

DOI 10.69085/ntf2024c113

**ПАСТОРАЛНИТЕ ЗООМОРФНИ ОБРАЗИ
ПРИ МОДЕРНИСТИТЕ И ТВОРЦИТЕ
ОТ РАННИЯ РУСКИ АВАНГАРД**

Дияна Николова
Пловдивски университет „Паусий Хилендарски“

**PASTORAL ZOOMORPHIC IMAGES IN MODERNISTS
AND IN RUSSIAN EARLY AVANT-GARDE ARTISTS**

Diyana Nikolova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

The article outlines some important trends related to the use of the bucolic zoomorphic code by Russian artists in painting and literature from the second half of the 19th century to the 1920s. The main focus is on the presence and the ways in which the images of the cow and the pig, which were uncharacteristic of the works of Western European modernists and representatives of the early avant-garde, were exploited in Russian art.

Key words: M. Larionov, D. Burluk, V. Kamensky, K. Malevich, W. Kandinsky, S. Yesenin, A. Mariengof, I. Severyanin, A. Kruchyonykh

Един от интересните въпроси, свързани с присъствието на пасторалното в културата през XIX и първите десетилетия на XX век, е доколко и как европейските модернисти и творците от ранния авангард ползват буколическия зооморфен код. Диалозите между творците по тази тема са много. Те са открити и по отношение на заварената традиция – картините на реалисти и натуралисти, изобразяващи сцени от селския живот. Голяма част от академичните художници са

анималисти¹, радващи се на високи оценки от художествената критика, на почетни награди и отличия. Десетки техни картини изобразяват пастири с крави, овце, кози. В повечето от тях не присъстват песенните агони на пастирите сред идилична природа, а трудови дейности. Такива картини, създавани главно през втората половина на XIX век, по нов начин естетизират неурбанизирания свят, станал далечен и екзотичен за зрителите от мегаполисите не по-малко от жанровата живопис на ориенталистите, която е в разцвет през същите десетилетия. Картините са доста еднотипни, съобразени с пазара на живописца и с вкусовете, отразени на ежегодните парижки Салони (*Salon de peinture et de sculpture*). В руската култура от този период се открояват идиличните селски пейзажи на Михаил Константинович Клодт, в които е устойчиво присъствието на крави², както и картините му, свързани с жанровата живопис. Традициите са заложили с творците от школата на Алексей Венецианов, с передвижниците, с Владимир Маковски, Николай Маковски, Валентин Серов³.

С оглед на тази тенденция в живописца може да се констатира, че пасторалното през XIX век лесно „преминава“ в социалното, както и в „екзотичното“. То прекрочва границите на метажанра, конструиран от елинизма насетне (а в живописца – от Ренесанса) – *условен идеален свят, различен от реалността*, и се превръща в реалистичен разказ за селото, съвременното и социалните напрежения в обществото; в свят отдалечен от Теокритовата литературна Сицилия, от литературната и живописната Аркадия. В този свят вече няма надпявания на пастири край стадата им, любовна нега и философски беседи. Не е открит и пасторалният темпорален код – обед/следобеден летен зной, часът на Пан, когато пастирите си почиват под сенките на дърветата. Отсъстват и музикалните инструменти за разлика от битови предмети, свързани с трудовия делник – хурка, рало, лопата, сърп, кобилица,

¹ Констан Тройон, Роза Боньор, Гюстав Курбе, Жул Дюпре, Жул Бастиен-Льопаж, Жулиен Дюпре; анималисти от мюнхенската школа като Йохан Волц, Антон Брайт, Кристиан Мали.

² *Стадо у реки в полдень (Стадо край реката по обед, 1869); Сумерки (Здрач, 1869); Возвращение стада в деревню (Завръщане на стадото в селото, 1870); Коровы (Крави, 1874); Коровы под деревьями (Крави под дърветата, 1870-те); Пейзаж с коровами (Пейзаж с крави, 1878); Коровы на водопое (Крави на водопой, 1879).*

³ Вл. Маковски – *Пастушки (Пастирки, 1903), Стадо на берегу реки (Стадо на брега на реката, 1895);* Н. Маковски – *Отдых на жатве (Почивка по време на жътва, 1871);* В. Серов – *Волы (Волове, 1885), Стадо. Домотканово (Стадо. Домотканово, 1890-те); Октябрь. Домотканово (Октомври. Домотканово, 1895).*

ведра за мляко, шишове за плетене. В заглавията на доста пейзажни и анималистични творби присъства „идилия“, „пасторална сцена“, „пасторален пейзаж“, но често става дума за пейзаж с домашни животни, т.е. знак за пасторалното вече са само рустикалната природа и животните. През втората половина на XIX век пасторалните сцени се освобождават от литературното и библейското съдържание, носено векове наред, и се превръщат в реалистичен тип пейзажи със селяни и животни или само с животни.

