

Научная статья

УДК 347.782

DOI: 10.36871/hon.202401050

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ПАТТЕРНОВ
АНИМАЛИСТИКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ДО XVIII ВЕКА***Юлия Александровна Неприятель^{1,2}*¹ Институт гуманитарных наук Алтайского государственного университета
656015, Российская Федерация, Барнаул, проспект Ленина, 61² Алтайский государственный институт культуры
656015, Российская Федерация, Барнаул, проспект Ленина, 66

me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

В статье описываются национальные особенности изображения животных в первобытный, языческий и христианский периоды до становления и расцвета классического жанра анималистики в России (XVIII–XIX века). Для достижения цели в дополнение к классическим методам исследования в искусствоведении использовался системный подход, в результате была создана модель исследования и прослежены ее изменения в разные временные периоды. В статье проводится анализ влияния сложного интегрального образования — мировоззрения — на создаваемые и дублируемые из века в век анималистические паттерны. В результате выявлены такие компоненты мировоззрения, как особенности эйдетической памяти первобытного человека, особенности мышления до возникновения письменности, стремление к групповой идентификации, религиозные представления, жизненно-практические познания и системы ценностей, определяемые социальными, этническими и политическими факторами. Анализ изменений изображений животных в отечественном искусстве в период от палеолита до становления христианства выявил, что формы анималистических паттернов тесно связаны с особенностями мировоззрения конкретных людей (социальных групп). В заключении приведены примеры использования анималистических паттернов в современном изобразительном искусстве (на примере искусства Алтая).

Ключевые слова: культура, анималистический жанр, системный подход, паттерн, духовная и материальная культура, животные

Для цитирования: Неприятель Ю. А. Особенности формирования паттернов анималистики в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века // *Художественное образование и наука*. 2024. № 1 (38). С. 50–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202401050>

Original article

**FEATURES OF ANIMALISTIC PATTERN FORMATION
IN RUSSIAN FINE ART UNTIL THE XVIIITH CENTURY***Yulia A. Nepriyatel*Institute of Humanities of the Altai State University
61 Lenin prospekt, Barnaul, 656015, Russian Federation

Altai State Institute of Culture

66 Lenin prospekt, Barnaul, 656015, Russian Federation

me@nepri.ru, ORCID: 0000-0003-1697-9789

© Неприятель Ю. А., 2024

The article describes the national peculiarities of animal depiction in the primitive, pagan and Christian periods before the formation and heyday of the classical animalistic genre in Russia (XVIIIth – XIXth centuries). To achieve the purpose, in addition to classical research methods in art criticism, a systematic approach was used, as a result of which a research model was created and its changes in different periods were traced. The article analyses the influence of worldview on animalistic patterns created and duplicated from century to century. As a result, such components of the worldview as the features of eidetic memory of primitive man, aspiration to group identification, religious beliefs, vital and practical knowledge and value systems determined by social, ethnic and political factors are revealed. The analysis of changes in animal images in Russian art from the Paleolithic to the formation of Christianity shows that the forms of animalistic patterns are closely related to the peculiarities of the worldview of specific people (social groups). In conclusion, examples of the use of animalistic patterns in modern visual art are given (using the example of Altai art).

Keywords: culture, animalistic genre, systematic approach, pattern, spiritual and material culture, animals

For citation: Nepriyatel Yu. A. Features of Animalistic Pattern Formation in Russian Fine Art until the XVIIIth century. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 1 (38). P. 50–59. <https://doi.org/10.36871/hon.202401050> (In Russian)

Постнеклассический тип рациональности науки оказывает влияние на социальное мировоззрение и постепенно меняет его. Возникает принципиально новая конфигурация отношений человека с окружающей реальностью [9], уходит в прошлое представление о природе как о подчиняющейся ему иерархии царств животных и растений: человек уже не вершина мироздания. Какой жанр изобразительного искусства, как не анималистический, должен, в первую очередь, откликаться на эти изменения?

