

## VERBUM DE MUSICA

УДК 78.04

doi: 10.17223/26188929/8/8

*Полина Волкова*

### ПАБЛО ПИКАССО, ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ И ЖОРЖ БРАК: ДИАЛОГ ПОСВЯЩЕННЫХ

Статья посвящена осмыслению картин художников Жоржа Брака «Музыкант» (1917–1918) и Пабло Пикассо «Три музыканта» (1921), которые рассматриваются в рамках культурного диалога Пикассо и Игоря Стравинского. Осуществляя атрибуцию и интерпретацию обозначенных полотен, автор приходит к следующему выводу. Несмотря на то что картина Брака «Музыкант» была создана за год до того времени, когда Пикассо написал «Три музыканта», в целом оба полотна создают своеобразный диптих, актуализируемый в пространстве становления личности художника на уровне процесса и результата. Так, если в картине Пикассо три маски символизируют возможный выбор в пользу чувства, ума или воли, то картина Брака являет собой их триединство как условие целостности самого творца. При общем характере изображения музыкантов, отмеченном установкой на симметрию, текучесть цветовых пластов, всепоглощающий ритм и т.д., картины Брака и Пикассо могут рассматриваться в качестве духовного портрета творческой личности, высшее предназначение которой, согласно античным мыслителям, заключается в создании музыки как самого совершенного вида искусства.

*Ключевые слова:* творческий диалог, музыкант, совершенство–несовершенство, картина, полноценная личность.

Выявляя параллели между живописью и музыкой, посредством которых каждое произведение обретает дополнительную глубину, уместно остановиться на картине П. Пикассо «Три музыканта», представленной в двух вариациях, и «Маленьком концерте» из «Истории солдата» И. Стравинского. Правомерность нашего выбора обусловлена как близостью художественных индивидуальностей Пикассо и Стравинского, так и общностью их взглядов на творчество.



*«Три музыканта». Пабло Пикассо<sup>2</sup>*

В первом случае уместно напомнить, что Пикассо и Стравинский были не только современниками, но и симпатизировали один другому. Более того, в 1920 г. художник портретирует композитора, принимая непосредственное участие в постановке балета Стравинского «Пульчинелла» в качестве художника-декоратора.

Помимо этого, Стравинский, будучи неплохим рисовальщиком, увлекается живописью, а в числе его знакомых оказываются художники Серов, Бенуа, Головин, Бакст, Ларионов, Гончарова. Одновременно и Пикассо неоднократно демонстрирует свой интерес к музыке.

---

<sup>2</sup> См.: URL: [https://muzei-mira.com/kartini\\_ispanskih\\_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html](https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html)



«Музыкант». Жорж Брак<sup>3</sup>

Имеются в виду не только живописные полотна, в центре которых – образ играющего мужчины, а также музыкальные инструменты либо их отдельные детали<sup>4</sup>, но и особый круг общения, вбирающий в себя таких композиторов, как М. де Фалья, Д. Мийо, Э. Сати. Примечательно, что свою способность параллельно работать в различных манерах Пикассо сравнил со способностью музыканта играть одновременно на нескольких инструментах.

---

<sup>3</sup> См.: URL: <https://allpainters.ru/wp-content/uploads/paintings/the-musician-1918.jpg>

<sup>4</sup> «Мужчина с мандолиной» (1912), «Скрипка и флейта» (1913), «Мандолина» (1914), «Скрипач» (1918), «Гитара» (1920) и др., преимущественно овальные композиции, в которых среди бокалов, веев, прихотливо закрученных раковин, различных букв и цифр встречаются нотные знаки, в том числе изгибы резонаторных отверстий струнных инструментов.

