



◀ *Рыбак среди скал.* 1906  
Клеенка на холсте,  
масло. 114,6 × 93,7  
ГТГ

◀ *Fisherman among Cliffs.* 1906  
Oil, oilcloth on canvas  
114.6 × 93.7 cm  
Tretyakov Gallery

<sup>1</sup> Хамерики М. Новые архивные материалы о Пиросмани и его семье // «Грузинский университет», № 5 (49), Новб., 2003 (на груз. яз.).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Спириделов А.А. Как открывали живописца Пиросмани // Нико Пиросмани. Семейный кутеж : Кат. выст. М., 2008. С. 17–41.

Наталья Апчинская

## Нико Пиросмани «Да будет прославлена эта десница»

В декабре 2008 года в галерее «Проун», находящейся в Центре современного искусства «Винзавод», впервые за долгое время в Москве состоялась выставка произведений Нико Пиросмани. Экспозиция включала около 20 работ художника преимущественно из частных коллекций. Выполненная на высоком художественном уровне, она вызвала большой интерес зрителей. Эта статья – дань восхищения творчеством выдающегося примитивиста.

Нико Пиросмани – бродячий живописец, за скудную плату украшавший картинами и вывесками тифлиские духаны, умерший в одиночестве и похороненный в неизвестной могиле, – вошел в историю искусства как самый великий грузинский художник Нового времени. Его биография, реконструированная исследователями по многочисленным документальным источникам, до сих пор является предметом научных изысканий.

Николай Асланович Пиросманашвили родился в семье крестьянина, вероятно, около 1866 года (как недавно установили грузинские искусствоведы) в селе Шулавери<sup>1</sup>, а не в соседнем Мирзаани, как полагали прежде. Рано осиротевший мальчик был отдан на воспитание в семью зажиточных тифлиских армян Калантаровых. Повзрослев и оставив приютивший его дом, он попробовал освоиться в окружавшей его действительности: вместе с компаньоном основал мастерскую по изготовлению вывесок; несколько лет служил кондуктором на железной дороге; работал лавочником. Но все попытки преуспеть на ниве практической деятельности оказались безуспешными. Пиросмани было уготовано более высокое предназначение.

В конце XIX века он стал живописцем тифлиских духанов и других подобных заведений: создавал вывески, картины маслом, настенные росписи

и витражи, не сохранившиеся до нашего времени. Трудился художник в основном в бедных городских кварталах левобережья Куры. Очень скоро ему удалось найти собственную манеру и единственный в своем роде материал для живописи – высококачественную черную клеенку, которая вырабатывалась для технических нужд. Порой Пиросмани использовал картон, жезл и изредка холст, однако большинство произведений написано им на клеенке, именно ее прочности и эластичности они обязаны относительно хорошей сохранностью. В среде духанщиков у художника появились постоянные заказчики и меценаты, ценившие его искусство. Пиросмани был плоть от плоти этой среды, но вместе с тем жил как бы в другом измерении. Людям, погруженным в повседневные заботы, он казался «не от мира сего». Сжигавший его дар, одиночество, существование вне быта, растущее с годами пристрастие к алкоголю – все это сокращало жизнь. Ее конец приблизили социальные потрясения. Вернувшись в начале 1918 года из провинции в Тифлис, Пиросмани, будучи больным, оказался без друзей и средств к существованию (большинство духанов из-за революционных событий закрылось). По последним сведениям художник умер в больнице для бедных накануне Пасхи, 4 мая; его похоронили 9 мая на Кукийском кладбище для безымянных покойников<sup>2</sup>.

В финале известного фильма Георгия Шенгелая «Пиросмани» главный герой вопреки житейской логике и в соответствии с более высокой логикой искусства не умирает: под ликующий перезвон пасхальных колоколов он отправляется из своего подвала не в больницу, а в будущее...

Для Пиросмани это будущее началось в 1910-е годы благодаря энтузиазму одаренного художника и теоретика искусства круга Михаила Ларионова – Михаила Ле-Дантю, погибшего во время Первой мировой войны, и братьев Зданевичей – Кирилла, учившегося вместе с Ле-Дантю в петербургской Академии художеств, и Ильи, в ту пору студента-юриста, в будущем – поэта-авангардиста, писавшего во Франции под псевдонимом Ильяэд. Каждый из них по-своему способствовал тому, чтобы произведения Пиросмани не канули в Лету и его имя вошло в историю мирового искусства<sup>3</sup>.

Как художник, Пиросмани занимал уникальное положение между индивидуальным и традиционно-народным, современным и древним искусством. В противовес мастерам прошлого, создававшим безымянные произведения, он подписывал свои работы, создавал неканонические, вдохновленные окружающей действительностью образы, превыше всего ценил независимость и творческую свободу. Известен его гордый ответ на предложение торговца Месхишвили поступить к нему на службу: «Кандалов на себя надеть не хочу». Но при всем своем индивидуализме Пиросмани все-таки был укоренен в народную почву, хранившую в «культурном слое» память о древнем и средневековом искусстве.

