

Государственный музей Востока
Государственный музей искусств Грузии

НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ
МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
1986 г.

МОСКВА
1992

27. 7555
Государственный музей Востока
Государственный музей искусств Грузии

НИКО ПИРОСМАШВИЛИ

материалы научной конференции
1986 г.

Москва • 1992

Редакционная коллегия: Саникидзе Т.Е.,
Хромченко С.М.

Редактор Старостин В.А.

Корректор Семенова Н.А.

Содержание

- 4 Предисловие.
- 6 Стригалева А.А. Как на самом деле происходило открытие живописи Пиромани.
- 32 Шатских А.С. Некоторые уточнения к истории открытия Нико Пироманашвили М.В. Ле-Данто на Кавказе.
- 45 Тананаева Л.И. Грузинские надгробия конца XIX – начала XX вв. /К проблеме местного контекста искусства Пиромани/.
- 53 Баграташвили К.Д. В поисках пиромановских прототипов.
- 60 Хромченко С.М. Сюжеты русско-японской войны в творчестве Нико Пироманашвили.
- 71 Львова Е.С. Запретные области цвета.
- 81 Дзуцова И.П. Пиромани и искусство наивов.
- 91 Бессонова М.А. Истоки творчества Руссо и Пиромани. Вотивная картина.
- 104 Апчинская Н.В. Руссо и Пиромани.
- 117 Элизбарашвили Н.А. Портрет Нико Пироманашвили работы Пабло Пикассо.
- 121 Герчук Ю.Я. Наивное искусство в системе художественных ценностей.

За последние годы творчество Нико Пирсманашвили приобрело большую популярность. О нем существует обширная литература. С возможной полнотой установлены биографические данные художника, круг его деятельности, интересы, принципы, изучены его художественные, стилистические, технические особенности, выявлена степень влияния на его становление грузинского народного творчества, тбилисской школы живописи, фресковых росписей средневековой Грузии, реалистического искусства XIX в. Известно местонахождение произведений художника, сохранившихся до сегодняшнего дня (148 из 219 произведений хранится в Государственном музее искусств Грузии, остальные — в других музеях и частных коллекциях). О нем написаны рассказы, повести, стихи, поставлены спектакли, сняты документальные и художественные фильмы. Определено его место в истории грузинского и мирового искусства.

Необычайно расширилась география выставок произведений Пирсманашвили. Они неоднократно были показаны в Москве, Ленинграде и других городах Советского Союза, а также в Варшаве, Праге, Париже, Вене, Дрездене, Бухаресте, Будапеште, Ницце, Марселе и других городах мира. В 1986 г. в лучших выставочных залах Токио и Осаки в течение двух с половиной месяцев демонстрировались 50 его избранных картин.

Москва сыграла особую роль в деле популяризации творческого наследия Пирсманашвили. Как известно, именно здесь в 1913 году, еще при жизни художника, впервые были показаны публике несколько его произведений. Последующие московские выставки отличались своими масштабами и высоким искусством экспонирования. Но выставка, которая проходила в 1986 г. в залах Государственного музея искусства народов Востока и была организована усилиями его сотрудников совместно с коллективами Государственного музея искусств Грузии и Государственного музея Пирсманашвили в с. Мирзаани, превзошла все предыдущие глубиной осмысления и понимания творчества художника, тщательностью отбора и подготовки выставочного материала и, наконец, великолепной экспозицией — факторами, ставшими немаловажными для столь широкой популярности выставки среди требовательной московской публики.

Заслугой наших московских коллег является то, что к выставке приурочен обширный научный форум – первая всесоюзная конференция по творчеству Пирсmani, которая по своей проблематике обещает стать вехой в дальнейшем изучении творческого наследия выдающегося грузинского художника.

Т.Саникидзе,
директор Государственного музея
искусств Грузии,
кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств СССР.

КАК НА САМОМ ДЕЛЕ ПРОИСХОДИЛО ОТКРЫТИЕ
ЖИВОПИСИ ПИРОСМАНИ

Каждому, хоть немного знакомому с искусством и жизнью Н.А. Пиросманашвили, вероятно известно, что его живопись была открыта в 1912 году тремя молодыми людьми, "тремя художниками" — братьями Зданевичами и Михаилом Ле-Данто. Эти сведения — в общем-то очень близкие к истине — восходят к одному из трех участников события: Кириллу Михайловичу Зданевичу, который впоследствии всю свою жизнь был едва ли не самым активным энтузиастом собрания, изучения и популяризации искусства Пиросмани, написал о нем несколько книг и статей.

Первая по времени, опубликованная в 1926 г. статья К.Зданевича содержала такой рассказ: "Художник Михаил Ле-Данто (умер в 1917 г.) и братья Зданевичи впервые нашли картины Нико весной 1912 года. Радостное открытие побудило искать еще картины и автора. И то¹ другое увенчалось успехом. Мы разыскали художника. Подошли к дому на Молоканской ул(ице). Тут нам указали на Нико, стоящего на тротуаре; он писал кистью стенную надпись "Молочная", повернулся, с большим достоинством поклонился и продолжал работать, изредка репликами поддерживая разговор.

Эта встреча запомнилась мне: у белой стены стоял художник в рваном черном пиджаке и мягкой фетровой шляпе, высокого роста, спокойный и независимый, но с некоторой затаенной горечью в обращении (знающие в шутку прозвали его Графом)".¹

И позднее Кирилл Зданевич ярко описал ряд эпизодов, касающихся открытия художника и знакомства с Пиросмани, процитировал беседы между ним и тремя молодыми людьми, его открывшими.² Эта информация закрепилась в научном обиходе, а также питала последующие произведения о Пиросмани в беллетристике, журналистике, кино, молву и пр. Но оказывается, что рассказчик передал факты не так, как они происходили в действительности.

Кирилл Зданевич, совмещивший функции мемуариста, биографа, исследователя и беллетриста, создал талантливое и интересное повествование о своем герое, которое никогда не утратит качеств

первого и важнейшего свидетельства. Как повествователь он использовал некоторые приемы, ситуационные и образные клише, успешно срабатывающие во всех разновидностях приключенческой литературы; он не только исследовал историю, но и творил легенду.

В соответствии с таким подходом описываемая ситуация должна пробалансировать на грани нескольких счастливых случайностей, требуется встреча героев, носящая мелодраматическую окраску, необходим простой, но весьма значительный по смыслу каждого слова разговор между героями и т.д. Рассказчик Кирилл Зданевич уверен, что важна суть дела, а подробности, детали нужны такие, которые лучше других подходят к характеру рассказа.

Он вообще иногда невинно приукрашивал свои извещения. Например, сообщил, что "Михаил Васильевич Ле-Дантю, командуя полком, погиб на фронте в первую мировую войну" (К.Зданевич, с.13; подчеркивания в тексте мои — А.С.). Видимо, это казалось ему эффективнее произошедшего на самом деле: призванный в конце 1915 г. Ле-Дантю окончил Владимирское пехотное училище, получив первый офицерский чин, участвовал в боях, а 25 августа 1917 г. принял мучительную смерть в прифронтовой полосе (около Проскурова) при катастрофе воинского эшелона³.

Не ставя под сомнение ценнейшую и ничем не заменимую деятельность Кирилла Зданевича в отношении Пиросманавили и его художественного наследия, пытаемся реконструировать открытие живописи Пиросмани на основе документов и исторического контекста ситуации. Это необходимо для понимания характера и масштаба самого факта такого открытия для культуры.

Версия Кирилла Зданевича рассказана так убедительно и обаятельно, что полностью принимается даже теми из исследователей и пропагандистов творчества Пиросмани, кому по своей осведомленности не могут не быть известны некоторые ее фактические неточности. По этой версии открытие — только завязка, точка отсчета, счастливый, но как бы неизбежный случай.

Сходного взгляда придерживаются и исследователи. Например, авторитетный историк творчества Пиросмани Э.Д.Кузнецов пишет о трех молодых людях, приехавших летом 1912 г. в Тифлис "не только

отдохнуть, а и непременно найти что-то способное обогатить художественную культуру. Они были почти уверены, что это произойдет. Ведь был же совсем недавно открыт (...) в Париже своеобразный живописец-самоучка Анри Руссо. Это очень важно: они были готовы к открытию".⁴

Но по этой логике, следом за открытием А.Руссо можно было открыть ту или иную его аналогию в любом "подходящем" месте — только бы иметь такую цель и "быть почти уверенным, что это произойдет". Как раз сопоставимость в мировой художественной культуре лишь двух определенного типа фигур — Анри Руссо и Нико Пиромани — определенно свидетельствует, что такие "находки" имеют совершенно иную природу.

Начальным толчком к данному исследованию стало для меня случайное знакомство с так называемым "кавказским альбомом" Ле-Дантю. В 1979 г. при коллективной работе над монографией о художнике В.Е. Татлине фонд его произведений в Театральном музее им. Бахрушина (ГЦМ) обследовала Л.А.Жадова и обнаружила небольшой альбом акварелей и рисунков, главным образом на кавказские темы. Из альбома были отобраны иллюстрации в татлинскую монографию, но отсутствие сведений о п здках молодого Татлина на Кавказ вызывало сомнение. Когда меня как участника коллективной монографии ознакомили с альбомом, мне удалось тогда же не только определенно отвергнуть авторство Татлина и бесспорно определить, что хозяином альбома и автором рисунков был Михаил Васильевич Ле-Дантю, не только объяснить причину, по которой альбом попал в татлинский фонд,⁵ но и посчастливилось в материалах альбома выявить прямые свидетельства того, как Ле-Дантю открыл Пиромани.

Но сначала об альбоме и его принадлежности Ле-Дантю. Это крупная вертикальная записная книжка, переплетенная в холст и состоящая из листов плотной, тонкой, чуть кремовой бумаги размером 16,7 x 10,5 см.⁶ Альбом хранится под № 26442I — 267/I — I27. Два первых числа — номера фонда В.Е.Татлина и единицы хранения, I — I27 — перенумерованные в альбоме листы (на самом деле число листов больше на несколько единиц). Почти все листы (иногда с двух сторон) заполнены акварелями и рисунками, а также записями на русском, француз-

ском и грузинском языках. Фамилия Ле-Дантю в альбоме ни разу не упоминается, но его авторство несомненно и подтверждается рядом обстоятельств. Первое и главное: среди изображений встречаются эскизы будущих картин Ле-Дантю — "Сазандар" (лл. 93, 114 об.; второй из них имеет надпись "Сазандар", отсутствующую в окончательной картине)⁷; "Человек с лошадью" (лл. 42, 44, 46, близкий мотив л. 97)⁸. Ряд картин Ле-Дантю известен теперь только по названиям, которые переключаются с листами из альбома: "Едят арбуз" (л. 91), "Грузинская пляска" (л. 75 или 94), "Продавец мацони" (л. 8), "В счастливой Осетии" и др. Во-первых, среди записей в альбоме есть ряд адресов людей, о которых известно, что с ними дружил Ле-Дантю: М. Фабри, Е. Я. Сагайдачный, Я. Лаврин, семья Туровых и др. Изображения на листах 87 и 88 снабжены надписью "Рисунок Сагайдачного". В-третьих, имеющийся в альбоме натуральный рисунок лежащего на диване молодого человека (л. 34) я считаю портретом одного из братьев Зданевичей, более вероятно — Кирилла⁹, с которым они вместе приехали на Кавказ в марте 1912 г. И, наконец, в альбоме отразилось знакомство с работами Пиросмани и произведенное ими впечатление. Самого имени художника в альбоме также нет, но на двух листах карандашом записан перечень 14 его произведений (первый из листов следует в альбоме за л. 122, но остался незаномерованным, т. к. показался не заслуживающим никакого внимания; другой — л. 123). Привожу слева список, составленный Ле-Дантю (с сохранением написания), а справа в скобках — предполагаемые мной соответствия картинам Пиросмани по каталогу в книге Кирилла Зданевича:

- | | |
|------------------------|--|
| 1) Осел с дровами | (105. Продавец дров) |
| 2) Олень | (одна из картин с таким названием — № 62, 69, 126) |
| 3) Баран | (102. Пасхальный барашек) |
| 4) Девочка с шаром | (151. Девочка с воздушным шаром) |
| 5) Рыболов | (158. Рыбак среди скал) |
| 6) Всадники и крепость | (100. Разбойники) |
| 7) Война | (77 . Русско-Японская война) |

- | | |
|--|--|
| 8) Всадник при луне
Баядзе, Вокзальная 24 | (101. Разбойник украл лошадь)
(Адрес Н.Баядзе; духанщика, которому, по К.Зданевичу, принадлежали картины № 100, 101, 102, а также № 89, 103 в его каталоге) |
| 9) Дух. Шахназаров и
Хузуашвили | (- 203. Вывеска духана Хозашвили) |
| 10) Вывеска Кахетинская ул.
д.36. | (? - 133. Вывеска Пивная Закатала) |
| 11) Цар. Тамара (жена) | (85. Царица Тамара) |
| 12) Тамара | (? - 28. Царица Тамара) |
| 13) Обед | (? - 115. Семейная компания или
какой-нибудь из "кутежей"?) |
| 14) Арба
еще несколько эскизов | (Одна из картин на эту тему № 29,
44, 146 и др.) |

Левый список, вероятно, и представляет собой первый документ, непосредственно зафиксировавший открытие живописи Пиросмани, и свидетельство, какие именно работы (моя идентификация предположительная) из нескольких духанов попали тогда в поле зрения Ле-Дантю. Среди рисунков в альбоме есть зарисовка тифлисской вывески, изображающей богато одетого пожилого грузина с рогом вина (л.128), мотивы грузинской архитектуры, орнаменты, рельефы, надгробия и т.д. А на соседнем со списком картин Пиросмани листе (л.122 об.) отклик на состоявшееся событие: здесь Ле-Дантю изобразил черной акварелью рыболова, который стоит по колени в текущей среди скал речке, держа в руках ведро и пойманную рыбу; на голове у него соломенная шляпа. Это прямой отклик на картину Пиросмани, обозначенную в списке Ле-Дантю "5) Рыболов"¹⁰.

Ле-Дантю не подражает здесь Пиросмани, прорабатывает свою версию мотива, увиденного на картине другого художника, с кистью размышляет "как бы он сделал" такую тему.

Следует отметить, что собственное художественное наследие Ле-Дантю, оказавшееся из-за его ранней гибели распыленным и во многом

утраченным, заслуживает само по себе изучения и прочного включения в контекст русской художественной культуры начала XX века.

Открытие Пиросмани было не пассивным (пуская и "желанным"), а активным действием, растянутым во времени процессом. Три его "открывателя" - М.В.Ле-Дантю, К.М. и И.М.Здеевичи - выполнили в этом процессе очень разные и очень важные функции, каждый -- в соответствии со своими индивидуальными человеческими и профессиональными особенностями, в разных конкретных условиях и фактически в разное время. Только их суммарным усилиям мы обязаны тем, что такое открытие не задержалось еще на сколько-то лет, что, в свою очередь, предотвратило неизбежную утрату многих произведений Пиросмани. Мы обязаны им тем, что сразу же была твердо понята и обозначена подлинная ценность открытого явления, несмотря на то, что "открывателям" еще долго не верили и объявленной ценности не понимали. При ином варианте открытия дело вполне могло свестись только к филантропической снисходительности в отношении обнаруженного "самоучки из народа".

Ситуация, в которой произошло "открытие", характеризовалась следующим образом: к 1912 году художники и творческая интеллигенция Тифлиса и Грузии, художественные вкусы, условия общественной жизни, социальные стереотипы, обычаи, привычки - все и всё не были готовы ни к такого рода "открытию", ни даже к его принятию, к объективно высокой оценке искусства Пиросмани, к самой возможности рассмотрения его в ряду авторитетных и заслуживающих уважения художественных явлений. Ситуация была исторически вполне закономерной и, не случись внешнего толчка, т.е. "открытия", могла бы сохраниться без изменений неопределенно долго.

Дело в том, что среди "открывателей" был человек, по складу и профессиональному опыту пригодный поставить верный диагноз такому явлению в искусстве, с которым он внезапно столкнулся в Тифлисе. Этим человеком был художник Михаил Ле-Дантю.

Пиросмани как гениального живописца впервые смог распознать и обозначить, во-первых, приезжий художник, во-вторых, такой, который и в своих краях - в Петербурге и Москве - принадлежал к очень малому числу особенно известных молодых художников-новаторов, называемых "футуристами", и к которым художественная крити-

ка и массовая печать, как правило, относились резко отрицательно, видя в них опасных самозванцев и хулитанов в искусстве, а то и просто безумных людей. Эту историческую закономерность следует особо подчеркнуть и осмыслить.

Михаил Васильевич Ле-Дантю (27 января 1891 - 25 августа 1917) и братья Зданевичи, Кирилл Михайлович (2 октября 1892 - 1 сентября 1969) и Илья Михайлович (12 апреля 1894 - 25 декабря 1975)^{II} познакомились в Петербурге в 1911 г. совсем молодыми людьми. В том году петербуржец Ле-Дантю, происходивший из обрусевшей в нескольких поколениях французской семьи, учившийся ранее живописи в частных студиях Ционглинского, Бернштейна и др., одновременно с тифлисцем К.Зданевичем поступил в Академию художеств, а младший Зданевич начал юридическое образование.

В 1910-11 гг. Ле-Дантю активно участвовал в деятельности петербургского общества художников "Союз молодежи", но затем почему-то разошелся с ним, сблизившись с московскими художниками-авангардистами М.Ф.Ларионовым, В.Е.Татлиным, В.С.Бартом и др. В совместной выставке ларионовской группы "Ослиный хвост" и петербургского "Союза молодежи" весной 1912 года в Москве петербуржцы Е.Сагайдачный, М.Ле-Дантю, К.Зданевич выставились в составе ларионовского "Ослиного хвоста".¹²

В 1912 г. Ле-Дантю и Кирилл Зданевич бросают Академию художеств. Оба предполагают поступить в московское Училище живописи, ваяния и зодчества. Ле-Дантю, еще в студиях ставший одним из признанных молодежных лидеров, был неудовлетворен методикой преподавания в Академии, пропагандировал и осуществлял на практике активное художественное самообразование и взаимообразование, глубокое аналитическое изучение истории искусства. В этом он сотрудничает с Е.Сагайдачным, В.Бартом, В.Татлиным, М.Фаббри, В.Оболенским, М.Лапшиным, В.Ермолаевой; иногда работает вместе с ними, активно переписывается, обсуждая проблемы искусства и практические шаги в области самообразования. Круг их интересов впечатляюще широк, включает древние культуры Египта, Ассирии, Византии, Востока, Руси, средневековой Европы, искусство негров и т.д. Они интересуются и новейшими течениями в западном и отечественном ис-

усстве, в частности, новыми работами Пикассо и первыми экспериментами Ларионова в области "лучизма".¹³

В 1912-14 гг. Ле-Дантю уже один из ведущих художников в группе лидера русского живописного авангарда тех лет М. Ларионова и один из очень немногих художников, склонных к теоретическому мышлению, автор ряда рукописей. М. Ларионов неизменно выделял М. Ле-Дантю среди своего молодого окружения, ценил его живопись и теоретические способности, уважал как личность.

Ле-Дантю колеблется в желании поступить в московское Училище, поскольку и оно контролируется Академией, которую он оставил. Он ищет для себя какой-то иной "школы", например, участия во фресковых росписях, готовящихся под руководством М. Л. Болчука во Львове.¹⁴ Но на этом пути встают непреодолимые трудности. Поэтому он с большими надеждами принимает предложение Кирилла Зданевича, семья которого живет в Тифлисе, поехать на весну и лето 1912 г. на Кавказ.

Видимо, сразу же после вернисажа "Ослиного хвоста" в Москве (выставка проходила 11 марта - 8 апреля 1912 г. в новом выставочном здании Училища живописи, ваяния и зодчества) Ле-Дантю и К. Зданевич уезжают в Тифлис. Первому из них недавно исполнился 21 год, другому - еще 19. Смысл поездки для обоих совершенно различен.

Для Кирилла Зданевича это - возвращение после первого длительного отсутствия в лоно семьи, в атмосферу с детства знакомого города и окружающего мира, это - отдых, каникулы, сочетающиеся с более или менее серьезной подготовкой к экзаменам; К. Зданевич собирался пробыть в Тифлисе примерно до середины лета.

Для Ле-Дантю это - первая встреча с совершенно новым миром, его природой, его людьми, городами, деревнями, с местными обычаями, встреча с прекрасным, многосложным и почти неизвестным искусством; это - волевая целеустремленность, стремление впитать возможно больше впечатлений, осмыслить увиденное через собственное художественное творчество; это, наконец, и желание заработать своей профессией на жизнь, чтобы пробыть на Кавказе подольше, попутешествовать.

Ле-Дантю очень полно реализует эту программу: жадно и внимательно изучает открывшийся ему мир, использует любую возможность для путешествий. В Тифлисе, Боржоме, Сураме он снимает помещения для мастерских, в которых упорно трудится над множеством рисунков, акварелей, живописных произведений. Вокруг него складывается "кочующий художественный караван"¹⁵ из приехавшей и местной молодежи, тяготеющей к искусству. Только с попытками заработать ничего /или почти ничего/ не выходит: хозяева мастерских не разрешают занятий в них художественных кружков, ни, тем более, постановок обнаженной натуры; местные заказчики, видимо, не так уже хотят портретироваться у очень молодого и не привычного им по складу заезжего художника; нет и обещанных К.Эдзиевичем церковных заказов. Ле-Дантю вынужден жить на скудные денежные переводы от матери, да еще ссужать этими деньгами своих гостеприимных хозяев.

Ле-Дантю вынес очень невысокое мнение о встретившихся ему тифлисских профессиональных художниках, об их методах и возможностях преподавания. Но он переполнен впечатлениями от открывшегося ему искусства: архитектуры древних храмов, старой живописи, ковров и костюмов, разнообразных изделий художественных ремесел. Это чувствуется не только по его письмам с Кавказа, но и по ответным письмам его корреспондентов. Вот, например, отрывки из писем Е.Сагайдачного: "Воспользуйтесь востоком без пограничной таможни, ковры снимайте /.../ В свободное время делайте /.../ рисунки костюмов с мельчайшими подробностями /подчеркнуто Сагайдачным/, потому что все в них заключается. С натуры конечно"; "Узнавайте у всех маляров, как они делают и почему. На постойках чаще бывайте, как кирпич кладут. Знакомьтесь с простыми ремесленниками, и неполнота Вашей жизни станет полной"; "делайте точные рисунки с чужих работ /старых вещей/" и т.д.¹⁶

Ле-Дантю не был одержим манией заезжего путешественника, чувствующего себя первооткрывателем экзотической страны. Искусство и природа Грузии интересовали его как художника. Но по складу своей незаурядной личности и художническому кругозору он оказался способен выявить, опознать и объявить подлинное значение такого художественного явления, как живопись Пиросмани.

Открытие произошло вскоре после приезда Ле-Дантю в Тифлис, в те первые дни, когда К.Зданевич показывал ему свой родной город — в конце марта 1912 г. Вероятно, все началось с вывесок, написанных Пиросмани, которые глаз Ле-Дантю безошибочно выделил среди множества других на улицах тогдашнего Тифлиса.¹⁷ За вывесками последовали картины, находившиеся в тех же духанах и лавках, затем знакомства с хозяевами духанов и другими клиентами Пиросмани. Ле-Дантю определяет обнаруженного им художника как гениального и решает привлечь Пиросмани к участию в очередной — принципиально прогрессивной и дискуссионной — выставке ларионовского кружка живописцев в Москве /которой уже заранее было уготовано название "Мишень"/.

На рубеже марта и апреля он пишет Ларионову в Москву,¹⁸ считая ситуацию столь интересной и чрезвычайной, что приглашает его специально приехать в Тифлис.¹⁹ Ле-Дантю выкраивает какую-то сумму на покупку двух картин и становится не только открывателем и первым экспертом искусства Пиросмани, но и первым его собирателем из среды художественной интеллигенции.

Письмо не застало Ларионова в Москве. Он ответил на него с запозданием /вероятно, в конце апреля — начале мая/ и поэтому писал: "Я думаю, что теперь уже поздно ехать на Кавказ смотреть весну или вести какие-нибудь дела с кинто Николаем".²⁰

Можно думать, наименование "кинто Николай" или просто "Николай" было какое-то время единственно известным открывателям Пиросманашвили.²¹

Спустя много лет Илья Зданевич так отвечал на запрос художника Д.Какабадзе от "открытия" Пиросмани: "Дорогой Давид. Нико Пиросманашвили был "открыт" Михаилом Васильевичем Ле-Дантю и моим братом в апреле, мае 1912 года /.../. Ле-Дантю, конечно, русский и при том выдающийся художник. В 1911 году он должен был покинуть Академию художеств за левизну и принял участие в "Ослином хвосте". Он первый в России заговорил о построении картины и все толки о композиции, фактуре и прочем, растасканные средой, и, в особенности, присвоенные Ларионовым, были его. Это был один из немногих людей и мой лучший друг. Погиб он в 1917 году".²² Это было написано не ранее рубежа 1920-1930-х гг. из Франции, где к тому времени жили и Ларионов, и Илья Зданевич.

Возвращаясь к весне 1912 года, необходимо, в отличие от общепринятой легендарной традиции, подчеркнуть, что тогда произошла встреча с живописью Пиросмани, но не с самим художником. О художнике же было известно только, что его зовут Николай, и получено обещание познакомиться с ним при случае.

Случая такого не представилось — то ли Пиросмани не попадался обещавшим устроить знакомство, то ли отсутствовал, то ли стеснялся обратиться к заинтересовавшимся его живописью людям. Но остается фактом, что открывший живопись Пиросмани Ле-Дантю вообще ни разу не виделся с художником, которого он смело называл гениальным.

Кирилл Зданевич, уехавший в разгар лета 1912 г. в Москву сдавать экзамены, а в начале осени снова и уже навсегда переселившийся в Тифлис²³, тоже долго еще не видел Пиросмани. В эту пору он, как представляется, и не предпринимал серьезных усилий с ним встретиться.

Новым энтузиастом искусства Пиросмани стал младший из братьев Зданевичей, приехавший в Тифлис на каникулы к концу мая 1912 г.²⁴ Ему было тогда 18 лет. Именно летом 1912 года на Кавказе укрепилась тесная дружба Ильи Зданевича с Ле-Дантю, продолжавшаяся до самой гибели художника.²⁵ Илья Зданевич вспоминал об этом времени так: "Когда я вернулся месяцем позже из Петербурга, то у нас уже была одна из картин Нико — "Пирушка мушей", выставленная в 1913 г. на "Мишени" в Москве — и дом был полон только разговорами и спорами о нем".²⁶

Общение Ле-Дантю с Ильей Зданевичем в ту пору было очень оживленным, хотя каждый занимался своим делом и лишь изредка они жили под одной крышей. В почтовой открытке, которую Илья Зданевич отправил к Ле-Дантю 25 июля /из Боржома в Сурам, с шутливым адресом: "Мэтру Фабри — Будьте любезны передать Мэтру Ле-Дантю/, он сообщал как главную свою новость: "Я взял урок — получаю ежедневно рубль, авось что-нибудь наберу на Николая, думаю р.15-20", т.е. на покупку картин Пиросмани. И, говоря далее о планах совместной поездки в Осетию, добавлял: "Больше семи дней терять не могу /7 руб.". ²⁷

Известно, что Ле-Дантю привез с Кавказа в Петербург, заезжая по дороге в Москву /т.е. к Ларионову/, какие-то работы Пиросмани, и, вероятно, после ознакомления с ними Ларионов не только подтвердил желание показать их на "Мишени", но и учел это обстоятельство в подготовке всей выставки.

Ларионов, хотя и огосредованно, также оказался в числе "открывателей" и энтузиастов искусства Пиросмани. Но на его действия и действия его партнеров в этом деле очень серьезный отпечаток накладывали обстоятельства острой и переменчивой борьбы художественных группировок, инициатором которой чаще всего и бывал он сам. В преддверии "Мишени" Илья Зданевич 11 декабря 1912 г. выехал из Петербурга в Тифлис²⁸ — за работами Пиросмани, но с предварительной, более чем месячной, остановкой в Москве; он завершал или написал целиком текст монографии о Ларионове и Гончаровой.²⁹

Во время пребывания Ильи Зданевича в Москве в одной из газет 7 января 1913 года появилось интервью с Ларионовым. Сообщалось, что выставка "Мишень" разобьется на три части. Каждая /.../ особый род творчества. Лучистая живопись. Современные примитивы. Живопись по принципам "Ослиного хвоста". Далее отмечалось, что среди примитивистов будут выставлены и "художники, не прошедшие никакой школы, не испорченные ничьим влиянием и только в силу своего дарования достигающие большой силы выражения. Таких самобытных художников на выставке будет три: грузин Перменошвили. Он уроженец Тифлиса, очень популярен среди туземцев как искусник стеной живописи, которой он украшает главным образом духаны. Его своеобразная манера, его восточные мотивы, те немногочисленные средства, с которыми у Перменошвили достигается так много, — великолепны".³⁰

Из заметки следует, что за два с половиной месяца до "Мишени" ее устроители, высоко оценив искусство Пиросмани, почти ничего не знали достоверно о нем самом. Может статься, что даже ошибка в имени художника /Перменошвили/ была тогда сделана не газетным наборщиком³¹, а самим Ларионовым.³²

Поездка Ильи Зданевича в Тифлис во второй половине января 1913 года стала целевой экспедицией с конкретными задачами: разыскать оставшегося незнакомым художника, объявить тифлисской общест-

венности о его творчестве и о ценности его искусства через печать, приобрести его произведения с целью показа на "Мишени". Все эти задачи оказались оперативно решены Ильей Зданевичем. Прежде всего он написал в Петербург к Ле-Дантю. Илья Зданевич подробно написал о своих первых встречах с Пиросманашвили, а переполнявшие его восторг и радость прорывались озорным и веселым способом: на двух первых страницах /из трех/ многие русские слова написаны с "Кавказским акцентом", соответствующим говору тифлисской улицы и сходным с русскими надписями на картинах самого Пиросмани.³³

Вот это письмо: "Дорогой МИХАИЛ ВАСИЛЬЕВИЧ, давно я ВАМ не писал. Могу сообщить кое какие новости — НИКОЛАЙ найден. После долгих стараний удалось узнать, что он ночует в одном духане на Молоканской улице, дом 23. Пошел туда. Хозяин ответил, что это действительно так, но сейчас дома его нет, а работает на улице ГОГОЛЯ, в одной столовой и предложил мне отправиться туда. По стенам духана висят его последние работы, очень хорошие. Оставив на всякий случай свой адрес пошел на ГОГОЛЕВСКУЮ, долго искал какую нибудь столовую, но ничего не нашел. Только у стены одного дома стоял какой то человек, в коричневом костюме и картузе, и писал суриком на стене букву С. Подошел к нему и спросил — не знает ли НИКОЛАЯ. Ответил, что это он. Познакомились и разговорились.³⁴ Я сказал, что хочу чтобы написал мой портрет — "Отчего ж, отвечает, пожалуйста, на чем хотите клеенке, стене, холсту. Клеенка долго не держится, но есть такие сорта, что как холст". Далее сказал, что занят двое суток и просил послезавтра /т.е. вчера/ зайти в подвал и переговорить.

Пошел я вчера. Не застал. Пошел сегодня — духан заперт. Стоит он у духана и ест хлеб. Сидит в подвале. Он дал согласие написать портрет и согласились на 8 рублях. Только он сказал, что лучше писать с карточки и чтобы я снялся. Далее я сказал, что о нем писали в газетах и хотят выставить на выставке.³⁵ Сначала он сделал недоуменную физиономию, потом обрадовался и т.д. Тут же его хозяин подарил мне один прекрасный холст с изображением трех парей. Далее он стал уверять, что будет работать старательнейшим образом, делает множество полотен и т.п. и т.д. Словом сошлись мы с ним очень хорошо. На "Мишень" повезу немного — полотен 6-7, Ларионову выста-

вить, так как он об этом заявлял печатно. А пока что постараюсь их достать побольше и дать ему работу. Алек.Иван.Канчели обещал дать ему расписать столовую в своей квартире. В Питере буду числа 2-го - 3-го февраля".³⁶

Текст охватывает события четырех дней. К этим /вплотную или с возможным промежутком в 1-2 дня/ хронологически примыкают опубликованные записи Ильи Зданевича о его ежедневных встречах с Пиросмани с 27 января по 2 февраля 1913 г. Таким образом, Илья Зданевич первым из его "открывателей" увиделся и говорил с Н.Пиросманашвили. Это произошло 23 января 1913 г. или одним-двумя днями ранее - т.е. около десяти месяцев спустя после того, как Ле-Дантю и Кирилл Зданевич открыли для себя его живопись.

