

О ПРИМИРЕНИИ С ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ

Октябрь. Тбилиси. Фестиваль «Пиросмани-130».

Федор Ромер

Художества

ИЗНАЧАЛЬНАЯ фиктивность пышных торжеств наводит на соответствующие размышления. Грузия после всех бед почувствовала себя готовой вспомнить о культуре вообще и о Пиросманашвили как одном из ее слагающих в частности, но была вынуждена принести в жертву необходимости историческую правду. Точная дата рождения Пиросмани неизвестна, однако наиболее достоверной полагается 1862 (1863) год — уж никак не 1866-й. Но этим передеержкам есть не только идеологические и бытовые объяснения, но и, пожалуй, символические.

Пиросмани ускользает как от буквеведства историков и объятий официоза, так, собственно, в своих работах — от действительности. Внятную апологию эстетике примитивиста (всего примитива) не случайно дает впервые только модернизм, взявший на щит пресловутое «народное» («наивное») искусство по причине внутреннего сродства. Например, к нынешнему тбилисскому «юбилею» переиздали сборник «Нико Пиросманашвили» — попытку первого научного каталога картин художника, включающую в себя также статьи Тициана Табидзе, Кирилла Зданевича и других. Характерно уже само усердие грузинских «серебрянчиков» в разысканиях и популяризации Пиросмани. Правда, о Пиросмани в книге пишут как о «зеркале» грузинской жизни, как о «простом и освещенном» дикаре, пропитанном соками действительности, но в этих дефинициях видна зависть к собрату, якобы преуспевающему в том, о чем мечталось и что не получалось у самих. (В том же конце 20-х «преодолевший символизм» Табидзе, как и его русские товарищи по несчастью, пытается пропитаться соками «советской Родины» и «социалистического строительства», вернуться к реальности.) По сути же Пиросма-

В Тбилиси прошли юбилейные торжества, посвященные 130-летию со дня рождения Нико Пиросмани (Пиросманашвили). Программа торжеств, проходивших под эгидой ЮНЕСКО, включала в себя выставки, спектакли, народный праздник «Пиросманоба» на родине Пиросмани в селе Мирзаани, а также научную сессию «Нико Пиросмани» в Государственном академическом театре им. Ш. Руставели. Текст выступления на ней ведущего специалиста по творчеству Пиросмани, петербургского ученого Эраста Кузнецова, переработанный автором специально для «НГ», предлагается ниже вниманию наших читателей. В рамках юбилея открылась Первая международная биеннале современного искусства в Государственной картинной галерее Грузии (координатор проекта — заместитель министра культуры Грузии Георгий Гуния, куратор — художник Мамука Цецхладзе).

ни — отнюдь не стихийный реалист, но «визионер» (воспользуемся определением, ненароком проскочившим все в том же сборнике у Григория Робакидзе), живущий в собственном аутичном мире, едва ли связанном с миром окружающим. В таком случае аналогии с постулатами эстетиков начала века оказываются на поверхности.

Фантазматичность работ Пиросмани открывается только при их большой концентрации. Если первоначально Пиросмани может вызывать умиление или смех, то при углублении в контекст возникает подлинный ужас. Грузия Пиросмани — это видения человека, живущего в маленькой темной камерке под лестницей, больного, безденежного, сильно пьющего; видения, в которых переплелись желания и страхи, идиллия и кошмар. Важно, что при этом Пиросмани остается человеком «городской» культуры, а вовсе не элементарным «ребенком» — в сущности он занят вполне определенной деятельностью по демонстрации собственной личной отделенности от общества. Альтернативные миры Пиросмани есть знак «дифференции» (как выражается какой-нибудь Гройс), противопоставления неустраивающему миру реальному. Но на единичном уровне его работы могут читаться как наивное украшательство, прикладной декоративизм.