В отличие от современных ему профессиональных живописцев, получивших академическую выучку, Пиросмани, как сказано о нем в фильме Шенгелая, «не умел рисовать по закону». Его искусство носило в целом интуитивный характер, и именно гениальная интуиция

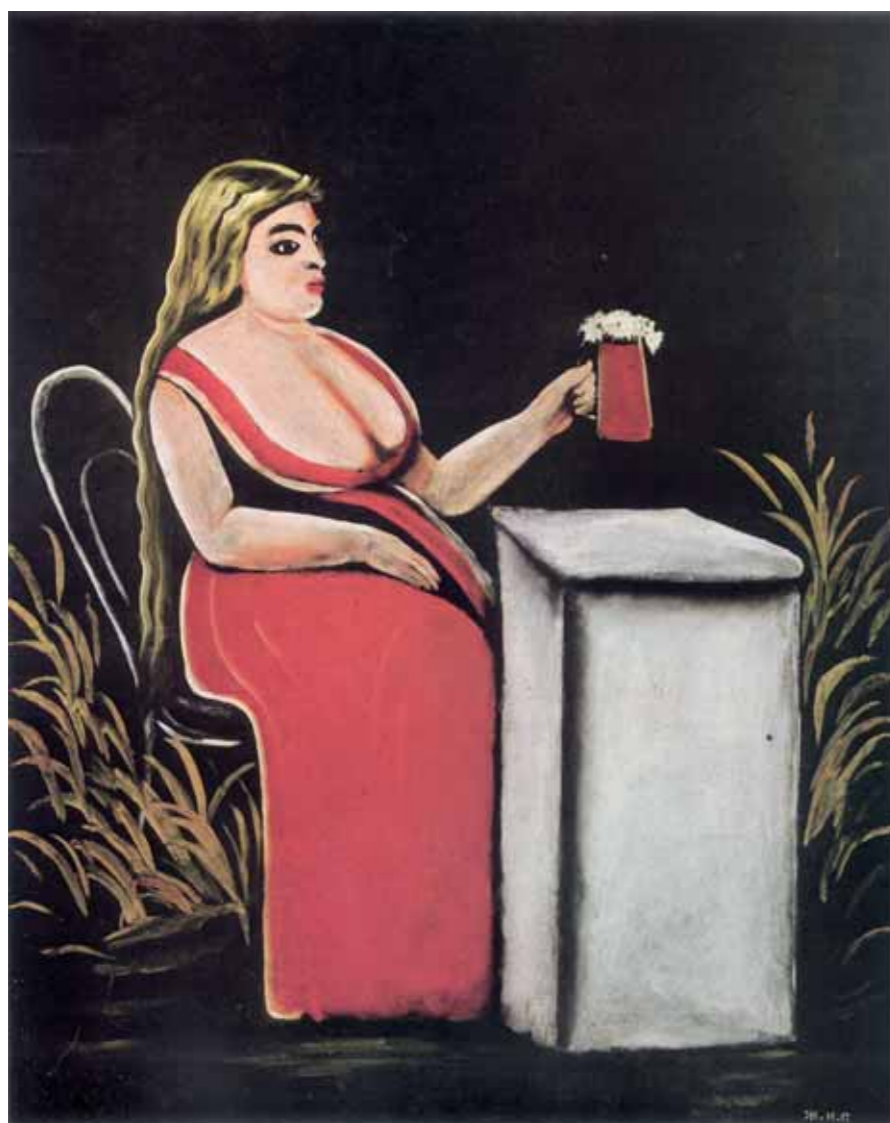
Natalya Apchinskaya

# Niko Pirosmani

## “Glory to this right hand”

Женщина  
с кружкой пива  
Клеенка, масло  
114 × 90  
Музей искусств Грузии,  
Тбилиси

Woman with a Mug  
of Beer  
Oil on oilcloth  
114 × 90 cm  
Museum of Fine Arts,  
Tbilisi



In December 2008 the Proun Gallery, at the Vinzavod Contemporary Art Centre, held a Pirosmani retrospective exhibition, the first show of the artist's work in Moscow for many years. Impeccably designed and staged, it featured 20 works by Pirosmani, mainly from private collections, along with supporting photographic and other visual materials. It proved a huge success with the public, which was ready to queue for some time to see it. This article is a tribute to the art of the outstanding Primitivist painter.

Niko Pirosmani – a vagrant artist who made pictures and sign-boards for Tiflis (Tbilisi) taverns for trifling remuneration, died forgotten by all in a hospital for the poor in 1918, and was buried in an unknown location; however he has remained in art history as the greatest Georgian artist of the modern age. His biography, pieced together from scarce surviving documentary evidence, today continues to be the focus of academic research.

Nikolai Aslanovich Pirosmashvili was born to a peasant family probably around 1866 (as Georgian art scholars recently found out) in the village of Shulaveri<sup>1</sup> – not in the neighboring Mirzani village as was previously assumed. His parents died soon after his birth, and the boy was raised by the Kalantarovs, a wealthy Armenian family in Tiflis. When Niko grew up and left his guardians' home, he tried to find his bearings in the practical world: together with a partner he set up a workshop making sign-boards. For several years he worked as a railway brakeman; he also kept a small store. But all his attempts to secure a steady income through a practical occupation failed. A loftier fate was in store for him.

In the late 19th century he worked as a painter in taverns and other similar establishments in Tiflis, creating sign-boards, oil paintings, murals and glass paintings, which did not survive. The artist mostly worked in poor Tiflis neighborhoods on the left bank of the Kura River. Very soon he developed an individual style and contrived to use a material unheard-of among painters – high quality black oilcloth produced for industrial needs. Sometimes Pirosmani painted on pieces of cardboard, tin plates and, occasionally, canvas, although most often he used oilcloth, the durability and elasticity of which helped the pictures to survive in a relatively good condition.