Когато **модернистите** през XIX век пресъздават красиви селски местности с пастири сред полето, новаторствата им най-често са във формален план – презентират се *нови стилове*. Често става дума за естетизиране на „дивото“, селското, за откриване на собствен „земен рай“ в провинцията. НеопрIMITИВИЗЪМЪТ, появил се в краевековието с постимпресионистите, с Пикасо и с руските авангардисти в първото десетилетие на XX век, е свързан с интереса към непосредственото, наивното, детското, декоративното, а това задава отново системен интерес към нов тип изображения на селото, пастира, домашните животни. При Михаил Ларионов, Наталия Гончарова, Давид Бурлюк присъстват „груби“ битови сцени, както и редица зооморфни образи, свързани с пастира, със селото. Изображенията са в духа на лубочната картина, иконата, „селското изкуство“ – в противовес на реалистичната живопис от това време, представяща идеализирани сцени от селския живот. Картините на дръзките и оригинални новатори Д. Бурлюк и М. Ларионов са реплика към тази установена традиция в живописата. Те са съзвучни и с новите концепции за поезията в първите десетилетия на XX век, огласени при Алексей Кручоних в *Новые пути слова* (*Новите пътища на словото*, 1913) през идеята поетическото слово да подчертава дисонансите и чисто първобитната грубост.

През знаковата 1912 година⁴ Велимир Хлебников заявява: „Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью“⁵. Възроденият интерес към сюжети с буколически зооморфни образи е свързан с транспонирането на този метажанр в изкуството на авангарда, интерпретиран през делничното, грубото, прозата на живота. Налице е и творчески агон с романтиците и със символистите, с визията им за буколи-

⁴ През 1912 година се състоят първите две изложби на „Ослиный хвост“ и втората изложба на „Бубновый валет“, където са представени абстрактните творби на Кандински, картини на Матис и на кубистите.

⁵ „Ние искаме словото смело да последва живописата“. Цит. по Хлебников 2005.

ческият жанр, за Аркадия (с Мережковски⁶, Владимир Панаев, след това и с Вячеслав Иванов и съвременниците му). Това съзнателно лишава пасторала от философския му потенциал, граден векове наред; взривява жанрови и стилови канони, провокира рецепиентите.

Като цяло западноевропейските модернисти, при които е откритим пасторалният зооморфен код⁷, не създават епатажни творби, а идилични визии за преиндустриален рай, решени през нови стилове – постимпресионизъм, синтетизъм, поантилизъм, фовизъм. През първите десетилетия на XX век творци, свързани с различни стилове в живописа, ползват активно зооморфния код, встъпват и в интересни диалози помежду си. Част от творбите са създавани по едно и също време. През 1911 година Михаил Ларионов рисува *Кънеци се с небесносиня коза*, Наталия Гончарова – *Синята крава*, Франц Марк – *Жълтата крава*. Появяват се зелените и сините крави и коне редом със селяни и селянки при Д. Бурлюк; кравите и сините коне на Ф. Марк (вкл. в *Пастури*, 1912); *Крава* (1910) на В. Кандински, *Три крави* (1912) на Ф. Марк, а скоро след това – *Крава и цигулка* (1913) на К. Малевич и *Вселенската крава* (1913) на Франц Марк.

Авангардистите в Русия и в Западна Европа се насочват и към митическия образ на космическата крава. След миметичната жанрова живопис и авангардното немиметично изкуство започва да борава с буколическото, но с нови цели, презентирайки нови художествени „езици“, естетически и философски идеи. Част от творбите са епатажни жестове към многовековната пасторална традиция, към жанровата живопис и към съвременните буржоазни естетически нагласи за изкуството – картините на М. Ларионов (*Воли на отдыхе; Свинопас; Синяя свинья; Пастораль, турецкая идиллия; Купальщицы с голубой козой*) и на Д. Бурлюк (*Женщина с синей коровой; Женщина и корова; Деревня; Доярка с коровой; Баба с красной и зеленой коровой; Женщина с коровой; Женщина с двумя ведрами; Женщина в желтом платке и корова* и др.). В тях е въплътен духът на авангарда – с идеята за „грубото“, „примитивното“, „дивото“ и като светоусет, и като живописен израз.

Редица творби от същия период имат характера на носталгичен спомен за детството, за идиличния роден край – селото при Ларионов и Гончарова, Витебск на Шагал; Моевка на Малевич. Ларионов често

⁶ Дм. Мережковски превежда романа на Лонг през 1895 година, пише предговора *О символизме „Дафниса и Хлои“*.

