

Пьеро и Арлекин в творчестве Райнера Марии Рильке

А. Е. Москалева

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ

Аннотация. Рассматривается один из эпизодов творчества Р. М. Рильке, отразившийся в его письмах и процессе создания двух поэтических циклов «Дуинские элегии» и «Сонеты к Орфею», а именно влияние опыта восприятия и истолкования картин П. Пикассо и П. Сезанна. Сама формулировка темы в данном случае намекает на парадоксальную ситуацию, произошедшую с Рильке. В 1915 году великий поэт увидел у мюнхенского торговца произведениями искусства картину Пикассо «Смерть Арлекина», но, описывая в одном из писем свои впечатления от нее, перепутал Арлекина и Пьеро. Это странная подмена двух театральных фигур в сознании поэта могла возникнуть и по простой причине: на картине Пикассо умирающего Арлекина можно опознать только по оставшимся 4 ромбам на костюме. Но через сопоставление картин Пикассо, Сезанна и метафорической и композиционной структуры «Дуинских элегий» и «Сонетов к Орфею» в статье рассмотрен вариант концептуальной подмены, в которой выразилась личная мифология Рильке, строящаяся вокруг фигуры вечного Сверхпоэта Орфея, которого поэт увидел в теле умирающего Арлекина.

Ключевые слова: Рильке, Арлекин, Пьеро, Пикассо, Сезанн, Орфей, поэтическая автореференция, поэзия XX века, модернизм, метафора.

УДК 82(091)

Москалева А. Е. Пьеро и Арлекин в творчестве Райнера Марии Рильке // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 230–242.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© А. Е. Москалева, 2018

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-230-242

Контактная информация: Москалева Анастасия Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент Новосибирского государственного театрального института (ул. Д. Ковальчук, 266/5-38, Новосибирск, 630049, Россия, anamoskaleva@yandex.ru)

Сама формулировка темы в данном случае намекает на парадоксальную ситуацию, произошедшую с Рильке. В 1915 году великий поэт увидел у мюнхенского торговца произведениями искусства картину Пикассо «Смерть Арлекина» (рис. 1), но, описывая в одном из писем свои впечатления от нее, перепутал Арлекина и Пьеро. «И разве не требуется всего безрассудства Пьеро, – спрашивал Рильке, – чтобы суметь принимать образы буквально, словно бы они были осязаемы, как куклы, и съедобны, как красивое яблоко, которое так и съел бы глазами, – тогда как они рушатся в беспорядке, сталкиваясь и обгоняя друг друга...» [Рильке, 1971, с. 265].

Это действительно примечательный факт, потому что клетчатое одеяние Арлекина, безусловно, было знакомо Рильке и не только как общеизвестный факт, но и как сюжет картины другого любимого поэтом художника Поля Сезанна «Арлекин и Пьеро» (Марди гра) (рис. 2). Именно ему Рильке посвящает в 1907 году (через год после смерти художника) цикл



