

ЗАГАДКА СКРИПКИ ПИКАССО

Александр Флакер

В светлой тени на мраморе трепет люстры.
В имени счастливого полустрадальца, всю поднятость мучений на дощечке с золотым блеском черт выразило королевство тени нервными углами.

И длинный корпус музыканта, вырезанный втянутым жилетом, был продолжением и выгибом истомленного грифа. Изворотиком гениальным скрипки очаровано скрытое духа и страна белых стен, и настал туман белой музыки и потонувшее в мир немоты, уводящее из вещей.

Избалованный страдалец с лицом иссиня бледным на диване, простерши измученные руки и протянув длинный подбородок к свету.

И как он, почти умирали цветы в хрустальном стакане с водой (*Трое*, 1913)

Текст Елены Гуро *Скрипка Пикассо* опубликован в сборнике *Трое* (1913) наряду с текстами Хлебникова и Крученых после смерти писательницы, и ее памяти посвящены рисунки Малевича в этом издании. В сборнике *Трое* Хлебников представлен поэмой *Хаджи Тархан* и прозой *Охотник Уса-Гали* и *Николай*, а Крученых программным текстом *Новые пути слова*. Некоторые из миниатюр Гуро, помещенных в сборнике, до некоторой степени согласованы с поэтикой ее окружения (финская “заумь” в *Финляндии*, “словоновшества”, напоминающие Хлебникова в *Лени* и *Полевунчиках*), однако большинство восходит к привычной для Гуро импрессионистской поэтике. Особое место занимает именно *Скрипка Пикассо* с мучительно-загадочным заглавием (*tantalizing entitled*), которое Марков, однако, связывает с известным художником, получившим якобы “a turn-of-the

century decadent treatment” (Markov 1968: 126). Нильссон находит в этом тексте соотношение с кубизмом Пикассо в изображении “скрипача”, а его “пафосный жест” связывает с голубым периодом в творчестве художника. Начало текста Нильссон сравнивает с текстом *Концерта из Шарманки*, и не случайно посвящает следующий абзац тексту *Липнул к следам песок из Садка судей* (1913), в котором лирический субъект “рисует музыку Рахманинова”, что Нильссон объясняет нежеланием передать пейзаж “простым реалистическим рисунком”. Особенно надо подчеркнуть примечание Нильссона, исследовавшего пикассовский материал, что картины Пикассо с мотивами скрипок не стали “непосредственной моделью для текста Гуро” (Guro 1988: 71-72).

В основном соглашаясь с примечаниями Нильссона, мы попытаемся истолковать этот текст в контексте русской литературы и поставить вопрос об отношении словесного текста Гуро к живописи с одной, и к музыке с другой стороны, не забывая о том, что сама Гуро выступала и как художница, а ее супруг, Михаил Матюшин, и как композитор и теоретик не только “четвертого измерения” в живописи, но и искусства игры на скрипке (ср. *Примечания и дополнения Харджиева к воспоминаниям Матюшина* в книге *К истории русского авангарда* 1976: 156). *Скрипка Пикассо* ведь уже в заглавии соединяет искусство слова с изобразительным искусством и музыкой, причем надо заметить, что попытки создать такое триединство нередки в поэзии европейского модерна.

Музыкальные мотивы между прочим проявляются и в прозе Чехова, причем заглавие текста Гуро сразу же ассоциируется с заглавием чеховского рассказа *Скрипка Ротшильда* (1894). В обоих заглавиях название инструмента сочетается с нерусскими именами: в чеховском рассказе — это еврей, играющий на скрипке (традиционный бытовой и литературный персонаж, ср. “Концерт Янкеля” в поэме *Пан Тадеуш* Мицкевича), у Гуро — это художник, изображающий скрипки как причудливые своими изгибами формы, созданные человеком-мастером, причастным к искусству (ср. скрипки Страдивари). Заглавие чеховского рассказа несколько обманчиво: основной персонаж рассказа не еврей Ротшильд, а гробовщик Яков Бронза, мастер-артист, подаривший презренному Ротшильду свою скрипку, на которой после его смерти еврей исполняет

сочиненную Яковом мелодию. Кроме того, бедный еврей, разумеется, не имеет ничего общего с семьей банкиров Ротшильдов: его имя — это метафора: душевно богатым он становится, получив в наследство скрипку и мелодию. С чеховским рассказом роднит прозу Гуро именно обманчивость заглавия: в ней не изображается картина Пикассо, не переводится на язык словесного искусства впечатление от определенного произведения искусства иконоического, и заглавие не надо читать, как *Скрипка* на картине Пикассо, а как *Скрипка*, созданная Пикассо и требующая исполнителя-музыканта.