⁷ Пол Гоген, Жорж Сьора, Пол Серюзие, Емил Бернар, Ван Гог и др.

рисува Тираспол, спомените за селото Малевич отразява и в кубофутуристичния си период, свързан с т.нар. от него „заумен реализъм“. Същото се отнася и за живописната вселена на Шагал, който често се „завръща“ към Витебск.

Много интересни са картините на Михаил Ларионов с кравари, козари и свинари на пасторален фон⁸. През 1908 година Давид Бурлюк кани Ларионов в село Чернянка, където двамата творят съвместно. От това време в картините им се появяват кози, крави, бикове, прасета. През 1908 година Д. Бурлюк създава *Волы (Волове)* – картина, близка до стила на Матис, с чиито творби той се запознава от лекцията на Сергей Шчукин. *Свиньи (Свине, 1906)*, *Волы на отдыхе (Почиващи си волове, 1908)* и *Гуси (Гъски, 1908)* М. Ларионов рисува в стила на френския импресионизъм. Той провокира зрителя да се възхищава на майсторския рисунък, а не на „ниския“ обект на изображение (прасета, волове, гъски), неприсъщ на западноевропейските импресионисти.

Прасето е доминантен зооморфен образ в живописния свят на Михаил Ларионов. В буколическата литература от Теокрит насетне, както и в пасторала в живописата не присъстват свинари и прасета. Свинарите са свързвани с най-непривлекателен труд, с най-ниското съсловие, макар в мито-епическата традиция това занимание да е характерно и за герои, и за персонажи, оказващи важна помощ на героите (напр. „свинаря божествен“ Евмей в *Одисея* на Омир⁹). Прасето се появява системно при Ларионов – в *Лошади с пастухом* (ок. 1900), в *Свиньи* (1906), *Свинар* (1906/1909), *Деревенские купальщицы* (1909), *Цыганка в Тирасполе* (1908), *Прогулка в провинциальном городе* (1909), *Синяя свинья* (1909/1910) и др. В *Цыганка в Тираспол* прасето се вписва в делничния пейзаж на бедния квартал (в картината е видимо влиянието на Гоген). В *Къпеци се селянки* (творба, белязана от стила на Пикасо) прасето е знак за селското, докато в *Разходка в провинциален град* (в стил нео-

⁸ *Лошади с пастухом (Коне с пастир, ок. 1900)*; *Свинопас (Свинар, 1906/1909)*; *Свиньи (Свине, 1906)*; *Синяя свинья (Синята свиня, 1909/1910)*; *Деревенские купальщицы (Къпеци се селянки, 1909)*; *Пастораль, турецкая идиллия (Пасторал, турска идиллия, 1911/1912)* и др.

⁹ Омир, *Одисея*, XIV. 8, 48, 55, 165, 401, 413. В британската средновековна култура такъв е героят Тристан, пасъл свинете на крал Марк. Негативната представа за прасето присъства в Омировия разказ за магьосницата Кирка, която превръща спътниците на Одисей в прасета и ги затваря в своя свинарник (*Одисея*, X. 234 – 240, 282 – 283). Тяхната жалка животинска природа (Кирка им оставя само човешки разум) е многократно описана в десета песен на *Одисея*.

примитивизъм) то е в центъра на композицията и е контрапункт на претенциозния буржоазен начин на живот, демонстриран по улиците на градчето с неговите кафенета и фланьори, облечени по последна столична мода. *Синята свиня* (в стил неопримитивизъм) представя свиня и селянка с ведро, с гръб към зрителя, работеща в градината, така че само „материалната долница“ доминира в изобразеното грубо ежедневие на човека. Прасето е синьо, земята – малиновочервена.

В западноевропейската живопис от краевековието прасето се появява много рядко – в сцени от Бретан на Гоген (*Le gardien de porcs, Bretagne/Свинар, Бретан, 1888*) и на Серюзие (*Bretagne donnant à manger aux cochons/Бретонска жена храни прасета, 1889*), а по-късно – и при немския експресионист Франц Марк (*Schweine/Прасета, 1912; Schweine unter einem Baum/Прасета под дърво, 1913*). При Михаил Ларионов то не е случаен живописен обект, особено ако контекстуализираме творбите и с оглед на политическите събития в Русия от 1905 – 1907 година насетне.

