большее значение, что и образу животного.

Отдельным направлением является *охотничий* пейзаж, где образы природы и животного подбираются особенно тщательно. В данном случае пейзаж должен отражать не просто определенный сезон охоты (зима, осень, лето), время суток, но и изображать животное, на которое принято охотиться в этот период. Сам охотник и процесс охоты остаются в стороне, цель художника – передать именно идиллическое состояние дикой природы. Часто персонажами таких пейзажей становятся исключительно дикие животные: лоси, кабаны, медведи, волки, львы и др. (Е.А. Тихменев, граф Л.В. Муравьев и др.).

Таким образом, мы видим основные функции животных в живописи и очевидно, что зверь в таком контексте всегда играет подчиненную общей идее роль. Так, животные не выступают в качестве главных героев, не раскрываются их характеры, не передаются эмоции и чувства [4, с. 49]. Отношение художника к зверю – скорее нейтральное, нет соучастия к его жизни. Именно соотношение значимости образа животного и содержания композиции, место животного (подчиненное или центральное), его выразительность и роль в сюжете определяют границы жанра анималистики.

В целом, мир животных всегда был интересен человеку и в особенности художнику: всегда их анатомию изучали, существовали атласы, всегда с любовью включали в свои композиции. Отношение к анималистическому жанру как к вспомогательному существовало в искусстве вплоть до XIX века и эпохи романтизма, когда художникам стал особо интересен мир природы, ее многообразие. В это же время появляются новые научные открытия и философские теории, появляется возможность путешествовать, открываются зоологические сады. Теперь звери все больше фигурируют в культуре в целом и чаще появляются в живописи, приобретают самостоятельность, становятся все более реалистичными (Теодор Жерико, Эжен Делакруа). Художники все больше понимают свою натуру, появляется желание раскрыть образ зверя как самостоятельного героя.

Постепенно меняется отношение к образам животных. Изначально люди и художники понимали, что звери – это часть природы, проявление ее многообразия. Считалось, что мир человека и мир животного, цивилизация и природа противопоставлены, но теперь животное стало восприниматься на равных с человеком – как достойный персонаж живописи. Рождается отношение к животному как существу, способному мыслить, как человек, – испытывать и выражать чувства, быть верным другом, любить. Художники признают, выражают свое сочувствие, понимание и уважение. Так, в жанровых сценах XIX века животные выступают уже как друг человека, сопереживающий и поддерживающий, но при этом не становятся антропоморфными существами из сказок и басен, а остаются животными. Такое восприятие зверя особенно распространилось в странах Северной Европы (Англия, Германия). Художники часто обращаются к сюжетам как из лесной жизни, так и к сценам повседневности, и выражают отношения животных, их взаимодействия друг с другом или с человеком (Франк Патон, Джон Эммс). Особенно ярко эта тенденция

проявилась в творчестве сэра Эдвина Ландсира. Животные в его произведениях по-настоящему скорбят, тоскуют, переживают за человека или друг за друга. Наделение животных человеческими нравственными качествами, отражение их чувств также типично для творчества немецкого художника Августа Шенка. Основная задача художников – показать чувства зверя, раскрыть его душу (например, А. Шенк «Страдание», 1878–1880, холст, масло, 251,2 x 151, Национальная галерея Виктории, Мельбурн; сэр Эдвин Ландсир «Тоска. Главный скорбящий по старому пастуху», 1837, холст, масло, 45,7 x 61, Музей Виктории и Альберта, Лондон) (рис. 9). Именно такое новое понимание зверя, интерес к его сущности становится началом анималистического искусства.

*Рис. 9. Эдвин Ландсир.
Скорбящий по старому пастуху.
1837. Холст, масло, 45,7×61 см.
Музей Виктории и Альберта,
Лондон. Источник:
collections.vam.ac.uk.*

Исходя из этого нового отношения к образу животного, нового его восприятия и интерпретации, в XIX веке жанр анималистики утверждается как самостоятельный. Анималистические произведения перестают служить идее, связанной с другими жанрами. Формируются две линии развития жанра: 1) дикие животные, которые позиционируются как образ силы и красоты, представители мира природы, художник любит зверя со стороны и выражает свое восхищение; 2) домашние животные, которых изображают как преданного друга человека с собственным образом мыслей, художники выражают свою любовь и сопереживают героям [4, с. 44]. Появляется тип художника-анималиста, в творчестве которого анималистические композиции становятся основным направлением¹¹. Во Франции в XIX веке одним из ведущих анималистов стала художница Роза Бонёр, которая писала домашних овец, коров, лошадей, а также делала зарисовки в зоологических садах и исполнила ряд известных произведений с дикими животными (львами, тиграми) (рис. 10). Художница достигла максимальной достоверности и живости в своих работах. Ее животные не помещаются в драматические ситуации и не наделяются человеческими эмоциями, но при этом они выразительные, настоящие в своей природе и натуре.