Анималистика (от лат. *animal* — животное) — вид изобразительного искусства, в котором главным мотивом является изображение животных [1, 753]. Этот жанр обладает высоким потенциалом в привлечении внимания широкого зрителя силами искусства к проблемам экологии, к обращению к миру животных в историко-художественном аспекте [12]. Примером такого влияния может служить малая скульптурная форма алтайского художника Ю. Г. Мингулова «Подранок». Публицист А. Корчуганов описывает свое впечатление от этой работы так: «В выставочном зале на постаменте кричали болью глаза “Подранка”. Гипс помнит чуткие пальцы создателя. Это и наша боль, и тревога, желание найти гармонию в сосуществовании живых существ на планете. Работы Юрия Мингулова зовут нас к доброте и пониманию, прозрению» [5, 6]. Как видим, анималистические работы могут вызвать высокий эмоциональный отклик.

Однако в современной анималистике очевидна следующая проблема: профессиональ-

ных художников-анималистов, постоянно работающих в этой тематике, в России единицы. В Большой Российской энциклопедии в статье об анималистическом жанре после В. А. Ватагина и Е. И. Чарушина (работавших в начале и середине XX века) нет авторов, достойных упоминания. Отметим одну фразу из этой статьи: «Тематика, связанная с изображением животных, составляет популярный раздел китча» [1, 753]. Несмотря на мнение искусствоведа И. В. Портновой [16] о том, что русский анимализм — значимый историко-художественный феномен, и сам автор, и немногочисленные исследователи отечественного анималистического искусства [2] свидетельствуют об упадке жанра. Диссонанс между потенциалом жанра и отсутствием должного профессионального внимания и искусствоведческого освещения этой темы вызывает очевидный вопрос: почему современное искусство практически не обращается к такому эффективному инструменту воздействия на социальное мировоззрение, как анималистический жанр? Выявление причин отеснения анималистики на жанровую периферию и поиск выхода из сложившейся проблемной ситуации повышает актуальность настоящего исследования.

В статье используются подходы и методы гуманитарных наук, однако научная новизна заключается во взгляде на проблему современной отечественной анималистики не только в свете исторического, историко-культурологического, сравнительно-исторического, иконологического (частично) и формального методов, а также системного и деятельностного

подходов, но и со стороны работающего в этом жанре автора статьи. Это своего рода интроспективный взгляд на специфику работы художника-анималиста, исследование влияния на нее концептуальных установок художника и общества (внутреннее стремление к изображению животных, воздействие исторически сформировавшихся анималистических паттернов, социокультурный запрос общества и сложившееся в конкретный момент времени художественное мировоззрение).

С целью снижения субъективности исследования была разработана модель исследования (рис. 1), структура которой, являясь системным типом проектируемой художественной деятельности, поясняется в статье в контексте историко-культурологического подхода и базируется на теории Г. П. Щедровицкого [15] и модели К. С. Пескишевой [10]. Более подробно разработка схемы исследования описана в статье «Системный подход к анималистическому жанру в изобразительном искусстве» (в печати).



Рис. 1. Модель анималистического жанра в изобразительном искусстве (системный подход)

Статья делится на параграфы, разъясняющие само понятие «мировоззрение», а также анималистические образы палеолитического, языческого и древнерусского изобразительного искусства. Цель статьи — выявить специфику влияния мировоззренческих представлений, существующих в означенные периоды, на создаваемые образцы изображений животных. В заключительном параграфе статьи затрагивается вопрос о влиянии указан-

ных паттернов на творчество современных авторов. Выводы иллюстрируются примерами изобразительного искусства художников Алтая (включающего как Алтайский край, так и Республику Алтай).

Мировоззрение. Для более точного понимания влияния мировоззрения на анималистические паттерны необходимо обратиться к самому понятию. Человеческое сознание и познание развивается в контексте общественно-исторического процесса, в результате чего мировоззрение чаще рассматривается в большом, общественно-политическом масштабе. Однако мы склонны согласиться с философом Л. Г. Интымаковой, указывающей, что «в реальной действительности мировоззрение формируется в сознании конкретных людей и используется личностями и социальными группами в качестве определяющих жизнь общих воззрений» [3, 32]. Причем мировоззрение — сложное интегральное образование, включающее особенности мышления, жизненно-практические и научные познания, систему ценностей, представления о будущем и многие другие компоненты, определяющие самое общее видение, понимание мира.