И в поезията на **Игор Северянин** се появява прасето – като контрапункт на високото изкуство, на твореца (*Поэту, 1907; Интродукция, 1918; Поэту, 1922*). В *Към поета* (1907) той заявява, че творецът трябва да следва пътя си и не трябва да търси одобрение, защото ласкателството е само за робите. В *Интродукция* поетът и тълпата са представени през образите на славея и на прасетата, търсеци сладост в копанята с храна, а не в руладата от клони („Ищи, свинья, услад в корыте, / А не в руладах из ветвей! Я – соловей, и, кроме песен, / Нет пользы от меня иной“). В *Към поета* (1922) Северянин заявява, че лирата трябва да замлъкне, защото поезията не е за горили. Лишените от поетически сетива хора той сравнява с тъпо грухтящи прасета, възхищаващи се на сочните месински портокали („Этот люд во всех твоих терцинах / Толк найдет не больший, – знаю я, – / Чем в месинских сочных апельсинах / Тупо хрюкающая свинья...“).

Активната употреба на зооморфния код при **руските авангардисти** от първите десетилетия на ХХ век показва унисон между живописци, поети и писатели. По нови начини се манифестират универсални ценности, говори се за твореца и изкуството.

През 1910 година **В. Кандински** създава картината си *Корова (Крава)*. По това време пише и *О духовном в искусстве (За духовното в изкуството)*, където разсъждава над природата на цветовете и въздействието им. Там е известната му констатация, обвързваща крава и зелен цвят:

Пасивността е най-характерното свойство на зеления цвят, при това свойството е като че ли нарушено в известен смисъл от затлъстяване и самодоволство. Затова в царството на цветовете абсолютно зеленият цвят играе роля, подобна на буржоазията в човешкия свят – неподвижен, самодоволен, ограничен във всяко отношение елемент. Зеленият цвят прилича на тлъста, много здрава неподвижно лежаща крава, която може само да дъвче дъвка и да гледа на света с глупави, тъпи очи.

(Кандинский 1910: 70)

Една от посоките на осмисляне на образа на **кравата** при руските творци е аналогията със самодоволния и ограничен еснафски свят, който в ценностната скала на модернизма е знак за еднообразие и смърт, т.е. кравата вече не е непременно рустикален образ, символ на руското. Другата посока е свързана с активното транспониране на пасторала при авангардистите. В руската култура селото и руският бит, свързан със земята и животните, са доминантни теми на много творци. През тях се мисли и говори за *родното*. Преди авангардистите да взривят тези традиционни образи на *руското*, идиличните сцени от провинцията доминират в десетки живописни и литературни произведения, в които активно присъства кравата. Третата посока за осмисляне на зооморфните образи при авангардистите е митологичната. Научният дискурс се сродява с митологичния, през конкретното, превърнато в знаци, се говори за универсалното, за вечните и незрими същности в света. Соларни символи като бик и крава участват в градежа на ново времепространство, стават репрезентация на идеите за времето и вечността.

В картината *Корова в Москва (Крава в Москва, 1912)* на Кандински кравата се превръща в сценичен персонаж, поставен под светлините на прожектора като на циркова арена, сред театрален декор. Тя отправя и към емблематичен образ, свързан с руската провинция, със селото, както и към Бавария („световете“, обитавани от художника). През 1913 година М. Ларионов демонстрира принципите на лъчизма и една от манифестните му творби е *Лучистая корова (Лъчиста крава, 1913)*. През същата 1913 година **К. Малевич** създава *Корова и скрипка (Крава и цигулка)*, с която започва серията му „алогични творби“. Кравата е поставена като лък върху струните на цигулката, приканвайки зрителя да строи свои семантични редове, включително и на фонетична основа: *смычок* (лък на музикален инструмент), *мучание* (мучене), *муу*, *музыка* (музика). Това задава връзки на абстрактно ниво: цигулка, музика, звук; пасторално – музическо; крава – пастир – музика – песен; струнни (аполонически) инструменти – пас-

тир (вкл. Аполон Номий). Малевич говори за алогизма, за новите функции на предметите, които попадат в света на картината, за анти-миметизма на новото изкуство, демонстриращо разрыв между изобразено – натура. Картината е съпроводена с коментара му: „алогична съпоставка на две форми – „цигулка и крава“ – като момент от борбата с логизма, естествеността, еснафския смисъл и предразсъдъци“ (цит. по Сарабьянов, Шатских 1993: 76).

По същото време в сборници като *Садок судей II* (1913)¹⁰ е много пестелива и употребата на препинателни знаци. Новото поколение поети радикално преосмисля употребата им. Неговите емоции се изразяват по нови начини. К. Чуковски разсъждава и над този въпрос, ползвайки образа на кравата:

Ведь и рев тоскующей коровы, и вой неврастеника – пса суть такие же заумные речи, а как проникают они в душу, – лучше всяких лиризм и поэм. [...] Мы действительно можем без слова, одними лишь заумными воплями, излить свою душу в поэзии! (Цит. по Чуковский 1969: 202 – 239).

(И ревят на тъгуваща крава, и воят на неврастеника куче са такива заумни речи, а как проникват в душата – по-добре от всякакви лиризи и поези. [...] Ние действително можем без думи, само със заумни вопли, да излеем душата си в поезия!)

