

УДК 76; 77

ББК 85.163; 85.19

Юргенева Александра Львовна

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

ResearcherID: AAV-4275-2021

lvovushka@yandex.ru

Ключевые слова: антропоморфизм, таксидермия, книжная иллюстрация, детская литература, открытка, образы животных, психологизм

Юргенева Александра Львовна

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-1-412-451

Для цит.: Юргенева А.Л. Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки // Художественная культура. 2025. № 1. С. 412–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-412-451>.

For cit.: Yurgeneva A.L. Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 1, pp. 412–451. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-1-412-451>. (In Russian)

Yurgeneva Alexandra L.

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia

ORCID ID: 0000-0002-0465-4728

ResearcherID: AAV-4275-2021

lvovushka@yandex.ru

Keywords: anthropomorphism, taxidermy, book illustration, children's literature, postcard, animal images, psychologism

Yurgeneva Alexandra L.

Anthropomorphism of Animal Images at the Turn of the 19th – 20th Centuries: Taxidermy, Book Illustration, Postcards

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Аннотация. В статье проводится анализ антропоморфных изображений животных на рубеже XIX и XX веков. Актуальность данного исследования определяется вниманием самых различных научных дисциплин к проблеме взаимодействия человека и животного, а также заполненностью современной визуальной культуры (в первую очередь интернет-пространства) образами животных, наделенных чертами антропоморфизма. В рамках исследования сделаны выводы о том, что в рассматриваемый период подобные образы оказываются наделены новыми чертами, происходит их выход за пределы области сатиры. Этот процесс происходит на фоне становления экологического мышления и расцвета искусства таксидермии как научного метода. Одной из новых тенденций становится создание человекоподобных групп животных, сюжетом для которых служили фábль, народные детские песни и сценки повседневной жизни. Проведенный анализ позволил установить взаимовлияние литературы и таксидермии. Автор приходит к выводу о том, что успех антропоморфных биологических групп привел к изменениям в характере детской книжной иллюстрации. Художники начинают разрабатывать образы животных, наделенных психологизмом, существующих в детально изображенной бытовой обстановке. Постепенно они отходят от литературной основы — главным объектом изображения становится окружающая повседневность, которая заселяется «цивилизованными» животными. Обновленные антропоморфные животные наполняют периодику и поверхность почтовых открыток.

Abstract. The article analyses anthropomorphic images of animals at the turn of the 19th and 20th centuries. The relevance of this research is determined by the attention of various scientific disciplines to the problem of human-animal interaction, as well as by the abundance of images of animals endowed with anthropomorphic features in the modern visual culture (primarily the Internet space). As part of the study, it was concluded that during the period under review, such images acquired new features and went beyond the realm of satire. That process took place against the background of the formation of ecological thinking and the flourishing of the art of taxidermy as a scientific method. One of the new trends was the creation of human-like groups of animals, the plot for which was based on fabliau, folk children's songs, and scenes of everyday life. The conducted analysis allowed establishing the mutual influence of literature and taxidermy. The author concludes that the success of anthropomorphic biological groups led to changes in the nature of children's book illustration. Artists began to create images of animals having psychological insight, existing in an elaborately depicted household environment. Gradually, they moved away from the literary basis: what became the main subject of the image was the surrounding everyday reality populated by 'civilized' animals. Updated anthropomorphic animals filled periodicals and postcards.

Введение

Антропоморфные изображения животных встречаются в различные исторические периоды, кажется, во всех культурах. Предметом нашего интереса стали гиперреалистичные и правдоподобные такие изображения в европейской массовой культуре. Целью работы является поиск социокультурных причин их создания и их популярности. Мы не будем углубляться в богатую историю антропоморфных образов дофотографической эпохи, поскольку это представляется темой для отдельного исследования. Обратимся ко второй половине XIX века, когда произошел настоящий прорыв в области изображения антропоморфных животных.

Прежде такие образы возникали как прием карикатуры, где узнаваемые черты того или иного животного были призваны отразить их негативное проявление в человеке (похоть, злоба, обжорство, глупость и проч.). Создавались комические образы, призванные осмеивать отрицательные, нежелательные для человека европейской культуры проявления наклонностей, желаний и эмоций. Примерами подобного подхода могут служить работы знаменитого французского карикатуриста Жана Гранвиля (Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard, 1803–1847)⁽¹⁾. Известность ему принесла серия из 70 литографий «Метаморфозы дня» (*Les Métamorphoses du jour*, 1829), на которых изображены бытовые сценки из жизни антропоморфных животных, представляющих собой человеческое тело и звериную голову. У них человеческие кисти рук и нет хвостов, что уподобляет их людям, надевшим маски (или, точнее, снявшим их). Гранвиль на листе «Жара» (№ 52 *Temps de canicule*) изображает псов, идущих по пятам за дамой с хорошенькой собачьей головкой. Один из преследователей высунул язык: в этом «жесте» художник, очевидно, обыгрывает естественный способ охлаждения у собак и один из иконографических мотивов проявления похоти.

Творчество Гранвиля отмечено рядом важных для нас черт — это детальная прорисовка костюма, продуманный повседневный

(1) Специальному аспекту ироничных изображений озверевших людей и очеловеченных животных у Ж. Гранвиля посвящена статья: [Ефимова, 2023, с. 200–219].

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

сюжет, достаточно натуралистичное изображение звериной части образа, в том числе мимические проявления сводятся к минимуму, а эмоциональность и нарративность почти полностью передается человеческому телу (только собаки у него отражают сравнительно разнообразную палитру мимики). Но самое главное, художник не изображает мир, где одни персонажи являются людьми, а другие носят звериное обличье. «Метаморфозы дня» — это мир животных, где взаимоотношения между разными видами переносятся на картину социальной действительности и критикуются. Здесь присущие тому или иному животному черты как бы всецело поглощают личность и заставляют персонажа действовать сообразно. Иными словами, звериный аффект подавляет личность, ориентирующуюся на социокультурные нормы.

Тенденции в отношении человека к природе

Следующий поворот в истории изображения антропоморфных животных связан с выходом этих образов за пределы традиции сатирической образности. Тема, которой мы далее коснемся, полемична и может вызывать острое отторжение у человека XXI века. По этой причине необходимо очертить актуальные для эпохи тенденции, на фоне которых разворачивался данный феномен. В этот период европейской культуре открывается связь человека и животного как неизбежного факта, определенного самой природой. Связано это в первую очередь с известной работой Чарльза Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859). Предлагая широкой публике результаты своих исследований по анализу механизма визуализации эмоций посредством телесных проявлений, в другой своей книге, «Выражение эмоций у человека и животных» (1872), Дарвин настаивает на необходимости контроля над своими чувствами: «...Подавление, насколько это возможно, всех внешних знаков смягчает наши душевные волнения. Кто дает волю сильным жестам, усиливает свой гнев; кто не сдерживает выражение страха, тот испытывает еще сильнейший страх...» [Дарвин, 1896, с. 20]. В результате, с одной стороны, продвигаются меры по укрощению животной биологической составляющей, а с другой — не менее интенсивно разрабатываются способы ее нормативной реализации в публичном пространстве.

Последнее реализовывалось, к примеру, в развитии любительского спорта, где было допустимо проявление аффектов, и в поддерживаемой отдельными медицинскими теориями моде на загородные прогулки (пешие и велосипедные, а также катание на лодках и проч.). В целом идея проведения досуга на открытом воздухе, как необходимая для городского жителя, поднимает вопросы о среде обитания человека и его взаимодействия с живой природой. С этим коррелировало развитие медицины (в частности, анатомии и психиатрии), а также становление этнографии и зоологии как самостоятельных областей научного знания. Открытия в области физиологии и психиатрии попадают в область популярной культуры. Пользуются интересом и популярностью все публичные мероприятия, которые могли что-то сказать или о самом человеке (этнографические выставки, анатомические театры, морги и т.д.), или о живой природе (выставки диких животных, зоопарки, зоологические музеи, иллюстрированные издания). На этнографических выставках посетители могли приобщиться к науке и внести в нее свой вклад, позволив измерить параметры собственного тела. Вызывают любопытство, но также и осуждаются современниками демонстрации истерии на открытых лекциях Жана Мартена Шарко [см.: Мартынова, 2021, с. 119]. Знаменитая «Иллюстрированная жизнь животных. Общий очерк царства животных» А.Э. Брема выходит в первом издании, состоящем из шести томов, с 1863 по 1869 год, второе издание в десяти томах, «Жизнь животных Брема», — с 1877 по 1879 год, третье издание — в 1890–1893 годах; все книги были наполнены огромным количеством первоклассных детализированных гравюр, изображающих животных со всего света с указанием масштаба. Выставки животных могли проходить в рамках частной инициативы владельцев живых коллекций, таких как торговец дикими животными немец Карл Хагенбек (Carl Hagenbeck). В статье «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона он указан как первый организатор «этнографических выставок представителей разных племен земного шара в естественной обстановке, т.е. вместе с встречающимися у них домашними и друг. животными, инструментами, утварью и т.п.» [Н.Н.А., 1902, с. 949]. Его представления и выставки переезжали по городам Европы с 1870-х годов, они также неоднократно гастролировали в Москве и Санкт-Петербурге [см. подробнее: Лескинен, 2018, с. 148–163]. Характерным является выбор

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

мест для их проведения, который говорит об ориентированности на самого массового зрителя (например, мюзикл-холлы), однако впоследствии именно Хагенбек стал идеологом создания естественных условий при содержании животных в неволе.