Только 30 января 1913 г. впервые встретился с Пиросманашвили Кирилл Зданевич. Это однозначно следует из опубликованной им же дневниковой записи его младшего брата. Илья Зданевич бы. в этот день у Пиросмани дважды. "Вечером был второй раз с братом. Когда пришли, он сидел в глубине духана на скамейке и грел руки около тлеющих углей /.../ Просил принести кисти и показать работы брата. Пригласил к себе".³⁷

Илья Зданевич пытается заинтересовать искусством и личностью Пиросмани своих друзей. Не позднее 26 января он приводит к нему журналиста А.И.Канчели, 30 января - З.Валишевского, которого он сам, восемнадцатилетний, называет "юним",³⁸ 1 февраля - "художника Г. и журналиста А." и в те же дни хлопочет о публикации своей статьи в газете "Закавказская речь".³⁹

Художник Г. и журналист А. высказали "мнения неопределенные и равнодушные", но для Ильи Зданевича "это редкое исключение: видевшие интеллигенты сплошь насмеваются над ним". Такое впечатление осталось у Ильи Зданевича на всю жизнь: "В 1913 году я писал в "Закавказской речи" о нем, пытался обратить на него внимание друзей /я познакомил его с Канчели/. Насмешки. Понадобилась война и революция, чтобы доказать правоту наших взглядов".⁴⁰

Примерно в начале марта Ларионов считает, что пора напомнить Ле-Дантю о необходимости высылать работы Пиросмани на выставку:

"Хорошо, если бы Вы были в Москве на 4-ой неделе.⁴¹ Если сюда попадет Зданевич, Вы ему передайте все Ваши и какие еще у Вас есть работы Кинто Николая для выставки, она может открыться до пасхи".⁴² И, вероятно, почти вдогонку посылает срочную записку: "Дорогой Михаил Васильевич, наша выставка открывается в день диспута, т.е. 23-го марта на 2 недели - с 19-го развеска и привоз картин и устройство. - Приезжайте сами или пришлите Ваши картины. /.../ Р. Не забудьте прислать Пиросманашвили".⁴³

"Мишень" открылась 23 марта /для публики - 24 марта/ в Художественном салоне К.И. Михайловой на Большой Дмитровке /ныне ул. Пушкина/. Всего на "Мишени" каталогом зафиксировано 28 имен участников со 152 работами, а также 63 безымянных произведения: рисунки неизвестных авторов /20/, детские рисунки из коллекций А.В. Шевченко и Н.Д. Виноградова /37/, произведения мастеров из 2-й московской артели живописцев вывесок /5/ и "Парикмахер". Кавказская вывеска", привезенная Ле-Дантю.⁴⁴

"Мишень" не стала предметом широких обсуждений. Создается впечатление, что с открытием этой выставки и сопровождавшим ее диспутом на какое-то время иссякла дискуссионная энергия русских авангардистов /она возродится после весенне-летнего перерыва осенью того же 1913 год - самого насыщенного в истории русского авангарда/.

Летом 1913 г. в письме к Ле-Дантю Ларионов сообщает ближайшие выставочные планы /в частности, о намерении открыть 20 октября очередную выставку своей группы/ и просит "переслать Ваши произведения раньше для иллюстрированного каталога и для сборника".⁴⁵ Значит, к этому времени сборник "Ослиный хвост и Мишень" еще был в работе. К его же подготовке относится и /вероятно, весеннее или летнее/ письмо Ларионова к Илье Зданевичу, опубликованное без даты к книге Кирилла Зданевича: "Многоуважаемый Илья Михайлович! У нас выходит сборник о выставках и художниках, участвующих в них, последних двух лет в Москве. Я Вас покорнейше прошу дать мне статью о Нико Пиросмани. Прошу вас именно это, потому что знаю, у вас имеются материалы. А также нужны ваши стихи и фотографии с картин Кирилла Мих. и Нико Пиросмани. Помещение достали новое, с верхним светом. Очень прошу прислать картины брата, а также чудесного и

необыкновенного Нико Пиросмани побольше /мы его так полюбили/, а также его замечательные вывески. Передайте М.Ле-Дантю мой сердечный привет, мы его ждем в Москве".⁴⁶

Выставка "№ 4" имела подзаголовок: "Футуристы, лучисты, примитив". Что же касается получения на нее каких-либо новых работ Пиросмани, то до того, скорее всего, ни у кого просто не дошли руки. Из литературы даже не ясно, виделись ли после "Мишени" Илья и Кирилл Зданевич с Пиросманашвили. Первый из них напечатал летом 1914 года в тифлисской газете еще одну статью о художнике.⁴⁷ А через год, уже во время войны, старший брат, ненадолго с фронта приехавший после ранения, продолжал собирать картины Пиросмани. Но как он пишет, "в этот приезд /.../ не удалось повидаться с Нико".⁴⁸ По словам Кирилла Зданевича, к этому времени в их собрании было более пятидесяти картин Пиросмани, а еще 13 он приобрел тогда в саду "Эльдорадо".

5 мая 1916 г. Илья Зданевич устроил в Тифлисе на частной квартире однодневную выставку работ Пиросмани, но был ли на ней сам художник — неизвестно.⁴⁹

Легенда имеет тенденцию изображать Пиросманашвили широко известным в Тифлисе человеком. Но хотя и "бродил художник по городу"⁵⁰, складывается впечатление, что для человека, относившегося к иному, чем Пиросмани, социальному слою, встреча с художником была результатом специальных и настойчивых поисков.⁵¹

Трагическое одиночество художника, изолированность его и его искусства легенда смягчает покровами патриархального простодушия и доброжелательности. В действительности же как творческая личность грузин Пиросманашвили в силу социального и образовательного ценза был не менее, а скорее более одинок, чем голландец Ван-Гог или другие известные нам по истории мирового искусства художники, отмеченные несправедливостью судьбы. Печально было уже и то, что произведения Пиросмани, как правило, не принадлежали автору с минуты создания, а начиная с его "открытия", долгое время ценились только единичными "пиросманистами".⁵²

Как уже упоминалось, каждый из трех "открывателей" выполнил свою миссию. Подытожим их роли.

Михаил Васильевич Ле-Дантю видел только картины Пиросмани, но именно он опознал в их творце гениального художника, и определенно заявил об этом. Открытие, которое произошло в конце марта 1912 г., было сделано именно Ле-Дантю. Он же стал первым собирателем живописи Пиросмани, инициатором ее показа на актуальной программной выставке профессиональных художников в Москве, ее исследователем.

Илья Михайлович Зданевич, чей интерес к Пиросмани инспирирован Ле-Дантю, стал энтузиастом розысков не только картин, но и их автора, с которым он вступил в деятельный контакт, познакомил с ним своего брата Кирилла и стал посредником между Пиросмани и группой Ларионова. Илья Зданевич был первым и неутомимым пропагандистом творчества художника в печати, организовал его первую персональную выставку /однодневную/, привлекал к нему внимание интеллигенции. Он оказался первым /и как будто единственным/ заказчиком из интеллигентной среды на работу Пиросмани и "вторым" по времени собирателем его произведений. Вполне вероятно, что личный контакт Ильи Зданевича и Пиросмани свелся к примерно двум неделям в январе-начале февраля 1913 г.⁵³ Уехавший в 1921 году из России Илья Зданевич сохранил активный интерес к личности и искусству Пиросмани на всю жизнь.

Кирилл Михайлович Зданевич вместе с Ле-Дантю "открыл" Пиросмани, но играл в этом событии скорее роль удачливого гида по родному городу. 30 января 1913 года он познакомился через своего младшего брата с Нико, с которым виделся совсем немного /а может быть только однажды/⁵⁴. Но Кирилл Зданевич сыграл совершенно исключительную роль в судьбе художественного наследия Пиросманашвили, которым он занимался более пятидесяти лет, и добился замечательных результатов в качестве собирателя, эксперта, исследователя, биографа и пропагандиста. В разное время с ним так или иначе оказалась связана судьба большинства сохранившихся произведений художника, в том числе и несравненной по богатству коллекции в Государственном музее Грузии /ГМИГ/. В научном и музейном "пиросмановедении" Кирилл Зданевич — пионер и основоположник, составитель списка работ художника /включавшего 273 наименования/⁵⁵ автор монографии, которая при субъективных особенностях всегда сохранит важнейшее значение.⁵⁶

В значительной степени Кирилл Зданевич явился и соучастником создания легенды о Пиросмани, которая продолжает неуправляемую жизнь и, видимо, навсегда останется неразделимой с объективной биографией художника. Легендарность Пиросмани в рассказах Кирилла Зданевича казалась естественной и в известной степени помогла ему вызвать интерес к уникально своеобразному искусству Пиросманашвили в пору господства нормативной эстетики. О значении роли "открывателей" для судьбы творческого наследия Пиросманашвили сам Кирилл скромно умалчивает, но непонимание этого значения в большей или меньшей степени присуще всей научной литературе о Пиросмани. Эту историческую несправедливость следует исправить.

Примечания

1. "P'irosmanashvili" "Пиросманашвили". Текст Тициана Табидзе, Григория Робакидзе, Геронтия Кикодзе, Кирилла Зданевича и Колау Чернявского. Государственное издательство Грузии, Тифлис, 1926, с.89 /книга вышла тиражом 1000 экз./. Дальнейшие ссылки на эту книгу: "Пиросманашвили, 1926", с.
2. Зданевич К. Нико Пиросманашвили. "Искусство", М., 1964, с.7-14, 18 и др. /дальнейшие ссылки на эту книгу в тексте: К.Зданевич, с./.
3. ЦГАЛИ, ф.792. оп.1, ед.хр.13.
4. Кузнецов Э. Пиросмани. "Искусство", Л., 1975, с.129 /дальнейшие ссылки на эту книгу: Кузнецов, с./.
5. Петербургский друг Ле-Дантю, художник Лапшин Н.Ф. /1888-1942/ вспоминал о большом впечатлении, произведенном "кавказскими альбомами" Ле-Дантю на художественную молодежь столиц /ОР ГРМ, ф.141, ед.хр.452, л.40/. Он же рассказал, что Татлин, очень любивший Ле-Дантю и его искусство, после его смерти заботился по возможности о судьбе его художественного наследия, предполагая организовать издание его монографии. Отсюда и наличие альбома в фонде Татлина. Лапшин называет "кавказские альбомы" /а не один "альбом"/. Таким образом, не исключена возможность дальнейших находок.

6. В письме к матери от 14 апреля 1912 г. Ле-Дантю просит прислать из Петербурга в Тифлис ему с И.Зданевичем, который ожидается в середине мая, "альбомчик такой как у меня потолще /книжный/ их можно достать в магазине Разживина, В/асильевский/ О/стров/, 5 линия около Б/ольшого/ пр/оспекта/, стоит 50-60 к., я нигде не мог достать" /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.4, л.51 об./ Очевидно, что речь идет о таком же точно альбоме, как рассматриваемый нами, к тому времени уже бывший в деле.
7. Картина в ГРМ, инв. ЖБ - 1529; выставлялась на "Мишени", графические эскизы к ней имеются в ЦГАЛИ и ГРМ.
8. Картина в ГРМ, инв. ЖБ-1700. На "Мишени" выставлялась под названием "Из Кавказа" /№ 86/. Закрепившееся теперь название "Человек с лошадью" впервые появилось в статье "Ослиный хвост и Мишень" /сб. "Ослиный хвост и Мишень", изг.Ц.А.Мюнстер, М., 1913 г., с.71/. Оно не вполне удачно, т.к. на картине изображены два человека почти одинакового масштаба. Наездник, ведущий лошадь, и работающий на поле земледелец, вероятно, олицетворяли для Ле-Дантю двуединую сущность "кавказца". Графические эскизы-варианты к этой картине есть в ЦГАЛИ и ГРМ.
9. На "Мишени" Ле-Дантю выставял три "Портрета" /№№ 83-85/, которые по списку работ, составленному после гибели художника его друзьями, раскрываются как "Портрет И.М.Зданевича" и два "Портрета Фаббри" /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.8, л.4/. В ЦГАЛИ имеются эскизы портрета И.Зданевича, никак не связанные с рассматриваемой бытовой зарисовкой с натуры, и изображающие более молодого и худощавого человека.
10. Картина в ГТГ, инв.10388.
11. Все даты до 1918 г. приводятся по "старому стилю", т.е. Юлианскому календарю.
12. Еще один петербуржец - В.Матвей /В.И.Марков/, один из руководителей "Союза молодежи", на совместной выставке 1912 г. был включен /с одинаковым перечнем работ/ в каталоги и "Ослиного хвоста", и "Союза Молодежи". Е.Я.Сагайдачный до этого тоже активно участвовал в "Союзе Молодежи" /в выставках и как руководитель оформления "Царя Максимилиана"/. Для К.Зданевича "Ослиный хвост" был выставочным дебютом.

13. Среди плохо сохранившегося наследия Ле-Дантю количественно преобладают аналитические наброски на темы древнего и народного искусства разных стран и эпох, а также наброски композиций в системах кубизма и лучизма. Небольшое число произведений станковой живописи и театральных композиций хранится в ГТГ, ГРМ, ЦТМ, ЛГТ, музеях Куйбышева, Ярославля, Орла и др. Некоторые из них выставлялись на ряде отечественных и зарубежных выставок последних лет, начиная с выставки "Париж - Москва" /1979/.
 14. Эта тема обсуждается в переписке М.В.Ле-Дантю с Е.Я.Сагайдачным в конце 1911 - нач.1912 гг. /ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.11, лл.3,5,7,8 с об./.
 15. Выражение словенского филолога Янко Лаврина /1887-1986/, жившего в 1908-1917 гг. в России, друга Ле-Дантю, приехавшего летом 1912 г. к нему на Кавказ /ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.6, л.1 с об./.
 16. ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.11, л.6,9,4 об.
 17. Ле-Дантю и его друзья художники давно оценили искусство вывесок. Например, Сагайдачный, описывая Ле-Дантю одесские впечатления, считал нужным упомянуть: "Вывески есть хорошие в порту" и что сам он нанимался к вывесочнику /ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.11, л.2, 2 об./.
 18. В письме к своей матери З.С.Ле-Дантю от 1 апреля 1912 г. /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.4, лл.50-61 с об./, содержащем сведения о нахождении работ гениального местного живописца-самоучки Ле-Дантю сообщал, что "уже писал отсюда Ларионову, но ответа пока еще нет". О своем заказном письме от 3 апреля Ле-Дантю напоминает Ларионову в записке на визитной карточке /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.5: год здесь не указан, но ясен из содержания записки/. Содержание отсутствующего письма Ларионову определяется по его ответному письму Ле-Дантю и Кириллу Зданевичу /общему на их отдельные письма; см.примеч.19,20/.
 19. Г.Г.Поспелов, сопоставляя два очень сходных по описываемым обстоятельствам, но недатированных письма Ларионова к М.В.Бабенчикову и цитируемое - к Ле-Дантю, датирует первое "концом апреля - началом мая 1912 г.", а второе - "весной 1913 г."/.
- /Г.Поспелов. О "валетах" бубновых и валетах червонных - Панорама искусств'77. М., Сов.художник, 1978, с.140; а также ряд

других работ этого автора/. При такой датировке второго письма получалось бы, что Ле-Дантю весной 1913 г. /т.е. после выставки "Мишенъ"/ снова был на Кавказе, продолжал "вести дела" с Пиросмани и обсуждал возможность присоединения к этим "делам" Ларионова. Все это, как увидим, не могло иметь места. Ошибка в датировке произошла, по-видимому, из-за неточного прочтения одной и той же даты внутри писем /"20-го июня"/ как разных /"20 июня" и "26 июня" у Пospelова/, и вывода, что описываемые сходные обстоятельства /отбывание военного лагерного сбора/ относились к двум разным годам. В ЦГАЛИ хранятся 3 письма Ларионова Бабенчикову /ЦГАЛИ, ф.2094, оп.1, ед.хр.306, лл.1-6/, по содержанию непосредственно продолжающие друг друга. Первое из них датировано "21 апреля 1912"; два других, контаминацию которых приводит Пospelов /лл.5,4/, действительно следует отнести к рубежу апреля-мая того же года. К этому же или к чуть более раннему времени относится и ответ Ларионова на письма Ле-Дантю и Зданевича. Во всех письмах Ларионов говорит о фотографиях с картин, выставившихся на "Ослином хвосте". Летом 1913 г. Ле-Дантю вместе с Фаббри/ был не на Кавказе, а в Одессе, по предварительному уговору приехать к Ларионову в Тирасполь, но эта встреча не смогла состояться: Ларионов в Тирасполь в 1913 г. не приехал /С. ГРМ, ф.135, ед.хр.7, л.1/.

20. ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.7, л.3-7. Письмо отражает напряженность, внезапно возникшую после выставки "Ослиный хвост" между ее молодыми участниками и Ларионовым. Вероятно, этим и объясняется задержка ответа /"задержка" ответа Бабенчикову, которому было подряд послано 3 письма по менее важному делу, скорее — дань эпистолярному этикету/.
21. При личном знакомстве Ильи Зданевича с Пиросмани /см.ниже/, он продолжает именовать его в письмах и дневниковых записях только Николаем /"Пиросманашвили", 1926, с.90/.
22. Архив семьи Какабадзе /Тбилиси/; любезно сообщено художником Т.Р.Мирзашвили. Письмо, посланное из Парижа, не датировано, написано не ранее 1928 г. /после возвращения Какабадзе из Парижа в Тифлис/. Снова обращаю внимание на различия в датировке "открытия" в пределах 1912 г.: по косвенным, но несомненным свидетельствам переписки Ле-Дантю, это произошло во второй

половине марта; по данному письму Ильи Зданевича в "апреле, мае"; по книге Кирилла Зданевича /с.13/ – "летним вечером" или "весной" /"Пироманашвили", 1926, с.89/.

23. "Не считая" обучения в Париже в 1913–1914 гг. и службы в армии в войну.
24. З.С.Ле-Дантю писала сыну 8 мая 1912 г., что находящийся еще в Петербурге Илья Зданевич, вероятно, не зайдет уже к ней до отъезда за посылкой /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.7, л.2 об./.
25. Этой дружбе Илья Зданевич остался верен до конца своей жизни. В 1921 г. он написал одно из главных своих произведений – "визуальную" падаистскую поэму "Лидантю фарам", посвященную Ле-Дантю /"Памяти живациса михайла васильевича ледантю"/. Здесь нет возможности сколько-нибудь характеризовать собственное творчество Ильи Зданевича, отдельные сведения об этом см. в прим.33.
26. Письмо в архиве Какабидзе, см. прим.22. Судя по этим данным, картина "Пирушка мушей", видимо, была первой из приобретенных Ле-Дантю. О ее принадлежности см.: "Пироманашвили, 1926", с.169 ("110. Портретный обед мушей. Хапо, Амед и др. Мих.Ле-Дантю, Ленинград") и К.Зданевич, с.114 ("109. Кутеж мушей. Клеенка, 90 x 110. Надписи "Хапо", "Амед" и др. Собр.: Ле-Дантю; местонахождение неизвестно). К.Зданевич /с.29/ также называет эту картину в числе показанных на "Мишени", хотя в каталоге она отсутствует.
27. ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.5, л.4 об.
28. ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.6, лл.65, 65 об. Открытка об отъезде приглашает Ле-Дантю прийти, если он успеет, проводить Илью Зданевича на вокзал.
29. Эли Эганбюри. Наталия Гончарова. Михаил Ларионов. М., 1913.
30. Ф.М.Лучисты /В мастерской Ларионова и Гончаровой/ – Московская газета, 1913 г. 7 января, № 231. По тону заметки, как и по характеру опубликованной позднее в той же газете рецензии на выставку "Мишень" /см.ниже/, также подписанной "Ф.М.", можно полагать, что их автором был сам М.Ф.Ларионов /если так, то "перевернутые" инициалы Ларионова служат ему прозрачным псевдонимом/.

31. Ошибок и опечаток такого рода было очень много как в газетных заметках, так и в изданиях самих футуристов, делавшихся обычно в срочных темпах.
32. То, что при первом печатном упоминании фамилия художника была искажена, могло произойти и по незнанию еще тогда ее верного написания /"открыватели" Пиросмани до тех пор, как было видно, звали его главным образом "Николаем"/. Что касается выражения "туземцы", то оно в те годы сохраняло еще свой буквальный смысл /"жители той земли"/, а не относилось, как позднее, лишь к населению далеких экзотических регионов.
33. Илью Зданевича называют обычно поэтом по наименованию более точного обозначения его творческой профессии. Он создавал заумно-пародийные тексты, в которых семантические /абсурдные неологизмы, деформированные смыслы и пр./ фонетические /обнарявание устного "просторечия", национальных акцентов, сленгов, табуированных звуков, звукоподражаний и пр/ и особенно активные, визуальные компоненты /размещение элементов текста на странице, их зрительные ритмы, начертания, комбинации шрифтов, их кеглей и пр./ объединялись в нерасчленимый сплав. С начала 1920-х гг. Илья Зданевич, сменив свое имя на псевдоним "Ильязд", вошел в русскую и французскую культуру как представитель дадаизма в поэзии и в изобразительном дизайне /жил во Франции с конца 1921/. В рассматриваемое время /середина 1910-х гг./ активно исследовал законы языка, изучал работы И.А.Бодуэна де Куртене, А.Белого, В.Шкловского, подготавливал "реформу письма", писал стихи, в 1916 .. начал роман "Петроград" и т.д. Занимался "лучистой поэзией", сочетавшей заумные смыслы /сходство с А.Крученых/ и новые визуальные формы расположения и написания текстов /сходство с В.Каменским/. Что "реформа письма" преследовала аналогичные визуально-формальные задачи; образцы реформированного письма он приводил в письмах друзьям: Ле-Дантю /ОР ГРМ, ф.135, ед.хр.5, л.6/, Ларионову, который жаловался тому же Ле-Дантю, что И.Зданевич "сам просил адресовать письмо на Вас и его адрес в последнем письме с новой грамматикой нельзя понять" /там же, ед.хр.7, л.8/.
34. Сравним этот, тогда же написанный и отосланный отчет Ильи Зданевича, с тем, о чем Кирилл Зданевич написал тринадцать

лет спустя: "запомнилось мне" /"Пирсманашвили, 1916", с. 89/. У первого автора встречается с художником он один в январе 1913г. на Гоголевской ул. Тифлиса; угадав адресата, И. Зданевич подошел к нему с вопросом: "не знает ли "Николая"; тот был "в коричневом костюме и картузе", писал букву "С" /для вывески столовой/. У второго — во встрече участвовали "мы" /т.е. Ле-Дантю и братья Зданевичи/, она происходила "весной 1912 года" на Молоканской ул.: нам указали на Нико, который был "в рваном черном пиджаке и мягкой фетровой шляпе", написал надпись "Молочная" /см. цитату, приведенную в начале этой статьи и примеч. I/. Два текста, которые при невнимательном чтении могут восприниматься как почти "синонимические" варианты, разнятся на деле не только всеми без исключения конкретными деталями, но описывают две разные и взаимоисключающие ситуации. Письмо И. Зданевич написано по "протокольному" методу /оно хранилось последовательно у Ле-Дантю, его друзей, в ГРМ/. Рассказ Кирилла Зданевича — по методу "художественной литературы". Данный отрывок, кроме того, оказался /по иной и совершенно неожиданной причине/ особенно наглядным примером "беллетризации" у Кирилла Зданевича, который в 1926 г. печатал текст от своего имени /"Пирсманашвили, 1926", с. 89/, а в 1964г. в несколько усеченной редакции — от имени брата с примечанием: "Все цитируемые здесь записи Ильи Зданевича хранятся у автора данной монографии" /К. Зданевич, с. 13/.

35. Имеется в виду заметка из "Московской газеты" /см. прим. 30/.
36. ОР ГРМ, ф. 135, ед. хр. 5, лл. 1, 1 об., 2. По свидетельству Т. Р. Мирзашвили, "Портрет Ильи Зданевича" — единственное произведение Пирсманашвили на холсте /обычно он писал на клеенке, жести или картоне/. Знаменательно, что И. Зданевич подарил свой портрет Ле-Дантю /см. "Пирсманашвили, 1926", с. 170: "147 Портрет поэта Ильи Зданевича. Холст, 150 x 120. Собр. М. Ле-Дантю"/.
37. Зданевич К., с. 73.
38. Там же, с. 73.
39. Там же, с. 74.
40. Письмо к Д. Какабадзе /см. прим. 22/.
41. Имеется в виду 4-я неделя Великого поста, приходившаяся в 1913г. на 18-24 марта ст. ст.

42. ОРГРМ, ф.135, ед.хр.7, л.8 об. Написано до середины марта 1913г.
43. Там же, л.9, 9 об. /часть листа с текстом утрачена/. Написан до сер.марта.
44. Каталог выставки картин группы художников "Мишень". Предисловие Михаила Ларионова. М., 1913. Планируемая выставка на 20 октября "групповая выставка" — еще ранее задуманная и объявленная "Выставка № 4". Состоялась только в апреле 1914 г.
45. ОР ГРМ, с.135, ед.хр.7, л.1, 100.
46. Цитируется по книге К.Зданевича, с.29. Сам Кирил Зданевич пишет там же: "В Москве показываем картины Нико /"Олень", "Красавица Ортачала", "Кутеж мушей" и др./ организаторам выставки "Мишень" и "№ 4", а в книге в качестве примечания приводит недатируя письмо Ларионова. Оно понимается мною как предваряющее скорую тогда по планам выставку "№ 4". Дата на подлиннике может, конечно, изменить это суждение. Дело в том, что в ОР ГРМ имеется фонд К.М.Зданевич /ф.177/, который может содержать уточнения по некоторым остающимся неясными вопросам. Фонд 177 оказался недоступным; удалось увидеть лишь роспись части документов на карточках, где упоминание Пиросманашвили приведено для двух единиц хранения: 80 /письма Валентины Кирилловны Зданевич-старшей к сыну Илье Михайловичу, охватывающие время с 6 февраля по 29 апреля 1913 г., т.е. относящиеся к периоду вокруг "Мишени"/ и 87 /письмо Ильи Зданевича к Кириллу от 18 октября 1913 г., т.е. к первому по плану сроку выставки "№ 4", к тому времени явно уже откладывавшейся/. Весьма возможно, что в фонде 177 ОР ГРМ содержатся документальные данные, которые так или иначе скорректируют изучаемую картину, но принципиально ее не изменят.
47. Илье Зданевич, Нико Пиросманашвили. — "Кавказ", 1914, 29 июня. Большая цитата из статьи в кн.: Кузнецов, с.136.
48. Зданевич К. с.78, 82.
49. Кузнецов, с.139. К.Зданевич /с.85/. Неточно датирует выставку "концом лета 1916 г."
50. Название одной из первых популярных книг о Пиросмани: Римма Канделаки. Бродил художник по городу. Тбилиси, 1960. В этой талантливой книге "открытие" Пиросмани как бы вообще отрицается,

точнее — оно преподносится как имеющий значение только для самих "открывателей" эпизод, доступный при желании любому тифлисту. Живопись Пиросмани, по книге, широко популярна и автор ее тоже. Зига /Зигмунд Валишевский/ просто называет будущим "открывателям" его примерный адрес /по изданию Советский писатель, М., 1964, с.36-42 и др./.

51. Об этом свидетельствует прежде всего рассказанный выше опыт самих "открывателей" Пиросмани, а также розыски художника, уже ставшего известным общественности, семьей Тоидзе, Л.Гудиашвили и М.Чиатурели и Чернявским и др., о чем пишет тот же К.Зданевич /с.76,85,87-89/.
52. Это слово приводит Кузнецов /с.139/.
53. Возможно, материалы из фонда К.Зданевича в ОР ГРМ содержат какие-то дополнительные данные о их контактах /см.прим.46/.
54. Эпизод вроде присутствия при работе Пиросмани над картиной "Актриса Маргарита" /Однажды мы застали Нико... и т.д., с.6-7/ имеет чисто беллетристический характер, хотя бы уже потому, что сам Кирилл Зданевич /с.115/ датирует эту картину 1909 г.
55. Зданевич К., с.107-125. К.Зданевичем предпринята попытка продать все известные ему произведения Пиросмани, которая, правда, не удовлетворила современную науку, но которую никто не осмелился еще превзойти.
56. Под первой монографией" К.Зданевич /с.96,98,101,103-104/ подразумевает "Пиросманашвили". 1926 г.

НЕКОТОРЫЕ УТОЧНЕНИЯ К ИСТОРИИ ОТКРЫТИЯ НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ /М.В.Ле-Дантю на Кавказе/

Среди немногих достоверных фактов из жизни Пиросмани есть один сюжет, канонизированный воспоминаниями Кирилла Зданевича – непосредственного участника и очевидца происходившего. Речь идет об "открытии" Нико Пиросманашвили в 1912 году.

Отнюдь не умаляя роли братьев Зданевичей в пропагандировании, собирании и сохранении произведений Пиросмани, мы хотим рассказать, как верно и глубоко понято его значение молодым петербургским художником Михаилом Васильевичем Ле-Дантю – ему суждено было в полной мере оценить великого живописца. Восхищение Ле-Дантю творчеством гениального самоучки стало катализатором интереса к Нико Пиросманашвили его просвещенных земляков.

В Центральном государственном архиве литературы и искусства хранится архив М.В.Ле-Дантю.¹ Его изучение позволило с достаточной ясностью реконструировать подлинную историю открытия, отделив от нее разнообразные легендарные наслоения.

Вначале остановимся на происхождении Михаила Васильевича Ле-Дантю. Род Ле-Дантю имеет немало заслуг перед нашей историей и культурой. "Праматерью" рода была незаурядная женщина Мари-Сесиль или Мария Петровна, как на русский манер звали ее впоследствии. Она родилась в городке Руа в Пикардии в 1773 году, в девичестве носила фамилию Вабль /*Vabld*/, вышла замуж за некоего Вармо /*Varmot*/, и от этого брака у нее осталась дочь Сидония. Бурные ли события революции, романтическая ли страсть были причиной бегства Мари-Сесиль из Франции, трудно сказать. Во всяком случае, в Россию она прибыла в самом начале XIX века вместе со своим будущим вторым мужем, Пьером-Рене Ле-Дантю. Однако их венчание состоялось только в 1810 году; надо полагать, что после смерти первого супруга Марии Петровны. Семейные предания гласили, что Пьер-Рене Ле-Дантю привез в Россию целую коллекцию картин. В трудные для семьи времена она была распродана.

До официального бракосочетания с Ле-Дантю у Марии Петровны родились еще три дочери — Луиза, Амелия, Камилла. В "законном браке" у них появились на свет два сына: Шарль и Евгений.

Старшая дочь, Сидония, вышла замуж за симбирского помещика Василия Ильича Григоровича. Впоследствии их сын, Дмитрий Васильевич Григорович, стал известным писателем, классиком русской литературы.

Самая младшая из сестер Ле-Дантю, Камилла, свершила свой жизненный подвиг, вписав одну из самых великолепных и трогательных страниц в мученическую историю декабристок. Юная Камилла сумела добиться разрешения последовать в Сибирь за своим избранником, декабристом В.П.Ивашевым, не будучи еще его женой. Мария Петровна Ле-Дантю сделала все мыслимое и немыслимое, чтобы разделить судьбу своей героической дочери и ее мужа. В Сибири, на поселении ей было уготовлено похоронить вначале дочь, а потом зятя. С детьми Ивашевых после невероятных хлопот она вернулась в Европейскую Россию. Умерла Мария Петровна в возрасте 92 лет.