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО СТИЛЯ

1. Животный стиль. Период, когда в изобразительном искусстве доминировали изображения животных, может быть назван с большой достоверностью. Неразрывная взаимосвязь человека и природы прослеживается еще с искусства палеолита, обращенного по преимуществу к охотничьим или в более поздние времена скотоводческим сценам. Этот ранний анимализм принято называть животным стилем. Во всех пещерных и наскальных изображениях полностью доминирует анимализм, немалое их количество посвящено наиболее ярким сценам: «...животные изображены либо стремительно бегущими, либо замершими в позе напряженного ожидания <...> Хищники же изображались либо в момент атаки, либо непосредственно перед атакой» [6, 146].

Наскальные рисунки, найденные в Испании (Альтамира), Франции (Ласко, Фонде-Гом), России (Капова пещера на Южном Урале), поражают спецификой передачи облика и движений животных — быков, диких лошадей, оленей, медведей, бизонов. Как указывает П. А. Куценков, исследующий психологию первобытного и традиционного

искусства, палеолитические наскальные рисунки отличаются от более поздних изображений и скульптур: «Натурализм и живость многих (но отнюдь не всех) изображений эпохи палеолита не имеют аналогий в последующей истории искусства. Отдаленного подобия этой поразительной точности современный художник может добиться при непосредственной работе с натурой, причем только после долгих лет изнурительного обучения» [7, 142]. Ища причины такого удивительного натурализма, автор анализирует эйдетицизм — специфический вид памяти, позволяющий его обладателю помнить во всех деталях увиденный предмет. И делает вывод, что изображения животных палеолитических пещер — рисунки кроманьонцев, чья память хранила картины куда более точные и яркие, чем память современного человека. Это также подтверждает факт отсутствия в палеолитических изображениях обобщения: «Любое изображение животных предельно конкретно» [там же, 143].

Именно эйдетическая память, являясь особенностью мышления первобытного человека, по мнению П. А. Куценкова, повлияла на специфические отличительные черты «животного стиля». Такая особенность памяти уже не была свойственна последующим поколениям художников в результате сложных изменений мышления (появление письменности и других факторов, о чем будет сказано ниже). Описывая дальнейшее развитие изобразительного искусства, П. А. Куценков уточняет: «Начиная с мезолита, человечество нигде и никогда не то что не воспроизводило “натуру” с тщательностью кроманьонца, но даже и не пыталось сделать это» [там же, 151]. И кроманьонцы, и живущие в более поздние эпохи люди хорошо знали натуру, но первые изображали конкретное видимое ими животное, а вторые — животных вообще, подобных тысячам других. В дальнейшем искусство анималистики было направлено в сторону обобщений, стилизаций и деформаций, хотя тщательное знание анатомии также было необходимо.

Уточним также, что общепринятым является предположение, что процесс создания наскальных рисунков являлся ритуальным актом; петроглифы также могли нести историческую (запечатление важных событий), и космогоническую (передача представлений людей о строении мира, мифотворчество), и в какой-то мере познавательную функции [17].

Дошедших до наших дней петроглифов сравнительно мало, однако их широкое ти-

ражирование в средствах массовой информации, учебных пособиях и других источниках в течение короткого времени возводит их в категорию *паттернов* (образцов, эталонов, схем-образов для изобразительного искусства и декоративно-прикладного творчества). Этот термин, на наш взгляд, наиболее точно отражает формы изображений (в данном случае — животных), которые практически без изменений, как шаблоны или трафареты (несущие определенные символические значения) используются в современном искусстве.

Таким образом, можно сказать, что изображение животных — один из самых древних жанров изобразительного искусства и именно особенность развития мышления палеолитического художника являлась выходящим на передний план компонентом мировоззрения, влияющим на создаваемые образцы изображений животных. Модель палеолитического искусства можно представить в виде схемы (рис. 2), где ядро духовной и материальной культуры находится в стадии становления и подчинено особенностям мышления первобытного человека (эйдетическая память). В это время накапливаются жизненно-практические познания, в том числе с помощью искусства.