Рис. 1

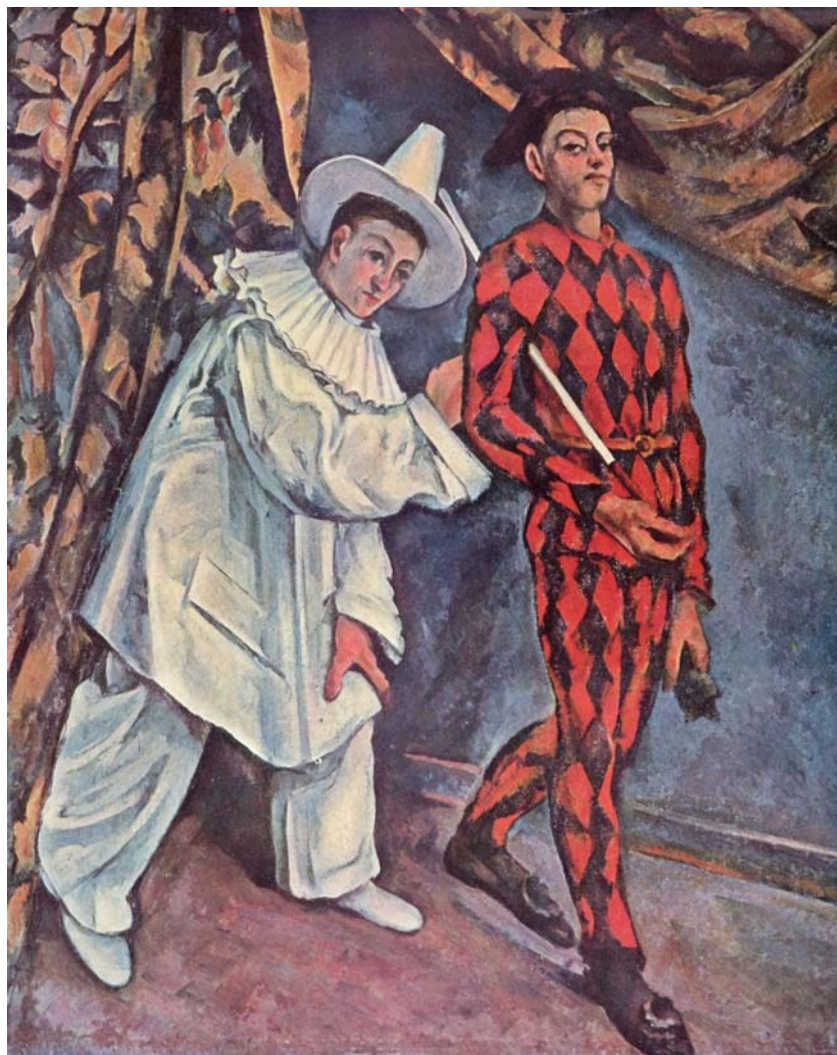


Рис. 2

писем разным лицам, в которых описывает свои впечатления от выставленных 57 полотен Сезанна в Парижском Осеннем салоне. Это странная подмена двух театральных фигур в сознании поэта могла возникнуть и по простой причине: на картине Пикассо умирающего Арлекина можно

опознать только по оставшимся 4 ромбам на костюме. Но, как нам кажется, эта путаница свидетельствует и об особом восприятии этих двух театральных фигур.

После впечатлений от картины «Смерти Арлекина» в том же 1915 году, в июне, Рильке видит еще одну картину Пикассо в квартире Фрау Герты фон Кёних в Мюнхене – «Бродячие акробаты» (рис. 3), позволившую ему довести до конца цикл «Дуинских элегий», процесс создания которого окружен массой интересных деталей.



Рис. 3

Работу над элегиями Рильке начинает еще в 1912 году: вслед за Первой элегией создает Вторую, пишет значительную часть Третьей, Шестой, Девятой и Десятой. Такое активное начало работы над элегиями давало осно-

вания надеяться на скорое завершение цикла, однако в середине марта 1912 года Рильке останавливает работу над циклом. Только осенью 1915 года Рильке напишет Четвертую, в 1922 году, написав Седьмую и Восьмую, закончив Шестую, Девятую и Десятую элегии, он напишет элегию об акробатах, которая станет Пятой в цикле, ту самую, в которой угадываются черты картины Пикассо «Бродячие акробаты».

При этом сложность и неупорядоченность создания текстов цикла усилилась тем, что в написание Элегии вклинивается написание «Сонетов к Орфею». Так, американский исследователь творчества Рильке Р. Фридман считает, что элегии состоялись именно благодаря Орфею, который связан с появлением в элегиях ангелов, возникающих еще в «Четвертой элегии» [Freedman, 1996, p. 485]. К. Киппенберг писала: «...В декабрьских письмах 1921 года и в январских следующего года чувствовалось, что в поэте что-то назревает, накапливается, как весной сок в деревьях. В них ощущается ожидание большой радости, и вскоре его произведение представало во всем его цвете» [Kippenberg, 1938, S. 260] (цит. по: [Музыченко, 2015, с. 56]). Переводчик Владимир Микушевич описывал незапланированность «Сонетов», их возникновение между написанием Седьмой элегии и доделыванием Шестой [2003, с. 303].