Ее младший сын, прадед художника, инженер Евгений Петрович Ле-Дантю, служивший на постройке Кругобайкальского почтового тракта, в 1830 году "был приведен к присяге на вечное подданство России". Обрусевшим французом был уже его сын, Василий Евгеньевич, инженер-химик, окончивший курс в Горном институте, Василий же Васильевич Ле-Дантю, правнук Марии Петровны, прожил "хрестоматийную" жизнь русского разночинца-демократа: в 1889 году он успешно закончил Военно-медицинскую Академию. Ему сулили блестящую карьеру врача-окулиста, но Василий Васильевич примкнул к одному из неуродовольческих кружков, был арестован и выслан. В ссылке, в селе Чижово Бежицкого уезда Тверской губернии у земского врача В.В. Ле-Дантю родился 27 января старого стиля 1891 года сын Михаил, ставший впоследствии художником. Мать с маленьким мальчиком вернулась в Петербург после смерти отца, погибшего при работе на эпидемии холеры.

Французское звучание фамилии Михаила Васильевича стало источником целого ряда мифологизированных представлений. Среди тифлисской интеллигенции долгое время бытовало мнение, что к открытию

Пиросмани был причастен французский художник. Тициан Табидзе закрепил эту версию в первой книге, посвященной мастеру: "Как бы ни был удивительным и даже печальным этот факт для современников, однако он неопровержим — Нико Пиросманашвили открыл французский художник Ле-Дантю, который путешествовал по Грузии и увез с собой несколько работ Пиросмани".²

С французской фамилией Ле-Дантю связана еще одна легенда: существование некоей статьи о Нико Пиросманашвили в парижской газете, автором которой называют Ле-Дантю. В архивных бумагах петербургского художника нет ни слова, ни намек на какие-либо сношения с французской прессой. 1. публикация в иностранной столичной газете, надо полагать, была бы событием не только для Пиросмани, но и для двадцатидвухлетнего Ле-Дантю, не владевшего, судя по всему, французским языком и никогда не ездившего на родину предков. Предпринятые поиски в доступных парижских газетах 1912-1913 гг. пока не принесли результатов. Факт существования этой статьи представляется маловероятным, так как наиболее близкие к Ле-Дантю братья Зданевичи в своих записках и воспоминаниях ни словом не упоминают об этой публикации. Молва о "парижской статье", похоже, была лишь продолжением изначального заблуждения, основанного на французской фамилии Михаила Васильевича.

Слухи о статье дошли и до Пиросмани. Мастер свято поверил тому, что его знают в художественной столице мира. "Парижская известность" до конца дней составляла предмет его гордости, была поддержкой в трудной жизни.

Художником Михаил Васильевич Ле-Дантю был, как говорится, милостью божьей. Он начал рисовать, едва научившись держать карандаш в руках, с трех-четырех лет, как писала в биографических заметках его мать Зинаида Самойловна Ле-Дантю, урожденная Савастьянова. Она была самым близким человеком своему единственному сыну. Письма к обожаемой матери — даже в случае недолгой разлуки — писались Михаилом Васильевичем всю жизнь, всю его короткую ослепительную жизнь — ибо прапорщик Чердынского полка Ле-Дантю погиб двадцати шести с половиной лет на фронте, при обстреле поезда.

Именно благодаря письмам Михаила Васильевича, благоговейно сохранным матерью, мы можем с точностью чуть ли не до недели уста-

новить "открытие" Пиросмани.

Ле-Дантю прибыл в Тифлис 14-15 марта 1912 года.³ Его знакомцы по Петербургу, братья Зданевичи — Кирилл — художник-соратник, и Илья — студент-юрист, пригласили погостить у них в теплых краях. Для Ле-Дантю это не были каникулы: свое совершеннолетие в январе 1912 года он ознаменовал весьма зрелым и решительным шагом — уходом из Академии художеств, где проучился два с половиной года. Молодой человек давно уже связал свои художнические искания с деятельностью русского авангарда. В 1910 году он входит в "Союз молодежи", через Татлина знакомится с Ларионовым и вскоре начинает участвовать в предприятиях этого знаменитого бунтаря-заводилы. Ларионов организует эпатажный "Ослиный хвост", и в самом начале марта 1912 года Ле-Дантю, участник выставки, приезжает из Петербурга в Москву для помощи Ларионову в последних хлопотах по размещению выставки, подготовке каталога и т.д. Сразу же после вернисажа "Ослиного хвоста", состоявшегося 11 марта 1912 года, Ле-Дантю вместе с Кириллом Зданевичем, также экспонентом выставки, уезжает в Тифлис.

Перед молодым петербургским живописцем в это время стоит множество проблем и не только художественного порядка: нужно решить вопрос о продолжении образования — поступать или нет в Московское училище живописи, ваяния и зодчества; нужно подумать о заработке — семья существует на скромное жалованье матери. В Тифлисе Ле-Дантю рассчитывает получить какие-нибудь заказы, может быть, с помощью Зданевичей. Поэтому, пользуясь гостеприимством радужных родителей своих друзей, для работы Ле-Дантю все же снимает мастерскую.

Для художников XX века гогеновское Таити стало прообразом всевозможных "земель обетованных". Для одних это были заволжские степи, для других — экзотический Стамбул, а для Ле-Дантю такой землей стал Кавказ — в значительной степени благодаря несомненному влиянию отечественных традиций: русские поэзия и проза всегда окружали Кавказ романтическим ореолом страны свободы, естественности и гармонии существования человека и природы; вспомним Пушкина, Лермонтова, Л.Толстого... Ле-Дантю будет стремиться к встрече с такой "первозданной жизнью" и в конце концов познает ее. А пока он изучает

Тифлис — и Тифлис очаровывает молодого северянина. Ле-Дантю живо ощущает самобытность городской культуры Тифлиса, являющей собой сложный сплав разнообразных традиций и обычаев: грузинских, армянских, персидских, провинциально-европейских и прочих. Особенное впечатление производит на него "азиатская" часть города, по-восточному колоритная.

Первое письмо из Тифлиса в Петербург было отправлено Ле-Дантю 25 марта 1912 года: "Вот уже ровно две недели, как я здесь, в Тифлисе и до сих пор мне город еще не надоел. Путешествую все по тем же азиатским кварталам и за город, но больше все один. Зданевич распис окончательно /.../ Здесь так много интересного в самой жизни на уликах, базарах, садах и т.д." Рассказывая матери о своих новых знакомых в Тифлисе, он продолжает: "Большинство из этих знакомств — дилетанты художники, учителя и ученики здешней "школы" или же просто зданевические приятели, главным образом, девицы. Народ веселый довольно, хотя очень пустой. Я встречаюсь с ними только по вечерам на прогулках, когда нечего делать. Днем же, пока светло, так часов до 7 вечера почти все время *до 7*: делаю наброски и акварели. На днях начну писать одну картину: надо использовать наброски, их накопилась масса /.../ Вообще же я очень рад, что поехал — работы мои теперь будут /слово неразборчиво — А.Ш./ — я уже ясно вижу, что делать и наметил это в 2 своих акварелях".⁴

Когда понимаешь, как много успел сделать Ле-Дантю (друзья составили после гибели Михаила Васильевича списки его произведений), то возникает впечатление, что он словно предчувствовал стремительную краткость своей жизни и как бы компенсировал ее необыкновенной интенсивностью работы: рисовать и писать по 12 часов в сутки было для него привычным с детства. К сожалению, участь творческого наследия Ле-Дантю плачевна: большая часть, по всей видимости, погибла, остальное рассеялось и — в лучшем случае — неопознано. Циклу вещей, созданных Ле-Дантю на Кавказе, повезло больше других его работ.

В Государственном центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина находится альбом с многочисленными рисунками и акварелями. Честь атрибуции этих работ как произведений Ле-Дантю принадлежит

московскому исследователю искусства русского авангарда А.А. Стригалеву. Однако рисунки и записи, находящиеся в "Кавказском альбоме", овидетельствовали лишь о давно известном факте причастности молодого петербургского художника к открытию Пиросмани. И только обращение к документальным материалам, прежде всего переписке с матерью, предпринятое мною в 1984 году, позволило впервые обрисовать истинную роль Ле-Дантю в открытии грузинского мастера и опровергнуть мифологизированную версию, ни у кого из исследователей до тех пор не вызывавшую сомнений. Нужно добавить, что в окружении Михаила Васильевича было известно о существовании такого альбома. В жизнеописании Ле-Дантю, составленном в 1935 году одним из преданнейших его друзей, замечательным ленинградским художником детской книги Н.Ф. Лапшиным, приводятся и сведения об альбоме, и его, по-видимому, авторское название: "Лето 1912 года Михаил Васильевич жил на Кавказе, в Тифлисе и Сураме, делал много рисунков /Кавказский альбом/...".⁵

"Кавказский альбом" принадлежит к наиболее предпочитаемому Ле-Дантю типу этюдных альбомов "книжечкой". Именно такие "книжечки" он заказывал в 1916-1917 гг. своей невесте, Ольге Ивановне Лешковой, она тратила много сил, чтобы достать их, и это не всегда удавалось, о чем с горечью сообщалось жениху на фронт.

Тема Пиросмани явственно выделяется в "Кавказском альбоме": прежде всего Ле-Дантю записал несколько адресов духанов и привел названия работ Нико Пиросманашвили из одного из них /духана Н.Баядзе?/. Второе обширное письмо Ле-Дантю к матери, датированное 31 марта - 1 апреля 1912 года,⁶ служит существенным дополнением к этим записям. "Мне здесь очень хорошо живется; я перезнакомился с разными знакомыми Зданевича и мы устраиваем прогулки за город. Раз поднимались по фуникулеру на горы и там провели целый день. /.../ Завтра мы поедем в один старинный монастырь недалеко от Тифлиса: одна станция по железной дороге. Самый Тифлис я уже довольно хорошо знаю - успел уже почти все исходить пешком... Работать по-настоящему я еще не начинал, все делаю наброски карандашом и акварелью. Думаю, что уже скоро материалу наберется достаточно, так что можно будет начать писать. Из Москвы мне что-то ничего не пишут, так что о выставке /"Ослином хвосте" - А.М./ я ничего не знаю. Здесь получают московские газеты, но

и в них нет ничего о выставке. Это единственное, что мне здесь неприятно, я уже писал отсюда Ларионову, но ответа пока еще нет. Он /Ларионов/ должен будет прислать мне и Зданевичу по иллюстрированному каталогу выставки, где будут наши вещи /.../ Меня все очень спрашивают об "Ослином хвосте" и вообще новом искусстве /.../ Мы отыскали тут с Зданевичем одного несчастного живописца-самоучку, то есть собственно видели только его живопись, а его самого просили доставить нам, как только он появится. Говорят, он очень бедствует и пишет за гроши вывески и т.д. Но человек он прямо гениальный. Если удастся с ним познакомиться, непременно пригласим его на нашу выставку на будущий год. Ну вот мои главные здешние впечатления".⁷

Таким образом, работы Нико Пирсманашвили были увидены Ле-Дантю между 25 марта и 1 апреля 1912 года, и нужно знать всегдешнюю сдержанность в оценках этого истинного петербуржца, чтобы отдать должное полновесности и ответственности его определения "гениальный" по отношению к безвестному самоучке. Знаменательны также слова о выставке; они говорят о том, что решение пригласить тифлиссского живописца на будущую выставку /ею стала "Мишень"/ возникло у Ле-Дантю мгновенно. Несомненно, что приоритет в открытии живописи Нико Пирсманашвили принадлежит именно Ле-Дантю. Для 20-летнего Кирилла и 18-летнего Ильи Зданевичей вывески Пирсманашвили были частью хорошо знакомого с детства городского пейзажа, ибо трудно предположить, что, выросши в Тифлисе, они никогда их не видели. Нужен был проницательный и авторитетный взгляд со стороны, чтобы "пелена привычности" спала с глаз урожденных тифлисцев, и они с этими неофитами приняли участие в поисках и приобретениях своего петербургского гостя.

В посланиях Михаила Васильевича к матери Нико Пирсманашвили, по-прежнему безымянный, появится еще раз в следующем письме: "14 апреля 1912 года /.../ Между прочим, я сделал здесь очень ценное приобретение: купил две картины одного мастера-грузина, не особенно старые, но удивительные по живописи, вот привезу в Петербург — увидишь. Вообще тут такая масса удивительно красивых предметов, что глаза разбегаются и я совершенно не понимаю здешних богатых идиотов, которые к ним равнодушны. Я бы на их месте

не выходил из персидских и грузинских лавок азиатского базара".⁸

Это было первое приобретение картин Пиросмани профессиональным художником, полностью понимавшим их художественные достоинства. И французская фамилия Ле-Дантю почти неизбежно должна была породить ассоциации со знаменитой покупкой Пикассо холста Анри Руссо; легенда о причастности парижского художника к открытию Пиросманашвили приобретала еще один, весьма многозначительный нюанс...

Оценивая приобретение работ Нико Пиросманашвили, следует упомянуть о жестоком безденежье Ле-Дантю: прохудившиеся ботинки были для него целой катастрофой и вынуждали просить у матери непредусмотренные рубли... Впрочем, это говорит и о том, за какие гроши можно было купить вывеску или "клеенку" Пиросмани. "Двумя картинами", упоминавшимися в письме, были "Пирушка мушей" (ныне утраченная) и еще одна из четырех картин, первоначально принадлежавших Ле-Дантю, как указано в каталоге, составленном впоследствии Кириллом Зданевичем. Приобретенные Ле-Дантю в свой приезд работы — шедевры Пиросмани: и "Девушка с кружкой пива", выставленная на "Мишени", и "Вывеска пивной в Закаталах", и "Ишачий мост", и "Портрет грузинки" /находятся ныне в Государственном музее искусств Грузинской ССР/.

В биографии Ле-Дантю 1912 год стал годом напряженной духовной деятельности: создание большого количества вещей, в том числе обширного кавказского цикла, шло рука об руку с аналитическим осмыслением проблем, поставленных сложной эпохой перед искусством. Взгляды Ле-Дантю, как это бывало у художников XX века, закреплялись в теоретических заметках и выкладках; глубина и выстраданная непреложность "открытых" им своеобразных законов живописи в короткое время сделали авторитет Михаила Васильевича весьма высоким в кругу молодых художников-единомышленников. "Искание нового канона, свойственный своей эпохе, — писал Ле-Дантю в своих заметках, — наблюдалось и наблюдается в каждой культуре. Это искание не может быть случайным и частным — оно в тесной связи с необходимостью искусства для жизни. Это искание создает школу и поддерживает единство искусства".⁹

В глазах Ле-Дантю творчество грузинского самородка обладало идеальными художественными достоинствами, свойственными произведениям наиболее ценных архаических эпох в искусстве: "Первоначальная и наиболее совершенная живопись всегда условная и декоративная. Отношение ее к натуре и к жизни пропускалось через строго выраженную художественную концепцию, иногда даже канон".¹⁰ Примечательные слова молодого петербуржца о Пиросмани: "Современный грузинский Джотто"¹¹, — указывают, на какую высоту Ле-Дантю ставил его работы и какое неподдельное восхищение вызвала у него гармоничность художественного мировоззрения "наивного" живописца.

Среди нескольких десятков рисунков "Кавказского альбома" есть и несомненные наброски с работ Нико Пиросманашвили — это два "Рыбака", повторяющие типаж пиросманиевского "Рыбака среди скал" /ныне находится ГТГ/. При сравнении "оригинала" и "копии", исключая естественные различия, предопределенные техникой, размерами и т.д., постигаешь разительное несходство художественных мировоззрений двух художников.

Работа тифлисского живописца — законченное совершенное произведение: фронтально перед нами стоит рыбак, торжественным и величавым жестом демонстрирующий рыбу; скалы—вода—небо — не пейзаж, но знаки—символы вечной природы. И вся картина — суть образ мироздания, очищенный от всего преходящего, временного, случайного.

Ле-Дантю в своем наброске дает точную сюжетную, чуть ли не бытовую мотивировку и определенность возраста — мальчик—рыбак запечатлен в один из моментов своего занятия; условное изображение пейзажа не порывает, однако, связи с подразумеваемым натурным мотивом; сильно выраженное ритмическое начало в наброске наполняет его напряженностью, динамикой. Смысл рисунка почти исчерпывается его пластической организацией.

Пиросмани и Ле-Дантю, существуя в одном физическом времени, принадлежали разным эрам в искусстве. Всеобъемлющий "новый канон", изначально присущий творчеству гениального примитива, профессиональному художнику мог открыться, по Ле-Дантю, лишь после длительного аналитического изучения реальности, включая и традиции искусства разных времен и народов.

Отметим, однако, что уроки Пиросмани сказались определенным образом на полотнах Ле-Дантю; особенно это видно при сравнении "Сазандара" и эскизных рисунков к нему. В эскизах из "Кавказского альбома" облик музыканта стилистически близок персонажам из персидских миниатюр, орнаментальная игра линий несколько самодовлеющая, надпись слишком подчеркнута позаимствована у вывески — все вместе имеет довольно эклектический вид. В холсте же художественный язык как бы очищается — отсутствует надпись, внешность сазандара лишена стилизованной типажности, его поза утрачивает пространственный разворот, и фигура располагается строго параллельно плоскости картины; формы обобщены и монументализированы.

Весь апрель и май Ле-Дантю провел в Тифлисе усиленно работая. Немалую тревогу матери возбуждало его намерение пройти с экскурсией по Военно-Грузинской дороге. Читая в письме Михаила Васильевича от 30 апреля описания предпринимаемых мер безопасности, вспоминаешь многие картины Нико Пиросманашвили, трактующие эту животрепещущую тему кавказской жизни — нападение разбойников: "... Я страшно рад, что устраивается такая история: уезжать о Кавказа, не выдав ничего, кроме Тифлиса с окрестностями, слишком обидно. А тут является возможность повидать самое лучшее, что на нем есть, самое сердце Кавказа. Я очень мечтал о таком путешествии, но не видел возможности его совершить — слишком дорого обошлось одному /.../ Народу нас будет много, большинство с оружием, губернатор даже предлагал дать нам с собой отражников бесплатно, словом, все удобства. /.../ В Тифлисе /в июле — А.Ш./ если не придется помирать с жары, можно будет тоже побыть и поработать над впечатлениями от путешествия, благо, есть мастерская /.../ Пока я, пользуясь скверной погодой, сижу в мастерской и работаю. Накопилось около полусотни акварелей и набросков и начато 3 вещи маслом. Относительно заказов дело дрянь, должно быть, ничего не выйдет, очень здесь платить не любят, предпочитают малара. Впрочем, попов я еще здесь как следует не прижимал, может, и дадут сок. Купеческий портрет тоже еще не кончен, но у него я думаю взять натурой: одну картину и книгу о персидскими рисунками, очень мне нравится. Здесь устраивается местный "художественный" музей, куда поступают картины и рисунки из кавказского быта исключительно. Какется, только очень плохо платят, так что, пока-

ий не стоит с ними и разгоразривать. В общем, не знаю, удастся ли что-нибудь тут приработать — в лучшем случае пустяки какие-нибудь".¹²

Летом Ле-Дантю и приехавший на каникулы Илья Зданевич разыскивают и Николая /как называли они все Пиросмани/, и его работы. Но, почуяв заинтересованность молодых людей, духанщики назначали высокие цены, а может быть просто не хотели расставаться с работами своего живописца. Ле-Дантю, несмотря на все свои старания, так никогда и не встретился с Нико Пиросманашвили. Письмо Ильи Зданевича, отправленное в январе 1913 года из Тифлиса в Петербург Михаилу Васильевичу /оно хранится в отделе рукописей Государственного Русского музея в фонде Ле-Дантю/, подтверждает это.

"Дорогой Михаил Васильевич.

Давно я вам не писал. Могу сообщить кое-какие новости. Николай давно найден. После долгих стараний удалось узнать, что он ночует в одном духане на Молоканской улице, дом 23. Пошел туда. Хозяин ответил, что это действительно так. Сейчас дома его нет, а работает он на улице Гоголя, в одной столовой и предлагает мне отправиться туда. По стенам духана висят его последние работы, очень хорошие. Оставив на всякий случай свой адрес, пошел на Гоголевскую, долго искал какую-нибудь столовую, но ничего не наше. Только у стены одного дома стоял какой-то человек, в коричневом костюме и картузе и писал суриком на стене букву "С". Подошел к нему и спросил, не знает ли он Николая. Ответил, что это он. Познакомились и разговорились. Я сказал, что хочу, чтобы написал мой портрет. Отчего же, отвечает, пожалуйста. На чем хотите — клеенке, стене, холсте. Клеенка думаю недорогая, но есть такие сорта, что как холст. Далее сказал, что занят двое суток, и просит послезавтра /то есть вчера/ зайти в подвал и переговорить. Пошел я вчера, не застал. Пошел сегодня. Духан заперт. Стоит он у духана, ест хлеб. Сошли в подвал. Он дал согласие написать портрет и сошлись на 8 рублей. Только он сказал, что лучше писать с карточки. /.../ Январь 1913 года".¹³

Надежды Ле-Дантю на заработок в Тифлисе не оправдались, в Московское училище живописи, ваяния и зодчества он решил не поступать. И, отказавшись от плана пройти по Военно-Грузинской до-

роге /может быть экскурсия расстроилась из-за разбойников/, он в июне-июле отправляется вместе с Ильей Зданевичем путешествовать: "... Я тебе последнее время писал так неаккуратно, потому что проводил все это время в странствиях с Ильей Зданевичем по Осетии, мы были большей частью в таких глухих местечках, где почта приходит раз в две недели или так дней в 10, смотря по okazji. Ходили мы все пешком, держались на 40-70 верст от железной дороги". /.../ Осетия это, по счастью, страна, где можно существовать абсолютно без гроша. Совершенно чужие люди — помещики и крестьяне /особенно последние/ нас принимают точно близких родственников и худшей обиды нельзя было бы им нанести, как предложив плату за еду или ночлег. Я никогда не представлял себе подобного гостеприимства. /.../ Чудная страна и поразительно культурная в своеобразном смысле, не европейском. Красиво там тоже очень. Сейчас я живу в Сураме /час езды поездом от Боржом/ с персом Фабри. У нас отдельный домик весь в винограде и среди фруктовых деревьев. Перс прекрасный сожитель и я здесь хочу поработать немного. На днях мы сходим в Осетию на свадьбу одних наших друзей-крестьян. Потом я вернусь опять в Сурам. /.../ Кирилл уже уехал в Москву. Наша экскурсия отъедет 25 августа через Батуми в Одессу. В Москве я вряд ли останусь долго — наверное, никого еще там не будет, так что после 10 сентября явлюсь домой".¹⁴

Поездка 1912 года оказалась во многих отношениях счастливой для молодого живописца. В биографии Ле-Дантю, написанной Н.Ф. Лапшиным, подведен краткий итог почти полугодовому пребыванию Михаила Васильевича на Кавказе: "Кавказ дал большой цикл вещей обобщенно-плоскостного стиля. Последние работы этого периода — переход к орнаментальной композиции, в частности, симметрической /"Человек с лошадью", "Счастливая Осетия"/. Эти вещи появились на выставке "Мишенъ", Москва, 1913: Кавказский мотив. Сазандар. Грузинская пляска. Счастливая Осетия. Портрет Фабри I. Портрет Фабри 2. Портрет Зданевича".¹⁵

В этот скупой перечень важнейших художественных результатов кавказского путешествия мы вправе внести еще один, хоть и неизвестный самому Ле-Дантю: его приезд в Тифлис положил начало из-

вестности Нико Пиросманашвили в мировом искусстве. Ныне, в перспективе времени, даже мнимая "парижская известность", порожденная иноземной фамилией Михаила Васильевича, представляется как бы провозвестником блистательного триумфа Пиросмани в Париже спустя полвека после смерти.

Примечания

1. Биография Ле-Дантю М.В. — ЦГАЛИ, ф.792, оп.2, ед.хр.5.
2. Тициан Табидзе. Нико Пиросманашвили. — В кн. Нико Пиросманашвили. Сборник статей /на груз., русск., франц.яз./. Тифлис, 1926, с.10.
3. Все даты в данной статье приводятся по старому стилю. Дата приезда Ле-Дантю в Тифлис установлена по следующим фактам: 11 марта он был в Москве на открытии "Ослиного хвоста"; в первом письме из Тифлиса Михаил Васильевич говорит о своем двухнедельном пребывании в этом городе — письмо же было отправлено 25 марта, что определяется по посланию З.С.Ле-Дантю, которое содержит ответ на вопросы данного письма и начинается следующими словами: "Вчера я получила твое длинное письмо из Тифлиса, на конверте штампель "Тифлис 25/III", а в Петербург пришло только 30-го. Очень долго письмо идет". /ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.7, л.13/.
4. ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.4, л.64.
5. Биография Ле-Дантю М.В. — ЦГАЛИ, ф.792, оп.2, ед.хр.5, л.2.
6. Письмо датируется по содержанию /благодарность матери за присылку 10 руб., полученных 30 марта, и просьба выслать еще денег после 1 апреля/.
7. ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.5, л.60.
8. Там же, л.49.
9. Заметки и статьи о теории и истории живописи. — ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр. 3, л.8.
10. Там же, л.12.
11. Эти слова приводит Кирилл Зданевич в своей книге "Нико Пиросманашвили", М., 1964, с.12.
12. ЦГАЛИ, ф.792, оп.1, ед.хр.9, л.53.
13. Там же. Пунктуация и орфография письма в данном случае приведены к современным нормам правописания.
14. Там же, л.58.
15. См. прим.6.

Л.И.Тананаева

ГРУЗИНСКИЕ НАДГРОБИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ
(К проблеме местного контекста искусства Пиросмани)

В конце XIX – начале XX вв. в культурной жизни Грузии происходят процессы, имеющие результатом резкое обмирщение искусства, причем не элитарного, светского искусства, уже давно существовавшего вне рамок сакральной культуры, а творчества, так сказать, "широкого потребления", для массового зрителя. Эти процессы, коснувшиеся и городского, и сельского населения, протекавшие исподволь уже давно, теперь "выталкивают" в сферу ремесленного народного производства массу новых форм, родословная которых далеко не всегда легко прослеживается.

В новом облики, например, возникает прежняя, еще средневековая высокая традиция резьбы по камню, оставившая на землях Грузии в предыдущие столетия образцы великолепного мастерства. В поисках истоков искусства Пиросмани историки обращаются к национальному творчеству: явлений, равновеликих Пиросмани, нет. Но существует художественная почва, в которой коренится его живопись, есть художественная атмосфера, в которой она росла и которой дышала. В "эпоху Пиросмани" вновь появляются традиционные каменные надгробия, которые кажутся мне одним из аналогов искусству великого живописца, аналогом более близким, чем произведения живописи той поры, – в этот период они оказались заметной чертой национальной культуры. Так и творчество самого пиросмани, это искусство долгое время рассматривалось как примитивное, грубо-ремесленное: лишь в зарисовках Ле-Дантю мы встречаем надгробные памятники, причем с указанием цветов их раскраски. В надгробиях сказалась "память" высокого искусства, хотя прямую линию развития, восходящую к определенным моментам эволюции национального искусства провести трудно. Налицо сочетание зрелости, отточенности художественного языка, эпичности и, хочется сказать, абсолютного демократизма и "всеобщности" распространения, простонародности и патриархальной мудрости.

Такие поздние образцы традиционного ремесленного творчества иногда рассматриваются скорее как "издержки" национального искус-

ства, чем его безусловные завоевания. Между тем они выступают в качестве хранителей многих стереотипов национальных представлений, живой традиции местной культуры. Как, например, сходные типы надгробий в Сербии, Герцеговине и других местах, как близких Грузии, так и отдаленных от нее. Впоследствии, уже в наше время, простонародные формы послужили одной из стилизованных и семантических составляющих знаменитых югославских мемориалов.

Само возникновение подобных надгробий, представляющих собой каменный блок, на поверхности которого фронтально изображена фигура усопшего, а боковые стороны украшены орнаментальными вставками, а иногда даже целыми бытовыми сценами, пока остается загадочным. Известные на территории Грузии древние скульптурные изображения, будь то фигуры стилизованных животных или стелы с рельефами, иногда увенчанные крестом, ничем не напоминают памятники конца XIX века. Пока трудно указать точно время их появления и район, где впервые были воздвигнуты такие мемориалы; скорее всего они появились в последней четверти XIX века. Характерно, что примерно в это же время на территории Осетии

появляется яркая фигура Сосланбека Едзиева, сложно и опосредованно преломляющего в своем искусстве национальную традицию. Очень может быть, что при более подробном изучении из многих анонимных ремесленников выявятся и грузинские мастера надгробий: уже сейчас можно наметить некоторые типовые черты и выделить группы памятников, стилистически близких. Цель же нашей статьи — обратить внимание на грузинские надгробия как на характерную параллель творчеству Пиросмани, то есть искусству, в котором до ранга индивидуальной самостоятельной художественной системы повышена группа признаков, рассыпанных в произведениях ремесленного примитива. Говоря о надгробиях, следует иметь в виду ту же "память" сакрального искусства с его глубиной, многозначностью и торжественностью, строгостью изобразительной структуры; при том, что рассматриваемое произведение выходит за рамки религиозной функции, которая переосмысливается как пограничная с чисто бытовой. Исследователь может наблюдать за таким процессом, очень наглядно дающим знать о себе в целом ряде традиционных элементов, приобретающих новое, десакрализованное значение. Из области обря-

дово-религиозной памятник переходит в сферу обрядово-бытовую, характеризуя тем самым типичную для широкой грузинской общественной среды культурно-художественную ситуацию. Искусство впитывает в себя заботы, радости и горести простых тружеников, своеобразно преломляя их в таком, казалось бы, строго каноническом варианте. В этой связи был бы очень интересно проследить и десакрализацию грузинских поздних церковных росписей — как в связи с искусством Пиромани, так и по отношению к интересующим нас памятникам.

Надгробия имеют достаточно стойкую иконографию: прямоугольный каменный блок, на поверхности которого изображена, как говорилось, в полный рост фигура, лежащая со скрещенными на груди руками. По краю плиты бежит надпись, окаймляя изображение со всех сторон своим вычурным узором. В ногах усопшего чаще всего в рельефе изображается лошадь, на торцовой стенке, в головах — божественный Агнец с крестом, а на боковых стенках — зодиакальные знаки, восходящие к древней традиции, причем в ряде случаев их заменяет сцена трудовой деятельности (например, пахота на быках), что свидетельствует об обновлении содержательной структуры.

Неизвестные мастера — а среди них встречались и крупные таланты — великолепно владея наследственным умением обработки камня, высекали в неглубоком рельефе образы своих современников, плотью от плоти которых были сами. Отсюда такая покоряющая цельность этих изображений, опирающаяся на полное единство эстетических и нравственных воззрений исполнителя и заказчика относительно жизни и искусства. Ее легко проследить, наблюдая, какие черты внешнего облика, а также какие предметы обихода вводили в свои рельефы резчики. В период, о котором идет речь, надгробия стали своеобразной энциклопедией простонародной жизни. Их можно "читать" как литературное повествование, где найдется место описанию не только типажа, костюмов, но и орудий труда, украшений, оружия. На свой лад эти скромные сельские памятники информативны не меньше, чем гробницы фараонов или рельефы из ассирийских дворцов. С той разницей, что речь идет не о походах, войнах, охотах или изысканных увеселениях, а о достойной трудовой жизни овцевода или виноградаря, их трудолюбивых жен и детей. Предметы труда, помещенные рядом с ними, трактованы с серьезностью и точностью, как атрибуты какого-нибудь свя-

того. Так ощущаются еще принципы канонического церковного искусства.

Памятники как типичные образцы примитива поражают разнообразием в трактовке исходного канона. Элементы, объем которых примерно тот же самый, свободно переставляются, выступают в разных сочетаниях. Так, орудия труда могут быть помещены в головы, а могут и находиться в нижней части изображения. Сакральные символы — даже еще языческие — свободно сочетаются с бытовыми (крест — рядом с гребнем для чесания овец). Кстати сказать, в советский период появляются новые символы, вступающие в сложный симбиоз с прежними: ордена, звезда с серпом и молотом и др. Состав бытовых предметов очень разнообразен: это — пастушеский посох, ножницы виноградаря, кулины, гребни для чесания шерсти, оружие, женские украшения. Есть изображения овец, лошадей, волов, рыб.