Во втором случае, нельзя не признать, что о своем отношении к творчеству коллег – композиторов и художников – Стравинский и Пикассо говорят практически в унисон. Так, размышляя над вопросом о том, «что такое, в сущности, художник», Пикассо отвечает следующим образом. Художник – это «коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого начинаю и я, а потом получается что-то новое» [3]. Аналогичным образом Стравинский признается в том, что повторить по-своему композитор «может лишь то, что уже было сказано» [6, с. 85]. Еще одно наблюдение, сближающее творческие методы Стравинского и Пикассо, связано с принципом игры. В целом тема, вобравшая в себя дух творчества обоих мастеров, коррелирует с установкой, согласно которой «мир театр, а все мы в нем – актеры». Не случайно поэтому и композитор, и художник выступают как режиссеры, призванные изменить драматургию первоисточника, диалог с которым инициирует их творческий интерес.

Именно с этой точки зрения представленные в двух вариациях «Три музыканта» Пикассо выступают коррелятом «Маленького концерта» Стравинского из «Истории солдата». Точки соприкосновения между живописью и музыкой обусловлены, на наш взгляд, следующими моментами:

- 1) концертность как принцип экспонирования материала;
- 2) четкость конструкции;
- 3) мотивная техника как особый прием развития материала<sup>5</sup>.

Думается, что совпадение стилистики художника и композитора, опознаваемое в «наложении» визуального пространства на пространство аудиальное, позволяет выйти на актуальный для картин Пикассо глубинный концепт. Его суть заключается в том, что, несмотря на множество дорог, стоящих перед каждым из нас, всякий путь – это прежде всего движение, в котором опознается пульс времени. Последнее стирает любые границы и различия: всепоглощающий ритм оказывается универсумом, обнимающим собой тело и дух, небо и землю, линию и цвет. Совпадут ли наши вибрации? Удается ли нам осилить свою дорогу, продвигаясь по ней в ногу со временем? Соляется ли мелодия нашей внутренней жизни с гармонией бытия?

---

<sup>5</sup> Подробнее по данному вопросу см.: [1].

Косвенным ответом на поставленные вопросы может служить картина Ж. Брака «Музыкант». Дело в том, что созданное в 1917–1918 гг. полотно художника видится нам точкой отсчета в работе Пикассо над картиной «Три музыканта», созданной спустя некоторое время. Искусствоведы сходятся в том, что «Три музыканта» – это тройной портрет Гийома Аполлинера (Пьеро), Пабло Пикассо (Арлекин) и Макса Жакоба (Монах) [4]. Причем, наличие масок на лицах трех друзей объясняется таким образом: «Маски не скрывают внешность героев, они символизируют их неразгаданность для публики, их принадлежность скорее будущему, нежели настоящему» [Там же].

В то же время то обстоятельство, что «Три музыканта» – это своего рода «памятник ушедшим близким друзьям и божественной молодости, прощание с тем, что уже не вернется» [5], заведомо ограничивает художественный замысел, поскольку игнорирует ряд моментов, которые обнаруживают в себя в полотне с собакой как наиболее завершенной, по мнению критиков, работе<sup>6</sup>. Знаменательно, что в своем произведении Пикассо словно раскладывает образ музыканта на три составляющие, единство которых определяет его целостность. О том, что подобный опыт может быть вполне оправдан, свидетельствует тот факт, что Брак и Пикассо, познакомившись в Париже, «практически одновременно начинают использовать прием *trompe-l'esprit* (обман ума) и коллажную технику *papiers-colles* (бумажные наклейки на живописной основе)», а это свидетельствует о близости их творческих поисков [2, с. 6]. Позднее сам Брак сравнивал их спонтанно возникший творческий союз с «великим восхождением двух столкнувшихся альпинистов» [Там же, с. 7].

---

<sup>6</sup>Чтобы понять относительность установки на тройной портрет, вспомним слова Пикассо, о которых упоминает в своем интервью с художником Даниэль Генри Канвейлер: «“Авиньонские девушки”, как меня раздражает это название! Это Сальмон его придумал. Помните, раньше эта картина называлась «Авиньонский публичный дом». И знаете почему? Авиньон – это имя всегда было мне близко, хорошо знакомо; оно связано с моей жизнью в Барселоне. Я жил тогда в нескольких шагах ходьбы от Калле д’Авиньон. Там я всегда покупал бумагу и акварельные краски. Кроме того, и бабушка макса Жакоба была родом из Авиньона. Мы всячески острили по поводу этой картины. Одна из женщин на этой картине, изображающей какой-то публичный дом в Авиньоне, была якобы бабушка Макса, другая – Фернанда, третья – Мари Лоранс» [3].