Удивительным во всей этой истории кажется, как ни странно, именно то, как фигура пикассовских актеров – акробатов и в целом театральная тематика точно оказывается вписанной в процесс медленного рождения одной книги из тела другой. В письме Цветаевой 1926 года Рильке так описывает это текстовое прорастание «Сонетов» из «Дуинских элегий»: «В первый год моего одинокого пребывания в Мюзю, когда в замедленной по разным причинам природе моего сознания началось неслыханно быстрое прорастание сперва “Орфея”, а затем Элегий, и за несколько недель стихи достигли полноты своего созревания, неудержимо почти разрушая меня страстностью своего извержения, и все же податливо, с такой чуткостью, что каждая из возникших строк смогла занять собой то пространство, в котором она была естественной ступенью и голосом среди других голосов. И прежде, слегка уже состарившись в местах разрыва, так плотно прилегло к тому, что жглось, и, разгораясь сызнова от бесконечной близости и соседства, зажило так, что не осталось ни одного шва!» [Райнер Мария Рильке..., 1990, с. 99]

Так, идея созревания и вызревания семантически оказывается магистральной для Шестой элегии, которая начинается с разворачивания растительной метафоры:

Смоковница, ты для меня знаменательна долгие годы.
Не до славы тебе. Ты, почти минув цветенье,
в завершающий плод
чистую тайну свою устремляешь.

Словно трубы фонтанов, гнутые ветки твои
Вниз и вверх гоняют сок. Не успевая проснуться,
В счастье сладости он вбегает стремглав
Словно в лебеда бог.

...А мы медлительны слишком.

Наша слава – цветенье, в запоздалом нутре
Наших плодов, наконец, пропадом мы пропадем,
Лишь в немногих напор деянья достаточен, чтобы
Терпеливо пылать в преизбытке сердечном,
Когда соблазном цветенья нежнее ветра ночного
Юность губ, юность век тронута исподтишка:
В героях, быть может, и в тех, кто рано уйдет
[Рильке, 2003, с. 77–78]

Выбор смоковницы, библейски отмеченной, усиливает акцент на чуде плодоношения у Рильке, в то время как в традиционном, библейском сюжете Христос не находит плодов на смоковнице. При этом главным плодом в Шестой элегии оказывается именно тот, кого именуют героем:

Мать! Уже и в тебе твой сын был героем?
Властный выбор его в тебе начинался?
Тысячи в чреве еще хотели бы стать им.
Он один одолел, превозмог и сделал свой выбор.
Сокрушал он колонны, как будто вновь прорывался
Из пространства утробы твоей в тесный мир, чтобы дальше
Превозмогать, выбирая. О мать героя, начало
Потока, о пропасть, куда *низвергались* в слезах
С высокой окраины сердца
Девушки, жертвы грядущие сыну.
Ибо пронесся герой сквозь жилища любви.
Сердце каждый ударом своим поднимало героя.
Отвернувшись, уже, он стоял на исходе улыбок – иначе
[Рильке, 2003, с. 79]

Удивительно, что этот текст действительно фиксирует момент кристаллизации героя, его становления главным объектом описания для Рильке. В «Шестой элегии» у него появляются классические узнаваемые приметы: «его бытие – восхождение», дар певца, *низвергаемые девушки*, поднимающийся и стоящий *отвернутым* герой – все это прямое указание на Орфея, который уже после выйдет в самостоятельный сюжет отдельного цикла «Сонеты к Орфею».

Начало первого сонета буквально подхватывает логику материнского текста «Элегий» и демонстрирует тот невидимый шов между циклами, о котором Рильке напишет в письме Цветаевой:

И дерево себя перерастало.
Орфей поет. Ветвится в ухе ствол.