Как и у Пирсмани, в надгробиях видна целая галерея грузинских национальных типов: суровые усатые старики с гозырями, молодые щеголи в городских костюмах, дамы в изящных башмачках, кокетливо заложившие ногу за ногу, строгие красавицы, достойные старухи в национальных головных уборах, иногда — дети. Фигуры распластаны по плоскости, стиль изображения — обобщенный, несмотря на точность отдельных деталей, и на то, что человеческие фигуры приобретают индивидуальные, конкретно-физиономические черты. Позы вариативны: то скованнее, то свободнее. Размываются скрещенные руки. В некоторых работах появляются бытовые ситуации.

Можно ли говорить о портретности этих образов? В той же мере, что о портретности образов Пирсмани. Облик человека обобщен всегда, тем более, что речь идет о скульптуре, построенной на выразительном контуре, теневых контрастах, на общем ритме. И все же — это не просто условный знак человека, но именно его обывательное изображение. В связи с последним надо напомнить, что иногда, особенно в сельской местности, надгробие было первым и последним изображением человека, его единственным портретом. Художник воплощал и некий идеальный образ, и сумму конкретных черт, на которые, как на главные для покойника, указывали, делая заказ, его родные; мастер мог и не знать покойного лично. Такие "словесные портреты" бы-

ло бы очень интересно изучить в связи не только с надгробием, но со всей сферой тогдашней жизни, как характерную черту национальной ментальности.

Напомним в связи с этим, что в рассматриваемый период в жизнь средних и даже низших слоев населения Грузии вторгается фотография. Известны неоднозначные, но вполне определенные связи творчества Пиросмани с этим детищем прогресса. Фотография утоляла каждую в "праве на изображение", на светское, портретное изображение, которого в предыдущие столетия определенные круги населения были лишены. Свойственные фотографии, с одной стороны, демократичность, сравнительная доступность, с другой же — также привычные по сакральному искусству черты, как иератизм, торжественная неподвижность, оттенок "вневременной" значительности, а в добавленном еще привкус чего-то магического, ореол почти мистической тайны, окружавшей на первых порах фотографирование, — все это сливается в некое обиходное священнодействие, целый культурный феномен. И многие особенности надгробий станут яснее, если иметь в виду это отношение общества к фотографии. Причем, как в случае с Пиросмани, это не исток, но оригинал (хотя нельзя исключать в отдельных случаях и такую возможность), а еще одно проявление той специфической стадии десакрализации художественной культуры, возникновение нового взгляда на мир и человека, которые нашли в названных феноменах свое отображение.

Действительно, заказчики надгробий хотели, чтобы, как на фотографии, их родственник предстал в торжественной позе, в лучшей одежде. Для них эти обобщенные, со скупо обозначенными индивидуальными чертами изображения людей, неподвижно вытянувшихся на каменной плите рядом со своим любимым быком или швейной машинкой, обретали черты истинного портрета, сочетая на свой лад ритуальную торжественность и жанровую конкретность.

После всего сказанного не покажется слишком необоснованным предположение, что искусство Пиросмани могло быть одним из источников стилистики таких надгробий: столь адекватное национальным представлениям, оно, возможно, породило свои подражания. Во всяком случае, трудно представить

себе, чтобы надгробная плита, изображающая женскую фигуру с распущенными волосами и открытой грудью (но со сложенными на груди руками), задрапирванная в свободную ткань, с ножками в модных туфельках, могла возникнуть без воздействия Пиромани. (Иконография его, повторяющая "Ортачаловских красавиц", и полное отсутствие атрибутов сельского или ремесленного труда были бы совершенно непонятны без своего первоисточника. В то же время традиционный Агнец на боковой стенке, общие очертания блока, орнамент — чисто традиционные.)

В некоторых плитах натюрморты, сложенные из предметов труда, начинают обособляться, складываясь в самостоятельные смысловые и изобразительные единицы. Они сложены, составлены из кувшинов, посоха, трубки, ружья и др. Они изображены на пустом фоне, отдельно друг от друга, и удивительно сочетание их бытовой простоты и монументальной, вневременной значительности. Изваянные в камне, предметы поднимаются почти до значения символов.

Некоторые из них разительного напоминают натюрморты Пиромани: та же отделенность вещей друг от друга, отсутствие канрового взаимодействия, повествовательности, то же вневременное бытие изделий рук человеческих в холодном пустом пространстве.

Привлекает внимание еще один компонент в перенасыщенной смысловой структуре, таковой является грузинское надгробие, — изображения животных, рыб, Агнца, традиционные для христианского искусства и прошедшие в его системе долгую эволюцию от жизненно реальных предметов к разряду все более сложных символических обозначений. Теперь же начинается обратный процесс: сельский житель вносит в изображение Агнца черты натуры, "портретируя" до мелочей знакомую ему овцу местной породы. Рядом с этой, удивительно живо, пластически завершено показанной курдючной овцой случайным кажется крест, составлявший ранее стилистическое целое с изображением Агнца. Теперь же они относятся к разным системам обозначений, и только мастерство резчика с такой естественностью, художественно безупречно соединяет их на небольшом поле из серого камня, как два пластически равнозначных элемента. Удивительно в этом плане изображение рыбы, которое сохраняет свое "христианско-символическое" значение, но в той же мере может указывать и на род занятий хозяина.

В изображениях животных свобода моделировки и мягкая, но энергичная пластика создают иллюзию особой жизненности при сохранении обобщенного скульптурного объема. Отдельные произведения позволяют почувствовать, какого уровня мастера скрываются в массе анонимных для нас ремесленников-камнетесов. Существует, однако, группа памятников, находящихся в Мтиулеті (ущелье Арагви), авторы которых известны, — это представители нескольких поколений семьи Бурдули¹⁶. Деятельность этой своеобразной мастерской завершилась в 60-х гг. XX в., истоки же восходят к эпохе Пиромани. В созданных ими надгробиях центр тяжести со скульптурного изображения на верхней плите (его могут вообще заменять надписи) переносится на боковой рельеф, очень невысокий, плоскостной, который представляет собой как бы картинку, втиснутую в толщу серого камня. Ярко окрашенная в охристые, голубые, зеленые, черные цвета, она изображает усопшего живым человеком, помещенным на абстрактном фоне рядом с каким-либо предметом-атрибутом: швейной машинкой, домашним животным, цветком. Такой цветной рельеф является уже совсем иной ступенью в развитии надгробия, жанровый мотив разбивает каноническую форму. Бытовая сценка оказывается самодовлеющим мотивом изображения, хотя еще сохраняет статику и "дух предстояния". Герои мало-подвижны, сосредоточены в себе. Надо сказать, что даже в этих "бытовых надгробиях" сохраняются еще традиции древнего благородного искусства: чистота профилировки в орнаменте, надписях, безупречное чувство пропорции, художественный вкус, вошедшие в плоть поколений резчиков. Но все же надгробный саркофаг становится лишь предлогом для изображения жанровой сценки или фигурок, позы, жесты, движения рук которых уже далеко ушли от традиционных схем памятников. Фигурки одеты по моде своего времени, лица их при всей стилизованности сохраняют конкретность, прямо смотрят на зрителя, не тая в себе никаких метафизических загадок, обращаясь с ними, как с равными.

Памятник, который должен обращать зрителя к вечности, направляет его мысли к жизни: усопший утверждается как член

* За предоставление этих сведений автор приносит искреннюю благодарность Т.Р. Мирзашвили.

сообщества, достойный сосед, почтенный труженик. Некрополь, "город мертвых" оборачивается непривычной для кладбища суетой и пестротой, характерными для светского искусства. Яркие фигурки выходят из домов, их окружает домашний скот, привычные предметы, в руках — орудия труда. Это канризованная трактовка древнейшего варианта надгробных монументов — "дома мертвых", когда сам камень сохранял обобщенную форму жилища, а рельефы на его стенках представляли мотивы из жизни: сцены охоты, изображения диких и домашних животных и т.п. (Пример такого типа дают знаменитые югославские стечцы. Здесь можно было бы говорить о способности примитива — ибо "канровне" надгробия — типичный ремесленный поздний примитив — актуализировать глубинные пласты коллективных подсознательных представлений, трансформируя их в духе поздних эпох.) Сакральное магическое начало здесь отступает: яркость раскраски вызвана еще и чисто "земным" фактором как желание выделиться или хотя бы не потеряться на фоне соседей.

Разумеется, такое переосмысление глубинных функций каменного надгробия, как и его стилистики, вело к разрушению самой традиционной основы. Долго существовать в таком обывательном виде древнее искусство не могло. Классический тип надгробия, сочетающий в своей стилистике небо и землю, мир загробный и конкретного человека, зыбавший к вечности и свидетельствующий о неразрывности составных бытия, растворился в многоцветности и бытовизме. Однако сценки на каменных блоках (остававшиеся иногда без раскраски) имеют свою немалую ценность как прямое отражение народных представлений и народной жизни. Они типологически сродни вотивной картинке католических стран или клеймам поздних икон, неповторимостью сочетания светского и сакрального начал, той мерой художественной адекватности, с которой отражали мировосприятия своего народа, его вкусы, его поэтическое мироощущение.

К.Д.Багратишвили

В ПОИСКАХ ПИРОСМАНОВСКИХ ПРОТОТИПОВ

На многих полотнах Нико Пиросманашвили имеются различные авторские надписи на грузинском и русском языках. Надписи разные: полные, с сокращениями или же одни только инициалы. Некоторые надписи указывают заказчиков, стоимость произведения, сообщают сведения об изображенных персонажах. Долгие годы никто не проявлял к ним интереса, поскольку представлялось невозможным узнать что-либо о людях, окружавших Пиросмани.

Однако некоторые попытки разыскать героев его полотен, предпринятые за последние годы, увенчались успехом.

Одна из наиболее известных картин художника — "Актриса Маргарита" — послужила поводом для создания многих легенд. Нет никаких указаний на то, когда была создана эта картина и кто мог послужить прототипом. Положение не меняет сообщение газеты "Вечерний Тбилиси"¹ о том, что выставку работ Пиросманашвили в Париже в 1969 г. посетила женщина, назвавшая себя прототипом этого полотна. Ситуация, в которой проходила беседа с ней и которая так детально описана в газетной статье, выглядит настолько неправдоподобно, что, наверное, очевидцы не поверили глазам своим и, растерявшись, совершенно забыли детально распросить виновницу переполоха.

Согласно легендам, на известном полотне изображена женщина, в которую страстно был влюблен Пиросмани.

В воспоминаниях о художнике есть сведения о других женщинах. В статье У.Бекия² приводится сообщение Г.Леонидзе о Ване Зазиеве, знавшем Пиросмани через своего родственника — художника-самоучку, в красивой мастерской которого когда-то работал Нико. Зазиев вспоминал, что Пиросманашвили любил одну женщину, которая была ассирийкой. На вопрос Г.Леонидзе — "откуда все это ему известно?", В.Зазиев сказал, что он их часто видел в немецком саду. "А может быть они просто так сидели", — поинтересовался Г.Леонидзе. "Народ говорит, что она — "его", — последовал ответ.

Долгое время в моем архиве хранилась стенограмма выступления Л.Гудиашвили на вечере, посвященном 20-летию со дня смерти Нико

Пиросманашвили, состоявшемся 30 июня 1938 г.

"... Я спросил его: Нико, Вы женаты? Он приостановил меня и сказал: Нет, никогда у меня не было жены и не имел семьи, но расскажу об одном случае, когда друзья в счет стоимости картины крепко напоили меня и сыграли со мной шутку. Брат мой Ладос! ... Как вы сами понимаете, жениться я не смог и остался холостым. За женой, как вам известно, надо ухаживать, а то она сбежит или же полюбит кого-нибудь из твоих друзей, не правда ли?" — спросил он меня, и я с ним согласился. "То в одном уголке я, то брожу в другом конце города. Живу и продолжаю работать так же, как видели вы меня в Дидубе. Так, брат Ладос! Да, я хотел вам рассказать вот о чем.

Была одна женщина, работала в одном погребе — мыла посуду. Лицо у нее было хорошее. Каждый раз, когда мне приходилось спускаться, она всегда улыбалась, я не знал, а она, оказывается, хотела со мной познакомиться. Я же не умел флиртовать. Она была русская, звали ее "Маруськой". Постепенно она и мне понравилась, и однажды, опустившись в погреб, я бросил на нее пристальный взгляд. Она тоже поняла меня, и в один день собрались вместе, пошли в Мухомидский сад, на берегу Мтквари, там... много флиртовали. Она сделалась моей временной возлюбленной. Я ей переименовал имя, назвал ее "Маргаритой" — "Таритой" и нарисовал даже ее портрет.

Да, я хотел рассказать вам о шутке, которую сыграли со мной. Был вечер. Закадычные друзья Исака и Вануа нас, выпивших — меня и Маргариту — посадили в фэтон и с трудом отправили в Ортачала. Тебе когда-нибудь приходилось кутить в Ортачалах? — спросил он меня. Я дал отрицательный ответ. "Там очень хорошие цохали, чижипижи, огурцы, зелень, красное вино, медведь так пьет лимонад, как ты... К тому же много девок... И вот, оказывается, эти двое справили мою свадьбу и столько кутили, что к утру я даже и к хаши аппетит потерял и оказался в каком-то незнакомом уголке, на незнакомой улице. Так, брат Ладос, много веселых историй случилось со мной..."³

Конечно, нельзя ставить под сомнение то, о чем говорит Ладос Гудиашвили, ибо он один, я позволю себе сказать, главный из тех, кому Общество грузинских художников в 1916 г. поручило разыскать Нико Пиросманашвили и пригласить его на заседание Общества. Удив-

латься приходится лишь тому, что эта часть воспоминаний о Маргарите не была включена в каталог выставки произведений.⁴

Следует отметить, что об отдельных фактах из опубликованных в каталоге воспоминаний Ладо Гудиашвили не раз сообщалось в периодической печати Грузии не только самим автором, но и другими лицами, как до, так и после выхода в свет вышеупомянутого каталога, и они были известны широкой общественности. Что же касается сведений о создании пирсмановской "Актрисы Маргариты", то из них Л. Гудиашвили включил в поздравительную шутку, сделанную в виде приписки к дружескому шарку в связи с открытием в 1969 году выставки произведений Пирсмани в Париже, лишь такую фразу: "Вах, Никола, что за время настало для тебя ! Вот и твой Париж, вот и родина твоей Маргариты-Гариты".⁵

Я все время думала, нельзя ли установить личность "Маруськи" и того человека, в погребе которого она мыла посуду?

Собирая материалы о жизни Нико Пирсманашвили и персонажах его полотен, я в начале 60-х годов встречалась со многими из тех, кто знал художника, дружил и часто общался с ним. Одним из таких людей был Авель Арутюнов, имевший тогда свой духан около вокзала и у которого часто гостил Нико.

"Во дворе у моего духана, — сказал Авель, — был водопроводный кран, тогда как многие дворы вокруг были лишены такого счастья. Поблизости жила одна русская женщина по имени Маруся, которая ежедневно приходила, брала и развозила воду по некоторым домам, одновременно помогала мне, мыла посуду в погребе. Нико был неравнодушен к этой женщине и однажды сказал мне: "Хочешь, нарисую я тебе эту женщину?". И получив мое согласие, Нико нарисовал ее с коромыслом на плечах. Картина долго висела на стене в моем духане, но куда она делась впоследствии — не знаю".

Когда по моему приглашению Авель пришел в Музей и я показала ему хранящуюся у нас картину Пирсманашвили "Женщина с ведрами", он с радостью воскликнул: "Да, это наша Маруся, это именно та картина, о которой говорили и которая висела в моем духане".

По записям У. Бедия, Авель в 1963 году сообщил Г. Леонидзе, что пирсмановскую "Женщину с ведрами" видел в Музее.⁶

Сопоставление картин "Женщина с ведрами" и "Актриса Маргарита" выявляет много общего в композиции, в аксессуарах и, несмотря на некоторые различия, можно предположить, что прототипом картин была одна женщина — Маруся.

х х х

В рецензии на персональную выставку произведений Пиросманашвили, которая открылась 25 февраля 1927 года в Тбилиси, газета "Коммунист" писала 16 марта: "Выставка Нико Пиросманашвили пополнилась картинами: "Великий пост в Грузии", "Пастух", "Раненый олень", "Портрет Миши Метехели" и др. Картина Г. Пиросманашвили под названием "Миша Метехели" впервые встречается именно в этом сообщении.

В 1974 году на имя профессора Ш. Я. Амиранашвили, тогдашнего директора Государственного музея искусств СССР, поступило письмо от известного грузинского архитектора Г. Лежава, в котором автор извещал о том, что в 1926–1927 гг. его и его товарища по Тбилисской Академии художеств Феликса Варламишвили директор Грузинской национальной галереи Д. Шеварднадзе попросил принять участие в выявлении и сборе произведений Нико Пиросманашвили. Среди полотен, которые они разыскали, Г. Лежава называет портрет рабочего железнодорожных мастерских слесаря Миши Метехели.

Такого портрета, выполненного Нико Пиросманашвили, в фондах Государственного музея искусств СССР нет, однако на выставке, которая была организована в Москве в 1968 году, в залах Государственного музея искусств народов Востока, действительно экспонировался "Портрет железнодорожника" из одной частной коллекции, на котором есть на грузинском языке авторская надпись: "М. Д. Д.". Как будто не вызывает сомнения, что это именно тот портрет "Миши Метехели", о котором писала газета "Коммунист" в 1927 г. и о котором сообщал в своем письме Г. Лежава⁷ и упоминал журнал "Театри да цховреба".

Не имея достаточных доказательств, я с осторожностью включила указанное произведение в альбом⁸ под названием "Портрет железнодорожника" /Миша Метехели/, оставив нерасшифрованными инициал "Д.". Как только альбом был опубликован, удалось установить, что жива одна из дочерей Михаила Дмитриевича Метехели — Елена Михайловна Метехели. Она знала, что Пиросмани писал ее отца. Вот ее свидетельство.

"Этот портрет вместе с другим полотном "Белая свинья с поросятами" являлись собственностью нашей семьи. Их взял для выставки архитектор Г. Лежава и после этого об их местопребывании мы ничего не знали. Сейчас я держу в руках английское издание "Нико Пиросмани" и вижу, что портрет отца находится в частной коллекции, а вторая картина хранится в Государственном музее искусств Грузии".

От Елены Михайловны мы узнали, что Михаил Дмитриевич Метехели родился в 1885 году, учился в гимназии, работал на железной дороге мастером по мостам, принимал активное участие в революционном движении, имел прекрасный голос, числился в труппе народного театра. С Нико Пиросмани, помимо железной дороги, часто встречался в принадлежавшем их родственникам духане, что был на нынешней улице Пиросманашвили.

Елена Михайловна любезно представила фотоснимок отца, сделанный в 1908-1909 гг., благодаря которому можно судить о мере портретного сходства, соблюденного художником в данной работе.

х х х

Осенью 1976 года мне удалось встретиться с А.С. Гаранян — племянницей Александра Гаранова, который, как следует из авторской надписи, изображен на одной из картин Пиросманашвили, датированной июнем 1906 г. Выяснилось, что о существовании такого портрета А.С. Гаранян узнала лишь после того, как в ее руках оказалась книга Э.Д. Кузнецова "Нико Пиросманашвили".

"Это мой дядя, родной брат моего отца, — сказала она. — Его супруга и дочь живы и проживают по проспекту Важа Пшавела, 35, II подъезд, VI этаж. Только на входной двери написано — "Таранашвили".

Супруга А. Гаранова — Соня, урожденная Хизанишвили, была на 20 лет моложе своего мужа. По ее словам, Александр был человеком с открытой душой и добрым сердцем, любил кутить и веселиться, имел собственный винный духан недалеко от реки Вере, потом на берегу Мтквари, там, где сейчас здание Бактериофага, и держал медведя. На этом же месте был выстроен целый ряд духанов: наверху от дороги — духан под названием Киркита, ближе к Мтквари — духан Шави /Черного/

Вано и другие. Стены всех этих духанов были расписаны Нико Пиросманавили.

Ни я, ни мои родные, — сказала Соня, — не хотели, чтобы я вышла замуж за Гаранова, однако Александр пригласил, мол, если свадьба не состоится, будут жертвы. В 1915 году мы обвенчались, — продолжала Соня, — и Александр переделал фамилию на Гаранавили. К семье он относился с исключительным вниманием и проявлял неустанную заботу о ее благополучии. Когда собирались куда-нибудь в гости, он преподносил мне букет цветов, подходящий к цвету платья. Александр никогда не позволял мне вмешиваться в торговые дела. Мы прожили вместе всего 3 года. В 1918 году он скончался от тифа. От Александра у меня осталась одна единственная дочка — Мери Гаранавили".

К сожалению, в семье оказалась одна единственная фотография Александра, выполненная в апреле 1915 года, то есть через 9 лет после создания портрета, однако изумительное совпадение фотообраза с портретом работы Пиросмани очевидно.

Среди полотен Нико Пиросманавили известны три картины, изображающие мушей с куртаном /куртан — приспособление, которым в старое время пользовались грузчики, перенося тяжести на спине: "Муша с бурдюком", "Муша с бочонком" и "Муша Сосо". Первые две — составляют диптих, а третья, несмотря на то, что на ней рукой автора написано: "Муша. Нико Пиросманавили", как в каталоге, так и в репродукции, прилагаемой к тексту выпущенной в 1926 году первой монографии о жизни и творчестве Нико Пиросманавили, называется "Муша Сосо" и по инерции сохраняет это название по настоящее время. Наблюдательный глаз сразу заметит, что на этих картинах изображено одно и то же лицо. Как же появилось собственное имя "Сосо"? Нам кажется, решающую роль могло сыграть следующее обстоятельство.

В начале века разносчик с куртаном был настолько характерен для уличной толпы не только Тифлиса, но и других районов Закавказья, что на художественных выставках появлялись зарисовки мушей, выполненные местными или приезжими художниками: Л. Лонго, Ш. Шмерлингом, М. Тоидзе, Т. Момцелидзе, К. Кавтарадзе и др.

Интересная справка была нами обнаружена в книге записей Грузинского историко-этнографического общества⁹: "Тбилисский муша

/рачинец/ Сосо скончался в возрасте 92 года. Зарисовка сделана за несколько дней до его смерти. Художник К.Кавтарадзе." Нам кажется, что в 1926 г., когда готовилась к изданию первая монография о Нико Пиросманашвили, составители предположили, что муша Сосо и был прототипом пиросмановского героя, соответственно внеся изменение в название картины.

Подводя итоги проведенным поискам пиросмановских прототипов, следует отметить, что у Пиросманашвили немало еще картин, на которых он надписывал имена изображенных людей. Нет сомнения, что за ними тоже стояли реальные люди. Найти их довольно трудно, даже редкие находки позволяют глубже вникнуть в творческий метод своеобразного художника, понять, что за присущей произведениям Нико Пиросманашвили наивностью и непосредственностью скрывается виртуозность и мастерство художника, добивающегося скупными средствами передачи большого портретного сходства.

Примечания

1. "Вечерний Тбилиси", II апр. 1974 г.
2. Бедиа У. "Тогла ищет Никалу" - Дроша. 1974, № 8, с. II.
3. См. "Встреча с Пиросмани". Воспоминание - "Саундже", 1981, № 4, с. 318-320.
4. Нико Пиросманашвили. Каталог выставки. Авторы статей Дудучаева М., Гудиашвили Л., Леонилзе, Бухникашвили Г. Тбилиси, 1938.
5. Гудиашвили Л. "Пиросмани в Париже". - "Дроша" - 1971, № 8, с. 7.
6. Бедиа У. "По следам Пиросмани" - "Литературули Сакартвело", 1970, 29 мая.
7. "Театри да цховреба", 1914, № 16, с. 14-15.
8. Кузнецов Э. Нико Пиросмани. Л., 1981.
9. Книга записей Грузинского историко-этнографического общества, с. 136.

СЮЖЕТЫ РУССКО-ЯПОНСКОЙ ВОЙНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ

В обширной литературе о Пиросмани исследованию произведений на сюжеты русско-японской войны не уделялось большого внимания. Обычно они рассматривались обособленно, как бы на периферии творчества художника.¹ Несколько кратких ярких замечаний субъективно-эмоционального характера содержатся в книге Г.Буачидзе "Прогулка оленя".² Гораздо больше внимания уделялось изображениям животных, которые не только связываются с фольклорной традицией, но и справедливо считаются своеобразным духовным автопортретом художника³. Внимание специалистов привлекали образы-типы, созданные Пиросмани, "пейзажные композиции", передающие суть грузинского ландшафта, а также "эпосы" и кутежи". В этих произведениях с наибольшей очевидностью выявляется глубинная связь творчества художника с национальной культурой, воплощаются национальные этические и эстетические идеалы. Однако более пристальное изучение произведений на сюжеты русско-японской войны позволит не только систематизировать некоторые эпизоды полулегендарной творческой биографии Пиросмани, но и определить иконографические источники его картин и, таким образом, на конкретных примерах проследить особенности его творческого метода. Рассмотрение же батальных сцен в контексте всего наследия художника даст возможность выявить некоторые закономерности художественного мышления самобытного мастера.

В настоящее время сохранились лишь две картины на сюжеты русско-японской войны, но, учитывая значительный общественный резонанс событий 1904-1905 гг. на Дальнем Востоке, можно предположить, что их было больше⁴. Одна из картин находится в Государственном музее искусств Грузии, другая - в частном собрании в Москве. Обе картины принадлежали духанщику Ивану Кеквадзе. В каталоге произведений Пиросмани, составленном К.Зданевичем⁵, картина из частного собрания датирована 1905 годом, картина из собрания ГМИИ названа вторым вариантом композиции "Русско-японская война" и датирована 1913 г. Хотя каталог, составленный после смерти художника, порой и основывается на сообщениях людей, далеких от музейной

подантичности, последовательность исполнения картин не вызывает сомнения⁶.

Создание произведений было обусловлено заказом и, следовательно, замысел художника мог складываться под влиянием устных рассказов заказчика и очевидца событий И.Кеквадзе, которому, видимо, были дороги воспоминания с героическим прошлым. Важным источником, без сомнения, были также дошедшие до Тифлиса изобразительные материалы о русско-японской войне.

Таковыми материалами могли быть газетные и журнальные статьи с иллюстрациями, но они недолговечны, да и вряд ли были широко распространены среди заказчиков Пиросмани. Образцы профессионального искусства — батальные станковые картины — как правило, не попадали в сферу внимания художника и, пожалуй, не могли оказать сколь-нибудь заметного влияния на сложение замысла. Скорее всего, основным иконографическим источником картин на тему русско-японской войны были хромолитографии.⁷

Хромолитография начинает распространяться в пору кризиса классического лубка — со второй половины XIX в. и в начале XX в. получает уже повсеместное распространение. Придя на смену лубку, хромолитография, тем не менее, сохраняет некоторые его элементы: обстоятельную повествовательность изображения, текст, подробно объясняющий сюжет, вынесенный, однако, за пределы изображения и решенный в иной художественной системе, ориентацию не столько на обыденную реальность, сколько на необыкновенное, героическое, сказочное, почти чудесное. Кризис лубка проявлялся, в частности, в том, что традиционные "лубочные" задачи решались новыми выразительными средствами, тяготевшими не к условности, а к реальности и даже к натурализму. Среди хромолитографий, посвященных русско-японской войне, были варианты, отдаленно тяготеющие к нормативам академического искусства, сохраняющие единство пространства и времени, использующие прямую перспективу и "натуральный" цвет. В других хромолитографиях ощущалась более тесная связь с традиционным лубком; в одном листе сочетались разновременные эпизоды, персонажи изображались условно. Натуралистические детали, порожденные в данном случае стремлением к фотографической документальности, вносили в хромолитографии обоих вариантов сильный, но нехудожественный эффект.

Ориентируясь на своеобразный эстетический уровень потребителей — представителей третьего сословия, воспитанных на дешевой бульварной продукции, жаждущих не правдоподобия, а некоего фантастического, преувеличенного в своих проявлениях и приукрашенного образа, подменяющего действительность, — авторы хромолитографий стремились поразить воображение лавочников, ремесленников, горничных, прачек картинами доблестных подвигов храбрых солдат, защищающих "Бога, Царя, Отечество", и одновременно ошеломить "тылови́ков" картинами гибели их братьев, мужей, детей. Зрелище морского боя — торжественное, романтическое, с разрывами снарядов и огнем оружейных выстрелов, напоминающее одновременно и праздничный фейерверк по случаю годовщины победы в сражении (традиция такой трактовки сюжета идет еще от картин, гравюр, рисунков XVIII в.), "заслонялось" ужасающими кровавыми подробностями сражения. Вместе с тем жестокие эпизоды порой напоминали кукольный балаган, где легко и обильно льется бутафорская кровь, а марионетки, подброшенные невидимой рукой, выделывают в воздухе головокружительные пируэты.

Злоупотребление цветовыми и тоновыми контрастами, стремление к максимальной динамичности и информативности сюжета, нарушение единства пространства приводило к потере художественной цельности.

Такие хромолитографии вызвали резко отрицательную оценку художественной общественности, интеллигенции, однако находили широкий рынок сбыта, в то время, как композиции, созданные профессиональными художниками, не пользовались спросом.

Хромолитографий, посвященных морским сражениям войны 1904—1905 гг. (ряд сюжетов был посвящен военным действиям на суше), известно не менее двух десятков. Они печатались в Москве, Киеве, Петербурге и других городах. В настоящее время коллекции хромолитографий хранятся в Государственном историческом музее, в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Государственной библиотеке им. В.И.Ленина.

Все сюжеты сводились к нескольким композиционным схемам. Так, например, сцена боя у Порт-Артура помимо кораблей в разнообразных ракурсах обязательно включала изображение берега со стреляющими

из-за укреплений пушками.

Другая группа хромолитографий изображала сражение в открытом море и переносила зрителя как бы в центр события.

Каждый печатавшийся с дозволения цензуры лист обязательно снабжался заголовком, называющим эпизод военного сражения (часто с указанием точного дня и часа). Изображение дополнялось также военной сводкой или "рассказом очевидца"⁸.

Печатались хромолитографии, судя по выходным данным, оперативно, порой через десять дней после события. Крупных размеров (обычно не менее 40х60 см), хромолитографии, пришедшие на смену лубкам, могли в течение нескольких лет "украшать" стену гостиничного номера или трактирной залы, лавочки, духана или жилище небогатого горожанина. У И.Кеквадзе, как и в других духанах Тифлиса, их со временем заменили клеенки Пиросмани.

Произведения Пиросмани на сюжеты русско-японской войны разительно отличаются от хромолитографий композиционной слаженностью ("легко смотрятся", по выражению художника), тем уровнем мастерства, который отличает произведения подлинного художника от "плода неловких стараний провинциального литографа".

Особенно различна эмоционально-образная интерпретация сюжета. Это тем поразительнее, что Пиросмани, крестьянин по происхождению, живший долгое время в городе, в той самой среде потребителей вульгарных олеографий, сам не попал под влияние образцов массовой культуры. Художник, будучи верным внутреннему чувству, интуитивно обобщая формы, изменяя, очищая и завершая композицию, исключая ненужные, с его точки зрения, детали, вводя новые, переводит вульгарный образец в сферу эстетическую, уродливый балаган в торжественный эпос. У Пиросмани совершенно отсутствуют кровавые подробности сражений, минимальны пиротехнические эффекты, достигнута композиционная, колористическая и стилистическая цельность изображения. Как в подавляющем большинстве своих произведений, Пиросмани использует не линейную перспективу, а перцептивный способ построения пространства. Контраст с хромолитографиями настолько велик, что могут возникнуть сомнения в правомерности рассмотрения их в качестве иконографических источников. Но они, несомненно, были известны художнику и послужили отправной точкой при создании картин.

Сравнение хромолитографий и картин в деталях с очевидностью показывает, что Пиросмани видел несколько листов, посвященных обороне Порт-Артура, и изображения морских баталий, но вместе с тем не следовал буквально ни одному из них.