Рис. 10. Роза Бонер. *Львы*. 1895. Холст, масло. 63,7×100,5 см. ГМИИ им. А.С. Пушкина, Москва. Источник: pushkinmuseum.art.

Вместе с тем в рамках анималистического жанра и линии «животное – главный герой» можно выделить и *поджанры*, которые, с одной стороны, ставят в центр изображения самого зверя, но при этом отвечают иным задачам: 1) *научные зарисовки* (анатомические атласы; научная анималистика) и 2) «*портреты*» выдающихся *рысаков* и *охотничьих собак*.

В первую очередь следует отметить, что в названных двух поджанрах нет стремления говорить о животном как о живом мыслящем существе, нет цели вызывать эмоциональное сочувствие, раскрыть персонаж. Следовательно, и научная иллюстрация, и «портрет» не совсем могут являться анималистикой, так как животные здесь имеют определенную функцию, а не являются самостоятельным героем.

В научной иллюстрации важно показать именно анатомическую точность изображения, подробно и детально представить как самого зверя, так и среду его обитания, раскрыть его привычки и повадки, всесторонне исследовать его. Прорывом и даже исключением можно считать советскую научную анималистику, которая доказала, что не обязательно воспринимать зверя исключительно как предмет изучения, что это не исключает его живую сущность.

В звериных же «портретах» художник ставит цель показать животное в наиболее выгодном ракурсе, наиболее точно и детально, поместить его в необходимую среду – ипподром или лес. В подобных изображениях на первый план выдвигается достоверность изображения породы и масти, допускается идеализация образа, по аналогии с парадными портретами высокопоставленных лиц [4, с. 39]. Образ жизни зверя, его связь с природой, натура и характер в данном случае не являются основным предметом изображения. В целом, задача портрета – показать пса или рысака как своего

рода «трофей», «предмет гордости» хозяина. Тем самым образ зверя, как и в «препарирующих» научных атласах, несколько «умерщвляется» и понимание его как живого существа уходит на второй план. В целом, являются ли научная иллюстрация и «звериный портрет» анималистикой – вопрос спорный и требует более подробного рассмотрения.

Разновидностью портрета животного, но уже строго в рамках анималистики, можно назвать изображения домашних питомцев в уютной обстановке, в интерьере (И.-А.-Г. Швабе, Н.Е. Сверчков, Генриетта Роннер-Книп, Чарльз ван ден Вейкен) (рис. 11). Они более приближены к человеку. В XIX веке самостоятельные изображения животных, в особенности кошек и собак, в интерьере, часто вместе с детьми стали очень популярны и востребованы среди заказчиков. Анималистикой эти произведения можно считать именно исходя из отношения художника к образу: интереса к его натуре, характеру и поведению. Животное как друг и как полноценное действующее лицо – в данном случае это определяет суть анималистического жанра. Такие «зарисовки» питомцев наполнены особенной теплотой, более располагающие к себе, здесь есть возможность показать их индивидуальный характер, и поэтому в данном случае мы действительно можем говорить об анималистическом жанре.

Рис. 11. Генриетта Роннер-Книп.
Котенок за игрой. 1860–1878.
Дерево, масло. 32,8×45,2 см.
Риксмузеум, Амстердам.
Источник: rijksmuseum.nl.

Итак, принципиальная разница между «анималистическим образом» и «анималистическим жанром» проявляется: 1) в «функции» животного в изображении и 2) в отношении художника к образу и композиции в целом [4, с. 48]. Так, при исследовании произведения с изображением животного стоит рассматривать эти два пункта и ответить на вопрос: какая роль у животного – подчиненная или главная? Животное нужно художнику, чтобы дополнить работу, или животное явилось целью?

