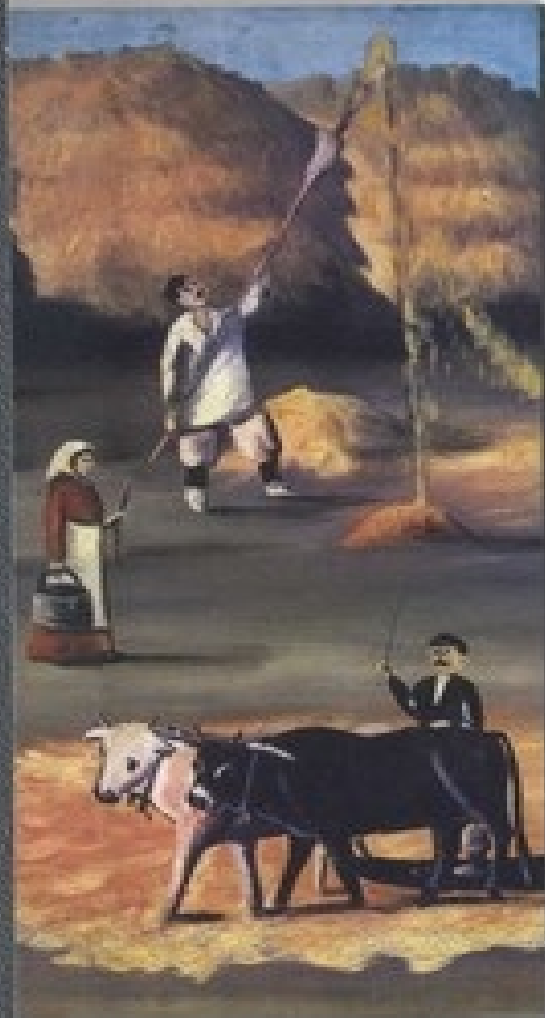


ПИРОСМАНИ



Эраст
Кузнецов



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Книга известного искусствоведа Эраста Кузнецова посвящена жизни и творчеству выдающегося грузинского художника Николая Аслановича Пиросманашвили (1862–1918), более известного как Нико Пиросмани. Автор, исследуя все доступные источники, последовательно создает документальное жизнеописание, хотя в биографии художника не всегда просто отделить факты от сложившихся стереотипов и легенд. Творчество Пиросмани рассмотрено в контексте жизненного уклада старого Тифлиса, ведь картины художника создавались в основном для оформления лавок, духанов и винных погребов — неотъемлемой части этого самобытного города.

знак информационной продукции 16+

- [Э. Д. Кузнецов](#)
 - [ПРЕДИСЛОВИЕ](#)
 - [ЧАСТЬ ПЕРВАЯ](#)
 - [ЧАСТЬ ВТОРАЯ](#)
 - [ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ](#)
 - [Приложение](#)
 - [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. А. ПИРОСМАНАШВИЛИ](#)
 - [ЛИТЕРАТУРА](#)
 - [СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)

- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)

- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)

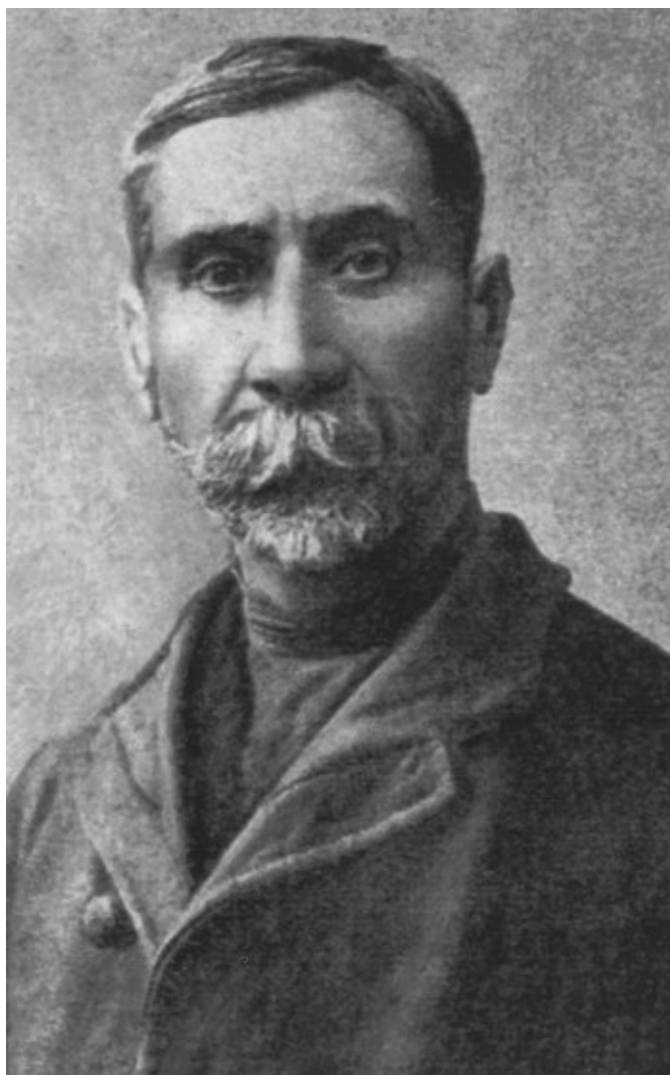
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)

- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)

Э. Д. Кузнецов
Пиросмани

Памяти художника Автандила Варази

ПРЕДИСЛОВИЕ



Нико Пиросманашвили. Фото Э. Клара. 25 мая 1916 г.

Конец Пиросмани был страшен.

Он вернулся в Тифлис в начале 1918 года, в феврале или начале марта. Несколько месяцев (может быть, больше полугода) он пропадал неизвестно где, ни с кем не попрощавшись перед исчезновением, никому не посылая вестей. Он и раньше неожиданно уезжал — на неделю, две, три, на месяц — и так же неожиданно возвращался, похудевший и оборванный. Ему были рады друзья, его с нетерпением ждали заказчики. Но сейчас всё было

иначе.

Сейчас, когда всё перевернулось и перемешалось в некогда устойчивом мире и, казалось, не было видно конца или хоть какого-то просвета впереди, когда на фронтах, опутавших мир, измученные долгой войной солдаты стояли друг против друга, когда вдруг рухнула Российская империя, а вскоре полетело Временное правительство и советская власть стала распространяться по стране и на громадной территории заполыхала Гражданская война, когда были прерваны мирные переговоры в Брест-Литовске и немецкие войска двинулись на восток, да так уверенно, что в некоторых газетах уже появились «совершенно достоверные» сообщения о падении Петрограда, когда здесь, за Кавказским хребтом, турки тоже двинули свои войска, почти не встречая сопротивления, когда беспомощный Закавказский комиссариат сменился таким же беспомощным Закавказским сеймом, который тщетно пытался удержать готовую развалиться Закавказскую демократическую федеративную республику, когда с севера хлынули толпы беженцев, а навстречу им потянулись к Баку эшелоны частей, покидавших постылый турецкий фронт, и их пытались разоружить, а они прорывались с боем, оставляя за собой кровь и горелое человеческое мясо, а министры спорили и разбирались — кто из них повинен в шамхорской трагедии^[1] и жестоком расстреле митинга в центре Тифлиса, в Александровском саду, и министры снова разбирались — кто виноват, когда по городу почти открыто носились разбойные банды, стреляющие из фаэтонов в прохожих, и не было ночи без убийств и грабежей, когда город был не в силах вместить беженцев и цены на жилье подскочили неслыханно, а в газетах печатались объявления: «Тужурка офицерская продается», «Полотно бумажное (мадаполам) случайно продается», — тогда, в начале 1918 года, никому не было дела до Пиросманашвили.

Никто не заметил его возвращения. Одни духанщики закрыли свои заведения и скрылись в деревне до лучших времен, другим было не до подновления вывесок. Он бродил по улицам в поисках жилья и работы. Жить было негде, работы не было. Он продолжал ходить по знакомым, тысячи раз исхоженным местам — стучал в двери, спускался в подвалы, заглядывал в лавки, пересекал весь город от Дидубе до Ортачала.

