



УДК 7.042

Окулова С.Н.

ЖИВОТНЫЕ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ АВАНГАРДА И РОМАНТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Аннотация. В статье рассматривается традиция изображения животных в романтической живописи и литературе, а также отражение этой традиции в литературе и искусстве авангарда. Авангардисты продолжают воспринимать животное либо как вестника некоего иного мира, либо как «двойника» человека, так или иначе (чаще всего – иронически) отражающего его суть. Во многом искусство XX века было глубже романтического: оно, например, открыло животное как носителя особого взгляда на мир. За всем этим стоят еще более древние жанровые традиции: традиции басен и бестиариев.

Ключевые слова: литература, поэзия, изобразительное искусство, авангард, модернизм, романтизм, XX век, анималистика, ирония.

Как и всякое другое новаторское художественное течение, искусство авангарда создавало новый художественный язык, переоформляя и переосмысляя уже существующий в культуре материал. С этой точки зрения могут быть изучены и образы животных в литературе и искусстве авангарда (преимущественно русского). Мы рассмотрим их в соотнесении с искусством романтизма, тем более, что именно в романтическую эпоху отношение к животному в искусстве принципиально изменилось: превратилось из аллегорического в символическое. В статье [4] ранее были рассмотрены лишь самые яркие художественные факты, почти те же, что и у нас, но под несколько иным углом зрения. Слово «анимализм», употребленное здесь для краткости, весьма условно и часто не полностью выражает суть художественной функции фигур животных в литературе и искусстве.

Романтизм унаследовал обе основные традиции изображения животных в риторической культуре: древнюю басенную, оживленную классицизмом, и традицию средневековых бестиариев («Физиологов»), опирающуюся, в свою очередь, на библейские тексты. Но эти традиции были глубоко переработаны. Как в баснях, так и в бестиариях, животные – аллегории (в бестиариях, может быть, и символы) определенных душевных и/или духовных свойств. Но басенная аллегория соотносит животное с человеком прямо, христианская же видит в нем отражение божеского или дьявольского. Второе и дает возможность романтикам увидеть в животном посланца иного мира (также небесного или адского), но весть, которую несет этот посланец, не дана заранее, как в аллегории, а должна (и не всегда может) быть разгадана читателем/зрителем.

Эту мысль можно проиллюстрировать примерами двух произведений, живописного и литературного, созданных, соответственно, на заре и на закате романтизма. В картине И.Г.Фюсли «Ночной кошмар» (1781) самая яркая деталь – голова слепой лошади на заднем плане. Лошадь связана с кошмаром в немецких поверьях, но устойчивого символического значения сама по себе не имеет, к тому же зритель, без всяких подсказок художника, приглашается так или иначе интерпретировать ее слепоту. Главным становится сам факт разрыва миров. Поэтому фигура лошади и доминирует (особенно в последнем варианте картины) над фигурой беса, который сидит на груди у спящей: именно лошадь отворила бесу проход в этот мир, а не наоборот. В то же время, утверждать, что лошадь демонична сама по себе, по-видимому, нет оснований.

Семьдесят лет спустя столь же и, по свойствам словесного искусства, еще более многозначным символом стал кит – Моби Дик из одноименного романа Г.Мелвилла. Общим местом (по-видимому, справедливым) стало утверждение, что истолковать этот символ сколько-нибудь определенно нельзя, а если тут и возможна какая-то краткая формула, то она как раз и заключается в неоднозначности Добра и Зла, которые в своей борьбе могут меняться местами. Моби Дик – Зло в воображении капитана Ахава, и не только в воображении, поскольку кит в самом деле погубил многих моряков, а Ахава лишил ноги. Но Добро Ахава в своем ожесточении само оборачивается Злом, ищущим гибели «невинного», поскольку неразумного, животного. Победа в итоге остается за стихией. Примечательно, что в самом романе рассмотрены возможные символические истолкования кита и ни одно из них в итоге не принято. Мы думаем, что и здесь важнее всего само явление кита из морской глубины, прорывающее неприступную для человека границу, вводящую его в контакт с непознанным и неподвластным ему.

