

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

НИКО ПИРОСМАНИШВИЛИ.

(Творческий путь самородка).

1. Упадок грузинской живописи.
2. Развитие торгового капитализма.
3. Проблема кинто и карачогели.
4. Городская мелко-буржуазная богема.
5. Нико Пиросманишвили и тематика кинто.
6. Пиросманишвили, как левый художник.

Обособляясь мало по малу от восточного влияния, грузинская историческая живопись XV, XVI, XVII веков исчерпала все формальные возможности своего творчества и стала клониться к упадку.

Этому процессу содействовали сумерки и переход в дряхлый старческий возраст византийского искусства, и оскудение застывшей на штампах мастерства персидской живописи.

Творческий родник Византии и Персии, откуда грузинские фрески, историческая живопись и миниатюры — черпали свои питательные соки, — иссяк, вследствие чего формальные изыскания грузинских мастеров пошли по нисходящей линии.

Бледность красок, рабская кабала в тисках у колорита, потеря выразительности и чутья к рисунку, тенденция к фотографическому изображению явлений, — вот что характеризует эту эпоху.

Присоединение Грузии к России наметило как будто совершенно иные перспективы.

Положительные результаты дало русское влияние на художественную литературу Грузии. „Школы“ Пушкина, Го-

голя, Лермонтова, Грибоедова и даже Достоевского породили новые идеи и создали новые формальные традиции в грузинской литературной практике. Литература как будто обновилась, хотя до ее революции было еще очень далеко.

Иное положение и то с некоторым запозданием (только в конце 90-х годов прошлого столетия) мы видим в живописи.

Традиции русских передвижников начали просачиваться в творчество грузинских мастеров, но увы! От этого искусственно — „импортированного“ передвижничества грузинская живопись потеряла свою художественную индивидуальность и перешла на жалкий эпигонский паек, так как у передвижников формальное мастерство живописи стояло на весьма низкой ступени и в этой области представляло пожалуй, формальное декадентство, иссякшее в своих творческих потенциях.

Объективно грузинская живопись очутилась в тупике. Ни ориентация на Европу, ни связь с русскими передвижниками не могли импульсировать застывшую грузинскую художественную культуру.

Объективный ход вещей диктовал новую тематику, свободную от застывших схем исторической живописи, и которая подготовила бы почву новой трактовке общественного бытия и вообще новым формальным изысканиям.

Но где эта тематика? Каким содержанием она должна была быть насыщена?

Вовлечение Грузии в сферу русского влияния сопровождалось развитием торгового капитализма.

Торговый капитализм наступал на старые общественно-бытовые уклады жизни грузинского народа. Рынок наводнялся предметами роскоши, создавая „заманчивую“ иллюзию европейской жизни. Появлением денег был нанесен окончательный удар устоям натурального хозяйства.

Необходимость в деньгах и тяга к ним создают параллельно с крупными торговцами, также кадр ремесленников и мелких торговцев. Эти мелкие торговцы, торгуя цветами, зеленью и фруктами, объективно не могут иметь тенденции к обогащению: они „наживают“ деньги, чтобы их „спускать“ на другой же день.

Создается своего рода богема городской жизни, которая развивается в бесшабашных традициях кинто, заимствованных ими от их исторических предков карачогели. В свою очередь нравы и обычаи карачогели и кинто создают почву для расцвета специфического фольклора, это — городское творчество народа (см. стр. 105).

И вот эта богема с одной стороны, и это народное творчество с другой, становятся источниками, которые пытаются оживить застывшую художественную культуру, толкнуть ее на путь обновления.

Блестящим представителем этой эпохи явился знаменитый художник — самоучка Нико Пиросманишвили.

Пиросманишвили (Пиросмани) своим странным, порой даже детским, и в то же время величественным мастерством намечает новые пути, открывая совершенно новую страницу в истории грузинской живописи!

Нико Пиросмани первый создатель так называемых „трактирных фресок, „станковой кленки“, а также духанских вывесок с оригинальными надписями: („Да здравствует хлебосольного человека“. „Охота и черное море“. „Разбойник украл лошадь“ и др.).