Разумеется, Пикассо был уже в России известным художником: Щукин собирает его с 1906 года, Морозов встречается с ним в 1908 году, а в 1910 г. на выставке “Бубнового валета” картины Пикассо очутились рядом с работами русского авангарда. К 1910 г. приурочивает Матюшин свое ознакомление с картинами Пикассо у Щукина, передает свое “изумление”, замечает “своеобразную смелую трактовку цвета целыми планами” и решает, что “это самый интересный художник” щукинского собрания (*К истории русского авангарда* 1976: 143-144). Волошин же свидетельствует, что даже Суриков при посещении галереи Щукина выступал в защиту Пикассо: “Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами” (Суриков 1916, в: Волошин 1988: 345). Ни Сурикова, ни Матюшина не интересовал предмет изображения: они не видели портреты, акробатов “голубого периода” или старого еврея, их поражала смелость “трактовки цвета” и “прямые углы” в композиции картин.

В марте 1913 года Матюшин печатает перевод нескольких глав из книги Глеза и Меценже *О кубизме*, приводя теорию кубизма в соотношение с учением Успенского (“четвертое измерение”), и создает таким образом русскую спиритуалистскую интерпретацию кубизма, развиваемую впоследствии Малевичем (ср. Martin-Naggar 1979: 32). Приблизительно в то же время Малевич создает картину *Корова и скрипка* (1912-1913, Русский музей, Ленинград), послужившую потом ему же в литографированном варианте для толкования “алогизма” как “сопоставления двух форм: коровы и скрипки в кубистской постройке” (*О новых системах в искусстве*, Витебск 1919. Ср. Karshan 1975: 127). Скрипка становится таким образом знаком кубизма.

До появления в печати *Скрипки Пикассо*, Гуро опубликовала текст, связанный с вопросом о соотношении искусств, из которого Нильссон выделил высказывание о том, что лирический субъект “рисует музыку Рахманинова”, а в примечаниях к тексту в стокгольмском издании обращается внимание на имя Крученых, подчеркивающее “единство футуристов”, и на мотив вывесок, сравнимый с текстом Маяковского *Вывескам* (Guro 1988: 107. Тексты Гуро с текстами Маяковского сравнивает и Jensen 1977: 170-182). Этот текст Гуро — редкий среди ее произведений программный текст авангарда, соответствующий основной установке *Садка судей II* как коллективного выступления группы. Весь текст основан на проекции из настоящего в “будущее”, во имя которого лирический субъект обращается к низовому искусству (вывеска “будущей булочной”), к деревенскому иконическому фольклору (“два картонных петуха раскрашены ярко”), и к текстам Крученых, которые “в будущем тоже несутся”. Будущее проектируется и как слияние разных видов искусства. Так пейзажное очертание сравнивается с музыкой (“На похиленных вершинах протянулась музыка Рахманинова”), в один ряд ставится (будущее) слуховое и зрительное впечатление (“Летом зазвучит, заблестит”), литературный текст вызывает (будущее) ощущение не только краски, но и запаха. “Стихи Крученых пахнут новым лаком”. В обрамляющей текст *Липнул к следкам песок...* концовке, вместо коллективного *мы*, во имя которого выступал лирический субъект, появляется лирическое *я*, будущее сливается с настоящим, и появляется мотив перевода музыки на язык изобразительного искусства:

На громадном листе серой бумаги рисую музыку Рахманинова, разметавшуюся ветвями, а за окнами будет бегать дорожка, липнуть к следам песок (Guro 1988: 89).

Надо заметить, что текст Гуро появился в феврале 1913 — до публикации знаменитого стихотворения Маяковского *А вы могли бы? (Требник троих, март 1913)*, в котором тоже программно выражено единство разных видов искусства. Надо однако добавить, что если у Гуро заметна синэстезия, обозначающая стремление к синкретизму искусств, Маяковский ставит в один ряд, но отделяет искусство “краски” от искусства звука (“флейта”), и в сущности является уже авангардным представителем дискретизма. Время появления текста Гуро —

это, разумеется, уже время поисков соответствия между музыкой и живописью у Чюрлениса, Скрябина (*Прометей*) и Кандинского, причем принцип дискретизма входит в обиход авангардного искусства:

Итак: постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими (*О духовном в искусстве*, 1911. Кандинский 1967: 52).