Кроме того, музейные зоологические экспозиции в это время стали доступны не только специалистам. Московский публичный музей (или Музей наук и искусств, зоологический раздел которого сейчас известен как Зоологический музей МГУ) в XIX веке дважды открывался для студентов и широкой публики — в 1805 и в 1866 году. В Санкт-Петербурге в Зоологический музей Императорской Академии наук «с 1864 г. публику стали пускать... круглый год и общее число впусков возросло до 52 (тоже не много)» [Слепкова, 2016, с. 40]. Исследователь отмечает, что это число прохода довольно скромное, но тем не менее получается, что музей открывал свои двери для широкого зрителя один раз каждую неделю.

Еще одним важным фактором, влияющим на взаимоотношения человека и природы, был рост европейских городов. Устремившийся туда из провинции поток населения, изменение ландшафта и ускорение ритма жизни вызвали желание попытаться сохранить уходящую действительность. В Германии идеологом нового отношения человека и окружающей среды был профессор зоологии Карл Август Мёбиус (Karl August Möbius), разработавший концепт «биологического сообщества», названный современниками «биологической перспективой» [Nyhart, 2009, p. 2]. Концепция Мёбиуса «была центральным элементом более широкого подхода к природе, рассматривающего организм как живое существо, встроенное в природу, выживание которого зависит от его способности успешно взаимодействовать как со своей физической средой обитания, так и с другими организмами вокруг него» [Nyhart, 2009, p. 2]. Этой потребности отвечали действия, как бы мы их сейчас назвали, экоактивистов, которые либо наследуя земли, либо выкупая их, прилагали усилия для сохранения природных территорий в неизменном виде. Линн К. Ньюхарт утверждает, что «основным местом, где развивалась биологическая перспектива, была не элитарная сфера университетской науки, а гражданская сфера музеев, школ, зоопарков и других общественных предприятий» [Nyhart, 2009, p. 4–5]. И такая ситуация была свойственна не только Германии, которой посвящено исследование Ньюхарт, но и Великобритании.

Поместье Пенллергар ботаника и фотографа Джона Д. Ллевелина, хотя и пострадало от застройки и запустения в XX веке, все же частично сохранилось и сегодня внесено в Реестр парков и скверов, представляющих особый исторический интерес в Уэльсе. Известная детская писательница и художница, вносящая также вклад в развитие микологии, Беатрис Поттер целенаправленно скупала земли соседних ферм и впоследствии передала их (4000 акров) Национальному фонду объектов исторического интереса либо природной красоты (National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty). Еще одним следствием стремительных перемен, связанных с индустриализацией XIX века, стала ностальгия по укладу сельской жизни, которая вызывала «метафорический отклик у художников» [Youdelman, 2012, p. 64].

Таксидермия как научный метод

Активно развиваемым в научной среде методом, отвечающим потребности фиксации документального облика животных с сохранением натуральных размеров, строения шерсти, оперения и кожных покровов, была таксидермия. Она не просто предлагала визуальный двухмерный образ, но знакомила с фактурой и реальным масштабом. Это было важно в том числе для знакомства ученых с теми видами, которые проживали на далеких колониальных территориях. В исследованиях, посвященных изучению подобных таксидермических музейных экспозиций в России, Е.Ю. Басаргиной [Басаргина, 2012, с. 78–87] и Н.В. Слепковой [Слепкова, 2016, с. 29–65] отмечается практика активного обмена экспонатами и их покупки между музеями не только внутри отдельных стран, но и на международном уровне. Н.В. Слепкова отмечает значительный прирост коллекции Зоологического музея Императорской Академии наук всего за несколько лет: «В деле о „Составе и приросте коллекций музея в 1834 г.“ приведены количественные сведения о числе экспонатов в музее на 1834 г., среди них 453 единицы млекопитающих, 2512 — птиц, против 196 единиц и 650 единиц соответственно в списке Менетрие 1829 г.» [Слепкова, 2016, с. 34].

Таксидермия являлась неотъемлемой частью и постоянно совершенствуемым методом естественных наук и способом знакомства с фауной среди обывателей: искусство таксидермии «служило

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

не только научным установкам, в рамках которых образцы собирались и размещались в музеях для таксономических целей, но и для оформления домашних салонов и домов. Одновременно домашние экспонаты таксидермии „подтверждали интерес землевладельцев к естественной истории... В фермерских домах и сельских пабах можно было увидеть лис, барсуков и выдр, убитых на месте“» [Youdelman, 2012, p. 68–69], — пишет Рейчел Йодельман со ссылкой на работу П.Э. Морриса «Уолтер Поттер и его музей диковинной таксидермии» (Walter Potter and His Museum of Curious Taxidermy, 2008).

Активно развивающаяся в это время фотография, которая также считалась актуальным инструментом науки, могла заменить графические иллюстрации и наброски с натуры натуралистов, но не давала такой наглядности. Одним из первых фотографов-натуралистов был уже упомянутый нами Джон Дилвин Ллевелин (John Dillwyn Llewelyn, 1810–1882), который начал практиковаться в искусстве фотографии еще в 1840-е годы и даже разработал свой собственный упрощенный вариант коллодионного процесса. Однако ранние фотографические методы из-за долгой выдержки были не приспособлены для работы в полевых условиях, когда важно не упустить момент, пока животное находится вблизи от камеры и сохраняет неподвижность. Задачу запечатления животного в естественной среде обитания решали с помощью мастерски выполненных чучел. Идея внеисторической и вечной природы, в центре которой находится не человек, а животное в своей естественной среде обитания, воплощенная в реалистическом документальном образе, сперва по-настоящему успешно могла быть реализована только при участии хорошего таксидермиста. Сфотографировать невозмутимо стоящего в чаще оленя в 1852 году было практически невозможно. Как отмечает Николас Хаммонд, «все иллюстрации животных XIX века были основаны на мертвых образцах» [цит. по: Brower, 2005]. Мэттью Броуэр объясняет естественность такого подхода не только технической необходимостью, но эстетическим взглядом на природу: «Викторианцы смотрели на природу прежде всего через призму живописности» [Brower, 2005]. Броуэр резко критикует попытку фотографа представить неудачное чучело оленя как живого, подчеркивая неестественность его пластики, и утверждает, что здесь изначально не была поставлена цель представить его живым. Однако если обратиться к практике

посмертной фотографии людей, то станет понятно, что восприятие современниками этого снимка является более доверительным по сравнению с современным. С точки зрения человека той эпохи на нем представлен олень в реальном масштабе в том лесу, где, скорее всего, и был убит, который мог в другой день так же настороженно стоять на этом месте. Его окружают деревья и папоротники, вокруг нет ни одного следа присутствия человека. С этой точки зрения — это достоверный и документальный снимок из жизни дикой природы, пусть для его создания потребовалось участие человека.

Биологические группы Германа Плокета

Таксидермисты, так же как и фотографы, разрабатывали все новые методы, чтобы добиться наиболее реалистичного результата. Знаковым событием для истории таксидермии стала Всемирная выставка в Лондоне 1851 года, на которой немец Герман Плокет (Hermann Ploucquet, 1816–1878) выставил группы антропоморфных чучел. Масштабное мероприятие, где были представлены достижения разных областей промышленности, науки и искусства, было по-настоящему зрелищным событием: каждый павильон стремился привлечь к себе внимание. Плокет к 1851 году стал главой кабинета таксидермии в Королевском кабинете естественной истории в Штутгарте. В официальном каталоге рядом с его фамилией указано следующее: «Группы чучел животных и птиц. Охота на оленя. Травля кабана. Гнезда хищных птиц. Ястребы, нападающие на сов, и т.д. Домашняя птица со своими птенцами и т.д.» [Official Catalogue, 1851, p. 281]. Как мы видим, здесь перечислены классические сюжеты, заимствованные из изобразительного искусства, — это динамичные сцены охоты; но ни слова не сказано о тех сюжетах, которые впоследствии произведут сильное впечатление на публику [см.: Youdelman, 2012, p. 40]. Последние должны были стать сюрпризом для посетителей. Н.В. Слепкова отмечает, что именно Всемирная выставка сыграла большую роль в развитии ландшафтного экспонирования работ таксидермистов, поскольку здесь экспонировались первые биологические группы [Слепкова, 2016, с. 57]. Плокет пошел дальше и, привлекая внимание к подобному представлению изделий, показал публике всю широту возможностей этого подхода. Среди представленных им сюжетов

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 1. Плокет Г. Диорама «Котята за чаем — мисс Паулина поет». Около 1850. Таксидермия. Источник: https://www.acaseofcuriosities.com/pages/01_3_00ploucquet.html#vee
 Вейр Х.У. Котята за чаем — мисс Паулина поет. Иллюстрация. Источник: *Ploucquet H. The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox.* London: D. Bogue, 1851. P. 48.
Fig. 1. Ploucquet H. Diorama *The Kittens at Tea — Miss Paulina Is Singing.* Ca. 1850. Taxidermy. Source: https://www.acaseofcuriosities.com/pages/01_3_00ploucquet.html#vee
 Weir H.W. *The Kittens at Tea — Miss Paulina Is Singing.* Illustration. Source: *Ploucquet H. The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox.* London, D. Bogue, 1851, p. 48

были «Котята за чаем — мисс Паулина⁽²⁾ поет» (The Kittens at Tea — Miss Paulina Singing, ок. 1850), «Длиннохвостый учит крольчат арифметике» (Longtail Teaching the Young Rabbits Arithmetic, ок. 1850), «Дуэль мышшей-соня» (The Duel of the Dormice, ок. 1850), «Бритье — это роскошь» (Shaving: A Luxury, ок. 1850) и др. Кроме того, шесть композиций иллюстрировали различные эпизоды поэмы И.В. Гёте «Райнеке Лис», которые воспроизводили гравюры Вильгельма фон Каульбаха, опубликованные в издании 1846 года. Они точно повторяют композицию и пластику изображений Каульбаха; различие заключается в том, что Плоккет задействовал только основных персонажей и в его работах животные совсем не носят одежды, хотя у них есть аксессуары (очки, четки, кинжал, книга). На гравюрах Каульбаха одеты также далеко не все животные и их одеяние часто фрагментарно: на ком-то может быть только сюртук, шляпа или юбка, — в целом животные у него сохраняют естественный звериный облик, но ходят на задних лапах.

