

УДК 802.0

**АНИМАЛИСТИКА В ЖИВОПИСИ И ЛИТЕРАТУРЕ
ЭПОХИ РОМАНТИЗМА**

© 2011 г.

И.Б. Казакова, О.Л. Полякова

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

kib_sam@mail.ru

Поступила в редакцию 14.02.2011

Рассматриваются различные способы изображения животных в живописи и литературе европейского и американского романтизма.

Ключевые слова: анималистика, романтизм, животные в искусстве, символ, аллегория.

Изображение животных в истории литературы и искусства имеет весьма длительную историю. Необходимость художественного освоения темы зверя обуславливает зарождение изобразительного искусства в первобытности, животная тематика является одной из ведущих в период формирования литературы. Дальнейшая история литературы и искусства демонстрирует различную степень интереса художников к этой теме. Долгое время анималистика существует в основном в границах определенных жанров (басни, бестиарии) и выполняет по преимуществу символическую функцию в произведении, не имеющем отношения к теме животных.

Ситуация меняется к Новому времени, когда в искусстве возникает большее разнообразие в сюжетах и жанрах, связанных с животными. Наибольшей степени это разнообразие достигает в эпоху романтизма. Рассмотрение различных способов изображения животных в литературе и живописи эпохи романтизма помогает понять, какое место животный мир занимает в романтическом универсуме. Чаще всего встречающийся вариант использования анималистических мотивов в искусстве романтизма – это изображение животного как элемента пейзажа, причем зачастую такой пейзаж представляет не дикую, а окультуренную природу, и животное здесь является частью сельскохозяйственной деятельности людей. В качестве примеров такого подхода можно привести картины Дж. Констебла «Мельница в Флэтфорде», «Пашня», «Солсбери» (1815), А.Г. Венецианова «В поле. Весна», «Гумно». Сельскохозяйственные животные, изображенные здесь, выступают как компонент производственной жизни и быта, поэтому неслучайно этих животных можно встретить и в жанровой живописи. Если срав-

нить эти примеры с живописью XVII–XVIII вв. на аналогичную тематику (работы С. ван Рейсдала, П. Поттера), то очевидной становится тенденция к усилению жанрового начала в творчестве художников-романтиков. Природа у них выглядит более очеловеченной, более «домашней», и животные здесь – это помощники человека в труде. В целом, анималистика в живописи сельской жизни предстает как наиболее близкий к реалистическому вариант изображения животных в эпоху романтизма.

Противоположную тенденцию можно усмотреть в романтической живописи, посвященной охоте и спорту. Самые яркие примеры такой живописи мы находим в творчестве Т. Жерико и Э. Делакруа. В истории искусства Нового времени Т. Жерико может считаться лучшим живописцем лошадей. Особенно интересны у него картины, изображающие бег, – «Бег свободных лошадей в Риме», «Скачки в Эпсоме». Бегущая лошадь становится у художника выражением природной страсти, которая может облечься в «респектабельную» форму, не утратив при этом своей животной мощи, как в «Скачках», либо приобрести не укротимый человеком характер, как в «Беге». Эта неукротимость природы особенно сильно привлекает другого романтика – Э. Делакруа. Французский художник XIX века возрождает в своем творчестве жанр охоты, достигший некогда художественной вершины в живописи П.-П. Рубенса. Но если фламандский мастер обращался к теме охоты, выполняя заказы, то Делакруа приходит к этой теме совершенно добровольно, под впечатлением от своего путешествия на Восток. «Охоты» Рубенса служат решению его излюбленной художественной задачи – созданию сложной динамической композиции и изобра-

жению бурного движения, а «Охоты» Делакруа («Охота на львов», «Охота на львов в Марокко») мотивированы стремлением художника передать всю остроту физической ярости животного. Охота у Делакруа перестает быть процессом, управляемым человеком, и становится смертельной схваткой, где животное и человек оказываются равноценными противниками.