Рис. 2. Модель системы культуры в период палеолита

2. Языческие анималистические изображения

2.1. *Дохристианские традиционные искусства на Руси.* В период до X века, то есть до принятия христианства, языческие верова-

ния (и, соответственно, искусство, находящееся в синкретичном взаимодействии с ними) были неразрывно связаны с животным миром и силами природы. В палеолитическом («монументальном») искусстве список изображений животных был довольно обширен (мамонты, быки, дикие лошади, различные виды оленей, медведи, бизоны и даже верблюды — изображение верблюда, перекрытое кальцитом, было найдено в 2017 году в Каповой пещере). В языческий же период центр внимания фокусируется на декоративно-прикладном искусстве, отмечается сужение «ассортимента» животных и преобладание отдельно взятых анималистических изображений, которые утрачивают физиологичность и komponуются в узоры [13, 146], трансформируются и копируются (русалки, птицы Сирина, грифоны). Так, историк С. А. Кабатов на примере образцов, характерных для Костромского Поволжья, пишет, что в отечественном искусстве данного временного отрезка превалируют изображения коней и (преимущественно) водоплавающих птиц. В таких изображениях четко прослеживается значительная стилизация (птицевидные подвески) и ирреальная деформация (коньки-птицы) [4, 49]. При анализе семантики зооморфных изображений автор выявляет факторы, определяющие специфику изображения животных в декоративно-прикладных изделиях, — это два пласта диалектически связанных культурных языческих представлений на Руси:

- древние космогонические верования о роли священных животных в происхождении всего сущего на земле (культ Солнца и воды);
- идеология придания изображениям магических, защитных свойств (превращение магических культовых фигурок в обереги) [4, 51]. Придание им защитных функций позволяет сделать вывод, что обладатель данного декоративно-прикладного предмета преследует в том числе и приземленные практические цели.

Кроме защитных функций, традиционное искусство бесписьменного общества использовалось для передачи информации, которую можно было бы понять без словесного сопровождения, то есть «припомнить» информацию рисунчатого письма на декоративно-прикладных предметах [7, 205]. В результате художник, сохраняющий традицию, вынужден был имитировать более ранний образец-«напоминатель», где гармония, кра-

сота и композиция уходили на задний план. С течением времени в результате бесконечной имитации предшествующих образцов неизбежно накапливалась мера условности. Несмотря на различные скорости эволюции тех или иных традиционных искусств, поздний их вариант, как считает П. А. Куценков, балансирует на грани изображения и письма. Но после изобретения письменности (в основе которой неизменно прослеживается изобразительное начало начертания клинописи или букв), когда мнемоническая функция искусства стала уже не так востребована, изображения обособляются от письменности и делают «гигантский шаг к тому, что называем искусством мы, люди XXI века» [там же].

Кроме того, необходимо упомянуть еще один момент, указывающий на значительное изменение мировоззрения художника-ремесленника (социальных групп) того времени: специфика отбора дублируемых паттернов традиционного изобразительного искусства определяла групповую идентификацию (например, тотемы племен). Для члена общества важно было четко отделять «своих» от «чужих» [там же, 175], что свидетельствует об увеличении влияния на мировоззрение и искусство таких компонентов, как социальные, этнические и даже политические факторы.

2.2. Скифо-сибирский звериный стиль. Так как тематика исследования касается изобразительного искусства Алтая, необходимо обратиться к скифо-сибирскому звериному стилю, который у современного художника на данной территории не менее популярен, чем традиционные народные искусства Руси. Распространенность носителей культур скифского типа довольно широка, это индоевропейская (скифы, савроматы, саки), уральская, северокавказская, алтайская (племена Южной Сибири и Монголии) языковые группы [7, 179]. Широкое освещение в средствах массовой информации археологических раскопок на могильнике Ак-Алаха урочища Уюк («принцесса Уюка» — данное журналистами название мумии молодой женщины) привело к волне популярности ставших вскоре паттернами изображений животных. В Республике Горный Алтай даже возникла Уймонская роспись, использующая и стилизующая изображения татуировок, форм мелкой пластики и других находок урочища [8].

Несмотря на распространенное мнение о «мифологической» версии скифских изображений, теоретическое предположение

П. А. Куценкова о предельно прагматическом их характере кажется более правдоподобным. Тщательный анализ ученым некоторых скифских композиций опровергает «модель мира скифской культуры» и наличие следов мифологического символизма и, напротив, позволяет сделать вывод об изображении конкретных событий, привязок к местности, традиций, социальных отношений (запись-отчет, предтеча письменности). С этим согласуется вывод о существовании по меньшей мере двух стилей: «демократического» и «мемориального» стиля металлических изделий и оленных камней [7, 177–184].