Как пишет В.Н. Морозова, в ситуации, когда «разложение форм почти достигает абстракции» [2, с. 7], интеллектуальная задача, которую художники ставят перед зрителем, заключается в том, чтобы «из множества раздробленных частей собрать изображение воедино» [Там же]. Отмеченную «тренировку зрительного аппарата» Брак комментировал следующими словами: «Чувства деформируют, ум формирует. Работать, чтобы совершенствовать ум. Надежности нет ни в чем, кроме концепций, созданных умом» [Там же]. Попробуем предположить, что в данном случае речь идет о процессе смыслообразования, который, в отличие от познавательной активности, обеспечивает связность прежде разрозненным фрагментам. Что же касается картины «Три музыканта», то в ней Пикассо осуществляет, на наш взгляд, обратное движение: от целостного образа «Музыканта» к его разложению на составные части.

Таковых три: Пьеро – символ чистоты человеческого сердца, Арлекин – знак изощренного ума и Монах, олицетворяющий призванную уравновесить сердце и ум волю. Тот факт, что каждый из них одинаково важен не столько сам по себе, сколько с двумя другими, опознается не только в названии картины – «ТРИ музыканта», но и в том, что тройка оказывается едва ли не самой важной «фигурой» на полотне художника. Достаточно сказать, что сумму из двух троек (6) представляют собой отверстия духового инструмента, который находится в руках «белой маски», центральный персонаж держит трехструнную гитару, крайний правый – раскрытые ноты. В них с очевидностью просматриваются музыкальные символы, сгруппированные по три ноты, которые размещены на трех линейках вопреки тому, что в действительности нотоносец определяется пятью линейками, о чем Пикассо не мог не знать. Несколько забегаая вперед, оговорим, что одна из квартетов нарисована таким образом, что четвертая нота практически спрятана под фрагментом синей плоскости, объединяющей все три персонажа. Даже лежащий у ног Пьеро и Арлекино пес изображен с тремя (!) лапами, на каждой из которых заметно наличие трех коготков.

Интересно, что если в «Трех музыкантах» без собаки каждый участник трио держит в руках свой инструмент (Пьеро – кларнет, Арлекин – скрипку, Монах – аккордеон), то на полотне с собакой скрипка уступает место трехструнной гитаре, а инструментом Монаха становится его собственный голос. Вопреки предположению, со-

гласно которому Монах бородат<sup>7</sup>, мы убеждены в том, что вертикально расположенные пряди, напоминающие бороду – это вибрации воздуха, производимые во время пения. Наша точка зрения видится оправданной постольку, поскольку упомянутые пряди одного цвета с кларнетом – духовым инструментом, напрямую связанным с дыханием. Более того, ротовые отверстия двух крайних масок напоминают песочные часы, которые выступают знаком времени, коррелируя с началом жизни (вдох) и ее окончанием (выдох). Другими словами, пестрота жизни, которая угадывается под маской Арлекина, имеет как свое начало – отмеченное маской Пьеро рождение, так и свой конец, на страже которого стоит черный Монах.

Примечательно, что четкая симметрия, посредством которой Пикассо рисует трех музыкантов, – достаточно посмотреть, каким образом взаимодействуют между собой цветовые фрагменты, а также обратить внимание на очертания головных уборов Пьеро, Арлекина и Монаха – позволяет предположить, что наряду с расположенной в нижнем левом углу собакой, морда которой обращена назад, на картине должно быть еще одно животное. В отличие от собаки оно должно смотреть вперед, «взламывая» временные границы в направлении правого верхнего угла, т.е. будущего. Такое животное действительно есть – это конь, изображенный синим цветом. В отличие от собаки, чьи очертания совпадают с пространством, занимаемым Пьеро и Арлекином, конь объединяет собой всех троих: Пьеро, Арлекино и Монаха. При этом последний, раскрыв ноты навстречу зрителю, словно предлагает каждому из нас включиться в процесс музицирования. Что это значит?