Нужно отметить, что никто ни до, ни после Пиросманишвили, не разрабатывал клеенку. Понадобилась исключительная комбинаторская изощренность этого великого самородка, чтобы использовать черную клеенку, как красочный материал. Клеенка под кистью Пиросманишвили приобрела „права гражданства“ в мире живописи и в музеях искусства она вошла наравне с холстами больших мастеров. Пиросманишвили таким образом явился пионером этого рода живописи в истории мирового искусства.

Школы он никакой не проходил: ему неведома академия, он не бывал в музеях, он и не мечтал об ателье; улица — его академия, трактир — его ателье, вино — его палитра, „хлебосольный человек“ — его тематика! Он — сплошной самородок.

Разворачивая свое творчество в линиях примитива, вернее — примитивности, Пиросманишвили, как будто инстинктивно чувствовал тягу современного буржуазного искусства

к негритянской культуре, к детской наивности и вообще „романтической“ первобытности, в поисках плодотворной почвы для преодоления внутреннего кризиса живописи и установ- ки ее на новые формальные пути!

Примитивность его творчества нисколько не показывает на принадлежность его к примитивизму; он никогда не был и не мог быть в силу своего „академического невежества“ представителем „школы примитивистов“, так как он сам весь примитив, он весь — живое воплощение примитивности!

Знакомясь с жизнью этого „бродяги“, который бросил деревню, пьянствовал как „кинто“ в духанах, и писал свои картины за хлеб и вино — напрашивается аналогия его с знаменитым художником Франции Анри Руссо. — „Если современная художественная Франция — пишет Я. Тугендхольд — гордится (вернее сказать спекулирует) своим гениальным примитивом А. Руссо, то Грузия может с полным правом противопоставить ему гениального самородка — художника — самоучку Пиросманишвили. Любопытно совпадение их творческих путей: демократическое происхождение, нищая жизнь (Руссо — таможенный чиновник, Пиросманишвили деклассированный крестьянин), прижизненное непризнание и... посмертная слава. Но Пиросманишвили побил рекорд: он был еще непосредственнее, еще „примитивнее“, нежели „таможенник Руссо“, он жил и творил не в мировом центре, Париже, а всего лишь в Грузии, ничего кроме нее не зная и не видя“ *).

Стефан Цвейг, познакомившись с картинами Пиросманишвили, сказал: „увидел Пиросмани и поверил в Руссо“.

Пиросманишвили — весь наивен, первобытен, „дикарь“, „взрослый ребенок“.

Но понятию пиросмановского примитива нужно дать иное толкование, чем дает скажем тот же самый Цвейг (аналогия с Руссо).

Дело в том, что под примитивизмом понимается обыкновенно „возврат к земле“, возврат к первобытному (нетро-

*) Я. Тугендхольд: „Искусство народов СССР“.

нутому цивилизацией) состоянию, иллюзия деревенской идиллии. Так понимал примитивизм Жан-Жак Руссо, так понимают его современные немецкие экспрессионисты. Тут примитивизм упирается в тематику первобытности, освобожденной от цивилизации и культуры; с таким примитивизмом Пиросманишвили ничего общего не имеет. Его тянет не „лоно природы“, мечтою его является не дикарь какой-то, жизненный идеал его не первобытное состояние, — его стихия — богема, его повседневная забота — это кутеж, его любимый инструмент — орган, его „любимый друг“ — органист Датико Земмель, идеал — „настоящий хлебосольный человек“.

Пиросманишвили — яркий выразитель настроений деклассированного слоя мелко-буржуазного населения, для которого богема (условно) и смысл жизни, и „оправдание“ ее.

Богема Пиросманишвили, это психологическое отрицание культуры и цивилизации, заодно и „романтической“ идиллии деревенского быта.

Богема занимает среднее положение между ними, давая тем самым специфический примитив, примитив городской разгульной жизни, и цельность пиросмановского творчества в том, что городской богеме, а также всем отдельным моментам своей тематики — он дает формально — примитивную трактовку, чем он принципиально отмежевывается от современных примитивистов.

У Пиросманишвили очень много полотен, на которых он показывает „Храмовой праздник“, „Великий пост“, „Сбор винограда“, „Гумно“, разных животных и др.; но основной мотив его творчества далеко не этим определяется.

Пьяница-бродяга Пиросманишвили полюбил тифлиссские духаны, ибо там он находил и материальную возможность применения своего творчества, а также и „мертвую влагу“ оказывающую на него „живое влияние“.