Столь емкие животные символы, как Моби Дик, конечно, исключение, но принцип символизации общераспространен. Читателю очевидно, что Альбатрос в «Старом мореходе» С.Кольриджа (1797) связан с добрым началом, а Ворон в балладе Э.А.По (1845) – со злым, но ни тот, ни другой ни в коей мере не являются аллегориями: их роль определена лишь некоторыми атрибутами (обстоятельства появления; цвет птицы; проклятие, наложенное за убийство Альбатроса; роковая неотвязность Ворона и т.п.). При этом если ворон известен традиции как птица смерти, то у

альбатроса четких традиционных коннотаций не было. И в этих случаях смысл явления животного (птицы) – ее вторжение из иного пространственного и/или духовного измерения.

Более простой, но важный случай – парные стихотворения У. Блейка: «Агнец» из «Песен невинности» (1784-1789) и «Тигр» из «Песен опыта» (1780-1794). Новозаветный смысл обеих аллегорий тут вполне прозрачен. В «Агнце» прямо сказано, что он по-библейски тождествен Христу:

Little Lamb, who made thee?
Dost thou know who made thee?
.....
He is called by thy name,
For he calls himself a Lamb...

Милый Агнец, расскажи,
Кем ты создан, расскажи?
.....
Имя Агнца он избрал,
Ибо так себя назвал. (пер. С. Степанова)

Вообще Агнец – центральный образ цикла из четырех первых стихотворений «Песен невинности» (сам «Агнец» - последнее из них).

Тигр довольно очевидным образом замещает собой «льва рыкающего» - образ сатаны из 1 послания Петра (5: 8), но слова поэта обращены все же к «реальному» зверю, который берется в пограничный момент мироздания – момент сотворения мира, и это позволяет поставить основной богословский вопрос:

When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears:
Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?

Неужели был он рад,
Встретив твой зловещий взгляд?
Неужели это был
Тот, кто Агнца сотворил? (пер. С. Степанова)

Явление Тигра, прорывая границу вечности и времени, становится не столько явлением Зла, сколько возможностью поставить вопрос об отношении Зла и Добра.

Если традиция бестиариев, как мы сейчас видели, оказалась важна для романтической идеи двоемирия, то с басенной традицией (а также близкой к ней сказочной: романтики любили перелагать сказочные сюжеты и сами писали много сказок) связано развитие романтической иронии. Одна из первых ее манифестаций – комедия «Кот в сапогах» Л.Тика (1797). Сам по себе кот занимает там довольно скромное место, поскольку основная ироническая тема пьесы лежит в другой плоскости (говоря предельно упрощенно – «поэзия» и «правда»), вся она – игра в театр [3]. В этой игре обращает на себя внимание двойственность фигуры кота: он ведет себя, как кот (например, царапается), но окружающие уверенно принимают его за человека. Впрочем, в пьесе много раз подчеркивается, что кота играет человек – следовательно, он человеческого роста. Но до того, как кот заговорил, он, несомненно, должен выглядеть обычным котом. Здесь обыгрывается двойственность басенного персонажа – говорящего животного: соразмерно ли оно само себе или тому человеку, маской которого является? В иллюстрировании басен есть традиция как одной, так и другой трактовки, причем в XVIII в. доминировала первая, затем заметно, хотя и не безусловно, преобладает вторая.

В центре многослойной иронической конструкции в поэме Г.Гейне «Атта Троль» (1843-1847) – медведь. Распространенная трактовка поэмы как чисто сатирической кажется нам упрощенной (независимо от осознанных намерений автора). Когда говорят, что в лице Атты поэт высмеивает немецкого филистера (не говоря о полемике с конкретными, давно забытыми всеми, кроме узких специалистов, литературными и общественными противниками), не учитывают, что медведь, бежавший из плена и в конце поэмы погибающий к вящему торжеству отнюдь не самых хороших людей, вызывает несомненную симпатию. Поэтому и мысли его о равенстве животных и людей, о единении животных в борьбе с угнетающими их людьми и т.п. не могут восприниматься как только пародийные, а персонаж, произносящий их, – только как пошляк, повторяющий избитые фразы. Отношение здесь гораздо более тонкое: дорогие мысли не перестают быть дорогими, но возможность их перевода в «медвежий» регистр делает отношение к ним на практике двоящимся, ироничным. Это не отменяет другой поэтической мысли Гейне – о превосходстве свободного человеческого духа над всем узко-ограниченным, – а оттеняет ее.