Осуждение эстетизации убийства животного мы встречаем у другого художника романтической эпохи – Ф. Гойи. На его картинах и гравюрах, посвященных корриде, национальное испанское развлечение представлено как жестокое по отношению к животному и к человеку действие. Нередко коррида выглядит у него как жалкое зрелище. Гойя лишает корриду символического значения, которое стремятся придать ей ее поклонники, показывая ее в жестокой непосредственности. Этой натуралистической линии в анималистике Гойи противостоит символическая интерпретация животной темы в его серии офортов «Капричос». На этих гравюрах можно встретить аллегорические, восходящие к басенной традиции образы животных (к примеру, офорт «А не умнее ли ученик?») и изображения, представляющие его собственный образно-символический язык (офорт «Сон разума рождает чудовищ»). Эта символичность сближает произведения Гойи с «Совой на могиле» К.Д. Фридриха – редким примером обращения к анималистике немецкого романтика.

Если символическая линия в изображении животных в романтической живописи не стала приоритетной, то в литературе романтизма она стала определяющей. Наиболее ярко этот символический подход представлен у У. Блейка и С.Т. Кольриджа. Все творчество У. Блейка проникнуто особенно сочувственным отношением к животным. В его «Изречениях Невинности», например, читаем: *Если птицу в клетку прячут / Небеса над нею плачут* (Пер. В. Топорова) [1, с. 119]. В стихотворении «Ночь» (сборник «Песни Неведения») поэт рассказывает, как ангелы, спускаясь на землю, заботятся не только о людях, но и о животных. Стремясь смягчить жестокость природной жизни, они уговаривают хищников отказаться от убийства, переносят животных в царство невинной и безгрешной природы: *И в рай ведут овцу со львом, / Но лев уже не тот: / Из огненных очей ручьем / Златые слезы льет* (Пер. В. Топорова) [1, с. 42].

Природный мир в поэзии Блейка зачастую предстает как сфера противоречия между темным и светлым началом, вовлеченная в общемировую борьбу добра и зла. В «Песнях Неведения» есть стихотворение «Ягненок», а в дру-

гом лирическом сборнике – «Песнях Познания» – стихотворение «Тигр». Как и сборники в целом, эти стихотворения являются парными, взаимоотражающими. Опираясь на религиозную символическую традицию, представляющую Христа как Агнца, Блейк создает образ ягненка, в котором соединяются собственные анималистические черты и аллюзии к христианским нравственным идеалам: *Кто на свет тебя послал, / Кто траву тебе постлал, / Кто привел тебя к ручью, / Шерстку выдумал твою, / Блеять кто тебе велел / Так, что всяк повеселел? / <...> / Твой создатель – тезка твой, / Ибо Агнец он Святой; / Кроток он и нежен он, / Он Дитятей наречен; Ты ягненок, я дитя, / Он таков, как ты и я.* (Пер. В. Топорова) [1, с. 29]. Нравственной и природной оппозицией к Ягненку выступает Тигр. Стихотворение «Тигр», с одной стороны, – великолепная анималистическая картинка, с другой стороны, это размышление поэта о природе зла. Блейк ставит вопрос, одним ли творцом созданы в этом мире хищники и их жертвы, что, в сущности, является вопросом о возможности сосуществования в мире доброго и злого начал: *А когда ты в ночь умчался, / Неужели улыбался / Твой создатель – возлюбя / И ягненка, и – тебя? / Тигр, о тигр! кровавый сполох, / Быстрый блеск в полночных долах, / Устрашительная стать, – / Кто велел тебе восстать?* (Пер. В. Топорова) [1, с. 62]. Завершенность и визуальная отчетливость этих образов (Блейк сам иллюстрировал свои произведения), их символическая природа позволяют воспринимать их и как эмблемы нравственных понятий, что отсылает к барочной традиции эмблематических книг [2; 3].