Для нас больший интерес представляют указанные первыми сценки на бытовые сюжеты. Принцип сохраняется тот же: животные без одежды, но пользуются современными автору предметами обихода (чайный сервиз, ружья, пианино, мебель и т.д.). Р. Йодельман отмечает, что антропоморфная таксидермия, отождествляя «тела животного с человеческим, отражает это тревожное эмоциональное смещение, хотя и смягченное восприятием комичности» [Youdelman, 2012, p. 25]. Работы Плоккета в фантазмагоричной форме отмечают сдвигание границ между человеком и животным миром. Возникающий комический эффект основывается на этом ощущении игры, при котором животное имитирует человеческие занятия.

Интерес широкой публики к работам Плоккета был настолько велик, что в тот же год выходит книга «Забавные создания из Вюртемберга» (1851), содержащая двадцать цветных гравюр, выполненных по дагеротипам с экспозиции работ немецкого таксидермиста. В предисловии стоит благодарность мастеру за «один из самых умных и популярных экспонатов, представленных на Всемирной выставке» [Ploucquet, 1851, p. 10]. Посещение выставки королева Виктория

(2) Паулина — имя сестры Плоккета, с которой у него были теплые отношения, что говорит о том, что мастер хотел сделать эту сценку действительно милой и трогательной.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 2. Плоккет Г. Диорама «Сэр Тиберт доставляет послание короля». Около 1851. Таксидермия. Частная коллекция. Фото: Пэт Моррис. Источник: Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies.* Harvard University, 2012. P. 665. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899
Каульбах В. фон. Гравюра к роману «Райнеке Лис». Источник: Goethe J.W. von. *Reineke Fuchs.* Stuttgart: Verlag J.G. Cotta'kchen Buchhandlung, 1857. S. 32
Fig. 2. Ploucquet H. Diorama *Sir Tibert Delivering the King's Message.* Ca. 1851. Taxidermy. Private collection. Photo: Pat Morris. Source: Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies.* Harvard University, 2012, p. 665. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899
Kaulbach V. von. Engraving for the novel *Reynard the Fox.* Source: Goethe J.W. von. *Reineke Fuchs.* Stuttgart, Verlag J.G. Cotta'kchen Buchhandlung, 1857, S. 32

отметила в своем дневнике в том числе записью о том, что чучела из Вюртемберга были «по-настоящему великолепны» («really marvelous») [цит. по: Youdelman, 2012, p. 44].

Иллюстрации точно повторяют работы Плоккета, почти ничего не привнося в них. Иллюстрации сопровождают тексты, написанные по мотивам народных сюжетов; а гравюры с эпизодами из «Райнеке Лиса» перемежали не текст из поэмы Гёте, а прозаическое изложение этого фавля. Любопытно, что сценка с бритьем лягушонка становится иллюстрацией к сюжету о его сватовстве (в книге он так и обозначен «The Frog Who Would A Wooing Go»). Здесь интерес представляет этот

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

перенос образа из области таксидермии в мир детской книжной иллюстрации (в предисловии приводится отзыв *The Morning Chronicle*, где говорится, что эта книга подойдет и для детской, и для гостиной [Ploucquet, 1851, p. 7]). Важно отметить, что известные иллюстрации Чарльза Беннета и Рэндалфа Кальдекотта возникнут позже — около 1860-го и в 1877 году соответственно.

Сентиментальные диорамы Уолтера Поттера

Успех новаторских работ Плокета в Англии, безусловно, повлиял на его дальнейшую карьеру. Йодельман отмечает: «Успех Плокета в Англии позволил ему основать собственный музей на континенте и продолжать продавать свои работы английским клиентам» [Youdelman, 2012, p. 52]. И именно здесь появились его последователи, популяризовавшие образ антропоморфных животных в европейской культуре через свои опыты в области таксидермии. Заметной фигурой в этой области является Уолтер Поттер (Walter Potter, 1835–1918). Нет точных сведений о его посещении Всемирной выставки в 1851 году, однако ряд фактов: его увлечение таксидермией с раннего возраста, место проживания (деревня Брамбер находится примерно в семидесяти километрах от Лондона), его семья держала паб — заставляют исследователей предположить, что либо он действительно посещал павильон с работами Плокета, либо был наслышан о его работах от множества туристов, приехавших, чтобы посетить живописные руины замка Брамбер, или же он мог быть знаком с упомянутым выше изданием «Забавные создания из Вюртемберга». Так или иначе первая масштабная биологическая группа Поттера «Смерть и похороны петушка Робина» (*The Death and Burial of Cock Robin*)⁽³⁾, состоящая из 98 животных и птиц, была им закончена около 1861 года. В этом же году он открыл рядом с пабом павильон, где выставил свою работу для показа. Таким образом, начало работы Поттера также основывалось на фантасме, а в качестве источника для построения композиции и выстраивания пластики отдельных персонажей бралась уже разработанная



Ил. 3. Музей Уолтера Поттера в Брамбере. Фото: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Источник: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2013/sep/13/curious-world-walter-potter-pictures-taxidermist-victorian>

Fig. 3. Walter Potter's Museum at Bramber. Photo: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Source: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2013/sep/13/curious-world-walter-potter-pictures-taxidermist-victorian>

в книжной иллюстрации иконография этого сюжета в таких изданиях, как вышедшем около 1830–1837 годов в лондонском издательстве William Darton and Son, Holborn Hill, или в более раннем, 1769 года, выпущенном издателем J.G. Risher (Банбери). В созданной Поттером композиции грач с белым воротничком пастора держит одной лапкой книгу, сова опирается на лопату, а дрозд сидит на краю выкопанной могилы, в точности повторяя изображения художников. Животные здесь, согласно сюжету, выражают человеческие эмоции, ими движут человеческие мотивы: так, например, у голубки, выполняющей роль плакальщицы, на клюве застыла стеклянная слеза. Они используют предметы человеческого обихода и выполняют ритуал погребения по христианскому обряду.

При создании последующих таксидермических групп Поттер уходит от стратегии воссоздания книжных иллюстраций и часто обращается к собственной фантазии. В целом для него характерно

(3) Имеется в виду птичка Робин, или малиновка. На всех иллюстрациях к фантасме изображена именно она.

сильное стремление к эстетизации природы. Его группы и отдельные экземпляры помещаются под стеклянный купол, внутри которого время кажется остановившимся. Так, красный ибис, оглянувшись назад, застыл среди сухой травы, точно на фотоснимке (Scarlet Ibis, конец XIX века). Поттер с присущим ему чувством вкуса превращает дикую природу в объект декоративного искусства.

Йодельман отмечает, что в разросшейся до целого музея коллекции среди прочего хранился и экземпляр книги детских стихов, подаренный Уолтеру его сестрой. В комментарии к аукционному лоту (A Collection Walter Potter Ephemera, лот 446, начало XX века), в который входила эта книга, указывается, что она подвигла Поттера на создание сцены похорон малиновки Робина. Исследователь предполагает, что это отражает возможное влияние детских стихов на творчество Поттера [Yudelman, 2012, p. 68]. И действительно, творчество Поттера само себя разоблачает в этом направлении. В коллекции музея была представлена композиция, иллюстрирующая стихотворение «Дом, который построил Джек» (конец XIX века). Зритель видит дом, кукольную фигурку пастуха и, видимо, самого Джека, коровницу с коровой, а также чучело щенка, котенка и крысы. В центре композиции автором выстраивается сюжет, где щенок лаает на кошку, поймавшую крысу. Причем оба детеныша, будучи натурального размера, в представленной сценке выглядят гротескно большими, что заставляет увидеть в них главных героев этого сюжета. Еще одна композиция представляет собой сцену «Дети в лесу» (The Babes in the Woods, конец XIX века), где двое детей лежат под кустом, а малиновки укрывают их листьями — так, как этот трагический сюжет рассказывается в детском стихотворении, входящем в сборник «Рифмы Матушки Гусыни». В 1879 году стихотворение (или даже скорее поэма) выходит отдельным изданием с иллюстрациями Рэндалфа Кальдекотта; цветовая гамма и композиция заключительного эпизода практически идентичны работе Поттера.

Но чаще Поттер не обращался напрямую к литературным сюжетам, а выстраивал свой вымышленный мир как бы с оглядкой на них: так, в его композиции кролики сидят на уроке, и очень легко представить, что где-то здесь же неподалеку бродят потерявшие перчатки котят. Поттер очень тщательно прорабатывал все детали интерьера, продумывал все атрибуты и по необходимости костюмы:

крошечные чернильницы, фарфоровые сервизы, музыкальные инструменты, перьевые ручки, курительные трубки, игральные карты, домино и прочее, — все это позволяло создать уменьшенную копию современной ему провинции.