В отличие от текста *Липнул к следкам песок...* в *Скрипке Пикассо* лирический субъект не обозначен местоимением, нет в нем определения времени (весна в упомянутом тексте) и места (дача, станция Тарховка в “песке”), а точка зрения помещена не то в концертном зале (или галерее?), не то в более камерном помещении. Текст состоит из четырех кусков. В первом иконически изображается бытовое пространство зала; второй посвящен “имени счастливого полустрадальца” и мотиву “мучений”, иконические мотивы относятся к ближе не определяемой “дощечке с золотым блеском” и к “нервным углам”, но точка зрения субъекта охватывает и неосязаемое “королевство тени”; в третьем появляется в заглавии упомянутая скрипка и в ее “продолжении” иконический “корпус музыканта”, причем с ее появлением связано синэстетическое ощущение “тумана белой музыки” и снова выход в неосязаемый мир “уводящего из вещей”. Скрипка нас выводит из мира тени в мир белого цвета. Четвертый кусок возвращает нас к мотиву “страдальца” и его мучений, он закрывается сравнением с (бытовым) умиранием цветов в микроэстетическом пространстве, что создает своеобразное обрамление текста, в начале которого стояло макроэстетическое пространство. Весь текст строится на оппозиции: осязаемое — неосязаемое (пространство), и эта оппозиция реализуется как оппозиция тень — белизна, причем посредником между “двумя действительностями” является скрипка в очень широком символическом значении. Текст Гуро исходит таким образом из поэтики русского символизма.

В тексте *Скрипка Пикассо* едва ли надо искать словесный пересказ иконографии Пикассо. Вряд ли даже хроматика текста напоминает пикассовскую: “иссиня бледный” цвет лица “страдальца” и “золотой блеск” на дощечке подчеркивают

только основной контраст тени и (белого) света. И если уж надо сравнивать иконичность этого текста с определенным типом живописи, то напрашивается сравнение не с картинами испанца, а с экспрессионизмом и его трансцендирующей реальный мир иконографией. Особенно удлинённый “корпус музыканта” на белом фоне, контрастирующем “королевству теней” и дальше — “страдалец” с простертыми руками, с “протянутым длинным подбородком к свету”, все это напоминает не столько Пикассо, сколько нарушающую тоже традиционную перспективу и строящуюся на контрастах света и тени экспрессионистскую живопись с ее тяготением к изображению трагедийности человеческого существования, выраженной в частых мотивах Голгофы, с которыми перекликаются и мотивы “страдальца” с его “умиранием” распростертыми “измученными руками” и головой, протянутой “к свету”. Иконический Христос появляется и в других текстах Гуро.

Заглавие *Скрипка Пикассо* можно толковать и как метафору, обозначающую искусство вообще, которая в первом члене этого словосочетания подвергается приему реализации и получает свое “продолжение” в музыканте как субъекте искусства по модели, несколько позже ставшей известной благодаря Маяковскому:

Послушайте!
Ведь, если звезды зажигают —
Значит — это кому-нибудь нужно?
(*Послушайте*, 1914. Маяковский 1955-1961: 1, 60).

Впрочем, заглавие можно прочесть и так: если Пикассо изображает скрипки как элемент кубистской композиции, то я изображаю “продолжение” скрипки — субъект искусства-музыканта.

Мотивы *Скрипки Пикассо* находим и в текстах Гуро, появившихся до 1913 г., несколько не относящихся к картинам испанского художника. Нильссон обратил уже наше внимание на *Концерт из Шарманки* (1909). Иконическое изображение концерта во многом соответствует тому, что мы знаем из *Скрипки*. Доминирует белый цвет: “белая комната”, “белая зала” и снаружи — “белое сиянье”. Скрипач контрастирует с белизной “черным платьем”, а основной его атрибут — “длинный”: он “узкий, длинноносый”, волосы его “слабы, длинные”,

причем читаем и о его изгибах: “Вошел на ногах согнутых черный, узкий, сломанный, но за-то особенный, — поверь” (Гуро 1909: 136).

В дневнике же находим также запись из концертного зала от 22 ноября 1910 г. — непосредственно после записи с мотивом Христа: “И носились волны музыки. А сверху стоял в колоннах, крестом раскинув руки, ее белый рыцарь, ее дитя”.

Следующая запись — это реализация видения с повторением фразы, но с атрибутом “мое дитя” (Guro 1988: 31) — читаемая нами как набросок к *Бедному рыцарю*.

В сборнике *Садок судей* (1910) опубликован еще один текст, который может помочь при толковании *Скрипки*. Начинается он с определения пространства: “В белом зале, обиженном папиросами...”. — “На этот раз белый зал” — это кофейня, в которой “на стене” находится “распятая фреска” с изображением Христа. Стихотворение основано на оппозиции *красота* (распятие фрески) — *быт* “коммиссионеров”:

И высчитывают пользу и проценты,
Проценты и пользу и проценты
Без конца.
Все оценили и продали сладострастно,
И забытой осталась — только красота (Guro 1988: 80).