В молчанье будто новое начало,
Лесистый пробуждающее дол
[Рильке, 2003, с. 101]

Растительная метафора «Элегий» развернулась и переросла границы цикла, песня Орфея сразу прорастает в ухо того, кто ее слышит. Заметим, что имени Орфея и его активному действию принципиально нет места в поле «Элегий», где он только наметившийся, грядущий герой именно потому, что мир «Элегий» образуют актеры, маски и куклы.

Неслучайно в последнюю очередь Рильке дописывает текст «Пятой элегии», оформившей хронологически финал цикла благодаря найденным образам на картине Пикассо «Бродячие акробаты», и помещает его в сердце «Дуинских элегий».

В цикле элегий театральные персонажи представляют собой очень зависимую и статичную субстанцию: они – объекты разглядывания, чужих фокусов, которые возникают в череде прочих феноменов вещного мира. Тела актеров сжимаются, скручиваются, сотрясаются, и их бытие ограничено данностью истертого тонкого коврика:

Но кто же они, проезжающие, пожалуй,
Даже более беглые, нежели мы, которых поспешно
Неизвестно кому (кому?) в угоду рассвета
Ненасытная воля сжимает? Однако она их сжимает,
Скручивает, сотрясает, сгибает,
Бросает, подхватывает; словно по маслу
с гладких высот они возвращаются книзу,
на тонкий коврик, истертый
их вечным подпрыгиванием, на коврик,
затерянный во вселенной,
наложенным пластырем, словно
небо пригорода поранило землю. Вернутся и сразу
выпрямляются, являя собою
прописную букву *стоянья*... Но мигом
даже сильнейшего схватит и скрутит
шутки ради. Как Август Сильный
скрутил за столом оловянное блюдо
[Рильке, 2003, с. 70–71]

Тела акробатов терпят те же манипуляции, что и оловянное блюдо в руках Августа Сильного, которому Рильке оставляет в тексте имя собственное, что явно выделяет его как фигуру метафизически властного субъекта в череде безымянных персонажей Элегий. Надо отметить, что в цикле имена собственные – это прецедент. Это либо мифологические существа Нептун, Самсон (параллель предчувствию рождения Орфея), Лин, либо имена знаковых персон как Гаспара Стампа – поэтесса и автор сонетов,

что в контексте грядущего и зарождающегося цикла «Сонеты к Орфею» становится автореферентным.

Актеры-акробаты не несут энергию созидательного начала, к их территории прилегает Смерть в разных формах. Так, зрители в театре называются мертвыми:

И смогли бы в кругу молчаливых
Бесчисленных зрителей – мертвых...
[Рильке, 2003, с. 76]

Арена и площадь – это место, выстроенное «модисткой Мадам Лапорт», опутывающей все рядами, цветами, плодами искусственной флоры, лентами [Рильке, 2003, с. 74].

Ольга Слободкина, цитируя наблюдения переводчика Дэвида Янга в комментариях к «Элегиям» указывала на тот факт, что для Рильке акробаты с картины Пикассо были интересны даже не сами по себе, а тем, что они стоят в форме латинской буквы D. Рильке представил себе, что это Dastehen – «стояние там», с обертонами Dasein – «бытие, экзистенция»¹:

Где же, где место – оно в моем сердце, –
Где они все еще не могли, все еще друг от друга
Отпадали, словно животные, которые спариваются,
А сами друг дружке не пара,
Где веса еще тяжелы,
Где на своих понапрасну
Вертящихся палках тарелки
Все еще неустойчивы...