С учетом сказанного становится понятным появление в программе пиросманиевского фестиваля не-

скольких выставок грузинского современного искусства, поскольку его истоки действительно покоятся в модернистском перевороте Нико Пиросманашвили.

Биеннале, хоть и уместилась в одноэтажном особняке размером с два зала нашего ЦДХ, тем не менее копирует структуру больших международных собраний с их национальными павильонами. Каждая экспозиция самодостаточна, имеет оригинальное название и свою структуру. К сожалению, азербайджанская часть, подготовленная бакинским арт-центром «Санат», не выдерживает никакой критики по причине своей беспробудной салонности: холст, масло, абстракция, метафизика, жанровые картинки. Грузинский проект, именуемый «В тени», наоборот, вполне хорош: микросрез грузинского нон-конформизма с 60-х по 90-е. Вышел трогательный музейчик современного искусства: абстракция, соц-арт, концептуализм и буферные подвиды. На музей рецензия писать трудно. Армяне (Экспериментальный центр современного искусства Еревана) также остановились на углубленном самокопании и расследовании национальной мифологии — вполне почвенные (в том числе в буквальном смысле: с мукой и землей) инсталляции, в сущности, аутичны что наш Пиросмани.

Особо обращая внимание на московскую делегацию. Прежде всего, русская всемирная отзывчивость дает себя знать повсюду, даже в сфере современного искус-

ства: абсолютно новые работы Константина Звездочетова, Андрея Филиппова, Никиты Алексева и Николая Паниткова (все — ближний круг московского концептуализма) сделаны специально к биеннале и, соответственно, на проч повязаны с местной толикой. Как всегда стебный Звездочетов (чтение котенку поэмы Руставели задом наперед); возвышенный Панитков (рождение духа Пиросмани из грузинской фактуры — вина и камня); карнально христианизированный, псевдоморалистичный Филиппов (Библия, пейзажи, фирменные оралы); ироничный Алексеев (под девизом «Я с детства мечтал быть грузином»). Самое любопытное, что мэтры затейливости и эскапизма на экспорт выдают чудовищно ясные и прозрачные (чуть не просветленные) работы, не требующие авторских комментариев, да еще спекулирующие на контексте. Вообще грузинская история подтверждает сложившееся в Москве наблюдение — первая волна так называемого МК (московского концептуализма) ныне переживает период затяжного опрощенчества, помноженного на критические рефлексии в адрес прошлого своего бытования. Объяснение происхождения ищущей в изменчивей культурной ситуации: эзотерика, индивидуальная фантазматика, химеры разума в качестве жестикующей добровольно подпольного человека себя изжили, в моде ныне вновь критический реализм. Приехавшие на родину Пиросмани ребята, в отличие от фрустрированного временем и местом виновника торжества, чувствуют себя крайне вольготно и благодатно в освобожденной Грузии и готовы примириться с действительностью. Если социальная (культурная) критика и имеет место быть, то лишь в буффонных формах Кости Звездочетова.

Оммаж творцов постмодернистской эры законспирированному модернисту Пиросмани, можно сказать, удался. (Звучит застольная песня.)

Тбилиси — Москва

ГОРОДСКОЙ ЖИВОПИСЕЦ? ДИЛЕТАНТ? ГЕНИЙ!

Нико Пиросманашвили в системе художественного примитива

Эраст Кузнецов

ДОЛГОЕ время было принято, занимаясь Пиросманашвили, обходить вопрос о примитивистской природе его творчества или, по крайней мере, избегать самого слова «примитив». Примитив расходился с официально узаконенным типом искусства и не признавался чем-то достойным внимания. Художников-примитивистов все время порывались переучить — точно так же, как порывались переучить левшей: если все пишут правой рукой, то левша оказывался нарушителем, пусть и нечаянным.

Точно так же пытались переучить и Пиросманашвили — к счастью для него (и для нас) — задним числом: то трактовали его как представителя бытового реализма, добротного воспроизводящего окружающую жизнь, то сожалели о таланте, который он «мог бы» проявить в полной мере, получи правильную выучку.