През 1913 година Малевич илюстрира футуристичния сборник на **Алексей Кручоних** *Поросята (Прасенца)*, включващ заумни прозаически текстове на 11-годишната Зина В.¹¹, последвани от текстове на Кручоних. Заглавието *Прасенца* е базирано на разказа на Зина В., в който присъстват прасето и звуците, които то издава:

В кармане у меня были 4 свиньи. я очень гордилась.
визжат – есть хотят. сбежались люди.
– что такое? какой крик?
свиньи ... отвечаю я...

¹⁰ Заглавието *Садок судей* е предложено от В. Хлебников. То е многозначно. *Садок* означава *градинка* (умалително от „сад“), както и *развъдник* (изкуствен водоем), а като словосъчетание е свързано и с „училище за съдии“, където „съдии“ вероятно са самите новатори поети. Асоциациите могат да са и по линия на Епикур и неговата философска школа, наречена „Градина“.

¹¹ Литературна мистификация, целяща да подчертае детското (детская заумь), инфантилното, примитивното. Темата за прасетата и за помийната яма напомня за водещи теми при А. Кручоних, включително и в лирическите му фрагменти в сб. *Поросята*.

(Крученых 1913: 4)

(В джоба ми имаше 4 свине. аз много се гордеех. / квичат – да ядат ис-
кат. дотичаха хора. / – какво е това? какъв вик? / свине ... отговарям аз...)

В сборника има и буколически определения за цикадата, които в случая „алогично“ се отнасят към мечок, който „пие утринна роса, къпе се в лъчите на слънцето“, което му е дало „златен блясък на върха на опашката“ (Крученых 1913: 5). Накрая мечокът и приятелят му сом попадат в помийна яма. Така напълно различни, самотни и захвърлени в буржоазното общество чувстват себе си и бюджетляните, отправящи дръзко предизвикателство към света. На финала на сборника Кручоних заявява, че „баячите бюджетляни“ за първи път дават на света стихове на заумен, вселенски и свободен език. Сред тях са и поместените в сборника стихотворения *Весна гусиная* и *Русь*, скандализиращи читателя с образа на майката свиня¹².

Корней Чуковски в статия от 1913 година (*Эго-футуристы и кубофутуристы*) говори за свинофилството, в което обвиняват Кручоних, за новата естетика (эстетика гниения), за афинитет към дисонанси, хаотична грубост и мерзост – като борба с официалното изкуство и неговата сладникавост, където Аполон внушава само отвращение на новите творци с техния афинитет към дивото, към образност, свързана с прасета, кал, тор. Напрегнатата предреволюционна атмосфера и естетиката на новото поколение творци той определя като „епохата на Кручоних“.

По същото време **Давид Бурлюк** създава серия картини, изобразяващи в стил неопрIMITИВИЗЪМ пасторални сцени¹³, а по-късно – и интересен портрет на Сергей Есенин. На него поетът е представен на

¹² Русь

в труде и свинстве погрязая
взрастаешь сильная родная
как та дева что спаслась
по пояс закопавшись в грязь
по темному ползай и впредь
пусть сияет довольный сосед.

(в труд и свинство окаляна / израстваш силна родна моя / като онази дева, която се спасила / до кръста затънала в калта / пълзи по тъмното и занапред / нека сияе довольният съсед!)

¹³ *Зеленая корова* (*Зелената крава*); *Лошадь-молния* (*Кон-мълния*, 1907); *Крестьянка и лошадь* (*Селянка и кон*, 1910); *Последняя корова* (*Последната крава*); *Женщина с четырьмя глазами и курицей* (*Жена с четири очи и кокошка*, 1912); *Женщина с красной коровой* (*Жена с червена крава*); *Женщина с коровой* (*Жена с крава*).

фона на жълта вятърна мелница, къщи, зелено дърво и зелена крава, вероятно заради известната фраза на Есенин „хотим поставить памятник не Марксу, а корове“ („искаме да поставим паметник не на Маркс, а на крава“). И Маяковски (*Как делать стихи?*, 1926) перифразира този откъс от *Ключи Марии* (1918) на Есенин.

Авангардистите в Русия често ползват образа на кравата, когато оповестяват новаторските си идеи. В статията *Аполон в схватка (живописца в поезията, 1919)* А. Кручоних заявява:

Поэзия что такое?
Укража дойное молоко
А корова?!!!!
Слово!
А бык????
Язык!

(Поезията какво е? / Кражба дойно мляко / А кравата?!!!! / Дума! / А бикът???? / Език!) (Цит. по Крученых 1923¹⁴).