Some of the tavern keepers appreciated Pirosmani's art, commissioning work from him. While closely tied with this milieu, the artist nevertheless seemed to inhabit a different world. People entangled in day-to-day difficulties thought of him as a man “not of this world”. The talent that scorched him inside, his loneliness, existence outside a daily routine, and his drinking habit that grew over the years – all this



was sapping the life out of him. His demise was precipitated by social cataclysms. Returning to Tiflis from the provinces in early 1918, a sick Pirosmani found himself without friends and means of subsistence (most taverns were closed because of the turmoil). It is now believed that the artist died in a hospital on the eve of the Easter on May 4; he was buried on May 9 at the Kukiskoe cemetery for unidentified bodies<sup>2</sup>.

At the end of Georgy Shengelaya's famous film “Pirosmani” the key character, defying worldly logic and in accordance with a more sublime logic of art, does not die; instead, to the accompaniment of the cheerful Easter peal of church bells, he moves, not to a hospital, but into the future...

For Pirosmani that future began in the 1910s, thanks to the enthusiastic support of Mikhail Le Dantyu (who was killed in the first World War), a talented artist and art theoretician close to Mikhail Larionov, and the Zdanevich brothers – Kirill, who studied with Le Dantyu at the St. Petersburg Academy of Fine Arts, and Ilya, who was then a law student and later became an avant-garde poet living in France and writing under the pen name “Iliazd”. Each of these people contributed to the efforts to preserve Pirosmani's art for posterity and to secure for him a place in the history of world art<sup>3</sup>.

As an artist Pirosmani was uniquely positioned between individualized style and traditional folk forms, between modern and ancient art. Unlike the great masters of past eras, who did not sign their works, he signed his, creating unconventional images inspired by reality, and valuing independence and creative freedom above all. It is known that when a merchant Meskhisvili offered the artist a permanent job, he proudly replied: “I don't want to get shackled.” But for all his individualism, Pirosmani was deeply rooted in his native soil, which retained in its “cultural layer” a memory of ancient and medieval art.

Unlike his contemporaries, professional painters who received an academic training, Pirosmani, in the formulation used in Shengelaya's film, “did not know how to paint properly”. His art was generally intuitive, and it was due to this singular intuition that he could penetrate the existential depths impenetrable for artists who had a more rational mindset and were less gifted.

Deeply religious, Pirosmani used to say about himself: “I was not an icon painter, I painted St. George only once.” Pirosmani believed that this saint, from whose name the country's name, Georgia, was derived, was his personal patron, and depicted St. George, with an unmatched craftsmanship, in one of his oilcloth pic-

Семейная  
компания. 1909  
Клеенка на холсте,  
масло. 116 × 170  
ГТГ

A Family  
Get-together. 1909  
Oil, black oilcloth  
on canvas  
116 × 170 cm  
Tret'yakov Gallery

tures. There is also another pronouncement that has survived: “I believe in my St. George. When I go to bed, he materializes with a whip in his hand by my bedstead and says, ‘Don't be afraid!’ And in the morning my brush paints by itself.”

But Pirosmani did not paint saints or religious subjects – he focused on his contemporaries, residents of Tiflis and the villages of Kakheti. Painted with wide, liberal strokes, the figures shine against a black background and, in spite of the down-to-earth nature of the scenes represented in the pictures, embodied both real and surreal elements; the entire tenor of the imagery evoked Georgian medieval frescos and icons.

Although Pirosmani spent almost all of his life in Tiflis, he did not become a poet of city life like France's Henri Rousseau. His art is mostly focused on people and nature, as well as peasants' life in the country. Most of Pirosmani's surviving works are images of people and animals.

Pictures of animals are an impressive part of the Georgian artist's legacy, a special genre which is not so much “animalist” as “animist” (from “anima” – “soul”, not from “animal”). The images do not simply reproduce the exterior and manners of an animal; representing the animating element of nature rather than faithfully reproducing its physical appearance, they seem to live a life of their own.

<sup>2</sup> Op.cit.

<sup>3</sup> Strigalev, Anatoly. How Pirosmani's art was discovered / Pirosmani, Niko. Family feast: exhibition catalogue. Moscow, 2008. Pp. 17–41.

<sup>1</sup> Khomeriki, M. New archival materials about Pirosmani and his family / Georgian University. No. 5(49). November, 2003. (In Georgian.)



*Белая корова на черном фоне*  
Картон, масло  
80 × 100  
Частная коллекция, Москва

*White Cow Against Black Background*  
Oil on cardboard  
80 × 100 cm  
Private collection, Moscow

Pirosmani called animals “friends of my heart” and often pictured them in more elaborate psychological detail than people, conveying through their images compassion, tenderness, admiration, fear, and sometimes a deep drama. Such are his “little Easter lambs” — the symbols of Christ’s sacrifice, often stunning in their humanity and tragic overtones. The lions, bright in the full sense of the word, are astonishing. The “yellow” lion, with amber-like eyes, “burning bright”, as the English poet William Blake put it, is shown against a blue-black background with green-yellow foliage; he is intense but looks like a toy and seems harmless. The “Iranian” lion looks exactly like his counterpart on Iran’s national emblem. The “black” lion is the most august and intense. All three images, as in Blake’s poem (dedicated, though, to the tiger, and not to the lion), are a hymn to

the Creator whose mighty hand made both the lamb and the king of beasts who looks like a live flame. Equally remarkable are the long-wool she-goats who look like tenderness itself, the noble deer, the meek fallow deer, the cows and the hares, the high-minded camel who, towering over the driver, seems to claim the position that is rightfully his, and the demonical eagle clawing a hare. Unforgettable are the images of the bear stealing along a tree on a moonlit night and the unearthly giraffe whose image has evoked, in the minds of those who wrote about Pirosmiani, the horse on a tapestry that seemed to come alive in Edgar Allan Poe’s short story “Metzengerstein”. Most of Pirosmiani’s pictures feature birds: sinister and mysterious black birds, and white birds as emblems of joy.