Слова Блейка о «пугающей симметрии» («fearful symmetry»), с помощью которых он обрисовывает облик тигра, можно было бы применить к его пониманию природы в целом. Вовлеченная в нравственную борьбу природа разделяется на сферы добра и зла. Но в творчестве Блейка можно встретить и другую тенденцию, преодолевающую этот дуализм. В поэме «Книга Тэль» героиня беседует с самыми неприметными представителями фауны и даже с неживой природой (с комом земли) и убеждается, что абсолютно все в природном мире наделено жизнью, смыслом, сознанием и является частью одушевленного универсума. Пантеистический взгляд на мир уравнивает проблематику нравственного дуализма и примиряет разделенные части природы друг с другом.

Другой представитель английского романтизма – С.Т. Кольридж – посвящает теме взаимоотношений человека и природы одно из са-

мых известных своих произведений – «Поэму о Старом Моряке». Главный герой поэмы во время плавания совершает убийство альбатроса, который стал добрым вестником для моряков, попавших в ледяной плен: *И добрый южный ветер нас мчал, / Был с нами Альбатрос, / Он поиграть, поесть слетал / На корабельный нос* (Пер. Н. Гумилева) [4, с. 441]. После этого преступления корабль начинают преследовать несчастья, и тогда товарищи подвергают героя наказанию: *Со злобой глядя на меня, / и стар и млад бродил; / и мне на шею Альбатрос / Повешен ими был* [4, с. 444]. Вскоре на корабле в живых остается только этот моряк. И перед его глазами разворачивается картина морской жизни: *Где тени не бросал корабль, / Я видел змей морских: / Они неслись лучам во след, / Вставляли на дыбы, и свет / был в клочьях снеговых. / Где тени не бросал корабль, / Наряд их видел я, – / Зеленый, красный, голубой. / Они скользили над водой, / Там искрилась струя* [4, с. 450]. Прежде моряк не замечал их красоты, они казались ему «слизкими тварями», и он досадовал, что они живут, в то время как люди погибли. Но теперь для него открывается ценность природной жизни, он благословляет ее, и с этого момента начинается путь к его спасению: *Я в этот миг молиться мог: / И с шеи, наконец, / Сорвавшись, канул Альбатрос / В пучину, как свинец* [4, с. 451].

Хотя морская птица и играет в поэме Кольриджа исключительно важную роль, вряд ли тему альбатроса можно считать собственно анималистической. Если сравнивать альбатроса с блейковскими тигром и ягненком, становится очевидным, что этот персонаж почти не изображается поэтом в зримых формах, оставаясь только знаком, символизирующим преступление героя. Тем не менее, поэму можно рассматривать в исследуемом аспекте, во-первых, из-за обращения Кольриджа к теме морской жизни, а во-вторых, в силу основной проблематики поэмы, посвященной прославлению жизни во всех ее проявлениях. Преступление против природы рассматривается поэтом как абсолютное преступление – преступление против единого живого мироздания [5, с. 273], искупить которое (да и то лишь отчасти) можно, только встав на путь искреннего раскаяния. Взаимоотношения героя поэмы с Богом развиваются в соответствии с христианской моделью, но его отношения с природным макрокосмом характеризуются заметным присутствием пантеистических представлений: *Тот молится, кто любит всех, / Будь птица то иль зверь. / Тот молится, кто любит все – / Создание и тварь; / Затем, что*

любящий их Бог / Над этой тварью царь [4, с. 465–466].

Ситуация, аналогичная той, что изображается в «Поэме о Старом Моряке», описывается Кольриджем в балладе «Ворон». Здесь повествуется о наказании, которое понесли люди за разорение гнезда Ворона и гибель его семейства. Мрачная символика образа этой птицы вдохновила и другого романтика – американского поэта Э.А. По. В его «Вороне» наглядно изображается, как inferнальная птица впервые появляется в доме героя: *Я толкнул окно с решеткой, – тотчас важною походкой / Из-за ставней вышел Ворон, гордый Ворон старых дней, / Не склонился он учтиво, но, как лорд, вошел спесиво, / И, взмахнув крылом лениво, в пышной важности своей, / Он взлетел на бюст Паллады, что над дверью был моей, / Он взлетел – и сел над ней* (Пер. К. Бальмонта) [6, с. 90]. Однако, несмотря на образительность, символическое начало в образе Ворона является преобладающим. Ворон становится в жизни героя символом невозвратимой утраты: *И сидит, сидит злоеющий, Ворон черный, Ворон веющий, / С бюста бледного Паллады не умчится никуда...* [6, с. 91].