И вдруг в этом Нигде изнурительном, вдруг
Несказанная точка, где чистая малость
Непостижимо преображается...
[Рильке, 2003, с. 73–74]

Текст отыгрывает идею преображения простого физического стояния до философского Бытия, но возможным это становится только риторически после появления в элегии рефренного для всего цикла обращения к Ангелам:

Ангелы! Было бы место, нам неизвестное, где бы
На коврике несказанном влюбленные изобразили
То, к чему здесь неспособны они... виражи и фигуры
Высокие, башни страсти своей, свои лестницы
[Рильке, 2003, с. 74–75]

¹ Слободкина О. Примечания и комментарии к «Дуинским Элегиям» Рильке.
URL: http://lit.lib.ru/s/slobodkina_o/commentariesdoc.shtml

И если для акробатов лирический субъект только вопрошает и гипотетически мыслит о такой точке их подлинного Бытия, то для того, кого в цикле именуют Героем, Бытие – это аксиома: «Гибель героя – предлог для его бытия», «Гибель героя последним рождением станет», «Его бытие – восхождение». Такого же рода аксиома возникнет и в начале цикла «Сонета к Орфею»: «Песнь – бытие» [Рильке, 2003, с. 103].

Фактически буква, которую образуют тела наивных лицедеев, – это только потенциальность Бытия. Орфей же в поэтической архитектонике Рильке – Сверхпоэт², который есть до рождения конкретного поэта и есть после его смерти. Каждый поэт через смерть и рождение сливается с Орфеем и является им (подробнее об этом см. в статье В. Микушевича «Великий магистр отсутствий» [2003]), получает право именоваться этим именем собственным. И в этом смысле в «Элегиях» лирический субъект, выраженный хорovým «мы», несет в себе приметы Орфея и умозрительно может воплотиться в нем, если сменит свою трагическую данность сюжетной функции зрителя и найдет инструменты рождения слова-песни.

А что же мы? Мы зрители везде,
Всегда при всем и никогда вовне
Порядок наводя, мы разрушаем,
И сами разрушаемся потом.
Кто нас перевернул на это лад?
Что мы не делаем, мы словно тот,
кто прочь уходит. На холме последнем,
с которого долина вся видна,
он оборачивается и медлит.
Так мы живем, прощаясь без конца
[Рильке, 2003, с 87–88]

Заметим, что «мы», тем не менее, обречено застыть только в одной из фаз орфического сюжета: Орфея, обернувшегося и посмотревшего на Эвридику вопреки запрету Аида в момент восхождения из царства мертвых. Но это фаза Орфея побежденного, а не всесильного поющего поэта. Неслучайно во всех элегиях цикла лейтмотивно соседствуют смотрение и назревающая необходимость говорения / необходимость родить высказывание, открыть суть вещей:

Но в другие пределы что с собою возьмешь? Не возьмешь созерцанье,
Исподволь здесь обретенное, и никакие события.
Значит, здешние муки и здешнюю тяжесть,
Здешний длительный опыт любви...

² Удивительно, что и одна из знаковых составляющих сюжета Орфея – разрывание и собирание его тела – выражается в творчестве Рильке конструктивно: биографию рильковского Орфея нужно собирать из частей разных книг.

Сплошь несказанное.

<...>

Быть может, мы здесь для того,
Чтобы сказать...

<...>

Здесь время высказывания, здесь родина слова...

[Рильке, 2003, с. 88–90]

«Мы» – трагические двойники акробатов в «Элегиях», которые только буква и фигура, на которую смотрят. И те, и другие равноудалены от ипостаси Орфея, того, кто преодолел эпизод остановки и смотрения, вышел из Аида и продолжил петь. Но в то же время это и есть точка метафорического преддверия, где есть все предпосылки для перерождения в Орфея.

В этом контексте странность в путанице имен Арлекина и Пьеро в описании поэтом картины Пикассо «Смерть Арлекина» становится вполне понятной и очень архетипической для Рильке: Арлекин на картине здесь как будто бы очищен от собственных личностных примет, нет ни рюш, ни лент, ни колпака, ни маски, только четыре ромба. Он символизирует собой тело, подошедшее к точке превращения, становления потусторонним существом, которое оказывается перед зрителями на том самом коврике, который рифмуется в «Пятой элегии» и с «несказанным ковриком» умозрительных влюбленных, где можно выписывать телами священные фигуры в любовном экстазе. Именно из такой точки открывается путь к Dasein.