Характер отношения художника к хромолитографиям был неоднозначным. Некоторые детали перенесены в картины без изменений. Незнакомые японские флаги из хромолитографии "Сражение у Порт-Артура" и необычная конструкция корабельной мачты, подробно показанная на другом листе "Броненосец Ретвизан", с большой точностью воспроизведены Пиросмани в картине из частного собрания.

Из хромолитографий попали в картину Пиросмани изломы береговых укреплений, стреляющие с берега и кораблей пушки, клубы дыма, вырывающиеся из стволов орудий. Эти детали составляют первую, условно выделяемую группу композиционных элементов, по-видимому, важных с точки зрения художника для обозначения сюжета и места действия, а потому и довольно точно им воспроизводимых.

Следующую группу композиционных элементов, встречающихся в хромолитографиях, Пиросмани трансформирует согласно своим представлениям или заменяет близкой по смыслу деталью из арсенала собственных художественных средств, найденных ранее и опробованных в других картинах. Так, например, двухпалубные корабли, часто встречающиеся в хромолитографиях, Пиросмани в обеих картинах изображает в виде двух поставленных друг на друга больших лодок. Эту ошибку трудно объяснить только тем, что художник не знал конструкции корабля или пренебрегал инженерными подробностями. В ранней картине, в той, где с особенной тщательностью воспроизведена необычная мачта, Пиросмани обстоятельно показывает, как днище верхней лодки врезано в палубу нижней. Вместе с тем обе эти лодки, составляющие двухпалубный корабль, равно как и военные шлюпки, в обеих картинах уподоблены вырезанным из дерева лодочкам, напоминающим детские деревянные кораблики. В такие же игрушечные кораблики Пиросмани помещал кутящих кинто ("Ишачий мост"), рыбаков и моряков ("Батум"). Таким образом, буквальное правдоподобие уступает место своеобразному "архетипу".

Трансформации подвергся мотив горящего корабля — один из обязательных в хромолитографиях. В картине из ГМИИ горит не сам корабль, а, скорее, разлитая по поверхности моря нефть. Пиросмани мог

быть очевидцем такого пожара в нефтяном порту Батуми в пору своей службы на железной дороге. (В картине из частного собрания мотив горящего корабля отсутствует.)

Представляется странным, почему художник не изобразил эти элементы композиции с такой же степенью достоверности, что и в первой группе, почему не скопировал их с хромолитографий.

Вероятно, здесь мы наблюдаем не просто своеобразную подмену незнакомого знакомым, неизвестного известным, виденным ранее, что довольно часто отмечается в произведениях "наивов" (эта черта коренится в самом характере "наивного" творчества).

Просматривая и сопоставляя картины Пиросмани, отмечаешь, что художник, начиная работать над картиной, словно бы использует образы-знаки, сложившиеся в его сознании на основе реальных впечатлений и своеобразно сформировавшиеся пластически. Они устойчиво повторяются в произведениях, причем более ранние впечатления доминируют над поздними, вытесняя их.

Приступая к работе над картиной, художник имеет в своем сознании уже сложившуюся модель, определенную не только художественными задачами, но и ее смыслом.

Возможно, этим объясняется присутствие в картинах на сюжет русско-японской войны композиционных элементов, не встречающихся в хромолитографиях, но существующих в других батальных произведениях Пиросмани. Так, в обеих картинах изображены построенные на берегу монолитные группы солдат. Во время русско-японской войны с широким применением артиллерии, повлекшим изменение военной тактики, сплошной строй солдат был явным анахронизмом, и конечно не в хромолитографиях начала XX века следует искать истоки этого композиционного элемента. Пиросмани использует этот композиционный элемент также в картине на военный сюжет из другой эпохи: "Шете показывает князю Бяратинскому, как поймать Шамиля". События, изображенные художником, относятся к середине XIX в. В этой картине, как и в баталии из ГИМ, рядом с прямоугольником солдатского строя помещен всадник. Допуская вариации внутри композиционно-смыслового блока, Пиросмани неизменно вводит его во всякое известное нам изображение военных действий, словно без него сюжет

баталии будет неполным.

Истоки данного композиционного элемента следует искать в лубках и гравюрах, выполненных до середины XIX в. Возможно, Пиросмани была известна гравюра "Взятие крепости Карс". В свою очередь, этот композиционный элемент тяготеет к средневековым миниатюрам и фрескам.

Приведенные примеры из сюжетов русско-японской войны подтверждают одну из принципиально важных черт творческого метода Пиросмани — составление картин из устойчивых композиционных элементов, своего рода "блоков" с закрепленным в сознании самого художника смыслом. Таких "блоков" в картинах Пиросмани множество. Один из самых характерных — "застолье": стол, покрытый белой скатертью¹⁰, за которым лицом к зрителю торжественно сидят пирующие. Этот "блок" может составить самостоятельное произведение (таковы многочисленные "кутежи"), может являться одним из элементов в многосюжетной композиции ("Ишачий мост", "Фаятон и ночной кутеж", "Панно в шести картинах", "Пир во время сбора винограда", "Праздник святого Георгия в Болниси" и т.д.).

Повторяются, "переходя" из произведения в произведение, поднявшиеся на задние лапы медведи, прикованные к дереву, разбойники, грабящие путника, черные птицы, кружащие в небе. Нельзя в этой связи не вспомнить грузинок с бубном, деревни, обмолоты зерна, путешественников на ярбе, базары. Повторяемость сюжетов, а также композиционно-смысловых блоков отмечалась многими исследователями как особенность творческого метода, но объяснялась чаще всего необходимостью быстро выполнить заказ, "набрав" его из привычных деталей, написанных отработанными приемами. Но это объяснение не представляется исчерпывающим. Для ускорения работы могли найтись и другие пути: сокращение числа сюжетов или уменьшение количества деталей в композициях.

Дело не только в экономии художественных средств, не только в ограниченных материальных возможностях художника. Ведь из воспоминаний друзей и заказчиков известно, что в жизни Пиросмани были периоды относительного благополучия, когда он мог покупать, в частности, дорогие высококачественные краски, но палитра художни-

ка не становилась от этого более многоцветной, а композиции — более замысловатыми. Работы художника сохраняли сдержанность, присущую им безыскусную простоту, до сих пор поражающую своим совершенством и обусловленную, как представляется, своеобразным авторским канонem. Вероятно, художник интуитивно ощущал некий образец, некую "истинную суть" вещей и явлений. Ее, а не "видимое правдоподобие" стремился с максимальной адекватностью воплотить художник в своих произведениях, варьируя композицию, постепенно и настойчиво приближаясь к образу, живущему в душе.

К сожалению, примеров, подтверждающих эту гипотезу, мало. Наиболее, на наш взгляд, достоверный и убедительный пример сравнения двух одновременных вариантов русско-японской войны подтверждает это положение. (Несмотря на значительное количество сюжетных "сериалов", последовательность их создания восстановить труднее.) Композиции обеих картин словно бы предполагают их парную развеску. Они могли бы составить диптих, воссоздающий очертания бухты, если бы не ряд изменений, произошедших в поздней картине в трактовке отдельных деталей композиции, колорите, фактуре живописи.

Фортификационные укрепления, инородной зигзагообразной линией пересекающие раннюю композицию, в поздней теряют жесткость и превращаются в иконописные "лещадки", уверенно написанные пробелами. Они органично включаются в композицию и кажутся созданными из той же субстанции, что и холмы, окружающие бухту. Волны ударяются не в жесткий парапет, а мягкую извилистую линию берега. Таким образом, возникшие под влиянием хромолитографий урбанистические элементы постепенно устраняются художником из композиции.

В отличие от свинцово-серого колорита ранней работы, обусловленного хромолитографиями академического направления, не имеющего аналогий в творчестве Пиросмани, цветовая гамма картины из ГМИГ (второго варианта данного сюжета) характерна для большого числа произведений художника. Зеленовато-желтые просвечивающие мазки, образующие холмы, белый, охра, "вспышки" английской красной, в полную силу "звучащий" черный фон — все это находит параллели во множестве других картин.

В процессе творчества Пиросмани приходит к собственному вопло-

щению сюжета, отказываясь от деталей, внутренне ему чуждых, адаптируя или заменяя их, очищая сюжет от незначущих для него элементов. При этом изменения в соответствии с авторским канонам претерпевают и колорит, и живописная фактура, и пространство картин, и их эмоциональный строй.

Эта особенность творчества сближает Пиросмани со средневековыми иконописцами, фрескистами, миниатюристами, творчество которых также было регламентировано канонами, но обусловленными не индивидуальными особенностями таланта, а общехудожественной ситуацией. Исследователи неоднократно отмечали общность искусства Пиросмани с искусством его средневековых собратьев¹¹, выявляя сходные композиционные схемы, символику сюжетов. Подчеркивалась, в частности, монументальность, эпичность произведений художника. Но, вероятно, это производные от общности метода, суть которого — в следовании канону, хотя — у Пиросмани — и авторскому.

Интуитивным авторским канонам объясняется, видимо, удивительная цельность творчества Пиросмани, его стилистическая однородность. Этим также можно объяснить и возникшую сложность датировок его произведений. Каноничность мировоззрения — та черта, которая позволяет считать Пиросмани как бы связующим звеном между мировоззрением средневековых художников, канонизированным самой культурно-исторической ситуацией, и художников XX века, осознанное стремление которых к цельности мировосприятия приводило их, как и Пиросмани, к выработке собственных авторских канонов.

Примечания

- I. См., например: "Что же касается батальных морских сцен, созданных по мотивам русско-японской войны, то они, несмотря на искренность и обусловленное ею определенное обаяние, намного уступают по художественному уровню рассмотренным многосценим картинам, их следует рассматривать в качестве наглядного примера того, насколько необходимы конкретные жизненные наблюдения художнику для создания произведений неповторимой художественной целостности. Эти сцены очевидно указывают также и на то, что динамичные и драматичные батальные сцены (так же, как

- и сцены охоты мало подходили художественному миру Пиросманашвили". Хоштария, Г. М. Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тб. 1985 с. 133
2. Буачидзе Г. "Пиросмани или прогулка оленя". Тбилиси, "Хеловнеба" 1981, с. 236-237.
 3. Кузнецов Э. Пиросмани. М., Искусство, 1984, с. 112.
 4. "Так, в 1925 г. К. Чернявский, один из первых исследователей творчества Пиросмани, записал: Иван Кеквадзе участвовал в обороне Порт-Артура в русско-японскую войну, и Пиросмани в угоду ему изобразил несколько морских баталий". Цит.: Зланевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964, с. 102.
 5. Зланевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964.
 6. См. Вересаев В. На японской войне. М., 1986, с. 271.
 "В витринах магазинов ярко пестрели лубочные картины удивительно хамского содержания. На одной огромный казак с свирепо ухмыляющейся рожей сек нагайкой маленького, испуганно вопящего японца; на другой картинке живописалось, как "русский матрос разбил японцу нос" — по плачущему лицу японца текла кровь, зубы дождем сыпались в синие волны. Маленькие "макаки" извивались под сапожками лохматого чудовища с кровавадною рожей и это чудовище олицетворяло Россию". Об этом также — Г. Мясоедов. "Русский лубок конца XIX — начала XX века", в об. иллюстраций. М., "Советский художник", 1988.
 7. Хромолитография — способ литографского воспроизведения многоцветных изображений, при котором для каждой краски вручную изготавливается отдельная печатная форма на камне или цинковой пластине. Полученный с нескольких форм готовый оттиск также называется хромолитографией.
 8. Так, например, хромолитография "Бой при Чемульпо" /Лит. М. Соловьева. Москва. Дозволено цензурой 21 февраля 1904 г./ сопровождалась следующим текстом: "С разных сторон подтверждают, что русские при Чемульпо совершали чудеса храбрости. Во время второй атаки японцев оба военные русские судна при звуках "Боже царя храни" устремились на всех парах прямо на японский флот. Столь

храбрый образ действий ввиду грозившей им верной гибели вызвал громкие одобрения со стороны иностранных судов, находившихся на рейде. Бой велся на самом близком расстоянии. Так что дымовые трубы сражавшихся судов были испещрены пробоями от пулеметных выстрелов. После боя японцы ретировались со значительными потерями. Здесь видели многие японские суда поврежденными".

9. Кузнецов Э. отмечает: "В подготовительной работе он не нуждался, да практически и не имел для нее никакой возможности. Быть может, ему хватало времени подумать, пока он готовился к работе... Можно было бы предположить, что обладая уникальным зрительным воображением, он начинал работать, мысленно представляя себе всю будущую картину вплоть до мелких деталей, а потом как бы воспроизводит стоящее перед его внутренним взором" (Кузнецов Э. ук.соч., с.92-93). Это предположение представляется несомненным, однако образ, виденный внутренним взором, был рожден не причудливым полетом фантазии, а строго обусловлен смыслом, который нес в себе тот или иной сюжет. Однако Э.Кузнецов ограничивается подчеркиванием композиционного и колористического мастерства художника.
10. Скатерть с трапезой, растеленная на земле, по-грузински также означает "застолье".
11. См., например, Тугендхольд Я. Самородок Грузии. Заря Востока, 1926, 10 окт.; Кузнецов Э. Указ.соч., с.78.
Важны также и слова самого художника: "Иконописцем не был, только раз писал св.Георгия".

ЗАПРЕТНЫЕ ОБЛАСТИ ЦВЕТА

Скажи: можно или нельзя
употреблять, черный и белый,
не запретный ли они плод?

Ван-Гог

Ученая живопись издавна с опаской относилась к двум цветам — к черному и к белому. Развитое цветопонимание мыслило их как сложное единство оттенков. Чистый белый и чистый черный отвергались как не существующие в природе. И отражающий свет, а следовательно, непременно окрашенный белый, и поглощающий свет черный были словно выведены из арсенала живописи.

Открытие цветных теней, учение о рефлексах — эти и другие завоевания в области цвета не абсолютны. Они перестают быть открытиями, превращаясь в единую для всех систему правил. Именно превращение открытия в правило часто происходило в преподавании живописи, когда, например, у учеников отнимались без особых церемоний кость или сажа и им делались строгие предупреждения об умеренном и осторожном применении белил. Таким несложным способом старались избегать двух бед — "разбела" и "грязи". Изгнание с палитры красок — это, впрочем, крайность, до которой дело обычно не доходит. Свинцовые и цинковые белила, жженая кость или ламповая сажа на палитре признавались необходимыми почти всегда, но границы и способы их применения были строго регламентированы, причем не только академической системой живописи, но и теми, что ей противостояли. Так, импрессионисты, начавшие пользоваться чистым открытым цветом и добиваться смеси не на палитре, а на холсте, делали исключение для белил, которые употребляли лишь в смеси с неожиданной для них осторожностью. Осторожно относились они и к черному.

"Когда мы пришли на берег Сены на этюд и стали писать — мы писали как всегда — охрички, съеночки, умбрички, слоновая кость, а он, вдруг видим мы, — берет кадмий лимонный и другие кадмии до оранжевого и красного крапика (а мы английскую красную), ультра-

марин и чуть-чуть черной — одно маленькое пятнышко...», — так запомнился А. Шевченко рассказ А. Коровина о походе на этюды вместе с Клодом Моне и его друзьями.

Практика, впрочем, не всегда совпадала с теорией, и художник, случалось, не мог устоять перед соблавром мазка белил прямо из тюбика или удара сажи, не смягченной примесями. Но это все же скорее исключение, некоторое нарушение хорошего тона живописного цеха. Сам путь, при котором белое так и писалось бы белой краской, а черное — черной, выглядел в глазах ученой живописи как отказ от колористических поисков, как "детски-наивный" ход, пригодный для ребенка или новичка, но не для живописца-колориста, который и тусклый серый заставит звучать белизной и добьется черноты без черной краски. И в классическом методе живописи все стадии работы были четко разграничены. Время и место применения белил и черных были определены самой последовательностью работы.

"Набросал белилами Фоскари и покрыл холст гризалью — смесью персиковой с белилами; это будет довольно хорошим подмалевком, чтобы избежать розовых и рыжих тонов", — пишет Делакруа. Совершая свои открытия в области цвета, он сохранял традиционную последовательность работы над картиной, то есть писал по просохшему подмалевку в два-три слоя и, что существенно, фиксировал все стадии своей работы подробными записями в "Дневнике". Они позволяют проследить, как эти два запретных цвета присутствовали у него лишь при начальной стадии работы, а потом уходили внутрь, откуда лишь просвечивали. "Избегать черного; получать темные тона посредством чистых и прозрачных тонов красного, кобальта или желтого или синей жженой и натуральной", — такое указание адресует Делакруа самому себе. И это не личное его убеждение.

"Не нравится умбра, возьмите другую краску, только не черную... — наставляет ученика П. Чистяков. Им вторит Коро: "Каким бы сильным ни был свет или тень, никогда не употребляйте чистые белила или чистую черную краску. Я всегда подцвечиваю даже самые сильные тона".

"Остерегайтесь белого цвета", — предупреждает Дега...

Подобные суждения принадлежат и другим, очень разным художникам. Не мудрено, что согласный хор столь авторитетных и столь несохожих голосов может вызвать предубеждение против "черного" и "белого" и у самого смелого новатора.

Открытие голлоты колористических возмозностей этих двух "опасных" цветов, звучащих в полную силу, принадлежит Пиросмани, который в своем счастливом неведении, надо полагать, и не подозревал, что надлежит "опасаться белого" и "избегать черного". Он не знал, что недоверие к этим цветам объединяет ретроградов с новаторами и составляет важную отличительную черту "ученой" или "высокой" живописи. Ему не надо было преодолевать, борясь с собой и ломая школу, те предубеждения, которых у него не было и быть не могло. Действительность же, его окружавшая, внушала ему другое: черный и белый цвета — первооснова жизни, все остальное второстепенно и существует в границах от черного до белого. Пиросмани не знал и того, что выразительность белого пятна на черном или черного на белом относится скорее к языку графики, нежели живописи, а что живописцу следует оперировать богатством остальных цветоотношений, избегая прямого контраста этих двух цветов. Не были ему знакомы ни в теории, ни на практике и два способа классического построения картины — со светлым подмалевком по цветному или темному и с темным подмалевком по светлому грунту. Он не знал, что эти два метода — высветление светлых мест — и — прописывание темных по светлому — неотделимы от учения о светотени, от понятий моделировки формы, полутонов, рефлекса и блика.

Правда, в одном отношении Пиросмани словно последовал советам своих предшественников и современников — он часто обходится без черной краски. Ее заменяет в наиболее характерных его работах черная основа — клеенка вместо обычной основы живописи XIX—XX вв. — холста с белым грунтом, ибо темные и цветные грунты старых мастеров давно ушли в прошлое.

Черное поле вместо белого определило всю живописную систему Пиросмани, охарактеризованную Э.Кузнецовым как "письмо наоборот" — светлым по темному. ...И не только светлым по темному, но и белым по черному, что едва ли имеет аналогии в художественной практике. Как ключ к этой цветовой системе можно рассматривать черного "Каба-

на" — одно из наиболее необычных и вместе с тем наиболее характерных произведений Пиросмани. Здесь метод художника предстает в наиболее обнаженной и наглядной форме. И без того "узкая", как это называют художники, палитра Пиросмани сведена здесь к необычному даже для него минимуму — он пишет по черному фону клеенки белилами с небольшой добавкой, вероятно, окры или английской красной, красок спокойных и нейтральных. Достичь цветовой активности при таком ограничении средств — почти неразрешимая живописная задача. Сама палитра, казалось бы, толкает к мягкой гамме сближенных тонов.

Пиросмани начинает с белил, которыми, на первый взгляд, довольно грубо и небрежно покрыт не нужный в данном случае художнику черный фон. Ненужный именно как фон. Он закрыт ровным и негустым слоем белил, через который черный цвет клеенки слегка просвечивает, образуя неопределенную и неглубокую дымчато-серую на расстоянии и мутно-белую вблизи, среду, из которой осторожной кистью вытянут силуэт зверя. Единственная цель светлого фона в этой работе — убрать черный там, где он не нужен, и вытащить из глуховатой белизны очертания вепря. Его силуэт, сам по себе чрезвычайно выразительный, не теряя своей цельности, претворяется в форму, пластически насыщенную.

Силуэт остается силуэтом, но в его границах замкнута упругая и наполненная тяжелая масса — зубцами обозначен вздыбленный загривок вепря, подвижными ударами кисти короткая жесткая щетина. Здесь Пиросмани все время пишет белилами по черному, но слой белил так тонок и прозрачен, что и в прописанных местах проступает основной густо-черный цвет клеенки и ее бугорчатая фактура, превращающаяся на наших глазах в шкуру кабана. Белила гуще ложатся там, где прорисовывают форму. Меняя холодный оттенок на более теплый, они вылепливают глаз, подглазье и клык. Опуская полутона, равнодушные к светотени, Пиросмани кратко и немногословно обозначает в предмете лишь главное и существенное. Устойчивые признаки отмечены энергическими и резкими ударами кисти, а место каждого из них найдено так, что каждое прикосновение оказывается необходимым и значащим — и клык, и глаз, и копытца посажены на место с такой точностью, что и на отдалении и вблизи

не оставляют никаких сомнений в том, что именно изображают. Мазки белил внутри формы столь немногочисленны, что поддаются простому пересчету, но они не только вылепливают форму — без моделировки, но создают и характер вепря, так отчетливо выраженный в силуэте и в каждом мазке, что он поневоле провоцирует наше сознание на поиски символического и эмоционального содержания образа, который можно прочесть и как метафору мирового зла. Для Пиросмани же, думается, было достаточно, чтобы его "Кабан" был черный, плотный и злой, каким его собственноручно и видит по сей день не искушенный в символике зритель.

Сила воздействия работ Пиросмани объясняется еще и тем, что сам процесс его работы от нас не скрыт. Мы видим одновременно и форму, и то, как она строится. В этом отношении Пиросмани приближается к новейшей живописи, делая то, к чему та стремится — не всегда успешно. Именно это свойство современной живописи имеет в виду Пикассо, сравнивая Тинторето и Сезанна, о котором говорит, что "как только он положил первый мазок, картина уже существует". В этом отношении живопись Пиросмани неожиданно оказывается созвучна живописи самых крупных и просвещенных его предшественников и современников. Картина его начинает жить с первого мазка. Она живет и входящими в ее структуру участками вообще не прописанной основы. "Белые зоны" рекомендовал П. Синьяк оставлять в акварели для усиления входящих в ее композицию цветов. Подобный же прием — в живописи маслом — у Пиросмани "черные зоны" нетронутого фона. Они активизируют цвет, который окружают и с которым соседствуют.

Пиросмани не делал подмалевка, но научился с изощренной тонкостью использовать как кроющие способности красок, так и их прозрачность. В некоторых местах тонкий слой прозрачной краски, положенной неровно, прямо по фону, дает лессировочный эффект (хотя здесь трудно говорить о лессировках в классическом понимании этого термина). Происходит нечто, подобное тому, что описал Делакруа, размышляя о методе старых мастеров. "Вполне вероятно, что первые венецианцы писали на совершенно белом фоне; их коричневатые тела кажутся ничем иным, как простыми лессировками по фону, который всегда просвечивает". У Пиросмани

роль этой изначальной, все определяющей, изнутри проступающей основы играет именно черный цвет. Он то выходит на первый план, как в "Кабане", то отступает и выдвигает вперед главный предмет изображения, как, скажем, в "Ортачалских красотках", или образует идеально абстрактный фон, как в "Натюрморте". Черный цвет у Пирсмани никогда не нейтрален, он усиливает все остальные, столь скупое входящие в колорит почти каждой картины цвета. В "Ортачалских красотках" белила пишут по черному, оставляя почти нетронутым фон, причем ложатся они довольно плотно и везде окрашены интенсивными оттенками — белое и светлое ближе, черное — дальше. Пирсмани умеет писать не только белым по черному, но и, когда ему это надо, черным по черному, иными словами, черный фон для всей его цветовой структуры — важнейший элемент построения формы, причем как формы внешней, так и формы внутренней. Двойная роль этого цвета особенно поразительна там, где она осуществляется в пределах одной картины.

Черные корсаки лежащих красавиц не написаны, а просто пропущены, оставлены нетронутым цветом фона, но место и количество этого пропуска таковы, что он обозначает и очень точно нужную художнику деталь наряда. Такими пропусками — их хочется назвать не пробелами, а прочерными — Пирсмани пользуется широко и свободно.

Любопытно, что метод этот — использование фона как активной части всей живописной структуры — Пирсмани сохраняет и в тех случаях, когда пишет не на черной клеенке, а на коричневатожелтом картоне. Так, например, поступает он в работе "Белая свинья с поросятами". Исходной черноты здесь не существует, а потому художник нагнетает мрак сам, прописывая фон темно и плотно, чтобы по темному фону писать белилами фигуры зверей. Характер черноты здесь совсем иной, чем в картинах на клеенке, мрак матовее и мягче, это не мрак, а скорее сумрак, а вся структура гораздо пространственнее. Прописывая фон, Пирсмани не делает этого пунктуально. Фон, каким бы он ни был — черным или коричневатожелтым, как в данном случае, — всегда присутствует как важный элемент, местами он просвечивает, а местами остается нетронутым. Так он пишет глаза своих зверей и людей, выразительные и грустные.

"В некоторых поздних работах, отмеченных повышенной экспрессией, он оставляет черной всю глазницу вместе с бровью и частью тени, очерчивающей крылья носа, и в глубине этого черного бросает сияющий мазок белилами". Э. Кузнецов говорит о глазах людей на картинах Пиросмани, но и изображая зверей, художник применяет тот же прием, ибо его люди и звери вылеплены из одного материала, и принципы построения и тел их, и глаз сходные. В картине "Белая овинья" теплый цвет фона оставлен нетронутым лишь в глубине глаза, и это единственное столь интенсивно теплое пятно, отличное от остальных и по цвету, и по фактуре, притягивает внимание. Однако фон "работает" и там, где он скрыт красочным слоем. Пиросмани часто писал белых зверей и узость его палитры не мешала устанавливать тончайшие градации оттенков белого внутри найденного контура. Если цвет особенно сложен внутри формы, будь то испадающее тяжелыми, чуть игрушечными складками платье красавицы или мохнатая шкура зверя, то на касаниях он станет более тяжелым и ровным. Цвет очерчивает контур — иногда подвижным мазком, иногда не менее динамичным пропуском, где фон, черный или другой, неизменный по цвету, изменив по форме — такой подвижный, все время меняющий толщину, контур обегает платье Маргариты. Контур не наложен сверху, а словно вытянут на поверхность из глубины и в глубину уходит снова, растворяясь в ней там, где больше не нужен.

Прием, даже самый удачно найденный и многократно повторенный, не превращается у Пиросмани в абсолют — он легко от него отказывается, находя новый. Так, в некоторых работах, где встречается интенсивный красный цвет ("Женщина с кружкой пива", например), он дает контур белилами с сильно выраженным цветом, но это не оттенок, а именно белила, в которые энергично вмешан красный, становящийся розовым у нас на глазах. Они не смешаны на палитре заранее, но это и не оптическая смесь импрессионистов — не смесь, возникающая из сочетания отдельных мазков чистого цвета, это смесь, возникающая на кончике кисти в самом процессе работы, в который мы словно втягиваемся вслед за ее движением.

Смесью на кончике кисти пишет Пиросмани и своих зверей, пишет, чаще всего ограничиваясь белилами, охрой и хромом, не подозревая, по-видимому, что в этой серебристой гамме даже изощрен-

нейшего колориста подстерегает опасность "землистого", "серого", "вялого" и невыразительного цвета. Не ведая опасности, он счастливо избегает ее, интуитивно уравнивая скудость палитры богатством и разнообразием фактуры.

Чисто индивидуальное начало проявляется в живописи Пиросмани острее всего на касаниях, там, где локальный цвет вдруг приобретает сложность, а сложный упрощается и стучается до локального.

Особенность колоризма Пиросмани не только в том, что он пишет белое белилами — иной раз с подцвечивающей добавкой, а иной раз и без нее, — но в том, что черным он пишет, точнее даже не пишет, а строит, вовсе не только черное. Черный Пиросмани — это не ночь — в тех случаях, когда он пишет ночной пейзаж или композицию, они как раз пронизаны холодноватым лунным светом, — это не мрак, а та основная материя, из которой создается его мир. Это строительный материал, который по мере надобности превращается то в глину, из которой мастер лепит нужную ему форму, то в черный занавес, закрывающий ненужное. Иногда обе функции черного — формообразующая и абстрагирующая — мирно уживаются в одной картине, чем решается задача, теоретически едва ли разрешимая. Это сочетание двух начал с полной естественностью осуществлено в "Рибаке". В верхней части работы — устойчивый и ровный фон — это чистая абстракция, с равным успехом могущая быть истолкована и как ночь, и как день, но внизу эта не несущая изобразительного смысла чернота, окружающая и выталкивающая фигуры, переходит в лаконично обозначенное, но вполне конкретное место действия. Поперечные энергичные удары кистью с белилами по черному фону — и из небытия возникает воля, вернее, ее обозначение. Текучие мазки тусклого хрома обозначили с такой же определенностью прибрежные растения. Черная плоскость почти сломана в середине картины, но ее цветовое единство сохранено.

Случается и так, что из черного фона выхвачена форма, фоном для которой служит тем не менее тот же черный фон. Эта двойственность функций черного цвета не разрушает живописного единства, но во многом определяет единственность данного художественного явления.

Метод Пиросмани прельщает многочисленных подражателей какой-то простотой. Но именно простота и личная пластическая интуиция художника, которая позволяет ему уравнивать тяжелые массы черного и легкие белого, делает его метод невоспроизводимым. Уникальность живописного языка Пиросмани не только в необычных приемах письма, она еще и в той внутренней свободе, которая позволяет этому художнику преодолевать запреты и предрассудки, не обходя опасных мест и не побеждая их силой, а просто не ведая о знакомой каждому представителю той или иной школы опасности.

Когда живописцы двадцатого века декларируют свою свободу от обветшавших догм, эта свобода дается им трудно, это их личное завоевание, их победа. Свобода Пиросмани в обращении с цветом и пространством, формой и объемом коренится в наивной природе его искусства. Наивность, осознавшая свое обаяние и свои возможности, как известно, перестает быть таковой. Почти все подражатели Пиросмани идут от противного, от преодоления школы ради простоты, а потому их наивность скоро делается вымученной и надсадной, весьма далекой от неведущей себе цены естественности Пиросмани.

Все это, однако, не отвечает на вопрос, почему Пиросмани можно делать то, что было нельзя самым отважным его современникам. Ответов, думается, может быть несколько. Можно предположить, что если бы судьба художника сложилась так, что он учился бы в художественном учебном заведении, то будь это даже не Академия художеств, а самое заурядное училище, ему бы там с самого начала внушили, что существует рисунок и существует живопись, что у них разные задачи и материалы, что выразительность черного и белого — область рисунка и вообще графических искусств, а остальные цвета — сфера живописи. Объяснялось бы непременно и то, что рисунок суть костяк живописи. Усвой Пиросмани эту педагогическую схему, можно допустить, что его природный колористический дар мог бы расслоиться. Способность оперировать черно-белым "ушла" бы в графику, а в живописи он старался бы их избегать. Правда, он, вероятно, смог бы достичь художественного единства и тогда, но совсем другой ценой. Тот же самый художественный результат явился бы тогда результатом борьбы и преодоления, это был бы бунт, а не естественное проявление дара.

Пирсмени же рисует кистью с белилами на клеенке, как мог бы рисовать пером с тушью на бумаге — ведь он не знал, что рисовать должно одним инструментом, а писать другим. Интуитивным путем он достиг того единства рисунка и живописи, к которому стремилась новейшая живопись. Извлечь все возможное из контраста черного и белого именно в живописи был для него самый естественный путь. Он рисует и пишет вместе и сразу — это единый процесс. Контраст черного с белым не имеет для него существенного отличия от других цветовых контрастов, но именно он самый главный, самый первый.

Кроме того, для Пирсмени, как для ребенка или как для народного мастера, по точному наблюдению Ю.Я.Герчука, "Черное — черное, а белое — белое", а потому художнику и нет причины не изобразить, скажем, черную черкеску или черного кабана черным цветом клеенки, а белую ткань скатерти или шкуру белого медведя — белилами.