На основе вышеизложенных примеров языческого искусства можно сделать следующие выводы о символике и семантике анималистических изображений языческого периода:

- несмотря на некоторое формальное сходство между архаичными и традиционными анималистическими изображениями, необходимо четко их разграничивать: в первых отмечается непосредственная реакция на воздействие психологических факторов (острая зависимость от случая, постоянная опасность и другие), вторые — более прагматичны (выполняют конкретные функции);
- до появления письменности в традиционном искусстве практиковалось дублирование ранее созданных, легко узнаваемых, «читаемых» паттернов, на новом же этапе искусство значительно видоизменяется;
- в языческом искусстве на передний план выдвигается мировоззрение, подчиняющееся жизненно-практическим познаниям и системам ценностей, выработанным благодаря социальным, этническим и даже политическим факторам.

Модель языческого искусства можно представить в виде схемы (рис. 3), где ядро духовной и материальной культуры находится в стадии становления и в синкретичном взаимодействии с языческими верованиями, социальными, этническими и политическими факторами. Человек выступает в модели и как объект, и как предмет культуры: он возвращается культурой (материальной и духовной) и требованиями коммуникативно-функциональной сферы, но в то же время сам является ретранслятором культуры через творческую деятельность.



Рис. 3. Модель системы культуры в период язычества

3. «Картина мира» в древнерусском искусстве. На протяжении восьми веков (X–XVII) существования древнерусского искусства формировалась «картина мира», обязательными атрибутами которой были символические образы животных [13, 145]. Наряду с декоративно-прикладным творчеством (украшение и защита жилищ) развивается живопись (иконы, настенная живопись) и появляется книжная миниатюра. Количество анималистических изображений постепенно снижается. Исследователь древнерусского искусства Г. К. Вагнер определяет следующий состав жанровой системы в этот период: богородичный, легендарно-исторический, житийный жанры [цит. по: 13, 146]. В древнерусском искусстве в сравнении с предыдущим (языческим) этапом проявляются отличительные черты изображений животных. Так, наблюдается трансформация и мистификация заимствованных символов античной религии, культуры и мифологии, хотя официально в своей ортодоксии христианство всячески отказывалось от них [14]. Христианское мировоззрение сформировало систему анималистических символов, обладающих тайным, скрытым смыслом, доступным лишь посвященным. Кроме того, символ превратился в целую конструкцию, «указывающую на нечто, чем она не является» [там же, 315]. В результате все изображения животных в христианском искусстве интерпретировались только в контексте верования и антропоцентрического мировоззрения, а выделения анималистики в самостоятельный жанр в обозначенный пе-

риод быть не могло. Для изображения (дублирования) символа тщательной штудии натуры и знания анатомии изображаемых животных не требовалось. Стилистику подобных изображений, в которых животные угадываются по внешним опознаваемым чертам, И. В. Портнова определяет как «наивный реализм», однако попытки объективного анализа не выявляют признаков серьезного изучения натуры [13, 148].

Исследуя философско-этический характер символизма иконы, И. В. Шалда указывает, что «религиозный символ закончен и неизменен» [14, 317]. Однако интерпретация символического образа различными народами естественным образом отличалась: «Иконописцы Древней Руси научились создавать произведения, близкие местным условиям, вкусам и идеалам» [там же, 320]. Перекликается с этим утверждением и анализ И. В. Портновой, которая указывает, что образ животного иконографически схематизировался, однако форма отличалась разнообразием и изменялась «под воздействием тех или иных тенденций или фантазий самого художника» [13, 148]. Иными словами, иконографический прием служил христианским целям, а преобразованная форма работала на образ. Несмотря на значительные символические преобразования изображений животных под воздействием религиозного компонента мировоззрения художника того времени, И. В. Портнова видит в них зачатки искусства отечественной анималистики [13]. Особенности обобщения и анализа формы (например, крепкие туловища и стройные ноги коней, их рельефные сильные фигуры) легли в основу целостного российского анималистического стиля.