Можно согласиться с тем, что самый термин «примитив» не слишком удачен, в нем не изжит оттенок высокомерности старшего по отношению к младшему или высокого по отношению к низкому. Но он вошел в практику, да, в конце концов, дело не в слове. Сейчас принадлежность Пиросманашвили к примитиву как будто ни у кого не вызывает сомнения, но признания этой принадлежности еще недостаточно для того, чтобы понять сущность дела. Примитив — это, в сущности, гигантский конгломерат самых разнородных явлений, подчас противоположных по происхождению и форме выражения. Их невозможно ни перечислить, претендуя на полноту, ни объединить какими-то стилевыми признаками. Нечто вроде громадной корзины, куда в течение долгого времени снисходительно смахивалось все, что мало-мальски расходилось с искусством «правильным», то есть античным и европейским (начиная с Возрождения).

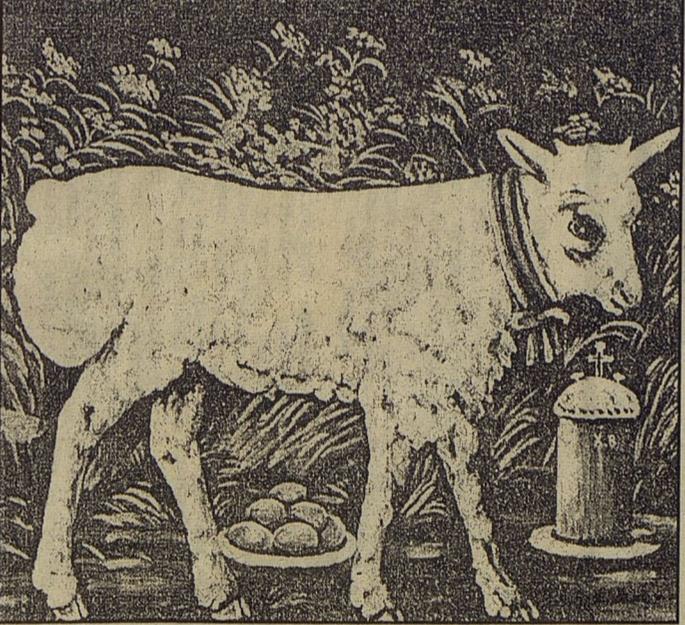
Определить место Пиросманашвили в этом обширнейшем массиве не так-то просто. Природа его примитивизма двойственна. Прежде всего, естественно отнести его искусство к так называемой «городской живописи», творимой руками художников-ремесленников. Она существует в широком диапазоне — от картин, внешне близких к знакомому нам станковому искусству, до произведений, обслуживающих бытовые нужды населения. Это и «сарматские портреты» в Польше, «парсуны» и «купецкие портреты» в России, и «вотивные картинки» в католических странах, и украинские картинки «Казак Мамай». Это и чисто функциональные изображения — вывески, декоративные панно, росписи стен, задники в фотоателье, мишени в увеселительных заведениях и многое другое. Перечислить их невозможно, не упустив чего-то, связанного со специфическими условиями места.

Многим из названного или чем-то аналогичным занимался и Пиросманашвили, но его творчество, кажущееся на первый, беглый взгляд, привычным нам станковым,

на самом деле таковым не является: ему присущи многие принципиальные черты, связывающие «городскую живопись» с традиционным народным (фольклорным) искусством.

Сам художник слабо вычленен из общества и воспринимается не как суверенный творец, а как исполнитель, выражающий вкусы, представления и идеалы этого общества. Поэтому и само общество, и каждый его член не без основания считает себя соавтором художника. Он работает не на «сбыт», как работают живописцы привычного нам типа, а на «заказ», то есть на конкретного человека, заказчика, который активно влияет на определение замысла произведения и регламентирует работу над ним.