ПИРОСМАНИ И ИСКУССТВО НАИВОВ

В 1984 году в Белграде была издана Всемирная энциклопедия наивного искусства, посвященная 100-летию с начала творческой деятельности Анри Руссо. Опуоликованный на нескольких языках при участии специалистов различных стран, под редакцией Ото Бихали-Мерина и Небойши Бато Томашевича, этот труд отразил творчество наиболее интересных наивных художников 50 стран пяти континентов. Материалы о 70 наивных художниках из Советского Союза, их биографии и иллюстративный ряд были подготовлены искусствоведом Н.Шкаровской, собравшей на протяжении многих лет богатый и интересный материал.

Всемирная энциклопедия представляется как бы гигантской экспозицией наивного искусства, по которой можно проследить как совпадения, способные, на первый взгляд, озадачить и коренящиеся в стадильности художественного мышления, так и различия, обусловленные историческими, этнографическими и художественными традициями каждой страны.

Энциклопедия позволяет определить место и значение творчества наивных мастеров в изобразительном искусстве данного народа, а также в общем русле мировой художественной культуры. Она подтверждает, как обширен и неоднозначен мир наивного искусства. В нем есть свои вершины: Руссо, Серафин, Генералич, Хико, Матушка Мозес. Грузин Нико Пиросманашвили выделяется среди них умением воплотить возвышенно-духовные представления о жизни, природе, человеке, глубокой постижения национального духа.

С тех пор, как выставка пяти непрофессиональных художников в галерее "Картр шмен" в 1928 году в Париже ввела в историю современного искусства новое явление, ему все еще не найдено адекватного определения. Термины: художники святого сердца, современные примитивы, народные мастера, реалисты, художники инстинкта и др. — не исчерпывают особенности творчества художников непрофессионалов. Противоречивая оценка этого явления сохраняется и сегодня. Вспомним в этой связи те двойственные характеристики творчества Пиросмани, которые делались в разное время.

1925 г. К.Чернявский: "Пасхальный барашек" Нико очень хорош. Несколькими мазками передана курчавая шерсть, но под ней чувствуются мышцы. Очень здорово нарисовано, ничего примитивного, напротив, мастерство художника реалиста. "Кабан" — небольшая картина — вызывает в памяти пещерные контуры животных каменного века. Острый силуэтный рисунок. Анатомия — не подкопаешься..."¹

1927 г. Г.Якулов: "В палитре Пиросмани отразилась вся палитра тех культурных отложений, которые таит в себе дух этого /грузинского — И.Д./ народа: от античных языческих времен через христианство к революции.

Его *nature morte* напоминает помпейскую живопись и скульптуру. Его портреты по национальной характеристике, по силе, простоте напоминают примитивы средневековья, а некоторые — почти византийскую мозаику. По богатству живописных приемов, выразительности, простоте и точности Пиросмани является беспримерным живописцем".²

1930 г. Я.Тугендхольд: "Талант, чудесно соединивший в себе наивность живописца вывесок с культурой Персии и Византии".³

1931 г. Д.Шеварднадзе выделяет Пиросмани и пишет, что "только его творчество тесно связано с тогдашней грузинской действительностью и его произведения резко отличаются от живописи современных грузинских художников. Д.Шеварднадзе также писал, что "Пиросмани — сын старого Тифлиса и благодаря его исключительному таланту, под влиянием окружающей среды он создал прекрасные вещи и глубоко выразил стихию своего народа... Если можно говорить о национальной грузинской живописи, как таковой, то ее представитель только Пиросманавили. Живописный путь его — прекрасный образец для нашего нового искусства. У него есть свое собственное понимание живописи, собственный метод и творческий темперамент".⁴

1968 г. Ото Бихали-Мерин: "В интересном творчестве грузина Нико Пиросманавили талантливо смешались отзвуки народных преда-

ний с наивным изображением современной ему жизни".⁵

1968 г. Н.Шкаровская: "Среди различных проявлений художественной самодеятельности ярко выделяется совершенно самобытное творчество живописцев и скульпторов, которые в силу особой формы творческого мышления идут в искусстве собственным путем. Из этой среды вышли большие художники XX века: Анри Руссо, Нико Пирсмани, Иван Генералич, Иван Рабузин, Иван Никифоров и др."⁶

1971 г. Д.Мирский: "Не примитивист и не архаист: он вполне совершенно современен".⁷

1975 г. М.Алпатов: "Наиболее известным и значительным художником так называемого наивного искусства в нашей стране был до сих пор Нико Пирсманашвили, давно уже завоевавший себе мировое признание".⁸

1968 г. Э.Кузнецов: "Пирсманашвили выработал свою собственную, удивительно цельную и оригинальную систему живописи, не похожую ни на что существовавшее до него и при нем — ни на "ученое" искусство, ни на по-своему умелое и профессиональное искусство мастеров-вывесочников".⁹

Комментирование приведенных выше высказываний я не хотела бы свести к рационализации смысла, то есть к научному анализу, которым творчество Пирсманашвили не обобщено, или к философско-художественному истолкованию. Понимание Пирсманашвили, столь активное в наши дни, должно носить творческий характер. Оно как бы продолжает творчество самого Пирсманашвили. Активное согласие — несогласие, полярные или сходные оценки исследователей и почитателей искусства художника лишь углубляют представление о нем. Истинно великое искусство, по словам М.Бахтина, во многом бывает бессознательным и многоосмысленным, отсюда и многообразие его смысла, понимания его. Пирсманашвили обращен и в сторону фольклора и к ученому профессионализму. Примитив в принципе лишен четких границ, которые колеблются от "низа" к "верху". Пирсманашвили — художник по призванию,

а не по образованию, свободный в своем творчестве, не зависящий от обаяния художественных авторитетов. Если бы мы могли дифференцировать произведения мастера, которые не однозначны и даже не все на уровне его высокого стиля, — это — наивное, это — от фольклора, а это — от профессионального, — в этом случае Пиросмани выглядел бы просто стилизатором, пускай и талантливым. Связь Пиросмани с фольклорным искусством — в самом понимании предмета как определенной постоянной величины, как знака, закрепленного опытом, интуицией, в повторяемости, присущей народному коллективному творчеству. Указывать на природу творчества Пиросмани как "наивного" и не замечать, что он возвышается над народной традицией, — ошибочно так же, как оценивать его с точки зрения профессиональной станковой живописи. Промежуточна ли позиция Пиросмани-художника, как утверждает Э. Кузнецов, от ремесленности к "большой" станковой живописи, от средневековья к Возрождению? Как и у наивного художника, истоками его творчества являются икона, вывеска, лубок, книжная иллюстрация; его произведениям свойственна условность и обобщенность художественного языка, каноничность, иератичность, статичность. Но как быть с интуицией творца, создававшего на картинах мир беспокойный и глубокий, волнующий нас извечными вопросами бытия... Как быть с тем, что Пиросмани вырабатывал свою тематику, технику и живописную систему как истинный профессионал, мыслящий и талантливый... Равновесие интуиции и сознания, сосуществование стихийного начала и упорядоченной рационалистичности профессионального мастера... Разве же все это грани, делящие творчество Нико Пиросмани? Он не ставил перед собой формально-художественных задач, он открыл своим искусством иные возможности. Источники его творчества определены или предполагаются верно, внешние импульсы сознательно или неосознанно им переживаемы, были, но они так сплетались с внутренним миром художника, что рождается уверенность: Пиросмани пришел из собственного детства — мира своих представлений, эмоций и видения. Вместе с тем его творчество уходит в далекое прошлое формой мышления, оно было подготовлено веками и, родившись, обогащалось новыми смыслами, перерастая себя. Такова, впрочем, судьба у жизни великих произведений: все более раскрываться и жить, по выражению

М.Бахтина, в "большом времени".

И тем не менее, даже сегодня, когда о Пиросмани столько написано, еще действует стереотип вопроса: дилетант, примитив, гений? Кто же Пиросмани сегодня? Кем станет завтра? Он был и будет рыцарем поэтического образа своей страны, художником, совершившим, по словам Г.Якулова, колоссальную эволюцию от вывески к великим произведениям нашей эпохи.

Н.Пиросмани осознавал себя художником, и благодаря братьям Зданевичам мы об этом знаем. Вот одно из немногих сохранившихся, а потому и ценных суждений его: "Иконописец, живописец, маляр, художник — все разное, иконописцем не был". Отделяя себя от "буквописцев", то есть мастеров-вывесочников, которые, как считал Пиросмани, "рисовать совсем не умеют", он воспринимал себя тем, кто способен работать по вдохновению, а не по канонам и трафаретам.

Казалось бы, парадоксально, что, с одной стороны, Пиросмани осознавал себя художником и с готовностью включал себя в их братство, а, с другой стороны, вся его бродячая неприкаянная жизнь опровергает эту готовность. Как известно, он редко покидал Тифлис и тем более не совершал далеких путешествий. Скитальца без дома, без угля одни воспринимали как человека богемы, другие — как непутевого. А для него скитания по Тифлису были благом, свободой, питавшей его творчество. К ним художника вынуждали и нищета, и нежелание быть связанным обязательствами, но, скорее всего, импульсом страннического образа его жизни было интуитивное творческое беспокойство. Это были странствия в поисках самого себя.

Причисляя себя к братству художников, Пиросмани избегал близости с "учеными" мастерами и контактов с членами Тифлисского амкара живописцев и маляров. Избегал, подсознательно оберегая себя, свою систему жизни, которая означала для него творчество.

Отводит Нико Пиросмани значительное место на своих страницах, Всемирная энциклопедия раскрывает суть его творчества. Соседство с наивными художниками разных стран и времен дает представление о смысловых акцентах творчества, о его неповторимости.

Эпитет неповторимого художника может означать одно: творчество грузинского самородка, самобытное, особое и вовлекающее в свой художественно-образный мир, рождающийся из таланта видеть вещи по-своему, как бы рождая их заново. Не игнорируя художественно-формальные параллели в творчестве Пиросмани и других мастеров, включенных в энциклопедию, можно указать на какую-то более общую и менее очевидную внутреннюю связь. Именно в этой связи Пиросмани впервые предстал перед обширным кругом зрителей благодаря Всемирной энциклопедии. И уместность его здесь исчерпывается не столько сравнительно-художественным анализом произведений Пиросмани и других живых художников. Она заключается в том подтексте, который "роднит" их в формальных признаках и в отношении к творческим задачам. Сказанное можно проиллюстрировать рядом произведений художников — современников грузинского мастера.

В картинах Пиросмани и французского художника ^(1896-?) Максима есть общие темы. Интересно, что Максим, как и Пиросмани, некоторое время служил железнодорожником, и это отразилось в его картинах. Они носят характер идиллического пейзажа с игрушечными станциями, поездами, домами, почти сказочными средневековыми замками. В композицию своих произведений художник включает изображения хорошо знакомых ему предметов в идеализированном окружении. Максим с легкостью строит композиции, людей группирует в фактически независимые, самостоятельные сцены, оживляющие картины с их четкими и чистыми линиями. Дым паровоза воспринимается как чистое облако. Максим с достаточно профессиональной выучкой соблюдает законы линейной перспективы, соотношение масштабов, уделяет внимание и изображению деталей, подробно прорисовывая дом и поезд. Наряду с локальными плоскостями цвета художник пользуется и светотеневыми моделировками, например, в изображении пейзажа, неба и речной глади.

По сравнению с этой работой, "Кахетинский поезд" Пиросмани воспринимается как мистически-загадочная сцена, где поезд с вагонами без колес, где отсутствуют рельсы, а бурдюки и кувшины для вина кажутся таинственными и непонятными существами. Картина ощущается как одно из явлений всеобщей загадочности, ирреальности мира.

3-е сравнение продолжают "Ишачий мост" Пиросмани и "Шествие на высокогорное пастбище" швейцарского художника Иоханесса Мюллера (1806-1897). Композиционно S-образно построенный, с ритмичкой линией, пейзаж замкнут изображениями деревьев, на заднем плане его венчают горы. Темный колорит Мюллер оживляет красочными пятнами одежды крестьян. В композиционном строе, в изображении пейзажа с небом, облаками и деревьями сказывается определенное стремление художника к подражанию профессиональной живописи. Строгая тектоника композиции, ее ритмический строй, тщательная выписанность фигур животных и людей выдают рационалистичность и упорядоченность художественного видения и мышления. Сказывается мировосприятие художника-европейца, воспитанного на педантичной аккуратности, пунктуальности и в жизни, и в творчестве.

"Ишачий мост" Пиросмани отличается замкнутостью композиционного построения, ритмичкой линией и общим колористическим решением, ощущением ирреальности происходящего. При всей своей условности и обобщенности живописного языка картина волнует загадочностью земной жизни, она — эпос. В полотне Мюллера все возмуженное и обывденное.

Тема пира и свадьбы привлекала и Нико Пиросмани, и Ивана Никифорова (1897-1971). В "Деревенской свадьбе" И.Никифорова она выплеснулась в ярких, мажорных красках, а сюжет, лубочно воспроизведенный, словно увиден глазами ребенка.

У румына Георге Стурзы (1904-?) деревенская свадьба изображена с топографической точностью. Он часто пользовался компасом и линейкой. Все на его картинах расчерчено, выверено и измерено, а люди и дома написаны почти одинакового размера. Художник предпочитал ровные вертикальные линии, проведенные по линейке. Его городские сцены и деревенские пейзажи привлекают внимание своими декоративными эффектами. Картоны Стурзы выглядят пестрой мозаикой из локально и плоскостно окрашенных фрагментов. Это сухая фиксация увиденного и запомнившегося.

При одинаковом сюжете становятся очевидны совершенно разное художественное мышление, техника и манера письма, другая культур-

ная традиция при беглом сравнении названных работ и "Свадьбы в Грузии былых времен" Пиросмани. Композиционно сложная, колористически выдержанная, с разновременными событиями, картина Пиросмани оставляет впечатление целостности не сиюминутного, но вечного, воспринимается не этнографической зарисовкой, но эпически-монументальным произведением.

Генри Чарч (1836–1908) из штата Огайо увековечил себя в овальном "Автопортрете с пятью музами". Изображение муз, почти муляжных цветов и фруктов являет собой аллерегию благополучия и процветания. В сюжете и символике картины явно ощущается влияние художественного оформления старых игральнык карт и рекламнык плакатов. В автопортрете Чарча чувствуется широкая информированность автора, влияние на его творчество образцов классического и европейского искусства XIX века. В нем и в "Портрете Миши Метехели" работы Пиросмани прослеживается сходный источник — фотография, почти совпадают композиция, заметно стремление к конкретизации образа. Но если американский художник, льстя себе, создал скорее идеализированный образ, то Пиросмани стремился к большей реалистичности, сконцентрировав внимание на изображении лица и внес лирическую ноту цветочной гирляндой, которая является единственным живописно-декоративным акцентом в строгом колорите портрета.

Анималистическая тема, столь популярная в творчестве наивных художников, трактуется у Пиросмани несколько неожиданно. Изображения животных имеют самостоятельный и символический смысл. В их глазах отражен мир человеческих переживаний и, как правило, они положительные "герои" картин. Корова, которую пишет Пиросмани, — "незащищенная душа", поработенное животное. Занимающая почти всю поверхность картины, она оставляет впечатление некоей таинственности обиденного. Это не будничная деревенская сцена, увлекающая зрителя занимательными деталями, сюжетом, как в картине югославского художника Бранко Ловака /1944–1983/ "Доящая коровы". Последователь хлэбинской школы, Ловак был увлечен живописью Генералича и в его творчестве заметно стремление к фантастичности, ярко выраженной декоративности цвета.

Ягнята и барашки Пиросмани — трагические персонажи, искупительные жертвы христианских ритуалов, а кабан, редкий отрицатель-

ный "герой" картин Пиросмани, олицетворяет хотя свободную и независимую, но жестокую силу. Иначе интерпретированы изображения животных у англичанина Джеймса Ллойда и француза Луи Вивена. И тот, и другой увлекались анималистической темой, но у Ллойда обращает на себя внимание прежде всего техника письма. Его работы настолько графичны, настолько тщательно выписаны фактура шерсти и предметов, облака, трава, что это делает их похожими на цветные литографии. Работы Луи Вивена (1861-1936) являются примером синтеза реалистического видения художника и в то же время абстрагирования сюжетных сцен с соблюдением правил композиционного построения и с навыками владения кистью.

Определенные точки соприкосновения в формально-художественном отношении можно найти и в портретах детей у Анри Руссо и Нико Пиросмани. В работе Руссо "Портрет ребенка с полишинелем" заложен аллегорический смысл: девочка, символ Судьбы, держит в руках послушного избранника — деревянную куклу-марионетку, а еще один символ — символ бессмертия в виде цветов в подоле белого платья указывает на присущую Руссо фантастически-гротескную манеру письма. "Девочка с воздушным шаром" Пиросмани (как и другие изображения детей) жизненно-убедительный образ. Это реально увиденный персонаж, но одухотворенный волей художника. Девочка — не бесстрастная старинная фарфоровая кукла, хотя и написана в иератичной, статичной позе.

Безусловно, говорить о Пиросмани в контексте мирового наивного искусства — это объять необъятное. Включением грузинского художника в галерею этого искусства авторы Всемирной энциклопедии подтверждают, что Пиросмани — художник, выработавший иную изобразительную систему, не похожую ни на одну другую. Он выразил главную суть этой системы — в том взгляде на мир, который игнорирует все преходящее, внешнее. Уйдя дальше народного творчества, Пиросмани учился у своего инстинкта, творил сообразно ему. И, как пишет Н. Шкаровская на страницах энциклопедии, "поиски современных исследователей в понимании образно-стилистической системы Пиросмани привели их к фольклору, современности и к истокам искусства средневековья, сохранившимся в народном сознании и развившимся в его творчестве: соотношение главного и деталей, из-

любленный круг праздничных сюжетов как формы бытия, совмещение в одной картине нескольких сюжетов, пейзаж в духе средневековых представлений о целостности мироздания"¹⁰

В столкновениях, в характере, в жизни и в творчестве Нико Пиросмани, сопровождающих его имя, — "залог того, что, сталкиваясь с ним, мы никогда не будем в состоянии охватить его своим сознанием, и оно будет манить нас к себе как вечная неразрешимая загадка"

Примечания

1. Зданевич К. Нико Пиросмани. 1965. с. 41
2. Костина Е. Георгий Якулов. 1979. с.89
3. Кузнецов Э. Пиросмани. 1975. с. 73
4. Шеварднадзе Д. Статьи. Рукопись. ГМИ ГССР.
ф.2, о.2, д. 52, с. 4-5
5. "Д.И. СССР". 1968. № 9, с. 18
6. "Д.И. СССР". 1968. № 9, с. 36
7. "Литературная Грузия". 1971. № 7, с. 12
8. Шкаровская Н. Народное самодеятельное искусство. 1975.
Вступ. ст
9. Кузнецов Э. Пиросмани. 1986. с. 2
10. Кузнецов Э. Пиросмани. 1984. с. 79

ИСТОКИ ТВОРЧЕСТВА РУССО И ПИРОСМАНИ. ВОТИВНАЯ КАРТИНА

При всей загадочности натуры Руссо, поражавшей современников смесью простодушия и лукавства, подчас граничившей с чем-то дьявольским, при обилии пустых мест в биографии, обросшей легендами и потому не дающей ясного ответа о домашнем образовании, юношеских увлечениях и серьезных занятиях зрелого возраста вплоть до выхода на пенсию после канцелярской работы в парижской таможне, при всех многочисленных контактах с художниками-профессионалами, как с ретроgrадами, так и новаторами, несмотря на регулярное участие в ежегодных выставках парижских салонов и, наконец, не взирая на свои неизменные прогулки по Лувру, — Руссо-таможенник остается для нас прежде всего "наивным" художником, маленьким клерком по роду занятий и мелким буржуа по социальному положению. По данным биографии, самоучка во всем — в литературных занятиях, в игре на скрипке и в живописи — он неожиданно, как черт из банки, "выскочил" перед изумленными художниками с Монмартра и членами жюри Независимых. С нищей разноплеменной молодежью Бато-Лавуар его роднил демократизм, плебейская независимость квартала Плезанс, в котором жил Руссо и который запечатлен на его полотнах. Он любил жителей своего квартала, мелких лавочников и таких же, как он, пенсионеров; кормил их и учил бесплатно музыке и рисованию. Кем бы ни воображал себя Руссо, в действительности он испытывал родственные чувства к простым людям, живущим вне шума Больших Бульваров и Парижской Оперы, вдали от несущихся с большой скоростью экипажей, от аристократических салонов и гостинных, модных курортов, которые так привлекали импрессионистов и ошеломляли попадавших впервые во Францию молодых художников из окраинных стран Европы. Муза Руссо бродила по тихим парижским улочкам, отдыхала в уединенных, почти безлюдных в дневное время садах, таких, как парк Монсури, куда еще в середине прошлого века не рекомендовали ходить дамам из приличных семей, поскольку это далеко, опасно и можно увидеть или услышать что-нибудь непристойное. А с холмов парка Монсури, куда перевезли в 60-х годах со Всемирной выставки нелепый павильон в виде эклектического павильона и открыли в нем Обсерваторию, Руссо мог видеть дуга и ого-

роды, сады и мельницы парижских предместий. У парижских застав, считавшихся тогда окраинными, можно было найти укромный уголок и посидеть на зеленом берегу, под мостом, с удочкой или за мольбертом. Руссо никогда не тянуло работать на пленэре в прямом смысле слова, как это было принято у его современников. Он не ездил в Булонский лес, по словам Дега, до того "замусоренный мольбертами", что и шагу ступить негде. Для него не существовало пейзажа в качестве творческой лаборатории художника; он не ставил перед собой извечной проблемы профессионального пейзажиста — изобразить неповторимый в своем очаровании, на глазах меняющийся, пронизанный движением объект природы на двухмерной плоскости картины. Приходя в свою мастерскую на улицу Перрель, он садился перед мольбертом, закрывал глаза, сосредотачивался и затем с кистью в руке "вспоминал" на холсте ласкающие душу уголки природы окраинного Парижа, воображая, что сам он в данный момент сидит за мольбертом на зеленой лужайке, под мостом, мимо которого проходил каждодневно, разнося бумаги таможи. Там, по булыжным мостовым грохотали медленно ползущие тележки "папаш Фанье", в лавки привозился нехитрый товар, слышался разговор на арго. Отсюда, от тех же лавок, всей семьей провожали хозяина, отправлявшегося за товаром на сельскую ярмарку. Жизнь текла размеренно, неторопливо, как в провинции. Это был Париж Руссо, столь не похожий на шумную, нарядную, блистательную столицу Европы. Он напоминал Руссо милый его сердцу Лаваль, где прошло детство, или скромный Анжер, где он учился в военной школе. В квартале Плезанс и у застав можно было встретить новобрачных, только что вернувшихся из церкви, в городе столкнуться со свадьбой, так похожей на деревенскую; в маленьких кабачках посидеть с отставными войками, которые только что сфотографировались на память, и послушать про их доблестные подвиги. Перед входами маленьких ресторантиков и лавчонок красовались живописные вывески, на стенах висели бесхитростные, неумелые картины ремесленников, главным образом натюрморты и марини. Все дышало постоянством и уютом, но персонажи, забредавшие в эти тихие уголки, менялись; соседи делились разными событиями, ибо это все-таки город, а не деревня, что давало неисчерпаемые сюжеты для новых полотен.

Руссо жил в той специфической среде, где историю, впервые рассказанная на Авеню де л'Опера, на улице Перрель, изменялась до неузнаваемости, приобретая новые краски и сюжетные ходы; то же происходило и с модой, убранством комнат или оформлением витрин в лавках. Сегодня эту среду в недрах цивилизованного общества принято называть третьим промежуточным культурным слоем между городом и деревней (от одного жизненного уклада ушли, а к другому еще не приспособились). Существенно, что этот слой, или "переходный этап", сумел выработать свой собственный, состоящий из более или менее устойчивых элементов язык; свои приемы осовременивания традиционных форм сельского фольклора, с одной стороны, и комментирования наиболее типичных явлений профессионального искусства, с другой. Когда магазин готового платья рекламирует свою продукцию, то на его вывеске перед входом фигуры моделей одеты по последней моде, но застыли в позе святых на иконе или орнаментальных фигурок на предметах сельского домашнего обихода. Их форсированная импозантность восходит к персонажам расписной мебели в зажиточных деревенских домах и трактирах. Со свободой "незнания" вывесочник, не задумываясь, вписывает фигуры укороченных пропорций в казущиеся слишком тесными для них створки и достигает своей главной цели — суммируя детали, с точностью демонстрирует наряд. Народные истоки такого ремесла налицо: им вывесочник обязан свободой обобщения, умением превратить изображение в знак, идеограмму. Однако городскими эти ремесленные картины становятся не только благодаря сюжету, адресу и функциональному смыслу. Фигуры вывесок городских лавок обладают подчеркнутой персональностью, конкретностью. Это всегда "одинокие" фигуры: один раз увидев, их запоминаешь надолго. Они становятся жителями этой улицы. Порой их называли, давая вымышленные имена, иногда невольно ассоциировали с хозяевами данного заведения. Это забавные и всегда немного грустные персонажи. Подобно своим создателям, они порвали с прародителями, вырвались из ритмично организованного целого, перестав быть его элементами. Продолжая изъясняться на прежнем, отработанном вековыми традициями языке, они слегка удивленно и меланхолично взирают на разворачивающуюся перед ними суматошную картину городской жизни. Вывесочникам редко удавалось стать собственно художниками, даже в пределах

пресловутого третьего слоя культуры. Для этого нужно было обладать талантом Пиросмани, сумевшего превратить трактирную вывеску в живописную фреску, уподобив ее средневековым храмовым росписям.

Если обратиться к портретам и групповым сценам Руссо, то в них очевидна путающая сила вывески: заимствован ее грубый язык, плоскостность, деформирование пропорций, застылость выражений на лицах, придающая им замкнутый, отрешенный характер, какая-то "заколдованность". В данном случае неважно, носит ли эта зависимость от низовой городской культуры первичный или вторичный, опосредованный характер. Изобразительное сходство не вызывает сомнений. Оно-то, безусловно, и привлекло к себе внимание авангардистов, для которых очарование городского фольклора было бесспорным. Но Пикассо, Аполлинер и Макс Жакоб вряд ли восхищались только внешними признаками вывески в картинах Руссо. Было нечто специфическое в стиле Тамс энника, что вызвало такой энтузиазм у творцов искусства XX века. Персонажи Руссо, будь то дети на его знаменитых портретах, неизвестные горожане или музы-жены, излучают особое напряжение, спрятанное за застылыми чертами лица-маски глубокое волнение, экспрессию, что и делает их столь выразительными. Руссо одухотворил вывеску, доведя до предела противоречия, заключенные в этой форме ремесленного искусства, построив в этих противоречиях свою стилистику. Его персонажи, сдержанные внешним строгим контуром и открытыми чистыми плоскостями цвета, безмолвно "кричат" от распирающей их энергии. Это подспудное накопление сил, готовящийся взрыв формы почувствовали кубисты и Кандинский, выставивший работы Руссо на показе картин группы "Синий всадник" в Мюнхене.

Острое противоречие между имперсональными и в своей основе монументальными формами народного искусства и потребностью выразить в этих формах глубоко личное переживание достигло в портретах Руссо своей кульминации, стало их главной характеристикой. Руссо создает искусство на грани имперсонального и личного, но так, что мы ощущаем самый процесс этой борьбы.

Установив кровную связь стиля Руссо с работами безымянных ремесленников, мы вправе поставить вопрос, были ли у него пред-

шественники? Есть ли у этого стиля свое окружение, своя история уже в сфере собственно искусства, не ремесла? Тем более, что сразу после смерти Руссо его творчество стало знаменем, эмблемой третьей низовой культуры.

В последние десятилетия в поле зрения исследователей попали так называемые *ex-voto* – votивные живописные картинки, приносившиеся в дар церкви со святыми мощами или с чудотворными изображениями по обету. Впервые на них обратил внимание еще перед первой мировой войной Василий Кандинский, обнаруживший их в этнографическом отделении Баварского национального музея в Мюнхене. Картинки, исполненные на досках, реже – на бумаге, состоят из двух частей – собственно изображения и сопровождающего его разъяснительного текста. *Ex-voto* были распространены во всех католических странах Центральной Европы с XVI столетия.

"Бедный отец семейства Франц Урни свидетельствует, что в 1860 г. он испытал страдание, видя, как заболел один единственный теленок, который выздоровел по причине бесконечного милосердия Божия и заступничества Девы Марии, Матери Божией. Да услышит она молитву семьи, которая благодарит Господа Нашего и Деву Марию", – так гласит надпись на votивной табличке из деревенской церкви в Нидеррикенбахе (Швейцария). Что такое *ex-voto*? Традиция приношения в храм votивных предметов, изготовленных из металла, реже из дерева, и свидетельствующих об исцелении дарителя, уходит в глубины христианской культуры. Они встречаются на ранних этапах христианства, широко распространены в средневековье. Металлические сердца, глаза, ноги, руки, пальцы и прочие "исцеленные" части человеческого тела можно встретить и сегодня в католических храмах, висящими вокруг фигур и икон наиболее почитаемых святых и Богородицы. Это знаки благодарности за оказанное милосердие, свидетельства исполненного обета.

Сейчас невозможно точно ответить, когда именно возникла потребность в подробных живописных изображениях событий, предшествующих обету, но с уверенностью можно сказать, почему были необходимы картинки такого рода. Чувство благодарности у набожных провинциальных и сельских жителей возбуждали не только выздоровления после тяжелой болезни или благополучный исход хирургиче-

ского вмешательства при травмах — тут можно было удовлетвориться приобретением votивных предметов. Но опасности подстерегают человека в жизни на каждом шагу, стерегут его с рождения до смерти; без божественного вмешательства тут не обойтись. Спасение на море, возвращение домой невредимым с поля брани, исцеление от безумия, которое насылает дьявол, удачное падение в реку или с лошади, с распавшихся лесов, установленных на крыше собора, рождение ребенка, которого уже отчаялись ждать, спасение имущества при пожаре. А исцеление скота, бегство от разбойников на большой дороге, из плена — да разве перечислить все ужасы, которые выпадает пережить человеку, и о которых нужно поговорить с людьми и с Богом?

Из огромного количества *ex-voto*, сделанных за четыре столетия, до нас благодаря рачительности отдельных представителей духовенства, не выбрасывавших, а складывавших старые картинки в пыльные углы ризниц и чердаков, дошли единицы. Большинство утрачено. Священники проявляли к ним недоверие. Известно, что часто прежде, чем принять *ex-voto* от благочестивого вкладчика, исповедники заставляли подробно рассказать о причине обета. Причину этого недоверия следует искать в самом характере изображений на табличках. Заказчики предпочитали их металлическим сердцам, пальцам, деревянным костылям и протезам, потому что живописные *ex-voto* рассказывали во всех подробностях о событиях повседневности. Они были не каноничны. *Ex-voto* не только оскорбляли эстетический дух духовенства, привыкшего пусть даже к ремесленным, провинциальным, но все же исполненным по профессиональным канонам религиозным картинам; они вносили в строгий, торжественный строй убранства собора излишнюю суету, анекдотичность, подобно не в меру ретивым прихожанам, разболтавшимся во время богослужения.

Но эта "неканоничность" *ex-voto* и представляет для современного исследователя наибольший интерес. Перед художником, которому заказывали votивную картину, стояли определенные, очень точные задачи: передать событие, повлекшее за собой обет, с абсолютной достоверностью, не упустив ни одной существенной детали, ибо нельзя солгать святым и Деве Марии. И изобразить это следовало

со всей возможной искренностью, чтобы не осталось сомнений в истинных чувствах молящегося. Иметь образцы на все случаи жизни, даже если можно было заимствовать что-то у своих предшественников, не представлялось возможным. И самодеятельные художники вынуждены были пускаться в увлекательную авантюру поисков композиционного и пространственного решения.