Тот факт, что для этого он использовал тела прежде живых существ, наделяло его диорамы чертами фантастического реализма, они существовали на тонкой грани между вымыслом и реальностью. Воссозданные Поттером бытовые сценки (занятия в школе, свадьба, мужской клуб, сельская ярмарка и т.д.) — словно фотоснимки из другой параллельной реальности, где нет людей, а их место в ходе эволюции заняли животные. Причем это были те представители фауны, которые постоянно присутствуют в сельской местности рядом с человеком (белки, кролики, кошки, лягушки, козы, мелкие грызуны). Мишель Хеннинг в посвященной антропоморфной таксидермии работе отмечает: «Творчество Поттера сочетает в себе ряд поздневикторианских увлечений: миниатюру, естественную историю, народную культуру, детство. Это микромир эпохи, в которой ускоренное разрушение старого общественного порядка и природы сопровождалось растущей одержимостью идеями о сохранении и культом памяти. Его работы свидетельствуют о хрупком сосуществовании дикой природы Англии и человеческой жизни, а также об их взаимозависимости. Такая практика возможна только в определенный исторический момент» [Henning, 2007, p. 671]. Эпоха была отмечена запросом на достоверность, при этом возникали новые средства, помогающие наблюдению за окружающей действительностью и открывающие прежде недоступные взгляду миры. Сюжетные композиции Поттера имитировали этот подход к наблюдению и показывали то, что давно существовало в фантазии. Его антропоморфные животные не были пародией на реальность, но визуализировали идеализированную уходящую фермерскую провинцию. В его работах заложен эффект кукольности, который строится на детальной проработке бытового плана, окружающего его персонажей, и способе репрезентации (большинство таких композиций помещены в условный кукольный домик со скатной крышей). В диораме «Свадьба котят» (1890) визуализируется традиционный свадебный ритуал. Обращает на себя внимание то, как пышно и торжественно одеты персонажи (платья в оборках, костюмы-тройки, украшения, карманные часы с цепочкой). Кажется,

котят застыли, полные почтения перед свершающимся обрядом. Это сведение повседневной провинциальной жизни к ассоциации с детством и областью детской забавы усиливает пасторальность представленных сцен. Существенно и то, что действие у Поттера всегда разворачивается в летний период или осенью, когда проходят ярмарки и часто связанные с ними спортивные игры на свежем воздухе. Это позволяет ему развернуть такие сюжеты, как «Чаепитие котят и партия в крокет» (The Kittens Tea and Croquet Party, ок. 1870), «Атлетические жабы» (автоматон, работающий за монетку, Athletic Toads, ок. 1852), «Матч морских свинок в крикет» (The Guinea Pigs Cricket Match, ок. 1870).

Можно отметить, что в работах Поттера присутствует некоторое видовое разделение: белки и крысы принадлежат миру взрослых, и их сюжеты — это преступный мир или уважаемый мужской клуб, но показанный, опять же, в игровом измерении. Сценка «Недостойная пятерка» (The Lower Five, конец XIX века), изображающая крысиный притон, показывает все пороки преступного сообщества: азартные игры, драку, пьянство, среди персонажей есть и бывалый инвалид на костылях. Композиция отсылает к популярной комической песенке The Upper Ten and the Lower Five, запись которой на восковом цилиндре 1898 года сохранилась до наших дней. Но тот факт, что персонажами являются крысы, пойманные соседским псом Поттера (а это обозначено), предлагает зрителю сниженное прочтение темы преступности. Это не угрожающий преступный мир из газет, а комичное подполье мелких грызунов. Жабы-атлеты — вероятно, самые сатирические персонажи Поттера: они серьезно выполняют гимнастические упражнения на снарядах и качаются на качелях, но весь их облик пародирует атлетические фигуры спортсменов-любителей, число которых возросло к концу XIX века. В одно время с Поттером антропоморфные биологические группы с жабами создает Франсуа Перье, в 1910–1920-е годы с этим материалом работает Ференц Мере.

Совсем другая интонация присутствует в диорамах с котятками, морскими свинками и кроликами, которые отмечены сентиментальными чертами. Выбор этих животных «говорит о коллективной душе его [Поттера. — А.Ю.] сельского социального класса» [Youldelman, 2012, p. 72]. То, что чучела прежде были живыми существами и, так

же как и люди, принадлежали провинциальному миру, позволяет транслировать буквально через их тела элемент живого реального существования. Подобное понимание этих сценок предлагает и другой исследователь К. Крени: «...Его формальные качества (таксидермическая статика, мельчайшие детали, стеклянная оболочка) позволяют ему создавать фантастический, вызывающий ностальгию мир, который одновременно напоминает и придает странность ритуалам английской деревенской жизни, проецируя их в миниатюре на этих домашних животных» [Creaney, 2010, p. 18]. В них совсем нет сатирического содержания, комическое тут возможно, но необязательно. Можно сказать, что именно здесь зарождается эстетика репрезентации животных, которая впоследствии ляжет в основу феномена «экономики умиления». Джеймс Миз вводит это понятие, описывая один из аспектов современной виртуальной коммуникации: «Милые фотографии животных служат безобидным и очаровательным фоном для современного онлайн-общения, а симпатичный контент регулярно публикуется на платформах социальных сетей» [Meese, 2014].

Передать мимику или эмоциональную пластику в чучелах — задача очень сложная, но одна из крыс дремлет, прикрыв веки, другая вскидывает лапки во время игры в домино. Именно в сценке «Сельская школа кроликов» (1888) Поттеру удается передать «характеры» отдельных учеников. Эта композиция содержит в себе несколько разных тонко подмеченных эпизодов из школьной жизни: кролик пытается подсмотреть ответ у соседа, «ученик» стоит наказанный в конце класса и смущенно чешет за ухом, на него с интересом оборачивается товарищ, «учитель» указывает на ошибку в записи, «ученик» отвлекся от урока музыки и о чем-то переговаривается с другим кроликом. Вся эта сценка отмечена очень высокой степенью психологизации животных, необычной не только для мира таксидермии, но и для книжной иллюстрации этого периода. В композиции с чаепитием котят также можно заметить моменты отмеченной психологией коммуникации, прочитывающейся в том, как котятки передают друг другу чашки с чаем и предлагают угощение.

Следует отметить, что сюжет о смерти птички Робина и кошачьей свадьбы реализовывал в своем творчестве и британский таксидермист Филипп Воренер Лотен (Philip Warriner Loten, 1845–1905, Изингтон). Он так же открыл музей, где выставлял свои работы, многие из которых

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 4. Поттер У. Диорама «Сельская школа кроликов». Конец XIX в. Таксидермия. Частная коллекция. Фото: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Источник: https://horsedrawnblog.blogspot.com/2012_04_08_archive.html

Fig. 4. Potter W. Diorama *Rabbits' Village School*. End of the 19th century. Taxidermy. Private collection. Photo: Dr. Pat Morris / Joanna Ebenstein. Source: https://horsedrawnblog.blogspot.com/2012_04_08_archive.html

погибли в пожаре (другие были распроданы после его смерти). Нам известно два снимка с его сценками кошачьего венчания: одна показывает процессию перед церковью, другая — непосредственно церемонию в интерьере церкви. Эти работы выполнены гораздо скромнее, чем у Поттера: здесь задействовано меньше персонажей, все они без одежды, но держат в лапах букеты, только невеста окутана пышной фатой и цветами. О популярности музея Поттера среди современников на сегодняшний день хорошо известно, в отличие от музея Лотена, это заставляет предположить, что именно он первым реализовал этот сюжет.

В небольших музеях и частных коллекциях сохранилось достаточно много примеров антропоморфной таксидермии, в которых авторы следовали заданному Плюке и Поттером направлению, погружая персонажей-животных в более или менее продуманную человеческую повседневность. Часто они использовались для привлечения внимания к магазинам таксидермистов. Так, Уильям Чалкли (William Chalkley) выставлял у себя в лавке в Винчестере сценку с играющими в карты кроликами, которых сделал из белых крыс. Но эти два мастера, вероятно, были самыми успешными и влиятельными в своей области. Как отмечает Йодельман, «сам замок Брамбер неизменно привлекал любопытных, но со временем музей таксидермии Поттера стал самым важным объектом туристического интереса в городе» [Youdelman, 2012, p. 66].

Действительно, создаваемый Поттером и его коллегами по цеху мир составляет как бы цельную вымышленную вселенную в том значении, в котором сегодня используют это понятие применительно к фантастической литературе или кинематографу. Эта фантастическая среда объединяет в единое целое работы Плокета, Поттера, Э. Харта, У. Чалкли и других, невзирая на некоторые стилистические различия их творчества, а также переплетается с сюжетами из детских народных песенок. Примечательно, что «Забавные создания из Вюртемберга» выходят с иллюстрациями Харрисона Уильяма Вейра, который также рисовал для детских книжек (например, для сказки «Три медведя», 1851) и иллюстрировал «Смерть и похороны птички Робина» (1843).