Той отбелязва, че „четириногите“ думи са последвани и от по четири препинателни знака – въпросителни, удивителни. И настоява, че *театър* се римува с *крава*. В писмо до А. Г. Островски описва скандал от 1912 година по време на събиране на творците от „Бубновый валет“ и пише следното:

От лебезящих штампов
обалдел я до того,
что стал рифмовать
театр и корова!
Это меньший вздор,
чем *сны – весны*
любовь и кровь –
сплошная у музы борода!¹⁵ (Цит. по Сухопаров 1994: 229).

(От угоднически щампи / затъпях дотолкова, / че почнах да римувам / *театър и крава!* / Това е по-малка глупост / отколкото *сънища – пролет / любов и кръв – / брадясала е музата!*)

¹⁴ Статията *Аполон в перепалке (живопись в поэзии)* първо е публикувана в сб. „Миллиорк“, 1919.

¹⁵ Стихът „сплошная у музы борода“ може да се преведе буквално, а в преносен смисъл може да означава и *остаряла муза* (брадясала), както и „музата ми вече съвсем подивя“ (обрасна, брадясала).

През 1913 година и Осип Манделщам създава стихотворение, където игрово се появява крава:

Кушает сено корова,
А герцогиня желе,
И в половине второго
Граф ошалел в шале.

(Яде сено кравата, / а херцогинята желе, / и в един и половина / графът полудя в шалето.¹⁶)

Още през 1909 година в стихотворението *Вы помните о городе, обиженном в чуде* (*Помните ли града, оставен без чудо*¹⁷) **Велимир Хлебников** с носталгия съпоставя два „свята“ – този от близкото минало и съвременния индустриален свят. Описва пасторалния пейзаж със стадата и пастирите, свирещи на духови инструменти („пастух с свирелью сельской“, „пастух с свирелью из березовой коры“), и този на съвременна Москва, обвита от промишлен черен дим, където кравите вече не минават през реката, над която са прострени железни мостове. Кравата присъства и директно („Где отражался в водах ответ коровьих ног“ – „Където се отразяваше във водите отблясък на кравешки крака“), и през топоними – стари имена на московски улици („Журчащий брод“, ул. „Коровий брод“¹⁸).

Сред футуристичните провокации е и *Танго с коровами* (*Танго с крави*, 1914) на **Василий Каменски**, където още заглавието демонстрира алогизъм, обединявайки съвременен танц с крава – *танго* и *крава*, като цяло и *селското* със *съвременното* (крава – железобетонни сгради, аероплан).

През това десетилетие и при **Сергей Есенин** се появява буколическа топка, както и образът на кравата: в *„Я пастух, мои палаты...“* (*Аз съм пастир, моите палати...*, 1914), *Корова* (*Крава*, 1915), *Преображение* (1917). Стихотворението *Крава* представя последните дни на стара крава, очакваща заколение – участ, постигнала и белоногото ѝ

¹⁶ „Ошалеть“ – да изгубя разсъдък си; „шале“, „шалэ“ – малка извънградска къща, шале (фр. chalet – пастирска къща, а от XVIII век – и парков павилион в пасторален стил).

¹⁷ В коментарите се посочва, че „обиженном в чуде“ е свързано с това, че няма поетически легенди за възникването на град Москва (вж. Хлебников 1986). Наименованието на р. Москва се извежда от „Коровья река“ – теория, поддържана от историка проф. Василий Ключевски в края на XIX в.

¹⁸ Името „Коровий брод“ е свързано с брод на река Яуза, през който пастирите са водели стадата крави.

теленце, но завършва с поетичното: „Снится ей белая роща / и травяные луга“ („Присънват ѝ се бяла горичка / тревисти ливади“). Военната 1915 година е тежка за Русия и усещането за край, за крах и смърт носи и стихотворението на Есенин, за когото един от символите на Русия е именно кравата.

Аз реших, че Русия трябва да е показана чрез кравата. Конят не е така характерен за нас. Погледни на картата – всяка страна е показана различно: там има магаре, камила, слон ... А при нас какво? Крава! Без крава няма Русия.

(Есенин 1967: 154)¹⁹

И в *Инония* (1918) се появява „коровий бог“, свързан със старата Русия. В *Не напрасно дули ветры* (*Ненапрасно духаха ветровете*, 1917) в природното описание отново присъства кравата – вече в космически план, през *небе – крава и слънце – теле*: „Отелившееся небо / Лижет красного телка“ („Отеленото небе / ближе червеното теле“). И в *Преображение* присъства телицата, „Телица-Русь“. За този поетически образ на Есенин пише и Ходасевич:

Небето е крава. Урожаят – теле. [...] Завръщайки се към този образ след революцията, Есенин внася в него съществена промяна. Телето се ражда от кравата, както урожаят от земята. [...] Получава се нов образ: земя – крава. Образ древен, не от Есенин създаден. Но Есенин сам, по свой път попада на него [...] Оттук и простите отъждествявания: ако земята е крава, то всички признаци на това понятие могат да бъдат пренесени на понятието „родина“, и любовта към родината се олицетворява от любовта към кравата.