Подведем итог и определим анималистический жанр как жанр произведения живописи, графики или скульптуры, где животное становится целью изображения, раскрывается как полноценный персонаж, равноправный человеку, со своей сюжетной линией, индивидуальным характером. Анималистические произведения ставят своей целью не только показать зверя с точки зрения анатомической точности, но и внести в его образ эмоциональную составляющую.

Тема анималистики в искусстве все еще остается нераскрытой в научной литературе. Данная систематизация и попытка провести терминологические границы позволят обратиться к дальнейшему подробному изучению специфики и истории развития жанра.

Примечания

1. «Анимализм; м. [от лат. *animal* – животное] – жанр изобразительного искусства (живописи, графики, скульптуры), основным мотивом которого является изображение животных» [1].

2. Одна из последних крупных выставок с сопроводительной статьей М. Стекольниковой и А. Боровского прошла в 2004 году в Русском музее [5].

3. Существуют отдельные зоопсихологические исследования: см., например, работы Никольской А.В., Сотской М.Н., Фабри К.Э., Щуковой Г.В., Alison Natasi, Jordi Jarque и др. [6, 10, 13, 14, 15, 16].

4. Современный российский художник Ростан Тавасиев работает с игрушками-животными, создавая новые произведения. Работа с анималистическим образом и его новая интерпретация позволяют отчасти отнести автора к анималистам нового поколения.

5. Этот вопрос является отдельной темой для исследования и выходит за рамки данной статьи.

6. Термины «анималистический образ» и «анималистический жанр» введены автором статьи с опорой на труды В.А. Ватагина.

7. В России вплоть до XVIII века не существовало светского искусства, но развивалась христианская живопись, и животные оставались в пределах именно религиозных трактовок.

8. Например, обезьяна – символ греха и безнравственности, позже обезьяна стала пародийным, ироничным образом человека и его деятельности; сова – символ мудрости, собака – символ преданности, кролик – как символ чистоты, так и земных страстей и искушений и т. д. Ян Брейгель, Питер Брейгель, позже Дэвид Тенирс Младший пишут обезьян, «монограммой» Босха стала сова и др.

9. Курбе также часто изображал сцены охоты, где основными персонажами становились животные, а не люди: охотничьи псы, олени, лошади. Также художник писал и отдельные образы животных – лис, лесных оленей, портреты домашних собак, изображения коров и быков.

10. Например, русская царская охота происходила по определенному сценарию, для каждого вида охоты – соколиной, псовой, медвежьей и др. – сценарий был особенный. Она отличалась пышностью и богатством, широтой размаха, в охоте принимало участие большое количество людей разных должностей, нередко охотничий церемониал служил способом дипломатической коммуникации. Дворяне также не оставались в стороне от царского обычая и активно увлекались охотой, разводили скакунов и охотничьих собак, тщательно планировали свои долгие выезды на охоту.

11. Например, в Англии: Чарльз Бертон Барбер, Чарльз ван Эйкен; в Германии: Иоганн Каспар Гертерих, Иоганн Фридрих Вольтц, Генрих Иоганн фон Цюгель; во Франции: Филипп Руссо; в Америке: Уильям Холбрук Берд и др.