Сама живопись слабо вычленена



Нико Пиросмани. «Пасхальный барашек». 1908.

из быта, она существует не как самостоятельное искусство, а как «роспись», приложение к предмету. Это касается не только вывесок Пиросманашвили, функциональных по определению, но и его картин — функциональны и они. Можно говорить об их декоративной функциональности. Они предназначались для украшения общественных интерьеров и учитывали условия этих интерьеров. Еще интереснее задуматься об их функциональности общественно-духовной. Картины, украшавшие стены духана, оказывались частью застолья, помогая сплавивать, вдохновлять и поощрять пирующих. Портреты хорошо знакомых людей делали последних (в том числе отсутствующих и даже покойных) как бы участниками застольного общения, исполняя, таким образом, функцию «замещения» человека. «Пасхальный барашек», известный в разных вариантах (а их должно было быть гораздо больше), не принадлежит к анималистике, это чисто символическое изображение, роль которого можно уподобить роли иконы.

Наконец, каждая картина Пиросманашвили выступает не как самостоятельный, замкнутый в себе мир станковой картины, но как одна из ряда подобных, родственных. Живопись Пиросманашвили очень стереотипизирована (не будем бояться этого слова), она основана на постоянных варь-

ирующихся элементах — сюжетах, мотивах, композиционных схемах, крупных и мелких деталях. Его «кутежи» и «эпосы» — варианты одного постоянного мотива. Его портреты, как будто представляющие индивидуальные людей, настойчиво стремятся подвести их к единому типу (идеалу человека) и поставить в ряд других.

С «городской живописью» искусство Пиросманашвили роднит и некоторые важные стилевые признаки, такие, как статичность и внеиндивидуальность: в его картинах мир предстает как объективный, независимый от восприятия и не подверженный ни развитию, ни перемене, а предмет — не как индивидуальный, а как представитель своего рода предметов. И все же мы не вправе считать его «городским живописцем».

Но и «городская живопись» для него была не только внешней оболочкой, вынужденным способом существования — он многое усвоил из нее.

Как «дилетант» он, в отличие от типичного городского «дилетанта» (того же Анри Руссо), не был городским жителем-индивидуалистом, который стремится к утверждению своего «я». Уроженец деревни, сохранивший с ней постыдную и непосредственную связь, он обращался к народной традиции, продолжая ощущать себя частью своего народа, выразителем его мировоззрения. Но он отличался и от «дилетанта» деревенского — такого, каким было, скажем, Мария Примаченко на Украине. «Дилетант» деревенский остается на почве традиционного народного искусства, по природе своей преимущественно декоративного, и не в состоянии освоить те громадные содержательные преимущества, которые дает обращение к живописи, к картине, как было у Пиросманашвили.

«Городская живопись» по-своему уже осуществила до него синтезирование народной традиции (как почвы) с влиянием «большого» профессионального искусства (как высокого ориентира), и Пиросманашвили, стремясь быть понятым и нужным всем своим потребителям, постоянно опирался на ее опыт. Однако этот опыт он использовал «со стороны», не подчиняясь жесткой системе «городской живописи» и по-своему трактуя многие ее принципы. Даже присущая ей каноничность у него оказывается глубоко индивидуальной: он вырабатывает собственные канонические жанры, не существовавшие до него, и собственные канонические приемы живописи, которым суждено было стать предметом многочисленных подражаний.

Подобная двойственность, пограничность вообще присуща творчеству Пиросманашвили и во многих других аспектах. Надо думать, что именно она позволила художнику достигнуть знаменитых высот: она дала ему свободу во множестве порой взаимоисключающих тенденций, воздействовавших на него. Но свобода вообще трудна и не каждому под силу, для многих она оказывается тяжким бременем. Подобное преимущество может реализовать только индивидуальный человек очень крупного масштаба — гений. Не будем бояться и этого слова.

Дело в том, что по генезису и