Эта символическая традиция в изображении животных создает переключку между романтической литературой и средневековым искусством, в котором животные зачастую выступали как религиозные символы или символы душевной жизни человека. Примером другого направления романтической анималистики можно считать произведения Э.Т.А. Гофмана, в которых наряду с людьми присутствуют животные персонажи, такие, как «Щелкунчик и Мышиный король» или «Житейские воззрения кота Мурра». Животные – крысы, кошки, собаки – репрезентируют в романтическом мире Гофмана и других немецких романтиков повседневную человеческую жизнь, человека, в конечном итоге, филистерство. Н.Я. Берковский пишет: ««Мурриана» – царство кота Мурра с друзьями его, животное царство, повседневная симфония домашних зверей, их нравов и обычаев, *sinfonia domestica* в этом смысле. <...> Здесь область бидермейера. Домашняя симфония, пребывание в повседневном быте, верность его интересам и целям, удобство этого быта – все это стиль и символ веры, бидермейеру свойственные» [7, с. 485]. Эти животные образы «на... путях к человеку, в... приближениях к человеческому миру» [7, с. 485–486] чем-то напоминают фольклорные образы зверей из животного эпоса, которые также синтезируют в себе человеческое и животное, но в отличие от фольклорной сказки

эти животные ведут человеческий образ жизни, обитают в человеческом мире, перенимая из него то, что могут перенять. Кот Мурр у Гофмана даже способен на писательский труд, но «животный дискурс» демонстрирует всю ограниченность этого мира: «Животной прозе неизвестны ни духовный рост, ни страдания. Она спрашивает наперед, обеспечено ли ей благополучие» [7, с. 487]. В конечном итоге, эти животные скорее аллегоричны, чем символичны: эти образы не таят в себе духовную глубину, они заимствуют лишь отдельные функции человеческого существования.

Гофмановская традиция в полной мере была воспринята и романтиком Х.-К. Андерсеном, в сказках которого духовная и нравственная дифференциация персонажей зачастую представлена в образах, заимствованных из животного мира.

В истории литературы романтизма имеется пример синтезирующего подхода к проблеме анималистики – роман Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый Кит». Роман, в основе фабулы которого лежат перипетии китобойного промысла, содержит в себе огромный объем информации о китах и других морских обитателях: описания их внешнего вида, их анатомии, физиологии, образа жизни. Так, Мелвилл пишет: *С точки зрения физиономической, кашалот – существо аномальное. У него нет носа. А поскольку нос – это центральная и наиболее заметная черта лица и поскольку именно он придает лицу окончательное выражение, полное отсутствие этого наружного органа, естественно, накладывает на лицо кита свой заметный отпечаток* [8, с. 449]. От бытовых, зачастую юмористических описаний Мелвилл поднимается до уровня научного, философского обобщения. Например, смерть человека, утонувшего в спермацете – таинственном веществе в голове кашалота, – сравнивается со сладкой смертью, уготованной тем, кто увязает в *медовых сотах Платона* [8, с. 448].