С этой оппозиции снимает Гуро в *Скрипке* ее социальный характер, но она остается выявленной в контрасте теневого быта и красоты, обозначенной белизной. Если же речь идет о значении белого цвета, то нам надо обратиться не к Пикассо, а к Кандинскому:

При более детальной характеристике белый цвет, часто считающийся не-цветом (особенно благодаря импрессионистам, которые не видят “белого в природе”), представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой, неразрушимой, уходящей в бесконечность, холодной стеной (Кандинский 1967: 99).

Кандинский между прочим в своем трактате дает и толкование кубистского Пикассо — того от “скрипок”:

В своих последних вещах (1911 г.) он логическим путем приходит к уничтожению материального, причем не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине [...] Пикассо не останавливается ни перед какими средствами и, когда краски мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет картину коричневым и белым (50).

Кандинский замечает у Пикассо хроматический редуционизм, на который мы обратили внимание у Гуро, и выход “из вещей” (“уничтожение материального”) путем “дробления отдельных частей”. Такое “дробление” весьма короткого текста на “куски” мы заметили и у Гуро, ведущей нас из мира “вещей” в белый “мир немоты” (у Кандинского — “великое безмолвие”, 101).

Надо нам, однако, вернуться и к вопросу о звучании *Скрипки*. Вопреки уже упомянутым приемам символики, от символизма и от импрессионизма текст Гуро отделяет его пренебрежение “мелодиозностью”. Текст Гуро в этом смысле не “верленовский” — он не пытается передать ни зрительное восприятие, ни звучание скрипки. Надо однако обратить внимание на анафоры, подобные звуковые повторы первых кусков текста (“В светлой тени...”, “В имени...”) развертывающиеся в целом аллитерационном ряду: “всю поднятость... выразило... нервными углами”, и дальше, уже в куске посвященном именно скрипке: “вырезанный втянутым... выгибом... изворотиком...”, причем эта установка на звучание согласных не только противостоит верленовско-бальмонтской “мелодиозности”, но и соприкасается с “какофоническими” проектами *дыр бул щил Крученых*. Одновременно эти звуковые ряды согласованы с иконическим восприятием скрипки и ее “продолжения” — музыканта, все-таки напоминающее нам “нервные углы” и “выгибы” кубистской живописи. В других двух кусках эта дисгармоничность исчезает, а плавность фраз подчеркивается анафорами, основанными уже на гласных: “Избалованный... И как он...”.

К поэтике авангарда приближается Гуро и катахретическими словосочетаниями “светлая тень”, “туман белой музыки”, особенно же синтагматикой, относящейся к страдающему человеку, названному один раз “счастливым полустра-

дальцем”, другой же раз “избалованным страдальцем”, причем надо подчеркнуть и то, что он, как и цветы — “почти умирает”, что при явной возможности толковать эту синтагму как определение бессмертия художника в сущности снижает трагический пафос концовки.

“Нервным углом” звуковой фактуры текста соответствуют и сдвиги в его синтаксисе, впрочем редкие в текстах Гуро. Первое предложение своим эллипсисом, привычным для словесного импрессионизма, особого внимания не привлекает. Но уже второй кусок необыкновенен не только загадочностью “дощечки с золотым блеском”, но и речевой конструкцией, в которой подлежащее помещено в конце фразы. В третьем куске прямое дополнение второй фразы состоит из двух несоизмеримых членов (скрытое духа/страна белых стен), выводя нас не только из “вещей”, но и из грамматики, что подтверждает и усиливает и аграмматическое строение придаточного предложения, обладающее двумя несогласованными подлежащими. В третьем же куске явно не хватает сказуемого, подменяемого адвербиальной конструкцией. Установка на “дробление” синтаксиса в тексте очевидна. Но и она не столько спрягается с языком кубистской живописи, сколько с программными высказываниями Крученых, помещенными в том же будетлянском сборнике. В своем манифесте *Новые пути слова* Крученых применяет сразу же требование “неправильной перспективы”, как “сущности кубизма” на материал словесного искусства, требуя “неправильного построения предложений”:

Поэтому мы расшатали грамматику и синтаксис, мы узнали что для изображения головокружительной современности и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений - тем лучше.