В то же время само по себе изображение зверя для иллюстрации человеческих мыслей и качеств – прием, несомненно, басенный, но басенная эмблематика у романтика теряет свою однозначность. У Гейне, а также у Э.Т.А.Гофмана в «Житейских воззрениях кота Мурра» (1819-1821) [5], у Х.К.Андерсена в «Дюймовочке» (1835), «Гадком утенке» (1841) и некоторых других сказках важна не определенность раз и навсегда закрепленной животной маски (такая маска может создаваться и заново: Атта Троль и особенно Мумма у Гейне совсем не похожи на басенный образ медведя; персонажи «Дюймовочки» не имеют басенной предыстории, кроме, разве что, мыши), а возможность иронически разглядеть животное в человеческом и, соответственно, человеческое (хотя бы низменно-человеческое) в животном. В этой принципиальной двойственности сходство «басенных» и «бестиарных» животных в романтизме.

В искусстве начала XX в. отразились обе эти линии, но в новых сочетаниях. Характерно, что за романтической традицией продолжают просматриваться старинные жанры, иногда косвенно, а иногда и прямо.

Так, в поэзии 1910-х годов у двух поэтов почти одновременно возрождается традиция бестиариев: как прямое подражание («Бестиарий или Кортёж Орфея» Г.Аполлинера, 1911) и как описание зоосада («Зверинец» В.Хлебникова, 1909-1911), также представляющее собой список животных с толкованиями. В поздний период авангарда этот жанр нашел продолжение в детской поэзии у С.Маршака («Детки в клетке», первая редакция – 1923) и В.Маяковского («Что ни страница, то слон, то львица», 1926). Символическое содержание здесь ослаблено, но иногда (особенно у Маяковского) просматривается.

Подзаголовок сборника Аполлинера прямо указывает на соединение средневековой традиции с античной: животные – спутники поэта (т.е. самой Поэзии) из античного мифа. Общий смысл сборника поэт формулирует в примечании к последнему стиху: «Те, кто занимаются поэзией, не ищут и не любят ничего другого, кроме совершенства, которое само по себе есть Бог. Неужели же эта божественная красота, это высшее совершенство могут покинуть тех, целью жизни которых именно было их открыть и прославить? Такое представляется мне невозможным, и, по-моему, поэты имеют право надеяться на то, что после смерти обретут счастье, высшую красоту, к которой ведет лишь познание Бога» (пер. М.Яснова). Но вместе с поэтом идет к Богу и его «кортеж» из животных, о чем сказано в одном из стихотворений, озаглавленных «Орфей» (всего их в сборнике четыре): «Взгляните на тысячи ножек...». При внимательном рассмотрении, жанры сборника оказываются весьма многообразными: от банального мадригала «Тибетская коза» до мистических аллегорий: «Орфей» («Пусть будут небеса...»), «Бык». В большинстве же случаев животные соотносятся либо с поэзией и делом поэта («Заяц», «Гусеница», «Акрида»), либо с душой автора («Мышь», «Слон», «Спрут», «Медуза», «Рак» и др. – любопытно, что среди зверей «Бестиария» едва ли не большинство беспозвоночных, что объясняется в уже упомянутом стихотворении «Взгляните на тысячи ножек...»), вплоть до горчайших самообличений:

Jetant son encre vers les cieux
Susant le sang de ceux qu'il aime
Et le trouvant delicieux
Ce monstre inhumain, c'est moi-meme.
Восходит к небу смрадным дымом
Его чернильная струя.
Он кровь сосет своих любимых,
И этот монстр ужасный - я. (пер. Н.Зубкова)

Последняя фраза «Зверинца» Хлебникова открыто перекликается с завершением «Бестиария»:

«Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве во время пожара Москвы».

Ср. также:

«Где мы начинаем думать, что веры — затихающие струи волн, разбег которых — виды. И что на свете потому так много зверей, что они умеют по-разному видеть бога».

Метод Хлебникова другой, и если Аполлинер в какой-то мере возвращается к традициям риторической эпохи, то Хлебников конкретизирует формы романтического богопознания через фигуры животных (в духе Блейка и Мелвилла), пристально вглядываясь в каждое из них. Иногда звери оказываются прямыми символами религий:

«Где верблюд знает разгадку Буддизма и затаил ужимку Китая»;

«Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилого мусульманина, мы чтим первого магометанина и читаем сущность Ислама».

Эти наблюдения не имеют ничего общего с зоологической эмпирией: географически скорее верблюд – мусульманское животное, а тигр – буддийское.

Во всех случаях Хлебников видит в животном – человекоподобие, прообраз разумного существа, благого или страждущего:

«Где звери, устав рыкать, встают и смотрят на небо.

Где живо напоминает мучения грешников тюлень, с воплем носящийся по клетке.