Приведенные специфические черты христианского искусства позволяют говорить о следующих особенностях мировоззрения в данный период времени:

- значительная трансформация и мистификация заимствованных изображений животных предыдущих этапов привели к формированию системы анималистических символов, дублируемых художниками и не нуждающихся в подробных анатомических штудиях;
- изображения животных в богородичном, легендарно-историческом и житийном жанрах, стилистика которых близка «наивному реализму», являлись частыми атрибутами (элементы «картины мира»);
- форма (но не образ) животных могла изменяться под воздействием предпочтений художника (группы художников);

- компонентом мировоззрения художника, значительно влияющим на специфику изображения животных, являются религиозные представления. Однако в отечественной традиции изображения животных отмечается стремление к более или менее реальной передаче облика согласно предпочтениям художника, но без нарушения традиций.

Модель древнерусского искусства X–XVII веков в области изображений животных можно представить в виде схемы (рис. 4), где в ядре духовной и материальной культуры накапливаются образные паттерны изображений христианского «ассортимента» животных и большой пласт их символического насыщения. В этот период компонентом коммуникативно-функциональной структуры (мировоззрения), значительно влияющим на процессы становления анималистических паттернов, является религия.

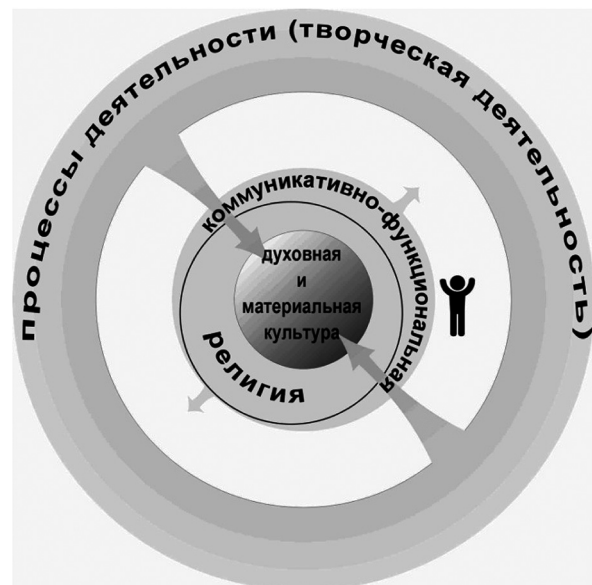


Рис. 4. Модель системы культуры в период христианства

4. Использование паттернов, сформированных в отечественном изобразительном искусстве до XVIII века. К палеолитическим, языческим и иконографическим паттернам животных современные художники и ремесленники обращаются довольно часто. В XX веке в центральной части России в 1930–1960 годы отмечалась активизация анималистического жанра (формирование московской школы анималистики, работающей в классическом ключе над заказами музеев, издательств (иллюстрация художе-

ственной и научной литературы), фабрик (например, фарфоровой фабрики) [11]. Позже, в 1970-х годах, поиск новой художественной образности возвращает художников-анималистов к достижениям и традициям прошлого (искусство древней Руси, народное творчество, не только отечественное). Через живопись и скульптуру художники конца XX века транслировали свой взгляд на мир животных и философские размышления о природе.

В декоративно-прикладном искусстве отечественные художники-ремесленники скрупулезно возрождали популярность народных ремесел. Однако во вновь созданных произведениях отмечаются стилизации, близкие современным вкусам и идеалам не только производителей, но и потребителей (покупателей), как это случалось и ранее [8].

Говоря об Алтайском крае в современных реалиях, можно упомянуть о том, что относительно регулярно образы неолита и этноархаики используют художники (в том числе мастера декоративно-прикладного творчества) Ю. Е. Бралгин, С. В. Милантьева, И. И. Ортогулов, Л. Н. Пастушкова, В. М. Романов, В. И. Санникова и другие. Освещение средствами массовой информации археологических раскопок «принцессы Укока» привело к волне популярности в изобразительном искусстве паттернов скифо-сибирского звериного стиля, все более увеличивается популярность Уймонской росписи, способствующей экономическому подъему гостинично-туристической отрасли Горного Алтая [8].

Таким образом, в современном искусстве анималистические паттерны описываемого

временного периода встречаются в графике, станковой живописи, скульптуре, декоративно-прикладном искусстве.