На наш взгляд, тот факт, что три музыканта дают представление не в просторном зале, освещенном софитами, а в тесном темном помещении, свидетельствует лишь об одном. Происходящее на глазах у зрителя действие разворачивается во внутреннем мире каждого из нас с той лишь оговоркой, что кто-то руководствуется в своей жизни голым рассудком (Арлекин), кто-то – полагается на непосредственность чувства, однако есть и те, кто способен уравновесить одно с другим посредством воли, став таким образом хозяином самого себя, т.е. тем дирижером, который может привести к единой

---

<sup>7</sup> «Лицо <Монаха>скрыто под благочестивой маской с длинной бородой, он держит лист музыкальных нот в очень маленьких, подобных когтям, руках» [5].

гармонии три столь разные, находящиеся в противоречии части. Не случайно поэтому ручки музыкантов настолько малы, что двое из них неспособны извлечь ни единой ноты. Двое потому, что маленькие ручки монаха не влияют на качество его музицирования, поскольку он поет не руками. Тогда «спрятанная» за изображенную синим цветом конечность взмывающего вверх коня четвертая нота может рассматриваться в качестве целостной личности, отмеченной триединством чувства, ума и воли. О том, насколько недостижимо подчас бывает искомое триединство, пишет Элизабет Вордсворт:

Если б каждый добрый был умен,  
А среди умных каждый добрым был –  
Мир бы стал бы лучше с тех времен  
И, возможно б, даже раем слыл.  
Но иль редко, или никогда  
Вдруг случается такой двойной успех.  
Чаще добрый резок с умным, вот, беда,  
Умный же груб с добрым, как на грех!

В унисон с Вордсворт звучит и Самуил Маршак в своем «Пожелании друзьям»:

Пусть каждый день и каждый час  
Вам новое добудет.  
Пусть добрым будет ум у вас,  
А сердце умным будет!

Другими словами, если изворотливость ума и глупость сердца ставят человека в один ряд с природным миром, то попытка обрести свое Я, преодолевая природную необходимость, устремлена в будущее. Путь этот исполнен страданий – синий цвет как базовый для уподобляемого крылатому Пегасу коня – цвет, который доминирует в изображении бродячих актеров, а также всех тех, кто отмечен немощью и болью. Однако, выбирая именно этот путь, мы ценой страданий можем обрести подлинность бытия. Знаком его присутствия в жизни каждого из нас и оказывается музыка.

Возвращаясь к картине Жоржа Брака «Музыкант», заметим, что находящаяся в руках у портретируемого гитара – далеко не случайный инструмент в творчестве художника, хотя сам Брак учился иг-

рать на флейте. Гитара на картинах Брака изображается неоднократно и как неотъемлемая составляющая атмосферы бара («Кафе-бар», 1919), и как музыкальный инструмент в руках у женщины («Женщина с гитарой», 1913) или мужчины («Португалец», 1911; «Человек с гитарой», 1911–1912; «Мужчина с гитарой», 1914), и как музыкальная форма («Музыкальные формы», 1918), и как центральный персонаж («Гитара», 1913), и как часть натюрморта («Гитара, бокал и фрукты на буфете», 1919). В данном контексте не менее интересно и то обстоятельство, что у Брака есть картина «Кларнет и бутылка рома на камине», 1911).

Помимо обозначенных «переключек» с картиной Пикассо «Три музыканта», следует обратить внимание на используемое Браком «расщепление предметов на отдельные цветовые плоскости, сжатие... планов», что исключает проникновение композиции «вглубь картины» [2, с. 34]. При этом одинаково темными и тесными оказываются помещения, в которых происходит своего рода священнодействие. Точно также обе картины исполнены музыки, которая передается посредством ритма, цветовых мотивов и отчетливо просматриваемых фона и рельефа – аналогов сопровождения и собственно темы. Эта универсальная для макрокосма и космоса музыка задает гармонию, которая пронизывает собой все элементы мира, соединяя в себе начало и конец, рождение и смерть, быт и бытие, сущность и существование, черное и белое. Брак и Пикассо каждый по-своему помогают нам услышать эту музыку, опираясь на характерные для них средства выразительности и создавая целостный образ творческой личности, которая всем своим существом напоминает нам, как говорят часто: вначале был ЗВУК...