Неслучайно Рильке достраивает в своем воображении причину смерти героя на картине Пикассо: это расплата за наивное лицедейство и буквальное понимание образов [Рильке, 1971, с. 265]. Об этой проблеме он всегда размышлял применительно к языку поэзии (подробнее об этом см. в книге П. де Мана «Аллегории чтения» [1999]).

Для Рильке акробат в «Элегиях» из буквальности своего тела так и не может вырваться, но это может сделать Орфей (т. е. любой заговоривший) как Сверхпоэт. Если Пикассо выбирал Арлекина своим картинным двойником и часто вписывал в эту фигуры себя и своих друзей – людей искусства (писателя Кокто, художника Сальвадо, балетмейстера Мясина) [Батракова, 1996, с. 29–54], то Рильке вписывает в умирающую фигуру свою поэтическую мифологию. Тем более что к тому времени ассоциация между Пьеро и фигурой Поэта уже сложилась в устойчивый сюжет в столь любимой для Рильке живописи. Например, Т. Бачелис трактует картину Сезанна «Пьеро и Арлекин» уже как традиционную антитезу «победоносного шага Арлекина» и «поспешающего за ним умного лирика Пьеро»: «Арлекин движется и побеждает, Пьеро думает и опаздывает» [Бачелис, 2007]. Но для Рильке в отличие от Сезанна и Пикассо гибель героя – только повод для его Бытия, и случайное превращение Арлекина в Пьеро ста-

новится семантически точным способом указать путь умирающего как долгожданное грядущее превращение в Сверхпоэта Орфея.

Список литературы

- Батракова С.* Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 172 с.
- Бачелис Т.* Гамлет и Арлекин. М.: Аграф, 2007. 576 с.
- Ман П. де.* Аллегии чтения: фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 368 с.
- Микушевич В.* Великий Магистр отсутствий // Рильке Р.-М. Сады. М.: Время, 2003. С. 273–312.
- Музыченко Е. Я.* «Дуинские элегии» Р. М. Рильке в русских переводах (исторический, стилистико-сопоставительный и переводоведческий аспекты): Дис. ... канд. филол. наук. Магадан, 2015. 241 с.
- Райнер Мария Рильке. Борис Пастернак. Марина Цветаева. Письма 1926 года. М.: Книга, 1990. 256 с.
- Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 388 с.
- Рильке Р.-М.* Сады. М.: Время, 2003. 320 с.
- Слободкина О.* Примечания и комментарии к «Дуинским Элегиям» Рильке. URL: http://lit.lib.ru/s/slobodkina_o/commentariesdoc.shtml
- Freedman R.* Life of the Poet: Rainer Maria Rilke. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996. 640 p.
- Kippenberg K.* Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Leipzig: Insel Verlag, 1938. 355 S.

Article metadata

Title: Harlequin and Pierrot in the Works of Rainer Maria Rilke

Author: A. E. Moskaleva

Author's e-mail: anamoskaleva@yandex.ru

Author affiliation: Novosibirsk State Theatrical Institute

Abstract. The article discusses one of the episodes of R. M. Rilke's creative process reflected in his letters and the history of creating two poetic cycles, «Duino Elegies» and the «Sonnets to Orpheus» – namely, how it was influenced by the poet's perception and interpretation of the paintings of P. Picasso and P. Cézanne. The very wording of the paper's title in this case alludes to the paradoxical situation experienced by Rilke. In 1915 the great poet saw in the Munich art museum Picasso's painting «Death of Harlequin», but describing in a letter his impressions, Rilke mixed Harlequin and Pierrot. It is a really remarkable fact, since the checkered dress of Harlequin was undoubtedly familiar