Вселенная животных в детской книжной иллюстрации

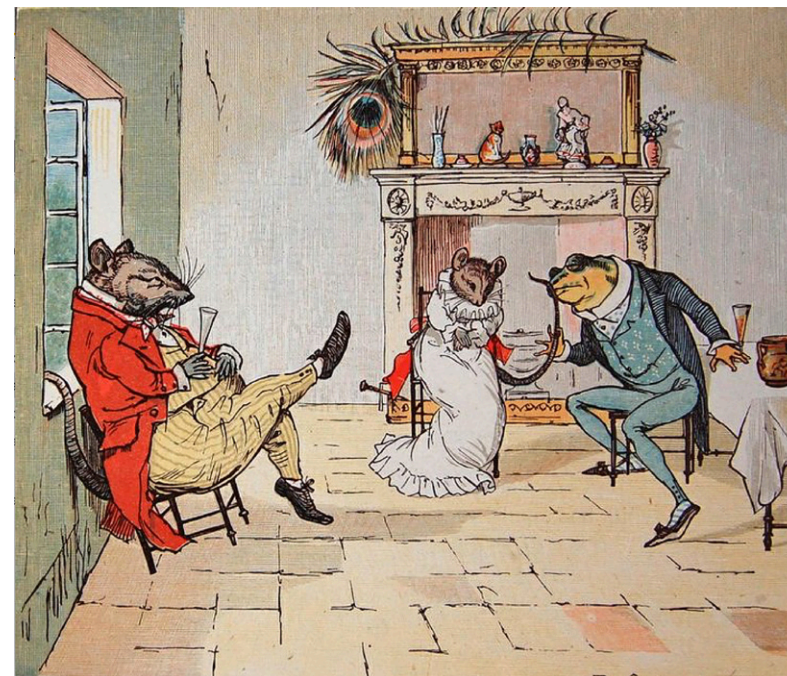
Из представленных фактов рождается предположение, что изначально детская литература и фábль оказали сильное влияние на творчество таксидермистов и стали толчком для развития антропоморфной таксидермии, а впоследствии эти образы, существовавшие в пластической форме, были переведены обратно в пространство книжной иллюстрации, где в результате в 1870-е — начале XX века сформировался новый тип изображения животных. Эти образы отличает высокая степень психологизации, идеализация прежде всего провинциального мира, но затем распространившаяся и на «городские» сюжеты, а также очень детально репрезентированная в предметах быта и costume

повседневность. В иллюстрации аспект кукольности из застывших таксидермических композиций исчезает и превращается в динамичные двухмерные образы. Эти животные не функционировали в качестве носителей карикатурных характеристик, но действовали как самостоятельные персонажи в типических ситуациях. Комизм их прочтения основывался именно в подмене людей животными.

Здесь стоит указать на еще одну важную для рассматриваемого периода тенденцию — постепенное формирование близкого к современному концепта детства и обслуживающей его индустрии, в том числе книгоиздания. Джон Бёрджер сопоставляет время возникновения зоопарков с индустрией детства и приходит к заключению, что «лишь в XIX веке воспроизведение животных стало обычной частью обстановки детства у среднего класса» [Бёрджер, 2017, с. 20]. Образ идеализированной фермерской провинции, о котором мы говорили выше, воплощался в иллюстрациях к детской литературе, представленной как обработанными фольклорными сюжетами, так и авторскими произведениями. Здесь животные выступали в качестве полноценных героев, ими руководили человеческие мотивы, оттененные их естественными межвидовыми взаимоотношениями. В результате их характеры получали достаточно глубокую психологизацию, которая на сопровождающих текст иллюстрациях усиливалась стараниями художников, разрабатывающих способы изображения различных нюансов человеческой мимики, выраженных звериными мордами. Также отметим, что английские книги для детей распространялись за пределы Великобритании. Так, глава художественного института хронофотографии Эрнест Нистер предложил издавать их переведенными на немецкий язык Теодору Строферу, чье издательство впоследствии прославилось на всю Европу выпуском почтовых открыток. «Теодор принимает это предложение, и в 1888 г. выпускаются первые детские иллюстрированные книги, переведенные на немецкий язык, с иллюстрациями английских художников» [Махов, 2015, № 1, с. 26].

Один из самых известных иллюстраторов — Рэндалф Кальдекотт (Randolph Caldecott, 1846–1886), который начинал как живописец и карикатурист, но настоящую славу ему принесли иллюстрации к детским песенкам и стихам, в том числе входившим в сборник «Рифмы Матушки Гусыни». Первые публикации появились в 1877 году и выходили в дальнейшем в виде дешевых (по одному шиллингу)

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 5. Кальдекотт Р. Пошел лягушонок невесту искать. Иллюстрация. Источник: Кальдекотт Р. Все кувырком: Книжка-картинка. М.: Лабиринт Пресс, 2014. С. 18

Fig. 5. Caldecott R. A Frog He Would A-Wooing Go. Illustration. Source: Caldecott R. *Hey Diddle Diddle: Picture Book*. Moscow, Labirint Press Publ., 2014, p. 18

тоненьких книжечек, содержащих всего одно произведение, или в небольших сборниках подороже, включавших уже по два-три стихотворных текста. Книги выходили в издательстве Frederick Warne and Co. и содержали цветные и черно-белые изображения. Одним из показательных примеров может служить песенка «Пошел лягушонок невесту искать» (A Frog He Would A-Wooing Go). Кальдекотт, визуализируя этот сюжет, разбивает его на два пересекающихся событийных плана: в одном разворачивается непосредственно история похождения лягушонка, а во втором представлено следующее за ним по пятам семейство (мать, отец и двое детей), совершающее летним днем прогулку. Трагическая судьба лягушонка, его невесты Мышки и его друга Крыса становится единственным омрачающим идиллию сельской жизни событием в жизни человеческого семейства. Однако

это маленькое событие из мира фауны в визуализации Кальдекотта наполняет проведенный на природе день событийностью.

Важными для нас являются следующие моменты. Изображенные герои сочетают в себе черты звериного и человеческого в равной мере. Животные достаточно точно анатомически прорисованы, включая пропорции, наличие хвостов, усов, цвета кожи и шерсти. Антропоморфизм строится художником на подробной прорисовке костюма (это полный комплект мужского костюма, включающий обувь, брюки, жилет, рубашку, сюртук, шейный платок, шляпу и трость), деталей интерьера, мимики (животные широко улыбаются, морда матери-лягушки выражает ужас и негодование, сам лягушонок в конце истории имеет подавленный вид, что выражено с помощью полузакрытых век и опущенных уголков рта). Пластика героев сочетает человеческие и животные черты. Так, Крыс сидит, положив ногу на ногу, и гости хлопают в ладоши в такт исполняемым Мышкой песням, но в момент опасности «жених», по-лягушачьи высоко поджав задние ноги, выпрыгивает в окно. Самым интересным элементом является придуманный художником жест, который служит аналогом поцелуя руки: Лягушонок галантно целует кончик мышиного хвоста.

На другом континенте возникают иллюстрированные истории Джоэля Харриса «Сказки дядюшки Римуса», вышедшие с 1880 года. В английском издании 1884 года они сопровождаются иллюстрациями американского художника Фредерика С. Черча. В 1891 году в Германии выходит иллюстрированная книжка «Бал зверей» (*Der Ball der Tiere*) Элизы Баке, где перечисляются гастрономические предпочтения (из человеческой кухни) самых разных животных и насекомых.

В первое десятилетие XX века в английской детской литературе появляются одно за другим произведения, действие которых разворачивается в этом вымышленном мире животных, живущих по человеческим законам и наделенных человеческой психологией: с 1902 года начинает выходить цикл сказок о Кролике Питере с иллюстрациями самой Беатрис Поттер (1902–1912); художник Чарльз Робинсон в 1907 году выпускает книгу стихов, переведенную на русский как «Для милых крошек про черных кошек» (*The Black Cat Book*, 1905; о ее популярности говорит тот факт, что один из русскоязычных экземпляров принадлежал семье Николая II); в 1908 году появляется «Ветер в ивах» Кеннета Грэма.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Эти истории оживляют тот представленный таксидермистами уютный мир антропоморфных животных, наполненный элементами провинциального быта⁽⁴⁾.

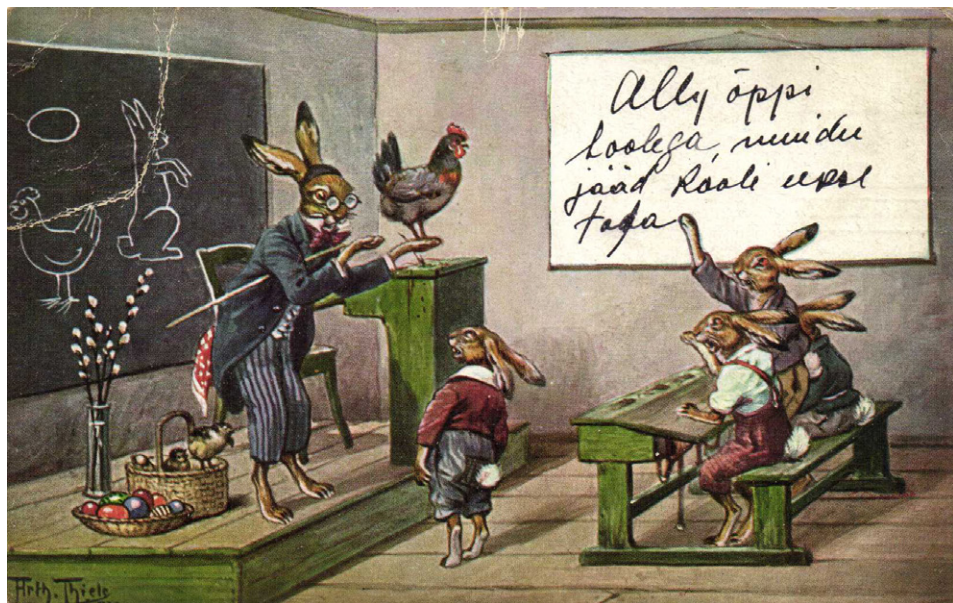
Антропоморфные образы животных в открытках Артура Тиле

Одновременно выбор изображаемых зверей несколько сужается: на первый план выходят кошки, кролики, собаки и утки. При этом изображения освобождаются от ограничений старинных народных сюжетов и детских сказок: художники обращаются к современным реалиям, а антропоморфные животные наводняют массовую культуру. Это происходит в такой изобразительной форме, как открытка, которая сочетает в себе вербальный и визуальный способ передачи сообщения. Отправка открытых писем была очень популярна в начале XX века, что отчасти также можно связать с развитием концепта туризма. Будучи долгое время значимым элементом повседневной коммуникации, открытка очень показательна в вопросе взаимоотношения человека и животных в это время. Примерами служит творчество художников Артура Тиле (*Carl Robert Arthur Thiele*, 1860–1936) и Луиса Уэйна (*Louis William Wain*, 1860–1939). Представление о масштабе симпатии публики к их работам складывается из того, что можно найти открытки с их иллюстрациями, подписанные, кажется, на всех европейских языках, в том числе на русском.