The natural settings in which Pirosmiani’s animals live are rarely specific; most

often, this is a general vision of nature, a universe sparsely depicted — a strip of land, a high skyline, tree trunks or tree stumps that do not block the view of the sky, the water jets and grass stalks. Everything seems monumentally steady, and everything is suffused with dynamic rhythms. The mighty tree trunks seem to be streaming up from the soil; the grass wavers; the folds of the hills undulate in curves; the water stream runs forth. When one thinks about the creator of these images, this verse of Pirosmiani’s favorite poet Vazha Pshavela comes to mind:

“New wisdom pierced his wond’ring brain;  
He saw the world with different eyes,  
He saw it smile, he heard it speak,  
He knew the meaning of its sighs.  
All things that breathed or lived had tongue,  
Held converse soft in language strange.”<sup>4</sup>

As an artist whose way of thinking was in many respects archaic, Pirosmiani did not create pure landscapes or separate the natural environment from humans or animals. His peasants and townspeople stand on the earth in the shade of the sky. Some of the figures are images of real people, such as Ilya Zdanevich, the tavern owner Alexander Garanov, the actress Margarita, who, according to a romantic legend, was responsible for Pirosmiani’s bankruptcy (which happened to him when he kept a store), and legendary figures of Georgian history Shota Rustaveli and Queen Tamara. But most often Pirosmiani would picture nameless people — a fisherman, street cleaner, organ-grinder, or porter, a Georgian woman with a tambourine, a lady with an umbrella, a peasant woman with children, or an “Ortachala beauty” (woman of pleasure from a suburban neighborhood called Ortachala).

Both the portrait-like pictures and the nameless images are very realistic and individualized, but at the same time they are more or less universalized and condensed into typical images. The figures seem to stand still as if before a photo camera of the kind that began to be used in Georgia at that time. In fact the figures are located outside any specific time frame; their *vis-à-vis* is not a chance viewer, as is the case with iconic images, but Eternity itself.

“When I paint the fallen Ortachala beauties,” explained Pirosmiani, “I place them against the background of black life; but they have a love for life — it is the flowers around their bodies and the little bird at the shoulder. I picture them lying on white sheets, I pity them, and with the white colour I forgive them for their sin.” The entire image, its details and especially colour were loaded with symbolical and ethical weight in Pirosmiani’s pictures. In many works, his heroes symbolize the demotic ideal of beauty, but often they are not so much aestheticized as elevated and, in line with Christian ideals, symbolize enlightened spirituality and humble standing before the face of God. Some scholars have noticed that the faces in Pirosmiani’s

позволяла ему проникать в глубины бытия, не доступные более рационально мыслящим и менее одаренным мастерам.

Будучи глубоко верующим, Пиросмани говорил о себе: «Иконописцем не был, один раз только писал святого Георгия». Этому святого, давшего имя его родине, Пиросмани считал личным патроном и с неподражаемой силой запечатлел на одной из клеенок. Сохранилось еще одно высказывание художника: «Я верю в своего святого Георгия. Когда я ложусь спать, он появляется с кнутом у моего изголовья и говорит: “Не бойся!” А наутро моя кисть сама рисует».

Кисть Пиросмани «рисовала» не святых и небожителей, а современников — обитателей Тифлиса и деревень Кахетии. Вылепленные широкими, свободными мазками, они сияли на черном фоне и, несмотря на светские сюжеты, воплощали не только реальное, но и некое сверхреальное начало, переключаясь всем своим строем с образами грузинских средневековых фресок и икон.

Хотя Пиросмани почти всю жизнь провел в Тифлисе, он не стал певцом города, подобно Анри Руссо. Основные его темы — человек и природа, а также крестьянская жизнь на лоне природы. Большинство дошедших до нас работ живописца посвящено людям и животным.

Анималистические произведения — впечатляющая страница творчества грузинского мастера, особый жанр, не столько анималистический, сколько анимистический (от слова «душа», а не «животное»). В изображениях не просто запечатлены внешний облик и повадка зверя; они являются скорее воплощением одушеворяющего натуру начала, чем ее достоверным физическим подобием, словно живут не отраженной, а собственной жизнью.

Животных, которых он именовал «друзьями своего сердца», Пиросмани нередко наделял большим психологизмом, чем людей, и передавал в их образах сострадание, нежность, восхищение, страх, а порой и глубокий драматизм. Таковы его «пасхальные барашки» — символы жертвы Христа, часто потрясающие своей человечностью и трагизмом. Поразительны поистине пламенные львы. «Желтый» — с янтарными глазами, «светло горящий», говоря словами английского поэта Уильяма Блейка, на иссиня-черном фоне с зелено-желтыми листьями; яростный, но по-детски сказочный и не страшный. «Иранский» — словно сошедший с иранского герба. «Черный» — самый величественный и яростный. Все они, как в стихотворении Блейка (посвященном, правда, не льву, а тигру), олицетворяют гимн Творцу, чья «мощная ладонь» сотворила одновременно ягненка и царя зверей, похожего на «живой огонь». Не менее за-



*Сестра милосердия*  
Картон, масло  
80 × 51  
Частная коллекция, Тбилиси

*Sister of Charity*  
Oil on cardboard  
80 × 51 cm  
Private collection, Tbilisi



*Раненый солдат.* 1910  
Картон, масло  
80 × 52  
Московский музей современного искусства

*Wounded Soldier.* 1910  
Oil on oilcloth  
80 × 52 cm  
Moscow Museum of Modern Art

мечательны длинношерстные козы, кажущиеся воплощением нежности, благородные олени, кроткие лани, коровы и зайцы, одухотворенный верблюд, словно по праву возвышающийся над погонщиком, и демонический орел, когтящий зайца. Незабываемы жутковатый медведь, крадущийся по дереву в лунную ночь, и мистический жираф, образ которого заставлял пишущих о художнике вспоминать сошедшего с гобелена коня из новеллы Эдгара По. Почти постоянные атрибуты картин — птицы: зловещие и загадочные черные и несущие радость белые.