Так киты, оставаясь в романе Мелвилла реальными животными, становятся одновременно и объектами для научного изучения, и метафизическими символами. Благодаря всему этому в романе выстраивается особая формация, которую можно назвать китологией Мелвилла. Особое место в этой китологии занимает библейская символика, связанная, в первую очередь, с образом Белого Кита. Мелвилл называет Моби Дика Левиафаном (для него, вообще, киты и левиафаны – это синонимы). В Ветхом Завете Левиафан – это морское чудовище, в Книге Иова Бог в ответ на жалобы героя на несправ-

едливость задает ему вопросы, которые должны показать дистанцию между человеческим и божественным. Вот некоторые из этих вопросов: *Можешь ли ты удою вытащить левиафана и веревкою схватить за язык его? Будет ли он много умолять тебя и будет ли говорить с тобою кротко? Можешь ли пронзить кожу его копьём и голову его рыбацьею острогою?* [Иов 40: 20, 22, 26]. Таким образом, в контексте библейской традиции охота на Белого Кита в романе становится богоборческим актом, обреченным, по мнению Мелвилла, на поражение, ведущее к гибели героя. Кит – символ непостижимости божественной воли, непостижимости мироздания – в очередной раз остается непобежденным [9]. Но до самого конца романа символическое значение образа кита не вытесняет «живое» начало этого образа, кит так и остается живым существом, которое, борясь за свою жизнь, предпринимает последнюю удачную попытку избавиться от своих преследователей.

Здесь Мелвилл преодолевает и суровую ветхозаветную идею абсолютной власти Бога, и прагматичное, а точнее, даже потребительское отношение к природе, провозглашаемое в романе, и, как чуткий художник, начинает сопереживать живому существу.

Дальнейшие пути романтической традиции показывают, насколько анималистическая тема оказывается значимой для нее. Достаточно вспомнить повести Дж. Лондона о собаках или сказки и «Книгу джунглей» Р. Киплинга, животных на картинах прерафаэлитов, музыкальные образы животных К. Сен-Санса. Такой устойчивый интерес романтиков и неоромантиков к изображению животных свидетельствует о важности для их художественного мира проблемы природы – природы как первозданности, как способа освобождения от напряженности социальной действительности, как сферы нравственной ответственности человека и как опыта познания Бога и человека.

Наиболее проблематичным является вопрос о том, чем обусловлены те или иные способы изображения животных в живописи и литературе романтизма. Мы убедились, что превалирующим в изобразительном искусстве является помещение животных во вполне реальную среду, в то время как для литературы по большей части характерен символический подход, иногда даже архаизирующий образность произведений посредством апелляции к средневековым и барочным символам, эмблемам и аллегориям. Объяснение этому следует, по-видимому, искать в художественных задачах романтизма и в

тех выразительных средствах, которые каждое из искусств могло предоставить для решения этих задач. Стихия человеческой души и, в целом, духовного в мире, выступающая главной проблемой романтизма, нашла адекватные средства выражения в литературе и в музыке. В светской же живописи Нового времени соответствующего художественного языка еще не существовало, он только формировался теми немногочисленными художниками, которых можно назвать романтиками в изобразительном искусстве. Дальнейшая история живописи показала, что их художественные открытия позволили решить эти задачи, но уже в рамках последующих художественных систем.

Обращение к анималистической проблеме позволяет нам понять как специфику романтического направления в целом, так и художественные особенности различных искусств в системе романтизма.

Список литературы

1. Блейк У. Бракосочетание Рая и Ада. Избранные стихотворения и поэмы. М.: Эксмо, 2006. 272 с.
2. Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1976.
3. Höpел I. Emblem und Sinnbild. Frankfurt a. M., 1987. 319 s.
4. Кольридж С.Т. Стихотворения: Сборник. М.: Радуга, 2004. 512 с.
5. Abrams M.H. Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York, 1971. 550 p.
6. По Э.А. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Пресса, 1993. Т. 1.
7. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
8. Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый Кит. Пер. с англ. И. Бернштейн. М.: Эксмо, 2009.
9. Hoffman D. Moby Dick: Jonah's Whale or Job's? // Twentieth Century Interpretation of «Moby Dick». Ed. by M.T.Gilmore. New York, 1977. P. 59–75.

ANIMALISTIC ART IN THE PAINTING AND LITERATURE OF ROMANTICISM

I.B. Kazakova, O.L. Polyakova

The article considers different ways of animal's representation in the painting and literature of European and American Romanticism.

Keywords: animalistic art, Romanticism, animals in art, symbol, allegory.