Творчество Тиле характеризуется тем, что он выпускал свои работы сериями и за свою жизнь, работая на издательства Тео Штреффера (*T.S.N.*, Нюрнберг) и *Gebrüder Dietrich* (Лейпциг), создал почти полторы тысячи серий. Серии, где главными персонажами выступают зайцы и куры с цыплятами, были посвящены Пасхе. Место действия, где разворачиваются микросюжеты — зайцы везут яйца и веточки вербы по проселочным дорогам, красят их на своих кухнях и продают в лотках. Создается объемный образ праздника, который словно обязан всем своим существованием зайцам. Они показаны не просто

(4) Мистер Тоуд (жаба), персонаж книги «Ветер в ивах», демонстрирует пристрастие к автомобилям и скоростной езде, за что в итоге поплатился и был посажен в тюрьму. Это новомодное увлечение, идущее вразрез с размеренной сельской жизнью, однозначно осуждается автором, придерживающимся экологических взглядов.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Илл. 6. Тиле А. Пасхальная открытка «Зайчата на уроке». 140 × 89 мм. Серия 1841 (6 Dess.). Нюрнберг: T.S.N., 1914. Частная коллекция. Источник: <http://www.pugachev-studio.ru/shop/index.php?productID=48580>

Fig. 6. Thiele A. Easter postcard *Bunnies in the Classroom*. 140 × 89 mm. Series 1841 (6 Dess.). Nuremberg, T.S.N., 1914. Private collection. Source: <http://www.pugachev-studio.ru/shop/index.php?productID=48580>

его традиционным европейским символом, но неотъемлемой функциональной частью, буквально акторами всей пасхальной индустрии. В одной из серий они действуют вместе с гномами, что усиливает аспект сказочности и делает их своеобразными духами праздника. Но в остальном это очень правдоподобные изображения, для которых характерны продуманные детали костюма, мебели и атрибутов (край глиняной миски возле собачьей конуры слегка отколот, у зайца-учителя свисает платок из заднего кармана брюк, у зайца-почтальона можно рассмотреть стоптанные сапоги, на ящиках с яйцами видна отметка «хрупкое» и т.д.) и идеализированный взгляд на сельскую жизнь, с которой ассоциируется Пасха. Среди прочего встречается и мотив сельской школы, где сидящих за партами зайчат учат тому, что составляет основу Пасхи (на школьной доске нарисованы три

элемента — заяц, курица и яйцо). Позднее эту эстетику будет разрабатывать в своих иллюстрациях к книге Альберта Сикста «Заячья школа» (1924) Фриц Кох-Гота (Fritz Koch-Gotha).

Тиле изображал на своих открытках также собак, бегемотов и обезьян, но главными действующими лицами стали кошки. Они не были привязаны к конкретному празднику или времени года, а обладали полной свободой пребывания в пространстве европейской цивилизации. Открытки на все случаи жизни требовали разнообразия сюжетов, эмоционального наполнения и характеров действующих лиц. Животные оказываются неразделимы с современной динамичной повседневной жизнью: они играют в теннис, пытаются сфотографировать своего котенка в ателье, ходят на балы, ездят на курорты и делают покупки. Как отмечает А. Махов, «с появлением открытых писем тема „очеловеченных“ животных стала одной из ведущих в открыточной индустрии зарубежных стран. И среди антропоморфных животных главенствующая роль принадлежит нашим домашним животным — кошкам» [Махов, 2015, № 2, с. 47]. На рубеже XIX и XX веков кошка приобретает популярность в качестве домашнего животного, в Европу завозятся новые разновидности из колониальных стран. Она начинает ассоциироваться с благополучной жизнью среднего класса. В иллюстрациях к книге А. Сикста *Im Katzenkränzchen* («В кошачьем венке», 1926) Тиле показывает зажиточную бюргерскую кошачью семью: толстый добродушный кот в национальном костюме, котята в платьях и костюмчиках и кошка в пышном платье и золотых украшениях. В центре повествования находится поход в гости одной кошачьей семьи к другой, куда входит эпизод с танцами и пением кошки-мамы в дамском кругу, который перекликается с сюжетом одной из композиций Плокета.

Именно кошки выбраны художником для того, чтобы создать образ идеальной бюргерской повседневности, омрачаемой лишь мелкими комичными недоразумениями: падения во время зимних спортивных развлечений на свежем воздухе и шалости котят. Примечательно, что в сериях с животными мотив профессий почти не фигурирует (встречаются лишь работники почты, школьные учителя, продавцы и музыканты). Персонажи показаны в момент досуга (спорт, выход в свет, прогулка, свидание, занятия музыкой), времени, проводимом в кругу семьи или за домашними хлопотами. Таким

образом художником создается галерея фантастической приватной жизни, наполненной тем не менее большим количеством точных бытовых деталей. В результате формируется очень объемная картина жизни животных, ничем не отличающаяся от человеческой, но более беззаботная.

Художник создает множество вариантов, развивающих школьные сюжеты. Тиле изображает шалости человеческих детей, но если вместо них оказываются котята или щенки, то это открывает еще больше возможностей для изобретательного художника: пока учитель отвлекся, один щенок макает хвост другого в чернильницу, щенки слушают запись лая сенбернара на граммофоне и стараются повторить, котята на уроке изучают мышь. Попытку подобного исчерпывающего изображения школьной жизни уже совершал Вальтер Поттер в своей кроличьей школе. Но Тиле открыт несравнимо больший простор для действий, чем таксидермисту, поэтому его персонажи обладают выразительной пластикой (причем это человеческие движения и жесты) и широкой палитрой эмоциональной мимики, которая наиболее ярко представлена у персонажей-кошек. Они, к примеру, могут залиvisto смеяться, запрокинув голову, нежно улыбаться или демонстрировать ехидную усмешку. Открытки Тиле переводят мир человеческий в звериное измерение, при этом антропоморфизм изображаемых зверей делает его еще больше открытым эмоциям, ведь речь идет как бы об «иллюстрациях», которые сопровождают еще не написанные послания. На одной из самых трогательных открыток котенок обнимает другого, чтобы утешить из-за разбитой куклы, которая лежит на полу у их лап. Очевидно, что речь идет о дружеском, семейном или романтическом общении, а множество вариантов одних и тех же сюжетов объясняется массовостью и частотой отправки открытых писем.

Примечательно, что антропоморфные чучела, работы Тиле, так же как и расцвет детской иллюстрированной литературы, относятся к периоду, когда во всех европейских странах энергично разрабатываются различные педагогические стратегии⁽⁵⁾. Ллойд Демоз характеризует XIX — начало XX века становлением стиля воспитания,

(5) Отчасти, возможно, поэтому школа и фигура учителя так часто встречается в работах таксидермистов и художников.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

который он называет «социализирующим»: «Воспитание ребенка заключается уже не столько в овладении его волей, сколько в тренировке ее, направлении на правильный путь. Ребенка учат приспособляться к обстоятельствам, социализируют» [Демоз, 2000, с. 85]. По мнению исследователя, именно в это время в европейской культуре развивается эмпатическая реакция взрослого на запрос ребенка, то есть «способность взрослого регрессировать к уровню потребностей ребенка и правильно распознать их без примеси своих собственных проекций» [Демоз, 2000, с. 19]. Таким образом эмпатическое отношение к детям и обусловленное развитием «экологического сознания» [см.: Ашхамаф, 2010] отношение к животным проходили становление одновременно и характеризовались взаимопроникновением образности. Наблюдение Джона Бёрджера также подтверждает эту мысль: «В тот же период появились мягкие игрушки — мишки, тигры, кролики, — с какими дети ложатся спать. Таким образом, производство реалистичных игрушек-животных более или менее совпадает с учреждением публичных зоопарков» [Бёрджер, 2017, с. 21].

Кошки Луиса Уэйна

В конце XIX века кошка становится таким же предметом престижа, как прежде могла быть хорошая собака. В 1871 году в Хрустальном дворце (Crystal Palace, Лондон) проходит первая масштабная (официальная, а не частная) выставка кошек, организованная президентом «Национального клуба кошек», художником-иллюстратором Харрисоном Вейром, о котором мы говорили выше. Председателем английского Клуба кошек был еще один художник — Луис Уэйн, который сфокусировался на изображении кошек с 1886 года, когда его работы стали публиковаться в издании «Иллюстрированные лондонские новости» (The Illustrated London News), позднее в «Ежегоднике Луиса Уэйна» (с 1901 по 1915 год и далее нерегулярно — до 1923-го). На сериях открыток и в авторских книгах Уэйна мы также видим антропоморфных кошек.