Природа, в которой существуют звери Пиросмани, — редко конкретный ландшафт, чаще это природа вообще, универсум, обозначенный немногими деталями: полосой земли, высоким небом, стволами или пнями деревьев, оставляющими открытым небо, струями воды и стеблями трав. Все предстает монументально-устойчивым и проникнутым динамичными ритмами. Кажется, что мощные стволы деревьев струятся из земли; травы колышутся; движутся, изгибаясь, складки холмов; льются потоки воды. О создателе всех этих образов хочется сказать словами его любимого поэта Важа Пшавелы:

*Черный лев*  
Клеенка, масло  
110 × 139  
Частная коллекция, Москва

*Black Lion*  
Oil on oilcloth  
110 × 139 cm  
Private collection, Moscow

<sup>4</sup> Перевод Бориса Пастернака.



*Натюрморт*  
Клеенка, масло  
102 × 135  
Музей искусств Грузии, Тбилиси

*Still-life*  
Oil on oilcloth  
102 × 135 cm  
Museum of Fine Arts, Tbilisi

<sup>4</sup> Vazha Pshavela’s poem “The Snake Eater” was translated by Venera Urushadze and M. Kvesselava and was published in *Anthology of Georgian Poetry* (Tbilisi, 1948).





*Кутеж с шарманщиком Датико Земель.* 1906  
Клеенка, масло  
106 × 198  
Музей искусств Грузии,  
Тбилиси

*Banquet with an Organ-grinder Datiko Zemel.* 1906  
Oil on oilcloth  
106 × 198 cm  
Museum of Fine Arts,  
Tbilisi

pictures resemble the visages in ancient frescos, and the hats sometimes evoke the haloes of saints. There are images with certain pagan overtones: for instance, the “Street Cleaner” evokes the fantastic image of Ochokochi, a spirit inhabiting the Caucasian forests, and “Woman with a Mug” with her intense gaze evokes “the mistress of animals” of Dali.

The multi-figure compositions, such as one of Pirosmani’s masterpieces “Childless Millionaire and Poor Woman with Children”, convey the idea of human unity. Fate puts a rich but childless couple on an equal footing with a poor peasant woman surrounded with children. The link between the people is conveyed through the imagery, composition, rhythm, and the gesture — the millionaire’s wife extends her hand to the poor woman.

The idea of the brotherhood of humankind and the partaking of the bounties of nature is most persuasively conveyed in the feast-themed pictures, which corresponded most closely with Pirosmani’s task — decorating taverns. Like all of the artist’s works, the feast pieces, cheerful in tone, in fact celebrated life. It was no accident that probably the best among the poems dedicated to Pirosmani, the one written by Titsian Tabidze, was called “Salutation [to Pirosmani]”:

Recalling the artist’s attendance at traditional Georgian feasts, and his depiction of them on canvas, its final two stanzas speak lyrically about the artist’s heritage.

“A couple of candles on a candlestick will weep,  
A little table will be laid for a dinner in a tavern,  
He walked through flames when he was alive,  
And others will drag along at his heels.  
A craftsman lived in Georgia.



*Вывеска: Чай – пиво Жесть,* масло  
140 × 72  
Частная коллекция, Москва

*Shop-sign: Tea and Beer*  
Oil on tin plate  
140 × 72 cm  
Private collection, Moscow

He never got to be happy!  
Such was his destiny.  
Come on, brothers,  
let’s raise our cups to his health —  
Glory to this right hand.”<sup>5</sup>

Invited to a meeting of the Georgian Artists’ Society, Pirosmani said a phrase that could serve as an epigraph to any writing about such feasts: “Here is what we need, brothers. In the centre of the city, within walking distance from anyone’s residence, we should build a wooden house where we could get together. We’ll buy a big table and big samovar, we’ll drink tea, we’ll drink a lot [of alcohol] and talk about art.” The subject of “feasting artists” was never worked into a picture, but Pirosmani’s dream about the brotherhood of men was translated into the paintings featuring feasts where people from nearly all groups of society, including Russian Molokans (one of the Christian sects), participated.

The banquets, a typical feature of Georgian life then, normally proceeded according to a certain ritual, the toasts were ornate and had ethical overtones — often the toasts were made to the health of the poor, the suffering, and people in need of protection. All this was reflected in the images created by the artist. The structure of his compositions is usually repetitive and close to that found in the medieval Georgian frescos: the feast-makers are seated around a table covered with a cloth; the toast-maker usually stands; on the table, pictured, for descriptive reasons, with elements of reversible perspective, the vertical lines of bottles of wine and the upward facing arcs of “shoti” (Georgian bread) alternate with the horizontally placed plates with chicken meat, fish or vegetables;

<sup>5</sup> Translated by Maria Solovieva.

Тамара. Но чаще героями произведений становились неизвестные рыбак, дворник, повар, шарманщик, грузчик, грузинка с бубном, дама с зонтиком, крестьянка с детьми или «орточальская красавица» (женщина легкого поведения из пригородного района Ортачала). И более портретные, и анонимные образы глубоко жизненны, неповторимы, но одновременно в той или иной мере обобщены и типизированы. Персонажи художника как будто замерли перед объективом фотокамеры, появившейся в те годы в Грузии. На самом деле они выключены из конкретного времени и предстают не перед случайным зрителем, а перед самой Вечностью, как на иконах.