Литература

1. Анимализм // Большой толковый словарь русского языка / Ред. С.А. Кузнецов. – 1-е издание. – СПб.: Норинт, 1998. URL: <http://endic.ru/kuzhecov/Animalizm-103.html> (дата обращения 20.09.2019).
2. Ватагин В.А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи / Сост. И.В. Ватагина. – М.: Советский художник, 1980. – 213 с.
3. Ватагин В.А. Изображение животного: записки анималиста. – М.: Искусство, 1957. – 170 с.
4. Гордеева Е.В. Творчество А.С. Степанова: от охотничьего к анималистическому жанру: дипл. работа (диссертация магистра истории искусств). Научно-исследовательский университет «Высшая школа экономики». – Москва, 2019.
5. Домашние и дикие: Анималистика в русском искусстве XVIII–XX веков из собрания Гос. Русского музея / Гос. Русский музей; Науч. рук. Е.Н. Петрова; Авт. ст. А. Боровский, М. Стекольников. – СПб.: Palace Editions, 2004. – 152 с.
6. Никольская А.В. Зоопсихология и межвидовая психология. – М., 2010. – 354 с.
7. Портнова И.В. Анималистика в отечественном искусстве XVIII–XX веков: проблема границ жанра // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2014. – № 4. – С. 216-219.
8. Портнова И.В. Анималистическое искусство в России XVIII – первой половины XX века. – М.: Спутник, 2013. – 511 с.
9. Портнова И.В. Сложение жанровой анималистической картины в творчестве русских художников второй половины XIX века // Вестник Ставропольского государственного университета. – 2009. – № 64 (5). Изд. СГУ – С. 279-284.
10. Сотская М.Н. Зоопсихология и сравнительная психология в 2 ч. Часть 1: Учебник и практикум для академического бакалавриата. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 323 с.
11. Тиханова В.А. Лик живой природы: очерки о советских скульпторах-анималистах. – М.: Сов. художник, 1990. – 238 с.
12. Урванов И.Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах. Сочинено для учащихся художником И.У. – СПб.: Типография морского шляхетного кадетского корпуса, 1793. – 133 с.
13. Фабри К.Э. Основы зоопсихологии. – М.: Российское психологическое общество, 1999. – 464 с.
14. Шукова Г.В. Межвидовое взаимодействие человека и домашних животных как предмет эконихологического исследования // Эконихологические исследования-3: сб. науч. ст. под ред. В. И. Панова. – М.; СПб., 2013. – С. 76-109.
15. Alison Nastasi, Why do people seem to care more about the suffering of animals than humans? // Hopes&Fears. URL: <http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/215977-cecil-animal-human>. Перевод публикации: Страховская Ольга. Почему мы больше сочувствуем животным, чем людям. 2015 // Wonderzine. URL: <https://www.wonderzine.com/wonderzine/life/life-opinion/215687-stop-the-violence> (дата обращения 20.09.2019).

16. Jordi Jarque. El vínculo afectivo con los animales // La Vanguardia, 2013, November 22. URL: <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html>. Перевод с испанского: Жорди Харке. О привязанности к животным // ИноСМИ.ru. – 2013. – 22 ноября. URL: <https://inosmi.ru/world/20131208/215311775.html> [vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html](https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html) (дата обращения 20.09.2019).

Статья поступила в редакцию 28.10.2019 г.

DOI 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021

ANIMALISTIC ART: THE PROBLEMS OF TERMINOLOGY AND GENRE FRAMES

Gordeeva Ekaterina Vyacheslavovna
Art historian, Master of Arts,
National Research University “Higher School of
Economics”.
Russia, Moscow.
evgordeeva.23@gmail.com

Abstract

Animalistic Art is one of the most ancient genres. Its history dates back to Paleolithic era, and in XIX – XX centuries it had the peak of the development. The depiction of animals has always been an essential part of painting, sculpture, decorative arts. Nevertheless, there animalistic genre and its evolution are relatively little studied. The problem of terminology and genre frames – a sufficient part for scientific research of animal art, which gives the direction for further analysis. But it hasn't been taken as a subject among art historians yet. This article pays attention to the reasons of waning interest to animalistic art among specialists; raises the problem of relevance and importance of this genre. The article provides a review of different genres in terms of the art history. The comparison of different interpretations of animal images provides an opportunity to make a precise definition of genre, to understand its specificity and distinguish animalistic art-objects among others. This theoretic essay can be considered as the first step for future studies.

Keywords: animal; animalistic art; genre; art; painting; terminology; theory; review.

Bibliographic description for citation:

Gordeeva E.V. Animalistic art: the problems of terminology and genre frames. *Iskusstvo Evrazii – The Art of Eurasia*, 2019, No. 4 (15), 301-322. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2019.04.021. Available at: <https://readymag.com/u50070366/1641189/31/> (In Russian).

References

1. *Animalizm* [Animalism]. In: *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Big explanatory dictionary of the Russian language. Ed. by S. A. Kuznetsov]. 1st edition. St. Petersburg, Norint, 1998. Available at: <http://endic.ru/kuzhecov/Animalizm-103.html> (accessed 20.09.2019). (In Russian)
2. Vatagin V.A. *Vospominaniya. Zapiski animalista. Stat'i* [Memories. Notes of the animal painter. Articles. Comp. by I.V. Vatagina]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1980. 213 p. (In Russian)
3. Vatagin V.A. *Izobrazhenie zhivotnogo: zapiski animalista* [Depiction of an animal: notes of an animal painter]. Moscow, Iskusstvo, 1957. 170 p. (In Russian)
4. Gordeeva E.V. *Tvorchestvo A.S. Stepanova: ot okhotnich'ego k animalisticheskomu zhanru* [Creativity of A.S. Stepanov: from hunting to animalistic genre: thesis (dissertation, master of art history)]. Moscow, Research University Higher School of Economics, 2019. (In Russian)