Где смешные рыбкрылы заботятся друг о друге с трогательностью старосветских помещиков Гоголя».

Есть и простые, ни к чему не обязывающие наблюдения (например: «Где олени лижут холодное железо»; «Где львы дремлют, опустив лица на лапы» и др.), которые, видимо, выполняют композиционную функцию некоторого интеллектуального отдыха. А вот описание моржа показывает в парадоксальном сочетании даже две весьма несхожих потенции зверя: «Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после падает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая, щетинистая, с гладким лбом голова Ницше». До некоторой степени методом Хлебникова воспользовался В. Шкловский в седьмом письме книги «Зоо или Письма не о любви» (1923), эпиграфом к которой служит полный текст «Зверинца».

Мир глазами животного – тема живописного творчества Франца Марка, которому принадлежит следующее высказывание: «Разве есть для художника что-либо более таинственное, чем

отражение природы в глазах зверя? Как видят мир лошадь или орел, косяк или собака? Как бедна и бездушна наша идея помещать животных в ландшафт, который видят наши глаза, вместо того, чтобы проникнуть в их души» [цит. по: 1]. Вероятно, именно звериное восприятие служит мотивировкой формальных поисков Марка: выбора цвета, перехода от реализма через примитивизм к кубизму и абстрактной живописи. Яркий пример такого нечеловеческого видения – картина «Судьба животных» (1913), где из хаоса форм и пятен выступает фигура голубого оленя. Еще несколько звериных морд и глаз крокодила (в левой верхней части картины) составляют часть самого хаоса. Все это по смыслу сопоставимо с упомянутой нами картиной Фюсли.

То же «очеловечивание» животных мы видим и у Марка Шагала. Ему принадлежат слова, очень близкие по смыслу к творчеству немецкого художника: «Среди лошадей и птиц я их брат и сын, который плачет. Я иду к животным. Я ищу их взгляда и знака. Корова моего далекого детства, у которой мать брала для меня молоко, в той земле, где ты спишь, рождены и зарыты мои слезы. Мои картины написаны с тебя... Я слышу, как из открытых пастей выходит некая правда, правда звериная. Они мычат о тайнах своего мира, о своем заточении...» [цит. по: 2]. Человек и животное (скорее всего, корова, возможно – лошадь или овца. Сам Шагал писал: «Я всю жизнь рисовал лошадей, которые похожи скорее на коров или ослов»), вглядывающиеся в глаза друг другу, – центральный мотив картины Шагала «Я и деревня» (1911). Здесь автор не идентифицирует себя с животным, а пытается со стороны постичь его взгляд на мир, что весьма близко опубликованному в том же году «Зверинцу». Возможно, здесь есть и обратный смысл: животное также пытается понять человека. В других картинах: «Посвящение моей невесте» (1911), особенно «Вид Парижа из окна» (1913) – Шагал дает животным человеческие глаза: в них проникло человеческое начало. Напомним по контрасту, что у Фюсли лошадь слепа: это противопоставление наглядно показывает эволюцию отношения к животному в искусстве на протяжении XIX века.

В целом обращение к миру животных было частью «теневого стороны» модернизма – происходившей тогда регенерации архаики, где звериное воспринимается как пра-архаика, хаос, предшествующий возникновению всего человеческого. Наиболее глубокая и концентрированная разработка этой темы видится уже на выходе из модернизма как такового – у О. Мандельштама в стихотворении «Ламарк» (1932) и ряде связанных с ним. Можно показать, что это само по себе – продолжение романтической традиции воскрешения прошлого (первоначально Средних веков) на новом витке. Еще точнее можно сказать, что животное для художника (в том числе поэта) модернизма стоит на границе между живым и мертвым, разумным и неразумным, немым и говорящим. С этой точки зрения, изображение животного могло быть ценным как изображение «жизни как таковой» – одного из важнейших концептов русского футуризма (ср. названия футуристических манифестов: «Слово как таковое», «Буква как таковая»). В какой-то степени аналогом возникновению животных из хаоса на картине Франца Марка можно считать обращение к зауми – возобновление открытия речи, освобожденной от всего наносного и привнесенного, – у русских футуристов, а затем у немецких и французских дадаистов. Не случайно в «Зангези»

Хлебникова (1920-1922) разговор птиц на их языке (следует напомнить, что Хлебников – профессиональный орнитолог) – первая из «плоскостей слова», открывающая дорогу ко всемирному языку, даже прежде заумного языка богов.