«Когда я пишу погибших орточальских красавиц, — объяснял Пиросмани, — я помещаю их на фоне черной жизни, но у них есть любовь к жизни — это цветы вокруг их фигур и птичка у плеча. Я пишу их на белых простынях, я их жалею, белым цветом я прощаю им их грех». Весь образ, его детали и особенно цвет имели у художника символическое и этическое значение. Его герои нередко олицетворяют собой народный идеал красоты, но чаще они не столько эстетизированы, сколько возвышены, и, в соответствии с христианскими идеалами, выражают просветленную духовность и смиренное предстояние перед Богом. Исследователи отмечают схожесть лиц, написанных Пиросмани, с ликами на древних фресках, а изображения шляп у него порой напоминают нимбы святых. В некоторых его персонажах ошутима языческая стихия: так, «Дворник» заставлял пишущих о художнике вспоминать кавказского лешего Очочочи, а «Женщина с кружкой» с ее огненным взглядом — «хозяйку зверей» Дали.

В групповых композициях, например, в одном из шедевров Пиросмани — «Бездетный миллионер и бедная с детьми», — звучит тема человеческого единения. Богатая, но бездетная чета уравнена судьбой с бедной крестьянкой, окруженной детьми. Их связь передана характером образов, композиционно-ритмическим построением и через жест — жена миллионера протягивает бедной женщине руку.

Идея человеческого братства, а также приобщения к дарам природы во всей полноте воплощена в сценах кутежей, которые наиболее точно соответствовали главной задаче Пиросмани — украшать духаны. Так же, как и все, что создавал художник, изображения эти имеют жизнеутверждающий характер и являются по сути здравицами в честь жизни. Не случайно, едва ли не лучшее из посвященных ему стихотворений, принадлежащее перу Тициана Табидзе, названо «Заздравный тост»:

<sup>5</sup> Перевод Николая Заболоцкого.



*Бездетный миллионер и бедная с детьми*  
Клеенка, масло  
114 × 156  
Музей искусств Грузии,  
Тбилиси

*Childless Millionaire and Poor Woman with Children*  
Oil on oilcloth  
114 × 156 cm  
Museum of Fine Arts,  
Tbilisi

Привыкли мы видеть во все времена  
Нико Пиросмани за дружеским пиром,  
Искать его сердце в бокале вина —  
Затем, что одним мы помазаны миром.

Он трапезы нашей почтил благодать,  
Бурдюк и баран не сходили с полотна,  
А поводире к пиру недолго искать —  
Любой для приятельской встречи пригоден.

Следы нашей жизни, о чем ни пиши,  
Изглядятся лет через десять, не боле,  
А там на помин нашей бедной души  
Придется сходить поклониться Николе.

Заплачет в подсвечниках пара свечей,  
В трактире накроется столик с обедом,  
Прошел он при жизни сквозь пламя огней,  
За ним и другие потащатся следом.

Жил в Грузии мастер. Он счастья не знал!  
Таким уж сумел он на свет уродиться.  
Поднимем же, братья, во здравье бокал, —  
Да будет прославлена эта десница<sup>5</sup>.

Будучи приглашенным на заседание Общества грузинских художников, Пиросмани произнес фразу, которая могла бы служить эпиграфом к главе о кутежах: «Вот, что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нужно построить деревянный дом, где мы могли бы собираться. Купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить и говорить об искустве». Этот «кутеж художников» оказался утопией и никогда не был написан, но свою мечту о братстве людей Пиросмани реализовал в изображениях пиров, в которых принимали участие представители почти всех сословий, а также русских молокан. Столь характерные для Грузии того времени за-

столь сохраняли некую ритуальную основу, тосты отличались патетичностью и этической окраской, провозглашались часто за бедных, страдающих, нуждающихся в защите. Все это нашло отражение в образах, созданных художником. Его композиции построены, как правило, по одной схеме, восходящей к композициям средневековых грузинских фресок: пирующие сидят за столом, покрытым скатертью; произносящий тост обычно стоит; на столе, написанном для наглядности с элементами обратной перспективы, — чередующиеся вертикали бутылок с вином, дуги хлеба «шоти» и горизонтальные штрихи тарелок с курицей, рыбой или овощами; перед столом обычно лежит бурдюк с вином. Варьируя типаж и число пирующих, присоединяя к ним музыкантов и официантов, меняя пейзажи и время суток, в которое происходит действие, а также формат и размеры картин, Пиросмани создавал неповторяющиеся по образному звучанию произведения — от статичных и предельно монументальных в своей обобщенности (например, «Кутеж» из Государственного музея Востока) до более динамичных, живых и даже имеющих жанровый оттенок. В известной картине «Ишачий мост» он разместил сразу четыре кутежа в освещенном лунной романтичным ночном пейзаже, и таким образом вывел происходящее за пределы пиришественного стола.

В других работах можно видеть то, что предшествует застолию, — крестьянский труд. Характерно, что это почти всегда молотба зерна или сбор винограда и изготовление вина, возможно, потому что хлеб и вино были не только главными продуктами Кахети, но и заключали в себе христианскую символику.