Причем Крученых вслед за цитатой из *Шарманки* Гуро перечисляет возможности “неправильностей в построении речи” среди которых находим на первом месте:

- а) несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого определения и определяемого [...]
- б) опущение подлежащего или др. частей предложения, опущение местоимений предлогов и пр. (*Манифесты и программы* 1967: 68-69).

Кажется, что эти цитаты из манифеста Крученых могут способствовать разгадке *Скрипки Пикассо* как текста, в котором нет фигуративных мотивов его картин и даже скрипка не является основным предметом изображения, в котором едва ли надо доискиваться хроматических качеств его живописи (несмотря на то, что Кандинский подчеркивает и у Пикассо наличие белого цвета), но в котором есть пикассовское “дробление”, кубистская “неправильность перспективы”, и аграмматическое построение предложений, внушаемое Крученых, но идущее от его понимания “сущности кубизма”. Разумеется, есть и метафизика, очевидная даже в интерпретации живописи Пикассо Кандинским и в теоретическом мышлении Матюшина и Малевича. Гуро же в этом тексте пошла по пути дискретизма искусств, пытаясь выразить соотношение живописи и словесного искусства, и “притом средствами, всецело ему присущими”. Уже после ее смерти Матюшин как композитор сотрудничал с Крученых и Малевичем в постановке “оперы” *Победа над солнцем* как *Gesamtkunstwerk*, основанной на дискретизме трех видов искусств. Опыт кубизма сказался и в этой постановке.

Если мы в качестве “пролога” к *Скрипке Пикассо* обратили внимание на чеховскую *Скрипку*, то в качестве “эпилога” обратимся к Маяковскому. В ноябре 1914 г. напечатано его стихотворение *Скрипка и немножко нервно*. Это басня, в которой выступают олицетворенные инструменты. Скрипка в оркестре представляет плачливое начало, напоминая нам верленовские *sanglots long*, а другие инструменты отзываются на ее плач ономагопейческими репликами, причем очевидна установка на инструменты несколько не нежных звуков (барабан, тарелка, геликон). В концовке текста лирический субъект отождествляется с плачливой скрипкой:

я вот тоже
ору
а доказать ничего не умею! (Маяковский 1955-1961: 1, 69).

Верленовская, и даже чеховская музыка скрипки — это уже далекое прошлое; на сцене русской поэзии появляются другие инструменты: барабаны, трубы, литавры.

К “скрипке Пикассо” возвращается Маяковский в 1923 г., когда при посещении Парижа, стараясь доказать, что во фран-

цузском искусстве ничего нового не происходит, он вспоминает время русского увлечения кубизмом:

По-прежнему центр — кубизм. По-прежнему Пикассо главнокомандующий кубистической армией [...] По-прежнему теоретизируют Меценже и Глез (Маяковский 1955-1961: 4, 211).

Маяковский заходит в “мастерскую Пикассо”, осматривает картины, среди них и портреты женщин. Его внимание привлекает один “грубо реалистичный и старая разложенная скрипка” (245). В разговоре с художником, противопоставляя самодовлеющей живописи русский конструктивизм с Татлиным, именно пикассовские скрипки возводит в предмет своей критики:

Спрашиваю: неужели вас удовлетворяет снова в тысячный раз разложить скрипку, сделать в результате скрипку из жести, на которой нельзя играть, которую даже не покупают и которая только предназначается для висенья и для услаждения собственных глаз художника (246).

ЛИТЕРАТУРА

- Волошин М.
1988 Лики творчества. Ленинград, Наука, 1988.
- Гуро Е.
1909 Шарманка. С. - Петербург, 1909.
1988 Selected Prose and Poetry. Ed. A.Ljunggren, N.A.Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1988.
- Jensen Bjornager K.
1977 Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro. Aarhus, Arkona, 1977.
- Кандинский В.
1967 О духовном в искусстве (пер. А. Лисовский). Нью-Йорк, Международное Литературное Содружество, 1967.
- Karshan, D.
1975 Malevich. The Graphic Work: 1913-1930. A Print Catalogue Raisonné. Jerusalem, The Israel Museum, 1975.

К истории русского авангарда

1976 К истории русского авангарда. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1976

Манифесты и программы

1967 Манифесты и программы русских футуристов (Ред. В. Марков). München, Fink Verlag, 1967.

Markov V.

1968 Russian Futurism: A History. Berkley and Los Angeles, University of California, 1968.

Martin J.-H., Naggar C.

1979 Paris-Moscou, artistes et trajets d'avantgarde. In: Paris-Moscou (Catalogue). Paris, Centre George Pompidou, 1979, pp. 24-37.

Маяковский В.

1955-1961 Полное собрание сочинений. тт. 1-13. Москва, ГИХЛ, 1955-1961.