Он не мог жить без водки и вина — рассказывают знавшие его художники. Но он не был одиночкой-пьяницей. Пиросманишвили любил кутить со всеми „атрибутами“ ку-

тежа: орган, „хлебосольные друзья“, карачогели, ашуги (певцы-кинто).

Н. Пиросмани полюбил тифлискую богему, но подлинную богему он увидел в весельи кинто.

Отсюда: в тематике Н. Пиросмани кинто занимает „почетное“ место, ибо кинто является „наследником“ карачогели, как подлинного автора традиций богемы старого Тифлиса.

Проблема исторического появления кинто в Грузии очень запутана: бедность литературных источников еще более заводит в тупик, а между тем жизнь и быт карачогели и кинто имеют немаловажное значение для городского фольклора *).

По тем скудным данным, какие имеются в нашем распоряжении, нужно предполагать, что тип кинто (карачогели, ашуги) в Грузии возникает с первой половины семнадцатого столетия.

Как известно, после покорения Грузии Шах-Аббасом, очень много грузин было выслано в Персию.

Там они приняли магометанство и вообще окончательно акклиматизировались.

Такая же участь постигла царя Ростом, который после принятия магометанства был назначен наместником в Персии.

Большинство высланных в Персию находились около Ростом, который оказывал им всяческую помощь.

По соображениям политического порядка персидские власти назначают Ростом грузинским царем.

Ростом приводит с собой освобожденных из персидского плена омагометанившихся грузин, с ними вместе турок и армян, которые вместе с грузинами также были в плену у персов.

*) См. подробно об этом талантливо написанную монографию грузинского поэта Гришашвили „Литературная богема старого Тифлиса“ изд. Грузгосиздата 1928 г. В этом труде И. Гришашвили дает богатый материал характеризующий богему старого Тифлиса, ее нравы и обычаи, также выясняет роль карачогели в деле создания городского поэтического фольклора.

Нужно полагать, что эта смесь закавказских национальностей — грузин, армян, и турок, которые переживали одинаковую участь персидского порабощения создала — предвостифлисских кинто, т. к. быт последней плеяды тифлисских кинто, до 1911 — 12 г. г., в основном есть воспроизведение нравов и обычаев ростомской клики.

Известный историк Грузии Вахушт рассказывает, что привезенные из Персии омагометанившимся царем Ростомом освобожденные пленники Грузии сделались „людьми царского двора“.

Там они начали культивировать настоящую богемную жизнь, которая сопровождалась пением (ашуги), игрой (зурна), половым извращением (содомия) и культом бани.

Тифлиссские бани в жизни этих людей играли особую роль. Настоящий кутеж и подлинное чествование Бахуса происходило именно в банях; кроме того здесь совершалось и бракосочетание, и выбор, и „смотр“ невест, и этот странный кутеж завершался демонстрацией „рыцарства“, когда совершенно голые люди выбегали из бани и продолжали кутить в каком нибудь ашпашхана (персидский духан).

Баня, таким образом была превращена в какой-то храм Диониса, где мертвецки пьяная публика приходила в безумный экстаз.

Царь Ростом ввел персидские обычаи и законы; к этому времени относится также распространение разных персидских музыкальных инструментов и главным образом зурны, для которой сочинялись грузинские мотивы. Долгое время на зурне играли персидские мотивы, но впоследствии они были заменены грузинскими и первым таким „вокальным реформатором“ был Саятнова *).

Богемность этих людей об'ясняется той богатой и веселой жизнью, какую они вели при царском дворе, как близкие люди царя. Этому способствовала также соответствующая

¹⁾ О жизни и творчестве Саятнова см. И. Гришашвили „Саятнова“ 1926 г. Груз. ГИЗ' а также биографический эскиз „Саятнова“ Г. Леонидзе. 1930 г.

щая бытовая традиция, созданная в Персии и перенесенная впоследствии в Грузию.

Нужно отметить также, что в деле установления „богемных традиций“ большую роль сыграли и карачогели *)

Карачогели хотя и возникли в недрах амкарской системы, но полное развитие „карачогельства“ относится к XVII столетию (амкар — персидское слово, означающее объединение ремесленников каждой отдельной отрасли в один цех).

Эта система объединяла всю мелкую торговлю.