У Н. Гончаровой животные чаще всего изображаются в циклах и полиптихах, так или иначе связанных с мистикой: «Сбор винограда», «Жатва», иллюстрации к поэме А. Крученых «Пустынники», «Мистические образы войны». Скорее всего, они выступают там как символ вечности. В «Сборе винограда» центральная часть полиптиха («Пьющие вино») представляет собой почти бытовую сцену, и лишь изображения зверей на боковых частях (лев и лебедь) дают повод для иных интерпретаций: либо священность жизненного и природного цикла, «труды и дни», либо евангельские ассоциации. Часто Гончарова изображает животных рядом с ангелами или вместо ангелов, когда в каждой картине цикла присутствуют либо те, либо другие («Жатва», эскиз к «Целителю Пантелеимону», «Мистические образы войны»). «Дева на звере» повторяется как минимум дважды – в «Пустынниках» и в «Мистических образах войны». Это один из основных способов передать то смирение перед роком, хтоническим ужасом войны, её над-человеческим, мистическим значением, которое и отличает цикл Гончаровой от всего остального, созданного на эту тему (ничего подобного нет в европейском искусстве). Животное как символ первозданности смыкается со Зверем Апокалипсиса – двузначность, в чем-то подобная «Моби Дику» [видна также близость с творчеством Франца Марка, см. об этом: **6. с. 51**].

Наконец, продолжение линии иронического двуединства человека и животного видим в поэзии В. Маяковского, хотя в целом романтическая ирония ему достаточно чужда. Но в центре поэзии Маяковского лежит ощущение взаимного перехода всего живого и неживого, человеческого и нечеловеческого, и это иногда приводит к такому неразличению себя и того животного, которому поэт себя уподобляет, что животное становится подлинным двойником поэта и невозможно сказать, какая из двух натур – главная.

Способы такого отождествления у Маяковского разнообразны: метаморфоза («Вот так я сделался собакой», 1915), развернутая метафора («России», 1916, где поэт представлен «заморским страусом» среди «снеговой уродины») или сравнение («Город», 1924 – уподобление себя верблюду); на этом фоне и простые сравнения: «Видели, / как собака бьющую руку лижет?» («Облако в штанах», 1915) или «С хвостом годов / я становлюсь подобием // чудовищ / ископаемых хвостатых» («Во весь голос», 1930) – приобретают символическое значение. Особое значение для нашей темы имеют стихотворение «Хорошее отношение к лошадям» (1918) и поэма «Про это» (1924).

В «Хорошем отношении к лошадям» – такое же всматривание человека и животного в глаза друг к другу, как на картине Шагала, но с другим смыслом: человек не пытается понять изначально чуждый ему взгляд на мир, а вбирает в себя то общее, что лежит в основе как человека, так и животного:

И какая-то общая
звериная тоска
плеща вылилась из меня
и расплылась в шелесте.

Человек утешает лошадь, над которой смеются люди, не тем, что она как-то причастна человеческому, а тем, что люди (и поэт в том числе) ничем ее не лучше:

«... Деточка,
все мы немножко лошади,
каждый из нас по-своему лошадь».

В этом уподоблении и человек обретает себя через сострадание, но лошадь оказывается выше сострадания и подает человеку (скорее читателю, чем автору) пример жизненного духа:

И все ей казалось –
она жеребенок,
и стоило жить,
и работать стоило.

Сентиментальность утверждается и вместе с тем отрицается, что и есть сущность иронии.

Центральный мотив поэмы «Про это» – превращение поэта в медведя – строится примерно по тому же принципу, что превращение в собаку в раннем стихотворении. Метафора «медведь ревности» (прямо данная год спустя в стихотворении «Юбилейное» как автоцитата) подается как зрительно данная:

Красивый вид.
Товарищи!
Взвесьте!
В Париж гастролировать едущий летом,
поэт,
почтенный сотрудник «Известий»,
царапает стул когтем из штиблета.
Вчера человек –
единым махом
клыками свой размедведил вид я!