ВЫВОДЫ

В результате исследования изменения изображений животных в отечественном искусстве в период от палеолита до становления христианства было выявлено, что формы анималистических паттернов тесно связаны с особенностями мировоззрения конкретных людей (социальных групп). Мировоззрение включает особенность мышления, жизненно-практические и научные познания, систему ценностей (групповая идентификация, религия и др.), представления о будущем и многие другие компоненты, определяющие самое общее видение, понимание мира. В созданной модели исследования это также прослеживается: в разные временные периоды меняется качество и состав коммуникативно-функциональной сферы, влияющей на мировоззрение творца. Человек одновременно и объект, и предмет культуры: возвращаясь культурой, он со временем становится ее ретранслятором через творческую деятельность. В результате в ядре созданной модели — в духовной и материальной культуре — накапливаются образные паттерны изображений и пласт их символического насыщения. Они используются отечественными художниками в различных видах изобразительного искусства достаточно часто, и такие произведения имеют спрос у зрителя. На наш взгляд, данную модель исследования можно экстраполировать на другие виды и жанры искусства.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анимализм // Большая Российская энциклопедия : в 30 т. / пред. науч.-ред. совета Ю. С. Осипов, отв. ред. С. Л. Кравец, Т. 1. М. : Большая Российская энциклопедия, 2005. 766 с. Илл.: карты.
2. Гордеева Е. В. Анималистика: вопросы терминологии и границ жанра // Искусство Евразии. 2019. № 4 (15). С. 301–322.
3. Интьмакова Л. Г., Чередникова Н. П. Мировоззрение: структура и способы организации // Вестник Таганрогского государственного педагогического института. 2008. № 2. С. 32–38.
4. Кабатов С. А. Семантика зооморфных украшений сельского населения Костромского Поволжья // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2014. Т. 20. № 4. С. 49–52.
5. Корчуганов А. О жизни братьев наших меньших // Алтайская правда. 1987. № 35. С. 4.
6. Куценков П. А. Память и искусство палеолита // Историческая психология и социология истории. 2008. № 1. С. 142–157.
7. Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. М. : Прогресс-Традиция, 2007. 232 с.

8. *Неприятель Ю. А.* Символика и семантика анималистических образов в народных росписях России: вчера, сегодня, завтра // *Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств)*. 2022. № 2 (32). С. 32–39.
9. *Олексенко А. И.* Российская классическая анималистика как антропопрактика: от исследования к проектированию форм трансляции // *Фонарь Диогена: человек в многообразии практик*. 2016. Т. 2. № 2. С. 374–410.
10. *Пескишева К. С.* Стратегирование художественной деятельности как инструмент профессиональной реализации художника // *Артикульт*. 2023. № 2 (50). С. 6–22.
11. *Портнова И. В.* Анималистический жанр в XX веке. Взгляды художников на мир животных. Вопросы анималистического искусства в их теории // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 107. С. 169–176.
12. *Портнова И. В.* Мировоззренческие аспекты взаимосвязи «природа — человек» на примере отечественного анималистического искусства XIX–XX веков // *Университетский научный журнал*. 2015. № 12. С. 31–36.
13. *Портнова И. В.* О семантике образа животного в древнерусском искусстве. К предыстории анималистического жанра // *Общество: философия, история, культура*. 2022. № 9 (101). С. 145–149.
14. *Шалда И. В.* Философско-этический анализ художественного языка иконы // *Научные ведомости Белгородского государственного университета*. 2012. № 2 (121). С. 315–322. (Философия. Социология. Право)
15. *Щедровицкий Г. П.* Исходные представления и категориальные средства деятельности // *Разработка и внедрение автоматизированных систем в проектировании (теория и методология)*. М. 1975. С. 84–85.
16. *Portnova I. V.* Russian Animalier Art in the XVIIIth – XIXth Centuries in the Context of European Schools: The Origins and Nature of Development // *Space and Culture, India*. 2021. Т. 9. №. 1. С. 50–65.
17. *Whitley D.* Introduction to Rock Art Research. 2nd edition. Routledge. 2011.