Девочка и гусыня  
с гусятами  
Картон, масло  
80 × 100  
Частная коллекция, Москва

Girl and Goose  
with Goslings  
Oil on cardboard  
80 × 100 cm  
Private collection, Moscow

a wineskin usually lies by the table. Varying the personages and the number of feast-makers, adding the figures of musicians and waiters, featuring different settings and times of the day, and using different picture formats and sizes, Pirosmiani created a diverse assortment of images, ranging from the static and monumentally universalized images (such as the picture “Feast” from the Museum of Eastern Art in Moscow) to more dynamic and lively works, some of which may be even called genre pieces. In the famous painting “Donkey Bridge” Pirosmiani accommodated four groups of feast-makers at once in the romantic nocturnal landscape in the moonshine and thus expanded the imagery beyond the limits of a festive table.

Other of Pirosmiani’s pieces feature that which precedes the feast – peasants’ labour. Characteristically, nearly all of the peasant pieces feature wheat threshing or wine-making, probably because bread and wine were not only Kakheti’s main products but also represented Christian symbols. Pirosmiani also pictured other key elements of folk life: religious festivities, prayer services, weddings, rides on two-wheel carts, brigands’ attacks, and historical events. Taken together, all this looks like a continuous saga about Georgia. After having been applied in smaller pieces, the images were then brought together in big panoramic paintings on wall panels, such as, for instance, “Kakhetian Epic”, where good and evil are depicted with a truly epic objectivity.

On the other extreme of Pirosmiani’s art are his still-lives, where the representation of the fruits of the peasants’ and tavern-keepers’ labour make for a veritable hymn to Georgian hospitality. One of the most famous still-lives is called “Hail to the Hospitable Man!” However, this genre

reached its high point in a big still-life, where in an abstract black space, “against the background of eternity”, are laid out nearly all the sorts of food that Georgian taverns had to offer.

Just as Pirosmiani’s images formed an organic whole immune to the influence of the times, his artistic principles practically did not change over the course of his life either. Although his imagery was inspired by reality, however, in accordance with the demotic tradition (and the newest European art) the artist did not imitate nature but conveyed through pictorial images his ideas about it, blending the naïve straightforwardness inherent in a reflection of reality and generalization characteristic of myth and poetry. The images not only showed something, but also had a story to tell, connecting space and time. Every object, while meaningful in and of itself, became a symbol in the pictorial “text”, and the figurative language was remarkably intense and intuitively structured. The “symbolism” defined the unmatched ease and boldness of generalization, the sparseness of Pirosmiani’s style, the repetitiveness of visual techniques, the creation of figurative formulas of sorts for every element of the nature. Thus, a hat on a lady with an umbrella is tokened by an elegantly curved rim with several colourful spots signifying flowers; a plate on a table is imaged by a hatch or a ring; several brushstrokes produce a fish, eggplants, or a radish... A long streak of paint stands for a water jet, a row of colour patches signify a meat on a skewer, a golden cirlet is a grape berry. Overall, all this evokes the paintings of the French Impressionists and Post-Impressionists. Form seems spontaneous and full of life; in fact, the form and the life filling the form are inseparable. The same can be said about the contourless molding of the figures and

colour, for colour is precisely what makes the molding.

Although Pirosmiani’s colour range included a relatively small number of hues, his vision of the world was based on colour alone, and the prominence of black (a feature that almost no other artist in the world is known to have used) did not run counter to this vision but rather bolstered it. The idea to use oilcloth of a deep black tone was a truly outstanding one. Because of the illusion of the black surface being densely “painted over”, Pirosmiani, applying only one layer of paint, achieved unity of image and background. So, because black showed through the lightly applied paint, the colour scheme looked solid. Yellow received shades of green, green became muted, and variations of dark-cherry, ruby-red and blue were brought into play. White paints were used to create a colour scale of light tones – grey, ochre, lavender, pale blue, rosy. And paints applied more thickly became especially vibrant and luminous in contrast with black.

Such contrasts of colours and contrasts of light and dark were pivotal for Pirosmiani’s art. Like flashes of lightning, patches of light and contours drawn with light contrasts play up figures and objects in Pirosmiani’s pictures. With light, the fabric of objects takes on a spiritual quality without losing any of its solidity. And this connects the art of the 20th-century artist to the medieval frescos with its determined progress from a dark, sometimes black base to lighter tones and, finally, to white spots symbolizing the Divine energy.

Pirosmiani “pardoned” sins with white. But white (a symbol of good) and light (a symbol of the spirit) existed in his art only in contrast to black, which did not always denote evil: the oily-black tones of the oilcloths contained the mysteries of the universe, reminding about death and the abyss where all things living depart and whence, according to the myths, re-emerge into the world. Ethnographers say that black, a prominent colour in Georgians’ everyday life and folklore, was a symbol of the underworld and the space around the universe. Besides, the divine elements in the mythical or epic heroes revealed themselves in the light emanating from black.<sup>6</sup>

Black, whose symbolism was so powerfully conveyed by Pirosmiani, was also very important for many 20th-century artists and poets who drew on the archaic elements of art. The Spanish poet Garcia Lorca talked emphatically about dark colour in his crucial essay “Theory and play of the *duende*”: “These black sounds are the mystery, the roots fastened in the mire that we all know and all ignore, the mire that gives us the very substance of art.”<sup>7</sup> Lorca interpreted “black” liberally, applying this epithet to any true art which penetrates the mysteries of life and has spontaneous vitality, such as Francisco Goya’s last paintings, Johann Sebastian Bach’s music or the performance of an Andalusian folk singer. Pirosmiani’s art is all of a piece with such works.

<sup>6</sup> Georgian folk stories and legends / Foreword and annotations by E. Virsaladze. Moscow, 1973. P. 35.

<sup>7</sup> Federico Garcia Lorca about art. Moscow, 1971. P. 77.