«Ночь в Тбилиси. Зима. Восемнадцатый год. Мокрый падает снег. Студено. Ветер сводит с ума. Всем тепло, кроме нас... А на улице холод и тьма. В котловине — Тбилиси, Как врытое в горы гнездо. Это злое ненастье — Откуда оно?.. Разве еще Выпекается хлеб? Где-то печи полны Благодатного жара. Трудно в холод Уйти от волны Ароматного теплого

пара»^[2].

Ему и раньше приходилось трудно, но так, как сейчас — никогда. До сих пор гордый и самлюбивый, он теперь готов был на всё. Он соглашался съесть тарелку супа и кусок хлеба, которые хозяева духанов или столовых давали ему из милости. Он чувствовал, что готов взять и из чужой тарелки. Ночевал он в подъездах, забираясь в темные углы, стараясь остаться незамеченным под лестницей, скорчиться так, чтобы меньше ощущать сырой пронизывающий холод. К утру тело застывало, и он с трудом разгибался. Глубокий кашель не оставлял его, ноги, руки, спина, грудь болели. Ноги были мокрые, и, глотая свой суп в духане, он осторожно стаскивал дырявые башмаки, чтобы немного согреть заокоченевшие ступни.

Наконец ему будто бы улыбнулось подобие удачи. Все на той же Молоканской улице^[3], ставшей почти родной, потому что он жил на ней в разное время и в разных домах, нашлась работа. Духанщик Абашидзе вдруг заказал картину. О плате деньгами не могло быть и речи: его кормили и давали немного водки — что тоже было счастьем, потому что без водки он уже не мог существовать.

Здесь же неподалеку, на Молоканской, 29^[4], отыскалось жилье — крохотная сырая каморка — просто угол, отгороженный в подвале, в одну или полторы квадратные сажени. Спал он прямо на булыжном полу, отодвинув в сторону обломки кирпичей, подостлав какое-то тряпье, которое не защищало тело от торчавших камней. Если удавалось набрать щепок и углей, он разжигал перед сном мангал и ложился, терпя дым, разъедающий глаза.

Нашелся доброжелатель — сосед, сапожник Арчил Майсурадзе (под вывеской «Бедный Шио сапоги шиот»), инвалид с кучей ребятишек на руках. Майсурадзе ничего не понимал в живописи, но видел, что рядом с ним погибает человек: пытался помочь, подкармливал, совал какие-то деньги. Пиросманашвили пробовал отказываться, но он был уже сломлен — брал.

Жизнь кончалась. Однажды вечером Пиросманашвили спустился к себе в подвал. Он был пьян. Он лег на пол, впал в беспамятство и пролежал двое суток. Пришел канун Пасхи. Напуганный, изголодавшийся город готовился к празднику. О Пиросманашвили некому было вспоминать. Лишь на третий день всё тот же Майсурадзе, заглянув в подвал — случайно, он и не подозревал, что художник здесь, — услышал стон в темноте. «Кто там?» — «Это я, — ответил Пиросманашвили. Он уже не узнавал соседа. — Это я. Мне плохо. Я не могу встать».

Суматошно и невесело звонили колокола. Под ногами хрустела пестрая яичная скорлупа. У деревьев блеяли украшенные бантами пасхальные ягнята.

Майсурадзе отыскал фаэтон, и сосед Илья Мгалоблишвили повез художника в больницу. Здесь его след оборвался. Майсурадзе даже не узнал, в какую из ближайших больниц — Арамьянцевскую или Михайловскую — его повезли. Скорее всего, в Михайловскую — она была ближе. В ее регистрационной книге за 4 мая 1918 года значится неизвестный мужчина, на вид семидесяти лет. Он был доставлен в приемный покой и умер до появления дежурного врача. Данные вскрытия, произведенного на следующий день, согласуются с тем, что мы можем предполагать относительно Пиросманашвили: больное сердце, легкие, селезенка, печень, почки; причиной смерти определен туберкулез. Его погребли 9 мая на ближайшем — Кукийском кладбище, в специальном месте, отведенном для бездомных и безродных, поступивших из Михайловской больницы.

Много лет спустя нашелся человек, который взялся указать место захоронения. Могилу вскрыли. Но все обернулось невеселым фарсом: скелет был женский.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

«Нико Пиросманашвили... до того растворился в народе, что нашему поколению трудно уловить черты его индивидуальной жизни. Его будни так таинственны, что, пожалуй, ему придется остаться без обычной биографии»^[5].