Кошки включены и в сюжеты современного художнику досуга: занятия модными видами спорта, такими как крикет, гольф и теннис, отдых на курорте, балы. На части изображений кошки одеты, где-то они только ходят на задних лапах и занимаются практиками

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 7. Уэйн Л. Почтовая открытка «Мисс Маффет». 1904. 140 × 89 мм. Серия № 464. Paris: Raphael Tuck & Fils Ltd., 1904. Частная коллекция. Источник: https://etoretro.ru/pic207221.htm?sort_field=image_date&sort=DESC

Fig. 7. Wayne L. Postcard *Miss Muffet*. 1904. 140 × 89 mm. Series No. 464. Paris, Raphael Tuck & Fils Ltd., 1904. Private collection. Source: https://etoretro.ru/pic207221.htm?sort_field=image_date&sort=DESC

человеческой жизни (рыбачат, курят сигары, играют на музыкальных инструментах, пьют чай). Бытовое предметное окружение не всегда подробно прописано на работах Уэйна, потому что основное внимание он уделяет мимике кошек. Даже когда он рисует серию кошек с выставки, представляя их достаточно реалистично, все равно придает мордам разное выражение, которое должно отразить индивидуальность характеров и сиюминутное настроение. При этом трактовка их возможных состояний подается через призму человеческой психологии.

Творчество Уэйна также не избежало связи с каноном «Рифм Матушки Гусыни», который будет вновь и вновь, вплоть до наших дней, побуждать художников производить образы антропоморфных

животных⁽⁶⁾. Цикл открыток, вышедших в издательстве Raphael Tuck & Sons в 1905 году, был посвящен сказкам, где визуализируется игра на тему «как бы выглядела сказка, если бы ее героями были кошки». Примечательно, что Уэйн создает по одной открытке на каждую известную сказку, беря за основу ту или иную узнаваемую сцену, но он также рисует по открытке на несколько детских народных стихов и песенок: «Мисс Маффет спряталась в тенек...» (*Little Miss Muffet*), «Джек Хорнер с утра спозаранку...» (*Little Jack Horner*) и «Дети в лесу» (*The Babes in the Woods*).

Реализм антропоморфных животных в фотографии Гарри Фриса

В Америке, где фотографические практики развивались несколько более динамично, чем в Европе, в 1911 году выходит очень современная по меркам того времени книжка для первого чтения Эулалии О. Гровер (*Eulalie O. Grover*). В обращенном к наставникам тексте автор пишет следующее: «Многие из самых счастливых детских игр связаны с их котятками. Они с удовольствием наряжают игривых, но послушных маленьких созданий в кукольные платьица и курточки, подолгу катают их в кукольных колясках, усаживают за крошечные столики и устраивают чаепития, а затем укладывают спать и, возможно, дают им водное лекарство от воображаемой болезни. Может ли быть более нормальное и здоровое времяпрепровождение для маленького ребенка, чем это?» [Grover, 1911, p. 81]. Авторы напрямую сводят в единый гармоничный комплекс идею детства (неотъемлемой частью которого являются детские стихи) и восприятие кошки как компаньона для человека. Книгу сопровождали фотоиллюстрации Гарри Фриса (*Harry Whittier Frees*, 1879–1953), на которых кошки и котята были одеты в платьица и в головные уборы, позировали за

(6) В отечественной книжной иллюстрации одними из самых известных являются рисунки В.М. Конашевича (1888–1963), которые отличает очень подробная проработка бытовых деталей (1956). Литературными источниками для изображений антропоморфных животных, выполненных Конашевичем, Ю.А. Васнецовым (1900–1973) и В.Г. Сутеевым (1903–1993), становились также обработанные русские фольклорные песни, стихи и сказки, где мы вновь видим картины идеализированной сельской жизни, а также творчество К.И. Чуковского, С.Я. Маршака (в том числе выполненные ими переводы английских текстов для детей).

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки



Ил. 8. Фрис Г.
Фотоиллюстрация.
Источник: *Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework // Life*. 1937. Vol. 2. № 9. P. 4
Fig. 8. Frees H. Photo Illustration. Source: *Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework*. *Life*, 1937, vol. 2, no. 9, p. 4

чайным сервизом или в маленькой тележке. В большинстве случаев они относятся к жанру фотопортрета: одетая в костюм кошка сидит перед камерой. Снимки не отличались правдоподобием, и на них хорошо заметно, что животные делают все это по чужой воле, являясь частью человеческой игры, но не противятся ей. Фотография в этом случае создает не свидетельство «цивилизованной» жизни кошек, а документ, отражающий факт наделения кошек антропоморфными чертами в момент игры.

В 1910-е Фрис создает также более достоверные изображения, для которых отбирались щенки и котята не старше трех месяцев. Такой возраст позволял легче манипулировать животными, но одновременно, вслед за таксидермистом Поттером, Фрис участвовал

в формировании канона изображения настоящих «милых питомцев». Домработница Энни Эдельман шила для животных одежду [*Speaking of Pictures*, 1937, p. 5], которая позволяла их фиксировать и придавать им нужные позы, для этого также использовались спицы, вилки и, судя по всему, в некоторых случаях животные крепились за одежду к темному фону (на некоторых снимках видны следы от, возможно, старых проколов). Животные изображены так, словно они занимаются домашним хозяйством (глядят одежду, моют посуду, шьют, работают на огороде, готовят), они также собираются на пикниках, венчаются (вновь возникает мотив кошачьей свадьбы), заботятся о детях, говорят по телефону и путешествуют на поездах, машинах и тележках. Они сняты на темном или светлом фоне, фотограф не использует рисованные задники, и в кадре не задействовано никаких объектов, кроме тех, с которыми напрямую взаимодействует персонаж. Фрис работает здесь в традициях фотопортрета, где основной фокус делается на портретируемом. Сюжеты были достаточно разнообразны и отражали черты как современной городской, так и более традиционной провинциальной жизни. И если некоторые иллюстрации Тиле и Уэйна можно интерпретировать в значении карикатуры, отмеченной мягким юмором, то фотографии Фриса полностью построены на образности «милых животных». Фотографии продавались в качестве открыток и использовались для иллюстраций книг (в том числе и авторских).

Одна из пасхальных серий представляла историю любви кроликов: вот их свидание и он дарит ей цветы, следующее изображение — венчание (мы видим жениха, невесту и священника), на последнем снимке они катят коляску с двумя малышами. Постановка композиций фотографий очень продумана и невероятно реалистична. Использование фотографии позволяло создать псевдодокументальные изображения жизни антропоморфных питомцев. Они обладали большей степенью достоверности по сравнению с таксидермическими диорамами, поскольку увеличивали дистанцию между смотрящим и представленной сценкой. На фотографиях эта условность происходящего усиливается, поскольку изображенное уже перенесено в иное пространственно-временное измерение, что рождает большую степень «доверия» изображению. М. Хеннинг отмечает: «Замечание Ролана Барта о фотографии справедливо и для таксидермии: ей тоже мешает тот факт, что все, что она представляет, имеет единичное

существование. Поскольку ее материалом является шкура конкретного животного, она может увековечить момент (как в фотографии), но не может полностью отделиться от своего объекта» [Henning, 2007, р. 665–666]. Хотя снимки также являли собой некий застывший фрагмент заявленного сюжета, на них зритель сталкивается с иллюзией свершившегося события, в котором действовало живое существо (словно это действительно могло происходить). Застывшие во времени чучела животных неподвижны, потому что мертвы. Чучела поэтому являют собой инсценировку предыдущего порядка по степени достоверности, поскольку они присутствуют здесь и сейчас, и представленная сцена также существует в замершей форме в этот момент в одном пространстве со зрителем, чье воображение может допустить ее развертывание во времени в другой реальности.

Заключение

В этих фотографиях, так же как в опытах таксидермистов и даже в работах Тиле и Уэйна, обнаруживается стремление к созданию полноценной фантастической реальности как «нереалистического явления, смоделированного исключительно творческой фантазией и представляющего явление или картину мира, „которых нет“, „не бывает“, „на сегодняшний день нет“, „только в прошлом считалось, что есть и бывает“...» [Сальникова, 2023, с. 68]. В этом переливающимся понятии фантастического, предложенного Е. В. Сальниковой, отражается неоднозначность визуальных образов антропоморфных животных рубежа XIX–XX веков. С одной стороны, используются настоящие тела животных, и в иллюстрациях и в диорамах очень детально проработан бытовой предметный план и костюм. С другой — животные наделяются невозможными для них способностями (пластическими и психологическими) и мимическим выражением эмоций, на которые они физически не способны. Однако эти фантастические элементы выполняются с большой степенью правдоподобия, рисуя действительность, где существует звериная цивилизация, аналогичная человеческой. Для первой половины рассматриваемого периода само сопоставление мира животных и людей также находилось на этой зыбкой грани реальности и вымысла: теория происхождения видов Дарвина была предметом дискуссий как в научных кругах, так

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков: таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

и среди обывателей, и задавала совершенно иную парадигму взаимоотношений мира людей и животных. Одним из аспектов этого нового взгляда было развитие экологического сознания. При этом прочтение этих образов подразумевало и комическую интерпретацию, но не карикатурную и сатирическую, а как результат эффекта остранения: взгляд на окружающую действительность, разыгранную животными, воспринимаемыми в качестве младших созданий, чья реальность просто не может содержать того уровня проблем и конфликтов, какие присутствуют в человеческой социокультурной реальности. Но тем не менее она изображается очень узнаваемой (так, котятка, которых вылизывают мамы кошки, очень похожи на не желающих мыться маленьких детей), хотя и сильно идеализированной. Как можно заметить, эта вымышленная реальность оказывается тесно переплетена с актуальными дискурсами эпохи, а воплощающие ее в визуальных формах авторы старались приблизить ее к окружающей их действительности. По этой причине можно говорить о значимости таких разных и в разной степени художественных произведений, которые на первый взгляд кажутся сиюминутными модными увлечениями или, как изображения на открытках, принадлежат скорее области развлечения и повседневной коммуникации. Фотография ввела представление о вписанных в пространство европейской цивилизации реальных живых питомцах, которые являются ее неотъемлемой частью и которых человек все больше будет стремиться приблизить к моделям своего существования.