Амкарство старой Грузии создало определенные нравы и обычаи. Карачогели явились вождями амкар по увеселительной части: здесь были певцы, артисты, борцы и... „присяжные“ кутилы. Баня — это органически составной элемент богемного карачогели. Отсюда: родственная связь их с придворной кликой Ростома.

Но неумолимая логика истории отбросила этих людей и политическую систему тогдашнего общества в область преданий.

Присоединение Грузии к России изменило политический облик страны, а развитие торгового капитала перестроило всю экономику: от этих богемцев остались маленькие „отпрыски“, которые очутились в водовороте развивающейся жизни.

Мелкие ремесленники: „торговцы на ногах“ — вот что осталось от этой богемной плеяды.

На арену богемы выступает позднейшее и выродившееся поколение карачогели — кинто.

Они продолжают традицию богемы, конечно, в несколько измененном виде.

И богема этих „мокалак“ — специфическое, артистическое веселье — стало жизненной целью их; в ней они находили „забвение“, „дионисически“ преображались, смотрели — „душа в душу“ хлебосольные друзья.

*) Карачогели или карачохели — пишет Гришашвили — означает: „человек, носящий черную черкеску, с соответствующим и весьма оригинальным убранством“. См. подробно И. Гришашвили „Литературная богема старого Тифлиса“.

И этот кинто, „оригинальный колоритный тип“, который совмещал элементы разных национальностей, как непосредственный продолжатель богемной традиции карачогели — не мог не волновать нашего самородка — художника Пиросманишвили, человека, относящегося к позднему поколению богемных карачогели.

С какой детской искренностью, творческой любовью этот „гениальный варвар“ смотрел на мир.

Пейзажи и натюрморты его — пантеистичны.

Здесь он показывает не „мертвую природу“ и не „убитую природу“; веяние „смерти“ здесь совершенно изгнано. И зелень, фрукты — содержание пиросманского натюрморта — даны, как органический „живой“ элемент мелкобуржуазной богемы: видите его натюрморты и чувствуете, что они с нетерпением ждут своих потребителей, а эти потребители — кутящие кинто.

Очень красочен один натюрморт, где изображен бурдюк, вино, разрезанный арбуз, виноград и рыба.

Но по технической точности и специфической выразительности, исключителен другой натюрморт, где даны: вареная курица, шашлыки, хлеб, винный рог и маленький бурдючок. Здесь мастерски схвачен стиль грузинского натюрморта.

Его натюрморты интересны и тем, что он демонстрирует свое большое мастерство в деле размещения вещей: на маленьком полотне все виды зелени, разные фрукты и кушанья показаны не стилизовано, не намеками, а как будто во всем объеме, создавая полную иллюзию реальности; получается зрительная фальшь, но художественная правда. Изумительное сочетание реальных (конечно, не натуральных) форм и живописных целей.

Палитра Пиросмани бедна... он питает пристрастие к черным, синим и зеленым и отчасти желтым тонам.

Мало удастся ему передача дали, перспектив; в этом отношении характерна его работа „Рыбак“. На зеленом фоне, с добавкой белого тона, окруженная желтовато-черными тонами, дана фигура рыбака на переднем плане. Но задний план настолько близок, что получается впечатление фрески, что ощутительно мешает перспективе.

Замечательна по своей упрощенной композиции и психологическому раскрытию типов его работа, данная в темных тонах; „Да здравствует хлебосольного человека“. От темного фона веет здесь каким-то налетом мистицизма, и это как-будто в порядке вещей в момент дионисического экстаза кутящего человека.

Художник создает удивительную монументальную композицию, строя ее в линиях статики.

Статичность его живописного монумента объясняется его примитивностью и здесь поразительно, что самыми элементарными и маленькими средствами достигнут большой эффект.

Пиросманишвили пополнял свою коллекцию также историческими сюжетами, как-бы обрисовывая дореволюционную эпоху Грузии: „Георгий Саакадзе спасает Грузию от врагов“. В застывших фигурах (утеряна экспрессия воинственности) грузинских воинов, расположенных очень уплотненно, чувствуется чрезмерно упрощенная компоновка и совершенно бессознательное влияние грузинских фресок. Грозную фигуру Шамиля („Шамиль со своим караулом“). Н. Пиросманишвили передает очень выразительно и живописно, здесь же удачно дана иллюзия пространственной отдаленности гор, аулов и вооруженных лезгин.