(Ходасевич 1997: 132)

В *Пастух* („Я пастух, мои палаты...“), описващо буколическия свят на пастира, се появява и знаменитият неологизъм на Есенин: „говорят со мной коровы / на кивливом языке“²⁰.

И в творческата вселена на **Владимир Маяковски** присъства образът на кравата. *Про Феклу, Акулину, корову и бога* (*За Фекла, Акулина, кравата и бога*, 1923) започва с „Нежно нещо е кравата. Кравата не може да оставиш без храна и подслон“²¹. Насетне историята с разболялата се крава извежда иронично поуката: не постъпвай като на-

¹⁹ Цит. по сб. *Есенин и русская поэзия*. Ленинград: Наука, 1967, с. 154.

²⁰ „Кивливый“ – от глагола „кивать“ – кимам.

²¹ „Нежная вещь – корова. / Корову не оставишь без пищи и крова“. Цит. по Маяковский 1957.

божната селянка Фекла, която се моли на бога за кравата си, а като Акулина („тетя-большевиха“), която разчита на модерно лечение от ветеринар, както партийните книжки я учат.

Тежките за Русия години, когато тя радикално променя облика си, отразяват много творби. „Старата“ Русия е свързана със селото, с дървените къщички и кравите, с монотонния ритъм на живота. Всичко рязко се променя с революциите и текстове като *Ключи Марии*²², а и стихотворения на Н. Клюев, С. Есенин и Вл. Маяковски отразяват това. И **Игор Северянин** обиграва буколическия топос. В *Мудростъ идиллии* (*Мъдростта на идилията*, 1924) е представена разходка сред идилична селска местност с животни (крава, теле, свиня). Тази игрива сцена отпраща и към картините на Ларионов и Бурлюк, пресъздаващи провинциалния живот и през образите на прасета и крави.

В дебатите за пътищата на изкуството, разгръщащи се активно през първите десетилетия на ХХ век в Русия, се включва и **Анатолий Мариенхоф**. Статията му *Корова и оранжерия* (*Крава и оранжерия*, 1922) още в заглавието си събира несъчетаеми обекти. Текстът започва с твърдението, че съвременната естетика е пуснала кравата в оранжерията, козата – в градината, т.е. делничното и занаятчийското – при високото изкуство, при прекрасното (Мариенгоф 2013: 643 – 644). Покъсно образът се разгръща: „О, да бяха само тези следи! Уви, ние помним не само следите от кравешките крака, кравешкия апетит, но и следите от храносмилането на кравите“ (Мариенгоф 2013: 643). Тромавата крава, символ на занаята и на утилитарното, е в локус, подобен на градината – в оранжерията с изискани цветя, символ на високото изкуство. Според Мариенхоф материалът за прекрасното и този за занаята е един и същ, важно е как творецът го използва. За него съвременното изкуство е разбита на две половини планета – едната е прекрасното в културата, а другата е изкуството на злободневния техницизъм. И през 1925 година в *Поэма четырех глав* (*И. У жолтых рек*²³) на Мариенхоф се появява образът на кравата, разгърнат през идеята за мисията на поета:

Его поэзия не дойная корова,
Он ей не выжимает вымя,
Не дёргает за розовые сиськи,

²² Заглавието е многозначно. Може да се преведе като *Ключовете на Мария*, *Изворите на Мария*, а доколкото в бележка самият Есенин пояснява, че Мария означава и *душа*, то заглавието може да е и *Ключовете на душата*, *Изворите на душата*.

²³ *При жълтите реки*. Вж. Мариенгоф 2002: 142.

Глубокие не наполняет миски
Звонящим желтым молоком.

– Но я не дойницей родился, а певцом.

(Поезията му не е дойна крава, / той не ѝ изстиска вимето, / не я дърпа за розовите цицки, / не напълва дълбоките ведра / със звънящо жълто мляко. / – Но аз не доячка съм роден, а певец.)

Във *Встреча* (1920, с посвещение на С. Есенин) Мариенхоф огласява:

Кличу:

„Гони сюда коров, овец и стада бычьи,

На тонких плечах нам неси вязанки

Зари,

Для нас береги в ладонях журавлиный крик

Осеннего спозаранка“.