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

Список литературы:

- 1 *Ашхамаф А.Р.* Экологическое сознание: к проблеме определения понятия // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2010. № 3. С. 15–18.
- 2 *Басаргина Е.Ю.* Становление музейного комплекса Императорской Академии наук // Вопросы музеологии. 2012. № 1 (5). С. 78–87.
- 3 *Бёрджер Д.* Зачем смотреть на животных? / Пер. А. Асланян. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 160 с.
- 4 *Дарвин Ч.* Выражение душевных волнений / Пер. М. Филиппова. СПб.: Типография А. Пороховщикова, 1896. 224 с.
- 5 *Демоз Л.* Психоистория / Пер. с англ. А. Шкуратова. Ростов-на-Дону: Феникс. 2000. 512 с.
- 6 *Ефимова К.С.* Апокалиптические настроения в анималистической карикатуре Ж. Гранвиля // Художественная культура. 2023. № 1. С. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>.
- 7 *Лескинен М.В.* «Человеческие зоопарки» в России: к постановке проблемы // Новое прошлое. 2018. № 4. С. 148–163. <https://doi.org/10.23683/2500-3224-2018-4-148-163>.
- 8 *Мартынова Д.О.* Феминизация психических расстройств: «Клинический урок в Сальпетриер» // Художественная культура. 2021. № 1. С. 104–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-104-123>.
- 9 *Махов А.М.* Антропоморфные кошки Луиса Уильяма Уэйна // Филокартия. 2015. № 2 (42). С. 47–49.
- 10 *Махов А.М.* Теодор Строфер и T.S.N. // Филокартия. № 1 (41). 2015. С. 25–28.
- 11 *Н.Н.А. Хагенбек, Карл* // Энциклопедический словарь. Т. 36а: Франконская династия – Хаки. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1902. С. 949.
- 12 *Сальникова Е.В.* Путешествие через невозможное: авантюризм и фантастика Великого Немого. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. 424 с.
- 13 *Слепкова Н.В.* Зоологический музей Императорской Академии наук в Санкт-Петербурге в XIX веке. Принципы экспонирования // Историко-биологические исследования. 2016. Т. 8. № 1. С. 29–65.
- 14 *Brower M.* "Take Only Photographs": Animal Photography's Construction of Nature Love: 2005 // Rochester.edu. URL: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html#_edn32 (дата обращения 19.09.2024).
- 15 *Creaney C.* Paralytic Animation: The Anthropomorphic Taxidermy of Walter Potter // Victorian Studies. 2010. Vol. 53. № 1. P. 7–35.
- 16 *Grover E. O.* Kittens and Cats: A Book of Tales. Boston: Houghton Mifflin, 1911. 84 p.
- 17 *Henning M.* Anthropomorphic Taxidermy and the Death of Nature: The Curious Art of Hermann Ploucquet, Walter Potter, and Charles Waterton // Victorian Literature and Culture. 2007. Vol. 35. Issue 2. P. 663–678. <https://doi.org/10.1017/S1060150307051704>.
- 18 *Meese J.* "It Belongs to the Internet": Animal Images, Attribution Norms and the Politics of Amateur Media Production // M/C Journal. 2014. № 17 (2). <https://doi.org/10.5204/mcj.782>. URL: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcj/article/view/782> (дата обращения 19.09.2024).
- 19 *Nyhart K.L.* Modern Nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2009. 440 p.
- 20 Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. London: Spicer Brothers, 1851. 320 p.
- 21 *Ploucquet H.* The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox. London: D. Bogue, 1851. 96 p.
- 22 Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework // Life. 1937. Vol. 2. № 9. P. 4–7.
- 23 *Youdelman R.* The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies. Harvard University, 2012. 241 p. URL: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851_1899 (дата обращения 20.09.2024).

Антропоморфизм образов животных на рубеже XIX–XX веков:
таксидермия, книжная иллюстрация, открытки

References:

- 1 Ashkhamaf A.R. Ehkologicheskoe soznanie: k probleme opredeleniya ponyatiya [Ecological Consciousness: On the Problem of Defining the Concept]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 1: Regionovedenie: filosofiya, istoriya, sotsiologiya, yurisprudentsiya, politologiya, kul'turologiya*, 2010, no. 3, pp. 15–18. (In Russian)
- 2 Basargina E. Yu. Stanovlenie muzeinogo kompleksa Imperatorskoi Akademii nauk [Formation of the Museum Complex of the Imperial Academy of Sciences]. *Voprosy muzeologii*, 2012, no. 1 (5), pp. 78–87. (In Russian)
- 3 Berger J. *Zachem smotret' na zhivotnykh?* [Why Look at Animals?]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2017. 160 p. (In Russian)
- 4 Darwin Ch. *Vyrazhenie dushevnykh volnenii* [Expression of Emotional Feelings], transl. M. Filippov. St. Petersburg, Tipografiya A. Porokhovshchikova Publ., 1896. 224 p. (In Russian)
- 5 DeMause L. *Psikhoistoriya* [Psychohistory], transl. from English A. Shkuratov. Rostov-na-Donu, Feniks Publ., 2000. 512 p. (In Russian)
- 6 Efimova K.S. Apokalipticheskie nastroyeniya v animalisticheskoi karikature Zh. Granviya [Apocalyptic Moods in J. Grandville's Animalistic Caricature]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 200–219. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-200-219>. (In Russian)
- 7 Leskinen M.V. “Chelovecheskie zooparki” v Rossii: k postanovke problemy [“Human Zoos” in Russia: To the Problem Statement]. *Novoe proshloe*, 2018, no 4, pp. 148–163. <https://doi.org/10.23683/2500-3224-2018-4-148-163>. (In Russian)
- 8 Martynova D.O. Feminizatsiya psikhicheskikh rasstroistv: “Klinicheskii urok v Sal'petrier” [Feminization of Mental Disorders: “Clinical Lesson in Salpetriere”]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 104–123. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-104-123>. (In Russian)
- 9 Makhov A.M. Antropomorfnye koshki Luisa Uil'yama Ueina [Anthropomorphic Cats by Louis William Wayne]. *Filokartiya*, 2015, no. 2 (42), pp. 47–49. (In Russian)
- 10 Makhov A.M. Teodor Strofer i T.S.N. [Theodor Strophe and T.S.N.]. *Filokartiya*, 2015, no. 1 (41), pp. 25–28. (In Russian)
- 11 N.N.A. Hagenbek, Karl [Hagenbeck, Carl]. *Ehntsiklopedicheskii slovar'* [Encyclopedic Dictionary]. Vol. 36a: Frankonskaya dinastiya – Khaki [The Franconian Dynasty – Khaki]. St. Petersburg, F.A. Brokgauz, I.A. Efron Publ., 1902, p. 949. (In Russian)
- 12 Salnikova E.V. *Puteshestvie cherez nevozmozhnoe: avanturnost' i fantastika Velikogo Nemogo* [Journey through the Impossible: Adventurousness and Fantasy of the Great Silent]. Moscow, Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya» Publ., 2023. 424 p. (In Russian)
- 13 Slepikova N.V. Zoologicheskii muzei Imperatorskoi Akademii nauk v Sankt-Peterburge v XIX veke. Printsipy eksponirovaniya [Zoological Museum of the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg in the 19th Century. Principles of Exposure]. *Istoriko-biologicheskie issledovaniya*, 2016, vol. 8, no. 1, pp. 29–65. (In Russian)
- 14 Brower M. “Take Only Photographs”: Animal Photography's Construction of Nature Love: 2005. *Rochester.edu*. Available at: https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_9/brower.html#_edn32 (accessed 19.09.2024).
- 15 Creaney C. Paralytic Animation: The Anthropomorphic Taxidermy of Walter Potter. *Victorian Studies*, 2010, vol. 53, no. 1, pp. 7–35.
- 16 Grover E.O. *Kittens and Cats: A Book of Tales*. Boston, Houghton Mifflin, 1911. 84 p.
- 17 Henning M. Anthropomorphic Taxidermy and the Death of Nature: The Curious Art of Hermann Ploucquet, Walter Potter, and Charles Waterton. *Victorian Literature and Culture*, 2007, vol. 35, issue 2, pp. 663–678. <https://doi.org/10.1017/S1060150307051704>.
- 18 Meese J. “It Belongs to the Internet”: Animal Images, Attribution Norms and the Politics of Amateur Media Production. *M/C Journal*, 2014, no. 17 (2). <https://doi.org/10.5204/mcj.782>. Available at: <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcj/article/view/782> (accessed 19.09.2024).
- 19 Nyhart K.L. *Modern Nature: The Rise of the Biological Perspective in Germany*. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2009. 440 p.
- 20 *Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*. London, Spicer Brothers, 1851. 320 p.
- 21 Ploucquet H. *The Comical Creatures from Wurtemberg: Including the Story of Reynard the Fox*. London, D. Bogue, 1851. 96 p.
- 22 Speaking of Pictures... These Are Harry Frees's Lifework. *Life*, 1937, vol. 2, no. 9, pp. 4–7.
- 23 Youdelman R. *The Shock Proved Fatal: Whimsy and Anthropomorphism in Taxidermy of the Victorian Era, 1851–1899: A Thesis in the Field of Visual Arts for the Degree of Master of Liberal Arts in Extension Studies*. Harvard University, 2012. 241 p. Available at: https://www.academia.edu/78209439/The_Shock_Proved_Fatal_Whimsy_and_Anthropomorphism_in_Taxidermy_of_the_Victorian_Era_1851-1899 (accessed 20.09.2024).