Объективно творчество Пиросмани ставило целью не живописную красоту, а выразительность. В этом отношении нужно подчеркнуть его „Георгия Гендегили“ (отшельник), в котором внутренняя экспрессия аскета показана мастерски в профильном расположении рук и в голове чуть-чуть наклоненной налево.

Непревзойденным по изумительной силе экспрессии — является его „Дворник“. Дворнику поминутно мерещатся лица, нарушающие порядок, установленный городскими, и поэтому он весь „грозен“ и вечно сердит; и все это настроение передано только в глазах, но оно настолько убедительно и психологически правдиво, что перед зрителем „Дворника“ вырисовывается вся „программа действия“ дворников, этих „страстных“ блюстителей порядка и „полномочных представителей“ городских.

Пиросмани своим „Дворником“ наглядно показал — какую услугу могут оказать живописцу зрительные органы человека в деле внутреннего оголения художественного образа.

Из творческого горизонта Нико не ускользнули также животные. Его „Пасхальный ягненок“ сделан с большой любовью и жалостью. Прав поэт Робакидзе, когда говорит, что эта жалость не может не родить высшей любви.

Его гордый, полный огня „Жираф“ и „Черный лев“ напоминают ассирийские барельефы, а в „Кутеже кинто с органичком Датико Земмель“ изображены фигуры en face с неестественно приподнятыми руками, что напоминает нам мастерство византийцев.

Ценно в творчестве этого гениального самородка, что он без всяких формальных выкрутас, граничащих иногда с заумью, создает изумительную простоту, полную какого-то обаяния и убедительности.

Он не знал ни техники живописи, ни техники рисунка. Несмотря на это и краска и линия буквально были подчинены его творческой интуиции.

Писал он без всяких „мук творчества“, как бы выполняя естественную жизненную потребность.

Видишь его работы и моментально возгораешься большой любовью к живописи, а искусство живописи, в особенности в момент наступления на нее кино и фото, очень сильно нуждается в экономности средств для увеличения эффекта и в изящной простоте.

Пиросмани наметил пути упрощения формальных средств, достигая при этом сильных впечатлений и в этом смысле он, пожалуй, и является левым художником.

Пиросмани — представитель деклассированного слоя грузинского населения.

Все характерное этого слоя он изобразил на полотне и вывесках.

Он создал стиль современной ему эпохи, правильно уловив основной психологический тон своей среды.

Но в последнее время Пиросмани, как будто переживал „усталость“ и „ненужность“ богемы; он инстинктивно

чувствовал и как-будто видел в своей богеме социальную неустроенность общества, но он, как мелкий буржуа, не смог предвосхитить события, не смог сделаться „предвестником“ яркой классовой дифференциации, как результата вторжения торгового капитализма.

Таким образом, социальная неустроенность богемы, богемы, как категории неспособной играть роль фактора в деле перестройки общественных отношений, когда впереди — темная завеса над перспективами, и субъективная невозможность отыскания выхода из тупика — вот противоречия, перед которыми стоял Нико Пиросманишвили. И не удивительно поэтому, что в некоторых своих картинах он прибегает к мистицизму, окутывая им свои фигуры; в этом мистическом восприятии нет ни радости, ни слез, а есть какое-то непонятное удивление, какой-то страх и жуткое остолбенение изображенных типов. В этом отношении замечательна его картина „Кутеж молокан“, где удивление застывших молокан передано в связи с какой-то боязнью.

Ставя во главу угла своего творчества передачу выразительности, Пиросманишвили давал ее в глазах изображаемых типов и в характере расположения фигур и колорита, создавая при этом статичность монументальной композиции.

Дальнейшее развитие этих приемов диктовало и линейную выразительность, дабы внутренний мир творческого объекта художника передать не только „колоритно“ и „фактурно“, но и линейно.

Этого требовала подача экспрессии человека во всей полноте.

Но это нарушало традиционно установленную пропорцию, создавая систему изогнутых линий, как живописно-наглядный символ исковерканной и изломанной души деклассированного кинто.

Встает проблема графической трактовки, графической модернизации мелкобуржуазной богемы.

Таким формальным модернизатором тематики Пиросмани явился художник Ладо Гудиашвили.