(Мариенгоф 2013: 98)

(Викам: / „Гони тук кравите, овцете и стадата от бикове, / на тънки плещи ни носи сноповете / на Зарята, / за нас запази в дланите вика на жеравите / от есенното утро“)

В друго стихотворение, озаглавено също *Встреча* (от цикъла „Парижские стихи“, 1924 – 1925), печално иронично заявява, че поетът трябва да се спасява с бягство и да плува, когато е в блато; миналото и спомените от детството да остави на жълтите пасбища, където мършавата крава пасе пророческото слово, и ако не вложи пламък в стиха на възливилия пастир, за какво да се опечалява („Пусть тощая пожрет корова / Твое пророческое слово, / Не вложишь пламени стиха / В завшивевшего пастуха. / О чем печалиться?“).

Специфичните употреби на буколическото през първите десетилетия на XX век в Русия отразяват важни трансформации на пасторала, проследими от първото поколение символисти до първото поколение авангардисти. Авангардистите не се стремят към обективация на (не)видимото, а към проблематизиране на видимото и невидимото чрез автореферентност. И взривяват на всички нива буколическото, новаторски боравейки с буколическия код. Към това се прибавя и рефлексията им на политическите събития след 1905 година, на тези от 1917 година; на изчезването на „старата“ селска Русия и нейните разпознаваеми образи, конструирани и през пасторала. Носталгичният поглед назад, както и ироничните диалози с културната традиция съграждат многото образи на пасторалното в културата на руския Сребъ-

рен век. Активната и провокативна употреба на зооморфни образи подсказва не просто епатажните стратегии на ярки и оригинални творци, а и естетически, социални и политически позиции – в трудните и многолики първи десетилетия на ХХ век, белязани от революции, война, политически погроми и икономически кризи, а и от много интензивен художествен живот, в който агонално съществуват различни художествени направления, школи, стилове, авторски гласове.

ЛИТЕРАТУРА

- Есенин и русская поэзия.** [Yesenin i russkaya poeziya.] Сб. Ленинград: Наука, 1967.
- Кандинский 1910:** Кандинский, В. *О духовном в искусстве.* [Kandinskij, V. O duhovnom v iskusstve.] Цит. по ел. ресурс // <https://www.wassilykandinsky.ru/book-116-10-70.php> (15.12.2023).
- Крученых 1913:** Крученых, А. *Поросята.* [Kruchenyh, A. Porosyata.] СПб.: Свет, 1913.
- Крученых 1923:** Крученых, А. *Аполлон в перепалке (живопись в поэзии).* [Kruchenyh, A. Apollon v perepalke (zhivopis' v poezii).] // <https://traumlibrary.ru/book/kruchenih-milliork/kruchenih-milliork.html> (15.12.2023).
- Мариенгоф 2002:** Мариенгоф, А. *Стихотворения и поэмы.* [Mariengof, A. Stihotvoreniya i poemy.] СПб.: Гуманитарное агентство „Академический проект“, 2002.
- Мариенгоф 2013:** Мариенгоф, А. *Собрание сочинений в 3 томах.* Т. 1. [Mariengof, A. Sobranie sochinenij v 3 tomah. T. 1.] Москва: Книжный клуб Книговек, 2013.
- Маяковский 1957:** Маяковский, Вл. *Полное собрание сочинений в тринадцати томах.* Т. 5. март – декабрь 1923. [Mayakovskij, Vl. Polnoe sobranie sochinenij v trinadtsati tomah. T. 5. mart – dekabr' 1923.] Москва: ГИХЛ, 1957.
- Омир 1971:** Омир. *Одисея.* [Omir. Odiseya.] София: Народна култура, 1971.
- Сарабьянов, Шатских 1993:** Сарабьянов, Д., Шатских, А. *Казимир Малевич: живопись, теория.* [Sarab'yanov, D., Shatskih, A. Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya.] Москва: Искусство, 1993.
- Сухопаров 1994 (сост.):** Сухопаров, С. *Алексей Крученых в свидетельствах современников.* [Suhoparov, S. Aleksej Kruchenyh v svidetel'stvah sovremennikov.] München: Verlag Otto Sagner, 1994.

- Хлебников 1986:** Хлебников, В. *Творения*. [Hlebnikov, V. Tvoreniya.] Москва: Советский писатель, 1986.
- Хлебников 2005:** Хлебников, В. *Собрание сочинений*. Т. 6. [Hlebnikov, V. Sobranie sochinenij. T. 6.] Москва: ИМЛИ РАН, 2005.
- Ходасевич 1997:** Ходасевич, В. Некрополь. [Hodasevich, V. Nekropol'.] // Ходасевич, В. *Собрание сочинений*. В 4 томах. Т. 4. Москва: Согласие, 1997.
- Чуковский 1969:** Чуковский, К. Футуристы. [Chukovskij, K. Futuristy.] // Чуковский, К. *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1969, 202 – 239.