to Rilke, and not only as a well-known fact, but as a subject of the poet's other favorite artist Cézanne's «Harlequin and Pierrot». The strange substitution of the two theatrical figures in the consciousness of the poet could occur for a simple reason: in the Picasso's painting the dying Harlequin can be identified only by the remaining four lozenges on his suit. After the impressions of the painting «Death of Harlequin» in 1915, in June, Rilke saw in the apartment of Frau Hertha von König in Munich another Picasso's painting – «Wandering Acrobats», which allowed him to finish the cycle «Duino elegies», while the creative process was surrounded by a number of interesting details. Rilke begins to work on the elegies in 1912, soon after the First Elegy Rilke creates the Second and a significant part of the Third, Sixth, Ninth and Tenth. Such an active start of his work on the elegies gave grounds to hope for a speedy completion of the cycle, but in mid-March 1912, Rilke stops the work cycle. Only in the autumn of 1915 Rilke will write the Fourth, and later in 1922, having written the Seventh and Eighth, having finished finish the Sixth, Ninth and Tenth elegies, he writes the Elegy about the acrobats, which will be the Fifth in the cycle, the one to discern the characteristics of Picasso's acrobats. The complexity and the disorder of creation of the cycle's texts is complicated by the fact that writing of the Elegies collides with writing of the «Sonnets to Orpheus». Surprisingly, the text of the Fifth Elegy really captures the moment of crystallization of the hero, of his becoming the main object of the description to Rilke. In the Sixth Elegy his classic recognizable signs are already manifested: the gift of the singer, rising and standing hero etc. Note that the name of Orpheus and its active action fundamentally has no place in the «Elegies», where he is just outlined as an upcoming hero, because the world of «Elegies» consists of actors, masks and puppets. In this context, the strange confusion of the names of Harlequin and Pierrot in the description of the poet Picasso's «death of a Harlequin», becomes quite clear and very archetypal for Rilke: Harlequin is represented in the painting as if cleared of his own personal will, no ruff, no ribbons, no hat, no masks, just the four lozenges. He symbolizes the body coming up to the point of rebirth in Orpheus, i.e. his theatrical twin Pierrot.

Key terms: Rilke, Harlequin, Pierrot, Picasso, Cezanne, Orpheus, poetic autoreference, poetry of the twentieth century, modernism, metaphor.

Reference literature (in transliteration):

Bachelis T. Gamlet i Arlekin. Moscow, Agraf, 2007, 576 p. (In Russ.)

Batrakova S. Khudozhnik XX veka i yazyk zhivopisi. Ot Sezanna k Pikkasso. Moscow, Nauka, 1996, 172 p. (In Russ.)

Freedman R. Life of the Poet: Rainer Maria Rilke. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1996. 640 p.

Kippenberg K. Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag. Leipzig: Insel Verlag, 1938. 355 S.

Man P. de. Allegorii chteniya: figural'nyy yazyk Russo, Nietzsche, Rilke i Prusta. Ekaterinburg, Izd-vo Ural. un-ta, 1999, 368 p. (In Russ.)

Mikushevich V. Velikijj Magistr otsutstviy. *Rilke R.-M. Sady*. Moscow, Vremya, 2003, p. 273–312. (In Russ.)

Muzychenko E. Ya. «Duinskie elegii» R. M. Rilke v russkikh perevodakh (istoricheskij, stilistiko-sopostavitel'nyy i perevodovedcheskiy aspekty): Dis. ... kand. filol. nauk. Magadan, 2015, 241 p. (In Russ.)

Rainer Maria Rilke. Boris Pasternak. Marina Tsvetaeva. Letters 1926. Moscow, Kniga, 1990, 256 p. (In Russ.)

Rilke R.-M. Sady. Moscow, Vremya, 2003, 320 p. (In Russ.)

Rilke R.-M. Vorpsvede. Ogyust Roden. Pisma. Stikhi. Moscow, Iskusstvo, 1971, 388 p. (In Russ.)

Slobodkina O. Primechaniya i kommentarii k «Duinskim Elegiyam» Rilke. URL: http://lit.lib.ru/s/slobodkina_o/commentariesdoc.shtml (In Russ.)

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-230-242