#### Использованные источники

1. Волкова П.С. Риторические модели гуманитарного образования как предмет философско-методологического анализа : дис. ... д-ра филос. наук. М., 2002. 300 с.

2. Морозова В.Н. Жорж Брак. М. : «Директ-Медиа»; АО «Издательский дом “Комсомольская правда”», 2016. 72 с.

3. Пабло Пикассо. Из записей Даниэля Генри Канвейлера о беседах с Пикассо. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html>

4. Пабло Пикассо. «Три музыканта». URL: [https://muzei-mira.com/kartini\\_ispanskih\\_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html](https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html)

5. Пабло Пикассо. «Три музыканта». URL: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-tri-muzykanta>

6. Стравинский И.Ф. Диалоги. Л. : Музыка, 1971. 123 с.

### *Polina Volkova*

#### **PABLO PICASSO, IGOR STRAVINSKY AND GEORGES BRAQUE: DIALOGUE OF THE DEDICATED**

*Musical almanac of Tomsk State University*, 2019, no. 8, pp. 48–57. doi: 0.17223/26188929/8/8

The article is devoted to the interpretation of the paintings of the artists Georges Braque “The Musician” (1917–1918) and Pablo Picasso “Three Musicians” (1921), which are considered in the framework of the cultural dialogue between Picasso and Igor Stravinsky. Carrying out attribution and interpretation of the designated canvases, the author comes to the following conclusion. Despite the fact that the picture of Braque’s “The Musician” was created a year before the time when Picasso wrote “Three Musicians”, in general, both canvases create a kind of diptych, actualized in the space of the artist’s personality formation at the level of the process and the result. So, if in the Picasso painting three masks symbolize a possible choice in favor of feeling, mind or will, then the picture of Marriage is their trinity as a condition for the integrity of the creator himself. Given the general nature of the image of musicians, marked by the installation of symmetry, fluidity of color layers, an all-consuming rhythm, etc., paintings by Braque and Picasso can be considered as a spiritual portrait of a creative person, the highest purpose of which, according to ancient thinkers, is to create music as perfect art form.

*Keywords:* creative dialogue, musician, perfection-imperfection, picture, full-fledged personality.

#### **The used sources**

1. Volkova P.S. Ritoricheskie modeli gumanitarnogo obrazovaniya: kak predmet filosofsko-metodologicheskogo analiza [Rhetorical models of humanitarian education as a subject of philosophical and methodological analysis]: dis. ... d-ra filos. n.; 09.00.01 – Ontologiya i teoriya poznaniya. – M., 2002. – 300 p.

2. Morozova V.N. ZHorzh Brak. [Georges Braque]. M.: «Direkt-Media», AO «Izdatel'skij dom “Komsomol'skaya pravda”», 2016. – 72 p.

3. Pablo Pikasso. Iz zapisej Danielya Genri Kanvejlera o besedah s Pikasso [From Daniel Henri Canweiler's notes on conversations with Picasso]. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-otvorchestve5.html>

4. Pablo Pikasso. «Tri muzykanta». [Three Musicians] [Elektronnyj resurs]. URL: [https://muzei-mira.com/kartini\\_ispanskih\\_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html](https://muzei-mira.com/kartini_ispanskih_hudojnikov/1684-tri-muzykanta-pablo-pikasso-1921.html)

5. Pablo Pikasso. «Tri muzykanta». [Three Musicians] [Elektronnyj resurs]. URL: <http://picasso-picasso.ru/pablo-pikasso-tri-muzykanta>

6. Stravinskij I. F. Dialogi. [Dialogs]. – L.: Музыка, 1971. – 123 p.