Пиросмани воссоздавал и другие ключевые моменты народной жизни: храмовые праздники, молебны, свадьбы, путешествия на арбе, сцены нападения разбойников, исторические события. Все это напоминает страницы некой саги о Грузии. Отработанные в отдельных произведениях образные мотивы соединялись в больших панорамных панно, таких, например, как «Кახетинский эпос», где добро и зло представлены с истинной эпической объективностью.

На другом полюсе творчества Пиросмани находятся натюрморты, в которых плоды труда крестьянина и духанщика превращены в настоящие гимны грузинскому хлебосольству. Один из самых известных натюрмортов называется «Да здравствует хлебосольный человек!». Однако апофеоз данного жанра – большой натюрморт, где в абстрагированном черном пространстве, «на фоне вечности», показана почти вся снедь, которую могли предложить грузинские духаны.

Так же, как образы Пиросмани составляли некое целое, не подверженное влияниям времени, практически не менялись на протяжении жизни мастера художественные принципы его искусства. Источником образов для него служила окружающая действительность, но в соответствии с народной традицией (и с новейшим европейским искусством) художник не имитировал натуру, а облекал в живописную плоть свои представления о ней, соединяя наивную прямоту отображения реальности с мифопоэтическим обобщением. Изображение не только показывало что-то, но и рассказывало о чем-то, соединяя пространство и время. Каждый предмет, сохраняя самоценность, становился знаком в изобразительном «тексте», причем пластическая речь отличалась исключительной энергией и интуитивной организованностью. «Знаковость» обусловила несравненную свободу и смелость обобщения, экономность письма Пиросмани, использование отработанных приемов, создание своего рода пластических формул для каждого элемента природы. Так, шляпа у дамы с зонтиком представляет собой пластично изогнутый обод, на котором несколькими мазками обозначены цветы; блюдо на столе – штрих или кольцо; несколькими движениями кисти рождаются рыба, баклажаны, редиска... Длинный мазок – струя воды, положенные рядом цветочные пятна – мясо на шампуре, золотой кружок – виноградина. Все в целом напоминает живопись французских импрессионистов и постимпрессионистов. Форма кажется спонтанной и полной жизни. Собственно, сама форма и ее жизнь не разделены, как не разделены бесконтурная лепка и цвет, ибо лепка выполняется именно цветом.

Несмотря на то, что палитра Пиросмани состояла из сравнительно небольшого числа красочных оттенков,



его отличало чисто цветное видение мира, и этому не противоречило, а напротив, способствовало то значение (почти не имеющее аналогов в мировом искусстве), которое он придавал черному цвету. Поистине гениальным изобретением оказалось использование вместо холста клеенки глубокого черного тона. Кладя краску в один слой, Пиросмани благодаря иллюзии «записанности» черной поверхности добивался единства изображения и фона. В результате просвечивания черного сквозь легко положенную краску достигалась цельность колорита. Желтый приобрел зеленый оттенок, зеленый становился глухим, возникали вариации темно-вишневых, рубиново-красных и синих цветов. Использование белого позволяло создать гамму светлых тонов – серых, охристых, сиреневых, голубых, розовых. Более плотно положенные краски по контрасту с черным приобретали особую звучность и светосилу.

Главный принцип живописи Пиросмани заключался именно в контрастах, цветовых и световых. Световые контуры и блики, подобно вспышкам молнии, высвечивают у него фигуры и предметы. С помощью света материя вещей, не утрачивая своей предметности, преобразуется в духовное качество. В этом прослеживается связь живописи художника начала XX века со средневековой фресковой живописью, в которой происходило последовательное движение от темной, порой даже черной основы к более светлым тонам и, наконец, к пробелам, воплощающим Божественную энергию.

Гумно в грузинской деревне. 1910–1912  
Картон на холсте,  
масло. 80,4 × 101,7  
ГТТ

Barn-yard in  
a Georgian Village.  
1910–1912  
Oil, cardboard on  
canvas. 80.4 × 101.7 cm  
Tretyakov Gallery

Белым цветом Пиросмани «прощал» грехи. Но белый (знак добра) и свет (символ духа) существовали у него лишь в контрасте с черным, не только олицетворяющим зло: маслянисто-черные тона клеенок скрывали в своей глубине тайны мироздания, напоминали о смерти, о бездне, куда уходит все живое, и откуда, в соответствии с мифологическими представлениями, оно приходит снова. Черный цвет, по свидетельству этнографов, играл большую роль в грузинском быту и фольклоре, был знаком преисподней и пространства, окружающего мироздание. Между тем частица божества, заключенная в героях мифов или эпоса, проявлялась в изсидившем от них свете<sup>6</sup>.

Черный цвет, символика которого с такой силой была передана Пиросмани, имел большое значение и для многих профессиональных художников и поэтов XX века, обращавшихся к архаическим первоосновам искусства. Испанский поэт Гарсия Лорка посвятил ему выразительные строки в программной статье «Теория и игра беса»: «Черные звуки – это тайна, это корни, уходящие в почву, в знакомую нам всем и все же неведомую стихию, откуда приходит к нам самая суть искусства»<sup>7</sup>. Эпитет «черный» Лорка трактовал широко, относя его ко всякому подлинному искусству, прозревающему тайны жизни и обладающему стихийной жизненностью, будь то поздняя живопись Гойи, музыка Баха или пение исполнительницы народных андалусских песен. Таким искусством была и живопись Пиросмани.

<sup>6</sup> Грузинские народные предания и легенды / Вступ. ст. и коммент. Е. Вирсалдзе. М., 1973. С. 35.

<sup>7</sup> Ф. Гарсия Лорка об искусстве. М., 1971. С. 77.