Медведь бежит «к своим в моря ледовитые», что вполне имеет смысл сопоставить (возможно, и генетически) с бегством Атта Тролля в родную берлогу. Дело в том, что замысел «Про это», весьма вероятно, связан со стихотворением Гёте «Зверинец Лили», посвященным Лили

Шёнеман, в честь которой была названа Лили Брик. Ручной медведь из этого стихотворения легко ассоциируется с медведем-беглецом Гейне. Ирония видится в том, что бежавший медведь, отождествленный с мещанским началом героя (именно к медведю, плывущему на льдине, обращено обличение: «Ты, может, к ихней примазался касте? // Целуешь? / Ешь? / Отпускаешь брюшко?»), получает повеление вочеловечить (вернуть к жизни) другого двойника того же героя – «Человека из-за семи лет», олицетворяющего поэтическое начало в нем. Большая часть второй части поэмы – метания двоящегося героя (знакомые принимают его за человека, но сам он знает, что он – медведь) в неудачных попытках выполнить это повеление. Угадывается сказочный мотив «заколдованного принца» («принцы» - звери упомянуты в первых строках стихотворения Гёте), но здесь заколдованы все: и герой во всех его ипостасях, и окружающий мир, и, возможно, возлюбленная, которая может оказаться такой же, как все. Если в «Хорошем отношении к лошадям» ирония была сентиментальная, то здесь – трагическая. Спасение приходит только из будущего («тридцатого века») и опять же оказывается связано с приобщением к животным: поэт, молящий о воскрешении, просит:

Я зверье еще люблю
– у вас зверинцы
есть?
Пустите к зверю в сторожа.

В этот же зверинец придет и «она» (на иллюстрации – фотомонтаже А.Родченко изображена Лили Брик в окружении разных животных). Любовь к зверям оказывается основанием полноты и вечности человеческой любви – той, которая, как заявляют последние строки поэмы, пойдет «всей вселенной».

Таким образом, «анималистика» авангарда во многих своих важных чертах продолжала и преобразовывала трактовку этой темы в романтической литературе и искусстве. Авангардисты продолжают воспринимать животное либо как вестника некоего иного мира, либо как «двойника» человека, так или иначе (чаще всего – иронически) отражающего его суть. Во многом искусство XX века было глубже романтического: оно, например, открыло животное как носителя особого взгляда на мир. За всем этим стоят еще более древние жанровые традиции: традиции басен и бестиариев.

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709)
и в ИМЛИ РАН.*

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Аграновская М.* На синем коне: творчество художника Франца Марка. – URL: http://www.maranat.de/agr_03_de_08.html.

- [2] *Апчинская Н.В.* Марк Шагал. Графика. – М.: Совет. художник, 1990.
- [3] *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Л.: Худож. литература, 1973.
- [4] *Казакова И.Б., Полякова О.Я.* Анималистика в живописи и литературе эпохи романтизма // Вестник Нижегородского университета им. Н.И.Лобачевского. – 2011. – № 6. – С. 232-236.
- [5] *Карельский А.* Эрнст Теодор Амадей Гофман // *Гофман Э.Т.А.* Собрание сочинений. В 6 т. Т.1. – М.: Худож. литература, 1991.
- [6] *Поляков В.* Немецкие контакты Наталии Гончаровой // Наталия Гончарова. Между Востоком и Западом : Каталог выставки. – М.: ГТГ, 2013. – С. 40-51.

© Окулова С.Н., 2014.

Материал поступил в редакцию 20.10.2014.

Окулова Софья Николаевна,

специалист-экспозиционер,

Всероссийская государственная библиотека

иностранной литературы им. М.И. Рудомино (Москва),

аспирант Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН (Москва),

e-mail: zubkova.son@gmail.com

UDC 7.042

Okulova S.

ANIMALS IN AVANT-GARDE ART AND LITERATURE AND THE ROMANTIC TRADITION

Abstract. In this article, the romantic tradition of the depiction of animals (whether in arts or in literature) is observed, and the reflection of this tradition in avant-garde art and poetry is featured. Avant-garde artists continue to perceive an animal as a herald of the other world or as a double of a man reflecting his essence in one way or another, often ironically. The XX-century art was more profound than the romantic art in many aspects, such as discovering an animal as an observer with a different eye upon the world. Both romantic and avant-garde traditions originate in even more ancient genre traditions, like the fable tradition and that of bestiary.

Key words: literature, poetry, art, avant-garde, modernism, romanticism, XX century, Mayakovsky, Khlebnikov, Goncharova, Chagall, Franz Marc, Fyusli, Heine, Melville, animalistic, irony.

Okulova Sofia Nikolaevna,

Exposition expert, Rudomino Moscow State Library for Foreign Literature (Moscow),

Post-graduate student, Gorky Institute of World Literature of Russian Science Academy (Moscow),

e-mail: zubkova.son@gmail.com