Наиболее традиционными являются *ex-voto*, изображающие коленапоклоненных молящихся — отдельных прихожан или целую семью. Это устоявшийся иконографический тип, и в *ex-voto* такого рода приходится констатировать лишь сугубо провинциальный вариант профессионального искусства в системе низовой культуры удаленных уголков Центральной Европы. Возможно, это одно из свидетельств неумелости мастера, который просто был не в состоянии справиться с возложенной на него задачей изображения связного рассказа. Однако и среди *ex-voto* с одними молящимися попадаются удивительные образцы. Это прежде всего подлинные примитивы. На швейцарской дощечке из Нидерикенбаха фигуры молящейся супружеской четы огрублены с какой-то варварской непосредственностью. Видно, что автор никогда не писал никаких картин, но руки и лица молящихся, обозначенные несколькими шлепками краски, передают главное — фанатический порыв молитвы, настойчивую просьбу о спасении. Мы присутствуем как бы при некоем мучительном процессе первичного акта рождения творчества, которое с первых его шагов открывает безграничные возможности выражения эмоций в условном изображении. Глядя на лица этих неизвестных молящихся, невольно вспоминается Муза Аполлинера с известного портрета Руссо. Интересно, что наиболее яркие по выразительности примитивы встречаются в *ex-voto* с более или менее традиционной иконографией. Как и некоторые портреты Руссо, они обнаруживают сходство с провинциальными энкаустическими иконами раннехристианской эпохи. Лицо неизвестной святой с пронзительным взглядом и асимметрично сдвинутыми чертами лица, держащей в руке ковчежец с очами (знак излечения от болезни глаз), исполнено такой экспрессии, что безымянному художнику могли бы только позавидовать прославленные живописцы из группы "Мост" или "Синий всадник". И все это, безусловно, в рамках примитива. Тенденция вернуться к примитиву,

идолообразности получит развитие в наивной живописи XX века, в частности, у немецкой самодеятельной художницы Хильды Ауэр и творчестве ряда югославских наивов.

Редкой выразительностью отличаются и таблички с изображениями отдельных исцеленных органов — пальцев и кистей рук, сердца, глаз. Переведенные из предмета в картину, они как бы обретают новое символическое звучание, второй, видимо и не осознанный автором смысл. Почти сюрреалистически смотрятся два ока, нанизанные на шило с вотивной таблички XVIII века; предельно лаконичен один пронзительный глаз, обведенный желтой рамкой на бурой доске, или маска-прорезь на живописном *ex-voto* из Нидеррикенбаха. Напоротые внутренности людей, подвергшихся разбойничьему нападению, или кишки св. Эразма, во время мучений вытягиваемые из него палачом (к которому по этой причине обращались при болезнях внутренних органов и, главным образом, желудка), на вотивных картинках изображались не столько натуралистично, сколь выразительно как отвлеченные знаки. Но разве не те же приемы изображения мы встречаем в большом панно Руссо "Война" или в композиции наивной художницы, чешки по рождению Марианны Кирхнер, испытавшей страшные мучения в период фашизма и рассказавшей о них в своих картинах. У охранников, окруживших лагерь смерти на одном из ее полотен, вместо голов на штырь нанизаны одни пустые глаза.

Напрашиваются сопоставления *ex-voto* с собственно наивным искусством. Пристальное изучение *ex-voto* наводит на мысль о том, что они являются прямыми предшественниками, прародителями наивной живописи. Картинки со сценами разбойничьих нападений и грабежа открывают новый, доселе неизвестный народному искусству мир станковой картины со своим условным пространством, внутри которого разворачиваются стремительные события. При этом безвестные художники, возможно простые маляры, не задумываясь, заимствуют приемы построения живописного пространства в послеренессанской живописи. Впрочем, источники подражания могут быть самыми разными — это и скульптурные барельефы, сохранившие в провинции как средневековые черты, так и ренессанские, а также и элементы запоздалого барокко; и современные журнальные и газетные иллюстрации; и настенные росписи из окрестных поместий. Кажущаяся неразборчи-

вость в выборе объектов для подражания и есть один из существенных признаков наивного искусства. Одна из трудновыполнимых технических задач, стоявших перед неизвестным живописцем-самоучкой, — передать мгновение, сиюминутность катастрофы, но вотивная картина — не просто хроника текущих событий, не лубок, а образ, который должны с благоговением рассматривать сотни верующих прихожан в соборе, ставя себя на место героя изображаемых событий. Их следует не напугать, а вызвать чувство благодарности за безграничное милосердие Всевышнего, за чудесный исход. И мастер вотива начинает говорить на условном языке средневекового искусства; иллюзионистическая передача движения фигур, плавное перетекание от одной фазы движения к другой, обычное в живописи профессионалов, здесь не подходят. Человек с мешком на плечах падает с лестницы, приставленной к воротам мельничной башни. Летят мешок и человек. Художнику удается передать зрителю ощущение головокружительности и неотвратимости падения, однако человеческая фигурка навеки застывает в воздухе с раскинутыми руками и ногами; она никогда не упадет (по содержанию данного *ex-voto* мы знаем, что падение было удачным).

С аналогичным приемом изображения мы встречаемся в картине Руссо "Игроки в мяч" (этот прием был отмечен и усвоен Пикассо, о чем свидетельствуют его собственные реплики данной картины), а также в композиции американского наива Джорджа Хейса, запечатлевшего встречу боксеров на ринге. На вотивной картине нелепо падающая фигурка уравновешена двумя свидетелями страшного несчастья и последовавшего за ним чудесного избавления. Человеческие фигурки и лошадь, впряженная в тележку, срезанная краем картины мельничная башня и странные условные деревья на заднем плане с толстыми стволами, расходящимися к небу отростками-кронами организованы каким-то инстинктивным, присущим народному мастеру ритмом. Этот ритм основан на повторе подобных форм, как орнамент. С той же непринужденностью вотивный мастер на другой табличке помещает в центре композиции перевернутую фигурку падающего вниз головой в кипяток младенца, который выскользнул из рук бабушки и матери во время купания. Ребенок спасся — поэтому заказана картинка, рассказывающая о многом: здесь трогательно перечислены все предметы кухонного обихода, мельчайшие детали туалета, аккуратно разложенные на

столе и приготовленные для купания младенца. Любовное отношение к деталям, не заслоняющее при этом общего смысла изображенного, — тоже признак наивной живописи. По вотивным картинкам, демонстрирующим исцеление от болезней или удачные хирургические операции, современные врачи изучают историю медицины. Благополучное исцеление после травм, своего рода "вотивная службе безопасности на производстве", является ценным источником по истории техники. Но в любой, самой бесхитростной вотивной табличке показаны превратности человеческой судьбы, окрашенные верой в спасение и народной мудростью. *ex-voto* благодарят за каждый день спокойной, в добрых делах прожитой жизни. Но разве не теми же интонациями окрашено народное наивное искусство — картина, уже не заказанная по обету для храма, а повешенная дома над столом или над кроватью крестьянина, в гостиной или спальне, удаленной от столичного шума и затерянной в тихих уголках поместной усадьбы?

Эта картина органично вышла из *ex-voto*, возможно, исполнялась одним и тем же мастером. Раз найдя для себя возможное применение, испробовав свои силы в вотивном образе, творческая индивидуальность стремилась выразить себя все более определенно и настойчиво. Быть может, следует считать первым наивным живописцем автора "Неизвестной святой, держащей на руках очи", но уж во всяком случае, им является мастер Иосиф Мурманн, имя которого дошло до нас из церковных книг. Мурманн специализировался на вотивах, заказанных по случаю выздоровления после тяжелой болезни. Казалось бы, простой и строгий сюжет — достаточно изобразить больного, лежащего в постели, и молящегося за него родственника — не то, что сцены пожара, землетрясения, крушение моста и т.д. Но, используя в своих картинах ограниченный набор изобразительных знаков, Мурманн создает странно, притягивающие к себе образы. Больные, лежащие в расписных деревенских постелях, укутанные одеялом, помещаются посреди головокружительного космического пространства. Кровати вознесены на странный красный плиточный пьедестал и как бы плывут в бездонной синеве, подобно парящей в высоте на резном извилистом облаке Марии с младенцем. Мы как бы попадаем в сновидение больной, ее грез наяву, подобно Ядвиге со знаменитого полотна Руссо. Большая не просто

исцеляется от болезни, она получает некое, известное только ей откровение.

Но Мурманн, конечно, исключение среди изготовителей *ex-voto*. Однако и наиболее простые непритязательные мастера *ex-voto* имеют своих прямых продолжателей в наивной картине. На *ex-voto* часто встречается сюжет моления за стадо — всех домашних животных или одного единственного телячка. Безусловно, эти картины стали источником одной из любимых тем в наивной живописи. На одной из картин американского наива с видом фермы, мирно пасущихся на лугу коров и бредущего за плугом пахаря имеется надпись: "Да вознаградит Господь того, кто обрабатывает свою землю". Ну разве это не текст *ex-voto*? Да и подкупающая идиллия "наивных" сельских пейзажей дышит не жеманной буколичкой, но самым искренним чувством благодарности за прожитый день, что так ярко сконцентрировала наша современница, немецкая наивная художница Элизабет Пфистерер. Так же, как мастера *ex-voto*, наивы часто изображали несчастные случаи, в частности, "случай на производстве". Но как и мастера *ex-voto*, наивные художники не просто хроникеры, и за безыскусностью рассказа о пожаре на коксовом заводе или о несчастном случае с механиком, рассказа современного, при всем драматизме сюжета стоит более глубокий смысл. Событие изображается как ритуал, ему следует искать объяснение не в повседневности, не в простой причинно-следственной связи. Об этом кричит роспись на стекле Генералича "Пожар в деревне". Не случайно наивные живописцы так любят изображать "Ноев ковчег" — наизидание, спасение и высший акт Божественной справедливости.

Вотивная картина середины XVIII века, запечатлевшая несчастья Иозефа Зротца, демонстрирует, что воистину, "жизнь прожить — не поле перейти". Иозеф Зротц падал с крыши; на него на льду перевернулись сани спряженным в них быком; он чуть не утонул, сплавляя лес; едва не отрубил себе руку топором, а потом еще вдобавок рассек голову и, наконец, слег, сраженный тяжелой болезнью, но благодаря милосердию Всевышнего остался жив. Это целое житие простого обыкновенного лесоруба, пронизанное истинным благочестием. И вот, спустя почти три столетия, чешка Марианна Кирхнер, используя древнюю житийную схему, создает свое горькое

"ex-ve to"; она тоже осталась жива, пройдя через ужасы фашистской оккупации. Бесспорно, скромному деревенскому мастеру воттивов далеко до изощренной образности современной наивной художницы. К тому же Марианна Кирхнер в своем стиле ближе не к воттивам, а к распространенным в наши дни журнальным и газетным комиксам, однако кровная связь с воттивами налицо.

Наивных художников наших дней и сельских маляров, альфрейщиков прошлого, выполнявших заказы благочестивых прихожан, объединяет многое: простодушная повествовательность, наглядность, стремление к точной передаче деталей, конкретизирующих ситуацию, но при этом лишенных натурализма; а также внедогматическая назидательность, заключающаяся в сознательном выборе темы живописного рассказа, который, по мнению авторов, сам по себе указывает на ее значительность. То, что ничего не значит или не может быть выявлено в наглядном живописном изображении, — просто не может быть сюжетом, поводом для работы. Для мастера воттивов, как и для собственно наивного художника, живопись (как процесс работы, так и ее конечный результат) не является простыми объектами эстетического наслаждения. Это прежде всего стремление выразить на дереве, холсте или клочке бумаги то, что кажется самым важным в жизни индивида, поведать об этом всем. Этим объясняется и столь явная иконная "житийность" вотивных табличек и сюжетных картин наивных художников, всегда окрашенная благоговением перед жизнью, ощущением радости каждого прожитого дня с его неповторимыми впечатлениями, которые представляются ничтожными лишь чужому, постороннему взору, но драгоценны для автора и заказчика.

Эстетические категории, поставленные сознательно вопросы стиля, авторского почерка и профессиональной грамотности отступают на второй план. Мастер вотива берется за кисть потому, что это необходимо — он получил конкретный заказ, который некому больше исполнить; наивный художник подходит к мольберту только тогда и на том этапе своей жизни — крестьянина, рабочего, служащего, ремесленника или домашней хозяйки, — когда ему необходимо выразить свои впечатления от увиденного, услышанного или прочувствованного в красках. За него это никто больше не сделает, и его абсолютно не волнует проблема, как он это исполнит. Сопоставление с работами непрофессиональных живописцев наших дней, психология

которых более доступна пониманию исследователю, нежели феномен Руссо и Пирсманашвили, показывает, что из вотивной таблички на разных этапах ее формирования у отдельных мастеров получается наивная станковая картина. Все зависит от степени индивидуальности мастера и его находчивости в изображении отдельных, с профессиональной точки зрения, полуремесленных приемов, с помощью которых он не задумываясь, за достаточно короткий срок исполняет похожие друг на друга картины, отмеченные, однако, для смотрящего на них печатью личности автора. Таким образом, именно среди мастеров *ex-voto* XVIII в. и первой половине XIX века можно найти предшественников и Руссо, и Пирсмани.

РУССО И ПИРОСМАНИ

Ввиду своей "необученности", неписанности в существующие художественные системы (обусловленной не какими-то особыми внешними обстоятельствами, а, скорее, внутренней духовной направленностью) "наивный художник" не подвергает видимый мир рациональному анализу. Он изображает, с одной стороны, непосредственно то, что видит, а с другой – воспринимает мир во многом мифологически, как некое загадочное, замкнутое в себе и живое во всех своих проявлениях целое. При этом действительность не является для него внешним, сто визуальным объектом, она неотделима от внутреннего опыта. В живописных образах воплощается именно внутреннее, интуитивно-поэтическое восприятие мира, причем наивный мастер идет прямо от чувства к форме, как бы замыкая их накоротко и минуя традиционные канонические и научные системы изображения. Его живописная речь оказывает на зрителя почти шоковое воздействие экспрессивностью цвето-пластического языка, но полна "орфографических ошибок" по отношению к правильной ученой речи – в пропорциях, масштабах, анатомии, перспективе. Вместе с тем в ней нет и единой, априорной системы деформации реальности. "Наиву" присущи некая изначальная не-рациональность и не-стереотипичность мышления, что, в первую очередь, и поражает зрителя, а также служит для него источником юмора, которым, бывает, для нас окрашены детские рисунки. Наивный художник и есть во многом "взрослый ребенок"; взгляд на мир как бы впервые и изнутри – и взрослая глубина и зрелость. (Естественно, все это обретает целостность и становится искусством лишь при наличии творческого дара.)

Будучи всегда объективизацией внутреннего видения, произведения наивного искусства воплощают в себе как бы новую реальность. По отношению к внешнему миру в них всегда имеется – независимо от точности в передаче деталей – некий сдвиг. Предметы и пространство образуют своеобразное энергетическое поле со своими "силовыми линиями", не дающее распасться изображению при всех его визуальных "несообразностях"; все живет своей "отстраненной" жизнью, то тихой, то более бурной, но всегда соединяюще

в себе временное и вечное.

Особая роль подсознания и интуиции, близость к народному творчеству, стремление к изображению "мыслимого" — все это обуславливает проявление в произведениях наивного искусства глубинных традиций, восходящих к мифологическим и магическим первоосновам художественного творчества. В то же время, наивный художник не может не жить художественной жизнью своей эпохи. Таким образом, он одновременно существует как никто, "вне школ и систем", "сам по себе" — на пересечении глубокой древности и современности, имперсонально-фольклорного и индивидуального начал. Соединение этих диаметрально противоположных начал является характерной особенностью всякого "наива", но их соотношение может быть различным, что мы и видим на примере Руссо и Пиромани.

Грузинский и французский художники творили почти в одно и то же время: один — в полуазиатском Тифлисе, другой — в самом средоточии европейской культуры. Соответственно, они являли собой не только разные творческие индивидуальности и национально-культурные типы, но и разные варианты наивного искусства: у Пиромани — более народно-традиционного, у Руссо — цивилизованно-городского.

Произведения Пиромани впечатляют своей мощью и органичностью и кажутся перенесением на гончу современной станковой и персональной живописи монументальных традиций грузинской средневековой фрески. Картины Руссо, в свою очередь, перекликаются с позднесредневековой и раннеренессансной европейской живописью и миниатюрой, в которых изображение уже стало "окном в мир", но сохранило спиритуалистичность и формальную "неправильность" по отношению к последующей классике. Оба художника были также непосредственно связаны с изобразительным фольклором, крестьянским и городским. При всем том, Руссо выглядит гораздо более индивидуалистичным. Его наивность, не будучи нарочитой (как ее иногда представляют авторы, видящие в Руссо поддельный примитив, в отличие от истинного — Пиромани), была все же гораздо более осознанной и программной, а связи с современным профессиональным искусством гораздо более прямыми.

Биография Нико Пиросманашвили, с трудом реконструируемая из немногих достоверных фактов, описана в посвященных ему отечественных изданиях (прежде всего в книге Э. Кузнецова, лучшем и самом полном исследовании творчества художника). Он родился в селе Мирзаани в Кахетии и прожил почти всю жизнь в Тифлисе в достаточно патриархальной среде мелких лавочников, торговцев и ремесленников, сохраняя неразрывную связь с породившей его землей, с крестьянскими буднями, праздниками и верованиями (в которых христианство мирно уживалось с язычеством) и художественными традициями. Что касается французского живописца, то автор первой монографии о нем, вышедшей в Париже в 1911 году, Вильгельм Уде писал: "Относительно Руссо мы знаем так же мало достоверных фактов, как о каком-нибудь средневековом мастере... Его жизнь легендарна, и мы совершенно случайно оказались свидетелями его живописи".¹ Эти слова, отражающие реальное положение наивного искусства рубежа веков где-то на отдельных окраинах культуры, в наши дни можно отнести скорее к Пиросмани, ибо биография Руссо, довольно долго жившего на виду у художественной общественности, стараниями исследователей более или менее простилилась. Следует подчеркнуть только, что "открытие" его, как и открытие Пиросмани, при кажущейся случайности на самом деле было глубоко закономерным, ибо творчество обоих мастеров оказалось созвучным исканиям художественного авангарда рубежа веков.

Анри Руссо родился в 1844 году в провинциальном французском городке Лаваль в семье жестянщика. Его отец, кроме всего прочего, продавал "волшебные фонари" — ящики с окуляром на передней стенке и просвечиваемой стеклянной пластинкой с изображением на задней. Благодаря линзе окуляра, изображение казалось стереоскопичным и живым, поистине волшебным. И, по всей вероятности, Руссо не раз вспоминал об этих детских зрелищах, когда писал впоследствии свои картины. В отличие от Пиросмани, он окончил среднюю школу, в которой преуспел, правда, лишь в рисовании и музыке. Поступив затем в обучение к нотариусу, совершил мелкую кражу, после чего завербовался в армию, где прослужил несколько лет кларнетистом полкового оркестра. С конца 1860-х годов и до самой смерти (умер художник в 1910 году) жил в Париже, был дважды женат (обе жены его умерли), работал служащим в таможне (впо-

следствии слово "таможенник" станет почти постоянным добавлением к его имени), а в 1893 году вышел на пенсию, чтобы целиком отдаться живописи. Все последующие годы он работал с неистовым упорством, почти без отдыха, зарабатывая себе на жизнь уроками рисования и музыки (кроме занятий живописью, он писал стихи и пьесы, сочинял музыку). В отличие от Пиросмани, он видел — и во многом претворил в своих работах — наряду с традиционным народным искусством и городским "китчем" конца века, разнообразное профессиональное искусство, от академического до самого новаторского. Он копировал в Лувре французские и итальянские "примитивы" (в частности, Учелло и Карпаччио), дружил с Карри, Синьяком, Делоне, Аполлинером и Пикассо. Подобно Пиросмани и Ван-Гогу, мечтал о братстве художников и, начиная с 1907 года, регулярно устраивал у себя дома вечера, на которых бывали его друзья, живописцы, скульпторы и поэты. И при всей своей информированности Руссо, как и Пиросмани, не разорвал пуповины, соединяющей его с народным творчеством и мировосприятием. Он сохранял, в частности, чисто народную веру в духов, и, по словам одного исследователя, "эрудиция его была антиинтеллектуальной".²

В то время, как творчество Пиросмани было стихийным и стилистически нерасчленимым на этапы, независимо от длительности работы над картиной, у Руссо имело место существенное различие между предварительными набросками (частично сохранившимися) и законченным произведением. Эскизы кажутся менее наивными и более натурными — в них отражалось то, что Руссо видел простым зрением, в картинах же запечатлевалось художественное постижение действительности. "Я часто видел его работающим, — писал Аполлинер, — и знаю, как он был озабочен сохранением примитивистской и "отделанной" манеры письма, как заботился о деталях. Я также знаю, что ничего не оставлял на волю случая, ничего существенного, я имею в виду".³

Как Пиросмани, Руссо отвергал все советы исправить его картины и повиновался лишь собственному внутреннему императиву. Его друг, немецкий художник М. Вебер рассказывал, что на его предложение увеличить в картине "Повозка папаши Жюнье" размеры собачки, немасштабной другим фигурам, Руссо "задумчиво посмотрев на холст, ответил, что лучше оставить все, как есть".⁴ О степени самосозна-

ния Руссо свидетельствуют многие факты его биографии и, в частности, знаменитая фраза, сказанная им на банкете, устроенном в 1908 году в его честь в Бато Лавуар, и обращенная к Пикассо: "Мы с тобой два самых великих художника эпохи, ты в египетском стиле, а я в современном".⁵

Спонтанности и органичности творчества Пиросмани соответствовал его стиль, чисто живописный и в целом единый в разных работах. Форма у Пиросмани широко, свободно и вместе с тем точно лепится цветом, причем лепка эта передает одновременно и форму, и внутреннюю жизнь, и самую суть явления. Детали обобщаются или с помощью немногих укрупненных деталей передается целое. Листья трав, стволы и пни деревьев, струи воды, скалы часто олицетворяют весь космос природы. Форма всегда пластична, полна внутренней энергии и жизненных сил и вместе с тем "знакова" и символична в своей обобщенности. Так же символичен и "собранный" колорит, основанный на сочетании сравнительно немногих цветов, объединенных доминирующим черным цветом. Бездонные черные фоны и вспышки света символизируют основы мироздания и придают весомость, глубину и светосилу другим краскам.

Живописная манера Руссо кажется во многом противоположной манере Пиросмани. Прежде всего, она не одинакова. Свободное от канонов и подчиненное только творческому воображению, искусство Руссо было разнообразным и по образам, и по стилевым приемам. Мы видим у него свободные модуляции цвета, как на старинных гобеленах, и иллюзорно-стереометрическую трактовку формы, обобщение и филигранную прорисовку деталей. Художник использует язык объемов, плоскостей и декоративных линейных контуров, неуловимые градации и резкие контрасты цвета.

Пиросмани никогда не имитировал реальность, а создавал ее живописный вариант. Руссо также изначально мыслил цвето-пластическими категориями, но его изображения колеблются между уплощенностью и иллюзорностью в соответствии со стремлением создавать "живые картины". Его манера письма отличалась гладкостью и законченностью и была в этом отношении близка не импрессионистам, постимпрессионистам и авангардистам начала XX века, а академической живописи (известно, что Руссо с большим пиететом относился к ака-

демикам, в частности, к Жерому и Бугро, и высказывал пожелание "закончить" полотна Сезанна). В его картинах свет не борется с тьмой, как у Пиросмани, а наполняет все изображение, и мир кажется увиденным во всем разнообразии и почти сверхъестественной яркости и чистоте красок.

Тем не менее, в стиле обоих художников есть много общего: фронтальные, предстоящие перед зрителем фигуры, наивная повествовательность и при этом ритмическая организация композиции, сочетание симметрии, выстроенности предметов в духе народного искусства с асимметрией и пластической деформацией формы, выражающей экспрессию художника. У обоих персонажи не живут в конкретном времени, а пребывают в вечности, точнее, как бы переносятся художником из времени в вечность, причем движение часто кажется мгновенно остановленным.

Произведения Пиросмани в целом были подчинены задачам оформления интерьера и фасада духанов, что во многом определило их сюжеты и частично стилистику. Руссо за свою жизнь написал лишь несколько картин-панно для украшения интерьера, в остальном его живопись подчинялась только требованиям самовыражения. Независимо от сюжета, искусство Пиросмани было устремлено к самым глубинам бытия. Творчество Руссо, также являясь "бытийственным", кажется не столько "углубленным", сколько отражающим жизнь в некоем "магическом зеркале", которое придает образам философско-метафизическую окраску. Тем не менее, главные темы художников совпадают: человек и природа.

По доминирующему жанру искусство Пиросмани портретно, в его картинах по большей части показываются крупным планом люди и животные. При этом и анонимные изображения крестьян, карачохели, кинто, князей, женщин и детей, и собственно портреты вроде портрета И.Зданевича, воплощают индивидуальные черты, но подчиняют их типологическим, преобразуют в соответствии с народными эстетическими и духовно-нравственными идеалами, сложившимися еще в средневековье. В облике реальных персонажей проглядывают лики древних фресок, а порой и образы языческого грузинского пантеона (так, "Дворник", как отмечают все исследователи, напоминает грузинско-

го "пана" Очокочи, а "Женщина с кружкой" — фольклорную "хозяйку зверей" Лали). Герои Пиросмани позируют перед зрителем, как перед фотоаппаратом, но их взгляды устремлены не в объектив, а в бесконечность, они напоминают донаторов фресок и икон, повернувшихся лицом к зрителю.

Изображения человека у Руссо также вневременны и лишены конкретного психологизма, но при этом гораздо более портретны и чужды идеализации. Художник подчеркивает их характерность, доводя ее порой почти до карикатуры. Нельзя сказать, чтобы он был совсем лишен сентиментальных чувств — последние, как и у Пиросмани, с наибольшей силой проявлялись у него в женских портретах. Руссо, подобно своему грузинскому собрату, пишет женщин с нежностью, украшает их цветами и если не "прощает им грехи", как Пиросмани, то лишь потому, что его добропорядочные горожанки, в отличие от "ортачалъских красоток", в этом не нуждались. Тем не менее, сами черты модели у Руссо всегда остаются реалистичными. В то время, как в групповых композициях Пиросмани (в частности, в его "кутежах") воплощалась идея единения людей, то у Руссо — это групповая фотография (он часто писал именно с фотографий), претворенная силой искусства в поэтический образ. Более эмансипированный от традиционной религии, Руссо не воплощает в своей живописи этический идеал. Но он, так же, как и Пиросмани, пишет не то, что видит в натуре, а то, что знает или хочет сказать о модели. В этом отношении особенно показателен "Портрет Аполлинера и его музы" из ГМИИ им. А.С.Пушкина (вариант этой картины находится в музее в Базеле). Создавая образ Аполлинера, Руссо прибегал к обмерам лица, не заботясь о перспективных сокращениях, ибо он изображал не то, что можно увидеть под тем или иным углом зрения, а то, что есть. В то же время хрупкая и изящная Мари Лорансен превратилась в массивную и зрелую матрону, так как художник писал не портрет реальной возлюбленной Аполлинера, а портрет его музы. На протесты Мари Лорансен он вполне резонно отвечал, что "поскольку Аполлинер большой поэт, его муза также должна быть большой".⁶ (В отличие от Лорансен, Аполлинер вполне оценил всю новизну портретной концепции Руссо с присущим ей парадоксальным сочетанием обнаженной до гротеска натурности и стоящей над эмпирикой поэзии.)

Живя в городе, Пиросмани оставался по своему мироощущению крестьянином. Ни он, ни его персонажи не порвали кровных связей с природой. Город как среда обитания в его творчестве почти отсутствует, даже горожане пишутся на фоне природы. На картинах Пиросмани перед нами предстают панорамные виды Кахетии, Имеретии или Батума; природа воплощается также, как уже говорилось, и в деталях, частях огромного целого. Но во всех случаях она воспринимается именно как целое, впечатляющее не декоративной красотой и разнообразием, а мощными витальными силами, поистине космическим величием и динамизмом. (Это ощущение космического целого присуще и натюрмортам Пиросмани, независимо от характера и количества изображенных предметов.)

Свою первую портретную работу — автопортрет — Руссо назвал "Я сам" (*Mon-même*), портрет-пейзаж". Собственно, все его творчество является неразрывным соединением этих аспектов бытия и канонів живописи. Все, что изображается — любой предмет — пишется именно "портретно", как индивидуальное и живое существо. Пейзажи всегда населяются людьми, а люди помещаются на фоне природы или городского ландшафта. Окружающая человека среда у Руссо не столько эпически-широкое, но, как правило, более глубокое, чем у Пиросмани, более многоплановое, иллюзорное, и одновременно ирреальное, пространство. В "Портрете Аполлинера" первый план подчеркивается выстроенным рядом цветов на длинных стеблях. В "Портрете И.Брюмера" (который, наряду с Волларом, покупал работы Руссо) растения и деревья, напротив, выделяют задний план, а в уже упомянутой "Повозке папаши Жюнье" мы видим пространство, размеры которого благодаря смещению масштабов неопределенны: оно надвигается на зрителя на переднем плане и уходит вдаль, как бы нигде не кончаясь, на заднем. Руссо глубоко привязан к природе, но уже в большей мере, по сравнению с Пиросмани, смотрит на нее со стороны. Были записаны его слова: "Когда я отправляюсь в деревню, меня делает счастливым созерцание природы и то, что я ее пишу. Поверите ли Вы, когда я вижу это солнце, эту зелень, эти цветы, я говорю себе иногда: это для меня. Это немного дерзко, не правда ли?".⁷ "Зелень и цветы" наполняют полотна Руссо — разнообразные растения и деревья с монументальными, цилиндрически-

округлыми стволами, ветвями и листьями или с плотной кроной с "микроструктурой" из мельчайших листочков. Все изображенное и похоже, и не похоже на привычный облик вещей. Художник обновляет наше видение, разрушает визуальные стереотипы и обращается к чисто пластическим и цветовым ощущениям. Присущая ему пристальность взгляда на природу, сочетающаяся с обобщенностью, отстраненностью и своеобразной телесностью изображаемого, впоследствии окажется близкой многим мастерам искусства XX века — художникам и поэтам. У русского зрителя она вызывает неизбежные ассоциации с поэзией Н. Заболоцкого, считавшего Руссо одним из самых созвучных себе живописцев. О цветах Руссо невольно хочется сказать словами Заболоцкого: "и прекрасное тело цветка предо мной поднималось...". Тем не менее, деревенский, чисто природный ландшафт Руссо писал сравнительно редко. Большинство его картин посвящено Парижу, его паркам и набережным, его пригородам. Вслед за импрессионистами он открывает красоту Парижа конца века с его старинной архитектурой, тесной еще связью с природой и приметями нового. Парадоксально, что Руссо первым из современных ему художников отразил наступление века техники. Именно на его картинах впервые появляются только что построенная Эйфелева башня, висящие над городом дирижабли — цеппелины, стратостаты и аэропланы, фабрики и телеграфные столбы. Вопреки традиционному противопоставлению, Руссо не отделяет природу от техники. Техника у него не механистична и не рациональна, а, напротив, кажется особенно чудесной в своей экзотичности; аэропланы и неведомые джунгли для Руссо — явления одного порядка.

Наряду с техникой, он художественно осваивает и такое увлечение эпохи, как спорт. В знаменитой картине "Игроки в мяч" смешные усатые спортсмены в полосатых трико бегут к нам как бы прямо из начала века, теряя на этом пути тяжесть и паря в каком-то ином измерении. (Здесь опять вспоминается Заболоцкий, "форварды" его "Столбцов". Не случайно поэт хотел поместить на их обложку репродукцию "Игроков".)

Живший однообразной и скудной жизнью, не имевший возможности путешествовать дальше пригородов Парижа, Руссо не только волшебным образом преображал в своих картинах эти пригороды, но уносился меч-

той в далекие экзотические страны. Этот порыв не был чужд и Пиромани, о чем свидетельствуют его "Жираф" или "Тунгусская река Емут", но в целом его сферой было эпическое повествование о жизни, а не вымысел и фантазия.