REFERENCES

1. Kravets S. L. Animalism. *Bol'shaya Rossiiskaya entsiklopediya [The Great Russian Encyclopedia : in 30 vol.]*. Vol. 1. Moscow, 2005. 766 p. (In Russian)
2. Gordeeva E. V. Animalistic Art: the Problems of Terminology and Genre Frames. *Iskusstvo Evrazii [The Art of Eurasia]*. 2019, no. 4 (15). P. 301–322. (In Russian)
3. Intymakova L. G., Cherednikova N. P. Worldview: Structure and Methods of Organisation. *Vestnik Taganrogskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo instituta [Bulletin of the Taganrog State Pedagogical Institute]*. 2008, no. 2. P. 32–38. (In Russian)
4. Kabatov S. A. Kostroma Region Rural Population Zoomorphic Decorations Semantics. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova [Vestnik of Kostroma State University]*. 2014, vol. 20, no. 4. P. 49–52. (In Russian)
5. Korchuganov A. About the Life of Our Smaller Brothers. *Altaiskaya Pravda*. 1987, no. 35. P. 4. (In Russian)
6. Kutsenkov P. A. Memory and Art of the Paleolithic. *Istoricheskaya psikhologiya i sotsiologiya istorii [Historical Psychology and Sociology of History]*. 2008, no. 1. P. 142–157. (In Russian)
7. Kutsenkov P. A. Psikhologiya pervobytnogo i traditsionnogo iskusstva [Psychology of Primitive and Traditional Art]. Moscow, 2007. 232 p. (In Russian)
8. Nepriyatel Yu. A. Symbolism and Semantics of Animalistic Images in Russia's People's Paintings: Yesterday, Today, Tomorrow. *Uchenye zapiski (Altaiskaya gosudarstvennaya akademiya kul'tury i iskusstv) [Proceedings of Altai State Academy of Culture and Arts]*. 2022, no. 2 (32). P. 32–39. (In Russian)
9. Oleksenko A. I. Russian Classical Animalism as an Anthropopractice: from Research to the Design of Forms of Translation. *Fonar' Diogena: chelovek v mnogoobrazii praktik [Diogenes' Lantern: Man in Variety of Practices]*. 2016, vol. 2, no. 2. P. 374–410. (In Russian)
10. Peskisheva K. S. Artistic Practice Strategizing as an Artist's Professional Tool. *Articult*. 2023, no. 2 (50). P. 6–22. (In Russian)
11. Portnova I. V. Animal Painting in the XXth century. Artists' Views on the Animal Kingdom. Issues of Animal Painting in Their Theory. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gerцена*. 2009, no. 107. P. 169–176. (In Russian)

- eskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. 2009, no. 107. P. 169–176. (In Russian)*
12. Portnova I. V. Ideological Aspects of “Nature — Man” Relationship on the Example of Domestic Animalistic Art of the XIXth – XXth centuries. *Universitetskii nauchnyi zhurnal [Humanities and Science University Journal]. 2015, no. 12. P. 31–36. (In Russian)*
 13. Portnova I. V. On the Semantics of the Animal Image in Old Russian Art on the Way to the Formation of the Animalistic Genre. *Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura [Society: Philosophy, History, Culture]. 2022, no. 9 (101). P. 145–149. (In Russian)*
 14. Shalda I. V. Philosophical-Ethical Analysis of the Language of Art Icons. *Nauchnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta [Scientific Bulletin of Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Law]. 2012, no. 2 (121). P. 315–322. (In Russian)*
 15. Shchedrovitsky G. P. Initial Representations and Categorical Means of Activity. *Razrabotka i vnedrenie avtomatizirovannykh sistem v proektirovanii (teoriya i metodologiya) [Development and Implementation of Automated Systems in Design (theory and methodology)]. Moscow, 1975. P. 84–85. (In Russian)*
 16. Portnova I. V. Russian Animalier Art in the XVIIIth – XIXth Centuries in the Context of European Schools: the Origins and Nature of Development. *Space and Culture. India, 2021, vol. 9, no. 1. P. 50–65. (In English)*
 17. Whitley D. Introduction to Rock Art Research. 2nd edition. 2011. (In English)

Информация об авторе:

Неприятель Ю. А. — аспирантка Института гуманитарных наук Алтайского государственного университета, преподаватель кафедры художественной культуры и декоративно-прикладного творчества Алтайского государственного института культуры.

Information about the author:

Nepriyatel Yu. A. — Postgraduate student of the Institute of Humanities of the Altai State University, Lecturer at the Chair of Art Culture and Decorative and Applied Art of the Altai State Institute of Culture.

Статья поступила в редакцию 14 ноября 2023 года; одобрена после рецензирования 11 декабря 2023 года; принята к публикации 13 декабря 2023 года.

The article was submitted November 14, 2023; approved after reviewing December 11, 2023; accepted for publication December 13, 2023.