5. *Domashnie i dikiye: Animalistika v russkom iskusstve XVIII–XX vekov iz sobraniya Gos. Russkogo muzeya* [Domestic and wild: Animalism in Russian art of the XVIII – XX centuries from the collection of the State Russian Museum. Ed. by E.N. Petrova]. St. Petersburg, Palace Editions, 2004. 152 p. (In Russian)
6. Nikolskaya A.V. *Zoopsikhologiya i mezhhvidovaya psikhologiya* [Zoopsychology and interspecific psychology]. Moscow, 2010. 354 p. (In Russian)
7. Portnova I.V. *Animalistika v otechestvennom iskusstve XVIII–XX vekov: problema granits zhanra* [Animalism in Russian art of the XVIII – XX centuries: the problem of the boundaries of the genre]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova – Bulletin of the Kostroma State University*, 2014, No. 4, pp. 216–219. (In Russian)
8. Portnova I.V. *Animalisticheskie iskusstvo v Rossii XVIII – pervoi poloviny XX veka* [Animalistic art in Russia of the XVIII – the first half of the XX century]. Moscow, Sputnik, 2013. 511 p. (In Russian)
9. Portnova I.V. *Slozhenie zhanrovoi animalisticheskoi kartiny v tvorchestve russkikh khudozhnikov vtoroi poloviny XIX veka* [The addition of a genre animalistic picture in the works of Russian artists of the second half of the XIX century]. *Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Stavropol State University*, 2009, No. 64 (5), pp. 279–284. (In Russian)
10. Sotskaya M.N. *Zoopsikhologiya i sravnitel'naya psikhologiya v 2 ch. Chast' 1: Uchebnik i praktikum dlya akademicheskogo bakalavriata* [Zoopsychology and comparative psychology in 2 parts. Part 1: Textbook and workshop for academic undergraduate]. Moscow, Yurayt, 2019. 323 p. (In Russian)
11. Tikhanova V.A. *Lik zhivoi prirody: ocherki o sovetskikh skulptorakh-animalistakh* [The face of wildlife: essays on Soviet animal sculptors]. Moscow, Sovetskii khudozhnik, 1990. 238 p. (In Russian)
12. Urvanov I.F. *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu risovaniya i zhivopisi istoricheskogo roda, osnovannoe na umozrenii i opytakh. Sochineno dlya uchashchikhsya khudozchnikom I.U.* [A brief guide to the knowledge of drawing and painting of a historical kind, based on speculation and experiments. Composed for students by the artist I.U.]. St. Petersburg, Tipografiya morskogo shlyakhetnogo kadetskogo korpusa, 1793. 133 p. (In Russian)
13. Fabry K.E. *Osnovy zoopsikhologii* [The basics of zoopsychology]. Moscow, Russian Psychological Society, 1999. 464 p. (In Russian)
14. Shukova G.V. *Mezhhvidovoe vzaimodeistvie cheloveka i domashnikh zhivotnykh kak predmet ekopsikhologicheskogo issledovaniya* [Interspecific interaction of humans and domestic animals as a subject of ecopsychological research]. In: *Ekopsikhologicheskie issledovaniya-3* [Ecopsychological research-3: Proceedings. Ed. by V.I. Panov]. Moscow, St. Petersburg, 2013, pp. 76–109. (In Russian)
15. Alison Nastasi. Why do people seem to care more about the suffering of animals than humans? In: Hopes&Fears. URL: <http://www.hopesandfears.com/hopes/now/question/215977-cecil-animal-human> (accessed 20.09.2019).
16. Jordi Jarque. *El vínculo afectivo con los animales* [The emotional bond with the animals]. In: La Vanguardia, 2013, November 22. URL: <https://www.lavanguardia.com/estilos-de-vida/20131122/54393704768/el-vinculo-afectivo-con-los-animales.html> (accessed 20.09.2019). (In Spanish)

Received: October 28, 2019.