Как известно, конец прошлого века был ознаменован усилившимся интересом к далеким заморским странам. Это была эпоха колониальных войн, а также научных и миссионерских экспедиций. В литературе и искусстве утверждается колониальная тема. В 90-е годы в Англии выходит "Книга джунглей" Киплинга и вслед за ней его "Сказки", действие которых разворачивается в экзотических лесах и пустынях. Руссо, естественно, не мог быть знаком с Киплингом, но зато он читал "колониальные романы" Пьера Лоти, портрет которого написал, а также созерцал таитянские полотна Гогена. Художник любил рассказывать, как он бывал во время военной службы в Мексике, но современные исследователи подвергают его рассказы сомнению. Несомненно другое — постоянные посещения Руссо парижского Сада Растений (одновременно ботанического и зоологического), рассматривание справочных изданий, почтовых марок, расспрашивание побывавших в дальних странах людей. Вбирая в себя самую разную художественную информацию, от рекламных картинок и низкопробной салонной живописи до картин Гогена, он создавал затем нечто на все это совершенно непохожее. И, несмотря на штудирование и нередко копирование атласов и энциклопедий, картины на тему тропических лесов, которые Руссо писал с 90-х годов прошлого века вплоть до самой смерти, отражали реальность не атласов, а мечты. Одно из самых известных полотен этого цикла так и называется "Мечта". Как и многие другие свои произведения, художник снабдил его поэтическим комментарием: "Тихо погружившись в прекрасный сон, Ядвига внимает звукам дудочки доброго чародея, в то время как лунный свет отражается в чашечках цветов зеленеющих деревьев".⁸ На втором плане слева мы видим "Ядвигу", обнаженную молодую женщину мексиканского типа, лежащую на диване, а в центре — ослепительного черного "чародея" в ярко-полосатой набедренной повязке. Все остальное пространство заполнено изображениями несуществующих, но почти осязаемых растений ^{и зверей,} привлеченных музыкой. Остроконечные пики трав, разнообразной формы листья, плоды, огромные цветы —

все это кажется живым и упругим, образует декоративные узоры, накладывается друг на друга, создавая пространные планы и стереоэффекты; светится и переливается оттенками спектра. Подобные мотивы мы находим и в других полотнах тропического шикла. Можно сказать, что, пожалуй, никогда еще в истории искусства человеческая мечта во всей ее ослепительности и фееричности не была воплощена с такой силой убедительности и достоверности. Глядя на картины Руссо, нетрудно поверить в рассказы о том, как он задыхался во время работы от испарений тропических растений или даже выбегал из комнаты, спасаясь от воображаемых зверей...

К сценам в джунглях примыкают и другие фантазматические или аллегорические произведения Руссо: жуткая, воплощающая мир подсознания "Заклинательница змей", "Спящая цыганка", сама похожая на сон; олицетворяющая неистовство смерти "Война" или "Счастливый концерт" — образ любви и гармонии. Как и "джунгли", многие из подобных картин являют собой не только царство флоры, но и царство фауны. В отличие от Пиросмани, Руссо не писал отдельных "портретов" животных. В его картинах также почти не встретишь столь характерных для грузинского мастера сельских животных, зато сравнительно часты городские — собаки и кошки. В изображениях же диких зверей оба художника нередко совпадают. Антилопы Руссо напоминают оленей Пиросмани, любимый персонаж обоих — "царь зверей" лев (у Пиросмани — это подлинно огневой образ, олицетворение ярости и грозного величия, у Руссо он чаще воплощает жестокость хищника или затаенную угрозу), но вместо условно трактованных и более реальных птиц, медведей, зайцев и жирафа грузинского мастера мы видим у Таможеника фламинго и других тропических птиц, тигров, слонов, обезьян и змей. Как и у Пиросмани, у Руссо фигурируют в основном реально существующие звери, тем не менее, они кажутся, как и у грузина, не "зоологичными", а "мифологичными" и, подобно персонажам фольклора, выглядят загадочными и по-человечески осмысленными существами: то располагающими к себе, то пугающими, почти демоническими.

В то время, как виды Парика у Руссо идилличны по настроению, в изображениях тропических лесов предстает не только красота жизни, но и ее жестокость. Эта тема имела место и в творчестве

Пиросмани, можно вспомнить, в частности, его орла, терзающего зайца. Подобные сцены "терзаний" наполняют полотна Руссо, вызывая, в свою очередь, ассоциации с мотивами, широко распространенными в мировом изобразительном и прикладном искусстве древности и средневековья и дошедшими до наших дней в произведениях фольклора. Подобно своему грузинскому собрату, Руссо сочетает в сценах "терзаний" эпическую объективность в отображении жизни с сочувствием к слабым и беззащитным.

Если в объединенных по сюжету произведениях со всей силой проявилась парадоксальная новизна видения Руссо, то в "экзотических" он впечатляет богатством воображения. И в тех, и в других, по словам Ж.Кокто, живопись превращена в "написанную красками поэзию".⁹ Тот же Кокто сравнивал "Спящую цыганку" с "зазеркальем" кубистических картин.¹⁰ В искусстве Руссо есть не только типологическая общность с искусством современного ему авангарда, но и прямо переклички с картинами Сера, Гогена, Пикассо и Брака. В 20-е годы на него часто ссылались сюрреалисты, однако их композиции, по сравнению с работами Таможенника, кажутся рассудочными и нарочитыми в своем аллогизме. И хотя творчество Руссо, как и Пиросмани, органично вписалось в историю искусства XX века, оно в силу своей "наивности" осталось в нем обособленным. Ни француз, ни грузин не могло прийти в голову свободно перетасовывать или абстрагировать элементы видимого мира. Их искусство отличалось от профессионального, как уже отмечалось, гораздо большей ролью интуиции и подсознания; единством субъекта и объекта творчества, фольклорного и индивидуального начал. И хотя профессиональные художники и поэты не раз вдохновлялись холстами "ангелического", по выражению Г.Морки, Руссо и клеенками Пиросмани (уже в 1913 году экспонированными в Москве вместе с произведениями неопримитивистской группы "Мишень"), подлинными их продолжателями были последующие художники-примитивисты: французские "наивы", "югославские примитивы", крестьянские и городские "художники воскресного дня" всех стран мира. Творчество французского и грузинского мастеров проложило дорогу к признанию в XX веке самого феномена "наивного искусства", продолжая оставаться вплоть до наших дней его бесспорными вершинами.

Примечания

1. Uhde W. H. Rousseau, Paris 1911 p.7-8
2. Yann Le Pichon. Le Monde de Douanier Rousseau, Paris 1981 p.90
3. Там же.
4. Le Douanier Rousseau. Catalogue Paris-N-Y 1984-1985 p.197-198
5. Там же, с.106.
6. Там же, с.235.
7. Yann Le Pichon. указ стр. p.110
8. Rousseau. Leningrad. 1977 (текст Н. Бройсков) p.28
9. Le Douanier Rousseau. указ стр p.95
10. Там же

ПОРТРЕТ НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ РАБОТЫ ПАБЛО ПИКАССО

С 1978 года в фондах отдела западноевропейского искусства Государственного музея искусств Грузии хранится гравюра Пабло Пикассо "Портрет Нико Пиросманашвили" (инв.№ 327). Это небольшая вещь — размеры ее 15,8 к 10 см.

Как это свойственно Пикассо, образ решен в гротесковой манере, но это не мешает увидеть портретное сходство с Пиросмани.

В запутанной сетке разных по длине изломанных штрихов угадывается фигура художника, стоящего перед мольбертом. Коротки и утолщенными штришками, сливающимися в бархатисто-черное пятно, обрисована его голова.

Рванный ритм резких колючих линий, идущих в разных направлениях, каким-то непостижимым образом создающих очертания человека в широкополой шляпе на голове и в обуви, отдаленно напоминающей "кальмани" (кожаную самодельную обувь грузинских крестьян) — этот пульсирующий ритм вызывает ощущение томительной тревоги, беспокойства, напряженности.

Сотканное из разновеликих линий-лучей изображение приобретает динамику и эмоциональную выразительность.

Рисунок носит вполне самостоятельный характер, хотя задуман был как иллюстрация к книге.

История создания рисунка и появления на свет самого издания представляет особый интерес.

В 1969 году в Париже состоялась первая выставка работ грузинского художника Нико Пиросманашвили. Потрясенные парижане — любители искусства, критики, художники — открыли для себя мир светлый и по-детски чистый. Правда, и до 1969 года французская культурная общественность имела возможность познакомиться с творчеством грузинского самородка по книге Бено Гордезиани, изданной в Париже в 1927 году и снабженной фотографиями с работ Пиросмани.

Но сам Пикассо, конечно, мог услышать об этом художнике еще

раньше, когда в 1921 году в Париже познакомился с Ильей Михайловичем Зданевичем (1894-1975), поэтом и издателем.

Роль братьев Зданевичей и художника Михаила Ле-Дантю в открытии и популяризации творчества Пиросмани общеизвестна.

Оказавшись во Франции, Илья Зданевич, принявший псевдоним Ильязд, и там не забывает о грузинском художнике, рассказывая о нем своим парижским друзьям, среди которых были Тристан Тцара, Хуан Миро, Роберт и Соня Делоне и конечно Пабло Пикассо. С последним его связывала тесная дружба.

Ильязд, в жизни которого значительное место занимала издательская деятельность, все свои скромные средства тратил на типографские эксперименты. Он стал крупнейшим знатоком книги и книжного дела; французский журнал "Бюлетэн дю Библиофиль", издаваемый с 1834 года, весь номер за 1974 год посвятил Ильязду.

К работе над изданием он привлекал друзей-художников. Немало книг иллюстрировано Браком, Сегонзаком, Джакометти, Миро, Делоне, Маркузи, Дереном. Но особенно прославились издания, сделанные совместно с Пикассо, который иллюстрировал девять книг, выпущенных Ильяздом.

Выставка Пиросмани, вызвавшая столь широкий интерес в художественных кругах Парижа, натолкнула Ильязда на мысль издать книгу о Пиросмани. Он решил обратиться к Пикассо за содействием и заручился его обещанием принять участие в издании. Текст книги составила статья И. Зданевича о Пиросмани, опубликованная в 1914 году в тифлисской газете "Восток" и переведенная на французский язык. Книга увидела свет в декабре 1972 года.

Как и все издания Ильязда, это была роскошная книга. Тираж составлял всего 78 экземпляров, пронумерованных от первого до семидесятого. Сам текст был набран на трех двойных листах старой японской бумаги (формат 31 см), вложенных в двойной лист аршской бумаги, т.е. бумаги с водяными знаками города Арша, и в пергаментной обложке. Все это было вложено в папку, обтянутую серым холстом, с воспроизведенным на корешке автографом издателя-автора, то есть Ильязда.

Из первых одиннадцати экземпляров один включал гравюру Пикассо, отпечатанную на китайской бумаге и с автографом художника, сделанным красным, а на всех остальных — карандашом. Хранящийся в Государственном музее искусств Грузии экземпляр является 61-м.

В предыдущих совместных изданиях Пикассо и Ильязд (это "76 сонетов" Ильязда, его же "Письмо" и др.) художник делал иллюстрации-гравюры на металле, в основном на меди. Для книги о Пиросмани была выбрана техника гравюры сухой иглой, что было не случайно. Тираж гравюр в этой технике незначителен: так, гравюра на меди не превышает 40-50 качественных оттисков. Так как данное издание составляет 78 экземпляров, то, видимо, сама гравюра была сделана на тонкой цинковой доске, что позволяет получить до 80 хороших оттисков, каждый из которых приобретает значение подлинника.

Гравюра сухой иглой отличается исключительно красивым, сочным бархатистым штрихом, что, видимо, тоже сыграло свою роль в выборе техники для иллюстрации. Наконец, для техники сухой иглы характерны прямые, угловатые штрихи, плавные, округлые линии в ней не получаются. Возможности этой техники более соответствовали лаконичному графическому языку Пикассо, в котором главным средством раскрытия содержания становится линия без светотени и моделировки.

В своем многообразном творчестве Пикассо почти никогда не повторялся. Но "Портрет Нико Пиросманашвили" имеет аналогию с более ранней работой мастера из цикла "Художник и его модели — листом "В мастерской", исполненным тоже сухой иглой и акватинтой и датированным 1965 годом. Голова художника, стоящего перед молбертом, имеет некоторые общие черты с "Портретом Пиросмани". (Эта работа хранится в Государственном Эрмитаже, инв. № 400961. Воспроизведение в каталоге выставки "Пикассо. — Л. Искусство, 1982.)

Можно думать, что обращение к образу Пиросмани было органичным для Пикассо, давно занятого разработкой темы "Художник и его модели".

Ценность данной работы заключается не только в ее художественных достоинствах, но и в том, что одна из последних работ мас-

тера: книга о Пиросмани с его портретом вышла в декабре 1972 года, а в апреле 1973 Пикассо не стало.

"Портрет Нико Пиросманашвили" является свидетельством уважительного отношения великого художника нашего времени к своему собрату по искусству.

НАИВНОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЦЕННОСТЕЙ

"Художественный примитив" или наивное искусство лишь недавно стал предметом изучения. Его теория еще не сформировалась, многие принципиальные вопросы не только не решены, но всерьез и не поставлены. Исследователи занимались прежде всего проблемой культурно-исторического статуса этого искусства, самим его существованием как особой художественной сферы. Рассматривалась социальная среда, его породившая, и укорененность примитива в этой среде (проблема "третьей культуры", "городского изобразительного фольклора"). Устанавливалась терминология, позволяющая предложить вне-оценочные, объективно исторические дефиниции этого явления. Определялась, говоря словами составителей первого у нас научного сборника на эту тему, "Зона примитива в художественной культуре нового и новейшего времени"¹.

Исследование парадоксального своеобразия ценностей этого искусства до времени отодвигалось. Важно было утвердить примитив, как несомненную ценность, шли споры о том, "принимать" или "не принимать" его в этом качестве. Сейчас ценностный статус наивного творчества уже в целом достаточно утвердился, но его отличия как художественной ценности от ценностей профессионального, "большого" искусства еще не были, кажется, подвергнуты внимательному анализу.

Понимание искусства как системы специфических ценностей — одна из сложнейших проблем теории. Ценностный по преимуществу характер художественного восприятия несомненен: эстетическое отношение всегда есть отношение ценностное. Но ценности искусства противоречивы и многообразны. Они не подчиняются общим правилам, не раскладываются по единой шкале, имеющей определенный масштаб, точку и направление отсчета. Напротив, они склонны к взаимным противоположениям, нередко начисто отрицают друг друга и ставят нас перед задачей неизбежного выбора. Так, скажем наперед, ценности, связанные с интересующей нас сегодня проблемой примитива (а также и ориентированного на них "профессионального" примити-

визма), в принципе противостоят ценностям, выработанным академическими системами искусства, основанными на "правильном" рисунке, ученой перспективе, исторически закреплённых правилах построения композиции и колорита, на преодолении технических трудностей путем систематического обучения и длительной тренировки.

Лишь в очень глубокой исторической перспективе, в самом общем и отстраненном от непосредственного переживания взгляде на художественные ценности все они со всеми их кричащими противоречиями укладываются, и то не без труда, в закономерную, исторически развивающуюся систему мирового искусства. В художественной же практике эти ценности подвижны и дискуссионны. Со временем, со сменой художественных школ и направлений, эпох и стилей изменяются не только конкретные оценки, но и сами способы их формирования, те основы, на которых базируются системы художественных ценностей.

В то же время почти каждая из этих систем претендует на объективность своих эстетических предпочтений, утверждает общезначимость и самоочевидную справедливость собственных оценок, своих понятий о высоком и низком, прекрасном и безобразном, артистическом и неумелом, творческом и шаблонном в жизни и в искусстве. Но чем жестче и конкретнее устанавливаются эти противопоставления и границы эстетически признанной сферы, чем активнее претензия на однозначность и "естественную", не подлежащую критике основу оценок, тем ограниченнее оказывается — в пространстве и во времени — сфера действия данной системы и ее правил, ее шкалы художественных ценностей.

То искусство, которое мы сейчас условно называем "примитивом", оставалось до XX века в основном за пределами выдвигаемых "ученым" искусством систем художественных ценностей, оценивалось по отношению к ним отрицательно — как беспомощное, "неправильное" и безвкусное. "Высокое" искусство в нем видело антипод своим понятиям, вкусу и искусности. Лишь крушение этого вкуса и понятий, связанное с художественными революциями рубежа веков, поставило примитив (в том же самом качестве — антипода оказавшимся фальшивыми, с точки зрения новаторов, ценностям академизма салона и

натурализма) в положение новой, истинной ценности — ценности, интуитивно постигаемой наивным сознанием именно благодаря его незнакомству с ложными правилами.

Впрочем, некие предвестия подобной переоценки можно обнаружить гораздо раньше. Уже с романтизмом приходит осознание принципиальной художественной ценности фольклора — искусства также не ученого, "естественного". А в их ряду, хотя и с оговорками, обращают внимание на лубок, в современном понимании — разновидность ремесленного примитива. К живописному же примитиву еще только начинают приглядываться. Так, в кабинете романтического лермонтовского героя Печорина ("Княгиня Лиговская") висела "единственная картина", "она изображала известное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения, и которому никто об нем не позаботился намекнуть"². В описании этого портрета Лермонтов подчеркивает его примитивную экспрессию.

Все-таки романтическое сознание приняло и закрепило как новую бесспорную ценность в основном лишь традиционный крестьянский фольклор. Его резкое отличие от ценностей "ученого" искусства очевидно, однако прямого противоборства между этими системами не возникало, однозначного выбора между ними такое признание не требовало. Дело в том, что эти ценности отчетливо разделены в самой системе видов и жанров искусства, занимают в ней разные позиции и непосредственно не сопоставимы. В искусствах пространственных фольклор развивал преимущественно декоративные области, орнамент, тогда как центр тяжести профессионального творчества лежал в области изобразительной и к тому времени преимущественно станковой. Фольклорное творчество не предлагало живописной картины, которую было бы можно сопоставлять с произведениями Брюллова или Репина. И потому его признание не было связано с необходимостью переоценки "ученой" живописи, не подрывало монополию профессионалов в области изобразительных искусств. Мир фольклора не был агрессивен (хотя бы потенциально) по отношению к образному миру профессионалов. И он мог поэтому становиться предметом "высокой" живописи" в качестве отображаемого мира (в живописи на крестьянские темы), а не в своей собственно художественной сущности.

А в области декоративной — в архитектуре, прикладном искусстве, книжном украшении — эклектическое искусство прошлого века легко и охотно включало в себя фольклорные мотивы, так как в самих принципах построения орнамента существенных противоречий здесь не было. Народное искусство стало предметом стилизации. Признанное воплощением национального духа, оно утверждалось как всеобщая ценность. Художественный язык его был полусвоен, но цельность мировосприятия, как правило, безнадежно разрушена.

Отношения профессионального искусства с изобразительным примитивом гораздо напряженнее. Раздельных творческих территорий с непроходимой границей у них нет. Существуют все степени промежуточных явлений — от почти профессионального провинциализма и добротной обученной самодеятельности до почти чистого наива набивших руку вывесочников.

Но даже и крайности ученого артистизма и наивного примитива имеют между собой нечто общее, единую платформу и "точку схода". Ведь примитив опирается обычно на ценности "большого" искусства (пусть, с точки зрения последнего, "плохо понятные"), стремится (пусть неумело) воспроизвести его жанры и ценности, язык и технику. А профессионализм, пусть в специфических, но весомых в современной культуре ответвлениях, находит в примитиве живые импульсы для преодоления омертвевших канонов "заученного" артистизма.

На этой основе и включается примитив как художественная ценность особого рода в "высокую" культуру. В.И. Прокофьев называет это "вознесением "третьей культуры" в высшие сферы"³. И именно это "вознесение" порождает нелегко логически разрешимые парадоксы, так сказать, "отрицательной ценности" — ценности неумения и незнания. "Умение не уметь", говоря словами Г.Б. Якулова, становится вдруг желанным профессионалу. Академическая точность рисунка и перспективы, артистизм мазка и тонкость колорита оказываются в глазах нового поколения художников не средствами достижения художественно полноценного результата, а, напротив, препятствиями для непосредственного и эмоционально наполненного выражения своего мироотношения. Отсутствие этих сковывающих норм, неподчиненность им оказывается высшей ценностью. Свобода от определяемой

устаревшими догмами красоты начинает цениться как уход от внешней, пустой красоты. Неуклюжесть воплощает освобождение от формального, только внешнего артистизма. Наивность означает духовную свободу от высокомерного рационализма всезнающей культуры, которая давно разучилась жить непосредственным переживанием живой жизни. Высокое искусство, осознав собственную неполноту, обращается за помощью к культуре наивной, не отягощенной грузом омертвелых ценностей. Таким образом, проблема ценности примитива актуальна прежде всего для высокой, утонченной, но уже "утомленной", исчерпавшей прежние потенции культуры.

Разумеется, у наивного искусства есть и собственный, естественный, то есть тоже наивный зритель, восприятие которого более или менее адекватно намерению художника. Социальный и эстетический опыт этого зрителя, его духовные потребности и возможности близки к духовному миру наивного художника. В этой сфере, иногда узкой, только домашней, но порой достаточно широкой, примитив существует по законам обычного, всякого искусства. В ее пределах он, собственно, и не примитив, так как он "примитивен" не по отношению к ней, а лишь к чему-то лежащему далеко за ее пределами, ей не понятному, хотя и вызывающему порой уважение, любопытство, желание следовать. В этой сфере взаимодействия наивного искусства со столь же наивным зрителем естественны, как во всякой органичной культуре. Они лишены специфики.

Естественность эта сохраняется и там, где примитив, как это сейчас нередко случается, условно говоря, "опускается" в иную сферу наивно-народного сознания — в мир традиционного сельского ремесла и домашнего крестьянского творчества. Утратив патриархальную замкнутость, деревня в небывалой степени насытилась плодами городского искусства, переживаемыми порой очень живо, но далеко не адекватно. Так переосмыслиется, например, репродукция рембрандтовской "Саски в костюме Флоры", висящая в избе: "А вот, видишь, она в веночке — это старинная русская девушка"⁴. Возникает потребность в действенном и неизбежно наивном овладении этими плодами. Масштабы этого процесса на материале современной Молдавии выразительно показаны М.Я.Лившицем⁵.

В деревенской среде примитив обогащается нередко чертами чисто фольклорной декоративности, органически срастается с предметным миром, но сохраняет и свою наивную трактовку заимствованных "сверху" изобразительных мотивов. Таково, в частности, возникшее на скрещении городских и сельских традиций и ориентированное на городской рынок искусство Полкова Майдана. Оно подробно рассмотрено в замечательной книге Т.С.Семенов⁶. И в сельской сфере развивающийся в ней примитив остается своим, органически выражает трансформированное сегодняшней жизнью мировосприятие крестьянина.

Уникальную роль в современной культуре примитив получает лишь тогда, когда входит в качестве особой, в известном смысле эталонной ценности в исконно чуждую ему сферу высококультурного художественного сознания. Созданный наивным мастером, он теперь оценивается и смакуется взглядом знатока. Разрыв между порождающим и воспринимающим сознанием оказывается предельным. И главный парадокс примитива состоит в том, что именно эта противоположность двух миров (а не их духовное сродство, как это бывает в "нормальном" художественном контакте) порождает представление о ценности

О первой из причин такой переоценки примитива я уже говорил. Он оказывается могучим средством преодоления отживающих форм "верхней" культуры. О механизме этого преодоления стоит подумать. Ведь примитив выступает здесь как средство вполне пассивное. Он сам вовсе не противопоставлен внутренне профессиональному искусству, а, напротив, ориентирован на него, как на что-то для него заманчиво-экзотичное и потому воспринимается неадекватно и претворяемое с определенным сдвигом. Б.Б.Лобановский интересно рассматривает такой сдвиг как некую бессознательную пародию, несущую элемент "интуитивной иронии". "Вернее, — уточняет он свою мысль, — этот элемент "пародии" существует в нашем восприятии наивного искусства, хотя намерения наивного реалиста чрезвычайно серьезны. Амплитуда колебаний от серьезного намерения мастера к "пародийному" восприятию изощренного зрителя придает процессу этого восприятия творческий, преобразующий характер. Этим и объясняется тот факт, что наивное искусство существует как художест-

венное явление только при наличии высоких уровней творческого восприятия произведений искусств. Оно в большей мере существует для художников (творческих или потенциальных) нежели для обычного массового потребления"⁷.

Возникает своеобразный эффект двойного взаимного отражения разнородных художественных явлений. Как примитив по-своему наивно осмысляет экзотичные для него приемы и образы "высокого" искусства, так и оно видит себя преобразенным в его тоже экзотическом зеркале и пользуется этим для обновления того, что успело стать штампом и банальностью.

Сама наивность примитива — качество вовсе не формальное, однако вполне наглядное (для искушенного, разумеется, взгляда), выступает при этом как сила преобразующая и конструктивная. "Наивный", — говорит словарь С.И. Ожегова, — означает "простодушный, обнаруживающий неопытность"⁸. Из этого определения вытекает исконная двойственность понятия. Простая душа — это душа чистая, не испорченная "нечистым" опытом и охлаждающим знанием. Но она в то же время — и неопытная в деянии, не ведающая трудностей, которые бы могли остановить искушенного, полагающаяся больше на авось и не замечающая несоответствия результата избранному образцу.

Однако это простодушье, соединенное с неопытностью, недостатком профессионального навыка, может иногда открыть путь непосредственному проявлению художественного инстинкта, необычайно прямому и наглядному выражению одаренной натуры самоучки. Прямолинейная простота отношения к миру и к искусству, свежесть восприятия и беззаботная элементарность изобразительных и выразительных средств производят на фоне привычной изощренности впечатление смелости и силы, эффект художественного открытия — тем более поразительного, что художник о нем и не подозревает.

Поддается ли, однако, этот эффект формальному определению, то есть можем ли мы выявить в структуре и технике наивных произведений некие обязательные для них общие черты, воплощающие коренное их художественное достоинство?

Попытки такого рода обычно выглядят мало убедительными. Как только от характеристик "отрицательных" (то есть по отсутствию каких-то привычных качеств — анатомической правильности, перспектив и т.п.) мы захотим перейти к "положительным", окажется, что наивное искусство невероятно многолико как по своим общим тенденциям, так и по конкретным приемам. Каждый мастер строит образный мир своих произведений по-своему, создает индивидуальную, существенно непохожую на другие систему изображения. Из опыта профессионального искусства, всегда существенного для самоучки, весьма избирательно заимствуется лишь то, что душевно и образно близко этому именно человеку. Живописная лепка или плоскостная раскраска контурного рисунка, широкий мазок или скрупулезнейшая детализация, контрасты цвета или сдержанная монохромность, грубая экспрессия или подробное повествование — любой художественный язык избирается как свой, органически присущий художнику, с полной убежденностью в его единственности и необходимости. Именно вот эта — всякий раз иная, индивидуальная целостность "примитивного" искусства, не оставляющая места ничему ей чуждому, заученному, привнесенному формальной школой, — и дает, видимо, неуклюжим подчас творениям самоучек их редкую художественную убедительность и силу.

Характерно, что дальнейшее совершенствование творческих возможностей сколько-нибудь талантливого "примитива" совершается обычно в твердых рамках той же, первоначально им выработанной системы. Как правило, он не покушается на ее "исправление" по законам и правилам профессионального искусства. Пирсони в этом отношении пример наиболее показательный. Исследователи справедливо говорят о его высочайшей виртуозности. В самом деле, в его импровизационной манере письма, в свободном владении кистью, позволяющем одним движением, намеком, поворотом мазка вырвать из мрака клеенки нужную деталь, заставить нас увидеть ее, хотя она в сущности и не изображена, есть очень высокое мастерство. Есть оно и во владении черным фоном, который может стать то глубиной, то массой, обведенной светлым снаружи. Он пишет часто не предмет, а его окружение, но таким образом, что предмет как бы сам возникает из "пропущенной" черноты, которую затем довольно чуть тронуть лессировкой, придающей ей фактуру и массу. Поразителен лаконизм этой жи-

вописи, выразительная сдержанность цветовой гаммы, строгая конструктивность и монументальная устойчивость формы — будь то посадка "князей" за фронтально поставленным столом или ноги оленя, крепкие и прямые, как ножки стола.

Но поразительно, что совершенно не делает живопись гениального самоучки менее наивной. Он сохраняет элементарную простоту характеристик и образных решений, не боится неуклюжей грубоватости формы, пренебрегает анатомией и движением, произвольно или наугад строит пространство, если его приходится усложнить в соответствии с сюжетным замыслом.

Мастерство в искусстве — понятие сугубо неоднозначное, меняющееся при переходе от одних школ и эпох к другим, ставящим себе иные творческие задачи, а значит и вырабатывающим новые способы их разрешения. Наивное искусство демонстрирует (и особенно в тех образцах, которые можно было бы назвать "высоким примитивом") наиболее парадоксальные формы мастерства. Оно здесь включает в себя в качестве необходимого и положительного, конструктивного элемента то самое "умение не уметь" — пренебрегать определенными плодами профессионального опыта, которые могли бы (при всем их значении и достоинстве) подорвать именно данную творческую систему, разрушить органическую целостность ее художественного мира. "Примитивность" наивного искусства — не недостаток технического мастерства, но иное мировосприятие.

Так, смелое пользование черным и белым цветом у Пиросмани (чему был посвящен на этой конференции интересный доклад Е.С. Лъвов⁹) порождено, конечно, не просто незнанием "запретов" профессионального искусства — это незнание могло бы быть восполнено его гениальной интуицией, — но прежде всего его простодушным и глубоким убеждением, что черное в зримом мире действительно черно, а белое — бело. Точно так же и "не запретное" красное у него красно: более очевидно красно, чем в живописи профессионалов.

В начале нашего века специфические ценности примитива осознаются и осваиваются "высокой" культурой. Это вызвано было как общим расширением ее горизонта, самой возможностью включать в сложную систему художественных ценностей явления разнообразные и порой

прямо противоположные, так и внутренними потребностями развивающегося профессионального искусства. Ценности примитива осваивались им (и продолжают осваиваться поныне) как живые и весьма актуальные, жизненно необходимые высококультурному художнику. Он теперь "учится не уметь", осваивает образный строй и технику простодушного самоучки. Вторая волна примитивизма в искусстве, прошедшая в 70-е годы, показала, что это увлечение вовсе не было кратковременной модой.

Для культуры, озабоченной преодолением духовного отрыва от своей народной почвы, ориентированной на освоение глубоких пластов народного сознания, такой поворот, конечно, далеко не случаен. Возможность взглянуть на мир не своими только глазами, попытаться моделировать наивное мировосприятие и глубоко пережить его искушает многих художников. Использование "простонародного" живописного языка, подобное погружению писателя в стихию народной речи, оказывается не внешней стилизацией, а чем-то большим. Если бы мы поставили холст Н.Нестеровой рядом с клеенками Пиромани, ее мир сразу бы обнаружил свою сложность, нервность и многослойность. Не фальшивая наивность, всегда отвратительная, а творческое воссоздание наивного сознания, усвоение его ценностей, утверждение их значения за пределами узконаивной сферы, признание их ценностями истинными, всеобщими — такова основа примитивизма в его лучших проявлениях.

Примечания

1. Примитив и его место в культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983, с.3-4.
2. Лермонтов М.Ю. Полн.собр.соч. Т.4, Л., 1940, с.155.
3. Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени. В кн.: "Примитив и его место...", с.20.
4. Семенова Т.С. Художники Полховского Майдана и Крутца. М., 1972, с.64.
5. Лившиц М.Я. Новые явления в художественной культуре современного села и проблема их оценки. Механизмы обогащения традиций. — "Советское искусствознание", 1981. Вып.2 /15/. М., 1982.

6. Семенова Т.С. Указ.соч.
7. Лобановский Б.Б. /Ответы на анкету/. — *In situ*, 1972, №5, с.75
Bratislava
8. Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1978, с.346.
9. См. в настоящем сборнике: Львова Е.С. Запретные области цвета.

15-00

Подп. в печ. 25.02.92 г. Тираж 300 экз. Заказ № 299

Централизованная типография ГА "Союзстройматериалов"