Эти слова были написаны в 1926 году. И десятилетия не прошло со дня смерти художника, на стенах некоторых духанов еще не были замазаны его росписи, были побиты еще не все стекла, разукрашенные им, а в самых заброшенных винных погребах еще можно было купить его картину, ускользнувшую от собирателей; живы еще были его друзья, приятели, собутыльники и заказчики, а среди них попадались и люди, знававшие его в молодости и даже в детстве.

Что же должны сказать мы сейчас, когда давным-давно не осталось людей не то чтобы хорошо знавших, но хотя бы видевших его в самые последние годы жизни?

В представлениях о Пиросманашвили господствуют легенды и стереотипы. Легенды рождаются избытком фантазии, стереотипы — недостатком. Но они не противоположны. Легенда легко становится стереотипом, а из стереотипов, как из кирпичиков, складывается легенда. Стереотипы услужливо подвертываются на каждом шагу: стереотип сироты, отданного в услужение, стереотип нищего художника, не имеющего денег на краски, стереотип страдальца, загубленного недругами. Легенды возникали уже при его жизни, появляются они и сейчас. В, казалось бы, бесхитростном и простом существовании Пиросманашвили слишком много было необъяснимого и непонятного, да и его удивительное искусство отбрасывает на него причудливый свет. Необычностью судьбы, своеобразием личности, таинственностью будней он был словно создан для легенды. По-своему загадочным он казался каждому из обоих миров, знавших его: миру духанов, винных погребов и шарманки — и миру художников, писателей, журналистов. И оба эти мира — каждый на свой лад — творили о нем легенды и чистосердечно соединяли вымысел с фактами.

Очевидно, часть того, что мы знаем о художнике, — легенда. Бывают легенды откровенные — их обнаруживает сопоставление с известным точно. Другие — неотторжимы от фактов, по-своему осмысливают, дополняют и развивают их; эти легенды распознать невозможно или почти

невозможно. Третьи — правдивы поэтически. Надо примириться с тем, что все написанное о Пиросманашвили в прошлом, настоящем и будущем неизбежно будет содержать в себе хоть частицу вымысла, и каждый вновь пишущий о нем будет создавать новую легенду — в лучшем случае только более убедительную, чем существовавшие до сих пор.

Мы действительно знаем о Пиросманашвили очень мало, однако гораздо больше, чем принято считать. Еще в конце 1910-х годов энтузиасты — поэты, художники, журналисты — стали отыскивать людей, знакомых с Пиросманашвили, и записывать их рассказы. Многие записи были опубликованы тогда же или несколько позже. Собираение не прекратилось до сих пор, и время от времени рядом с несомненными апокрифами, неуклюжими подделками, беззастенчивыми компиляциями отыскивается нечто новое и интересное, хоть и доходящее до нас чаще всего из вторых или даже из третьих рук.

Правда, материалы эти очень уж специфические. Запись устного рассказа вообще не самый надежный источник, а тем более рассказов тех пряных людей, которые окружали Пиросманашвили, рассказы их временами чрезвычайно увлекательны сами по себе, немало любопытного они сообщают и о художнике. Но они страдают неполнотой и бессвязностью: многое из того, что интересует нас, вовсе не волновало рассказчиков, многое искажено их собственным восприятием; события, отделенные друг от друга годами, оказываются соединенными, о событиях, тесно взаимосвязанных, говорится так, словно они не имеют друг к другу отношения. Нитка порвалась, большая часть бусинок-фактов потерялась, а оставшаяся перепутана — такой предстает перед нами его биография.

Обезоруживает масса противоречий. Не раз те или иные обстоятельства описываются одним рассказчиком так, а другим — иначе. Сплошь и рядом решительно невозможно отдать предпочтение ни одной из версий, и не всегда можно догадаться о том, что же произошло на самом деле. Иные свидетельства просто фантастичны. Что, например, может стоять за рассказом родной сестры Пиросманашвили о том, будто он долго жил в чужих странах, или о том, как он, угрожая револьвером, требовал отдать ему хранящийся у нее паспорт? Нелепая выдумка или искаженная до неузнаваемости реальность?

Но как ни обрывочны наши знания о внешней стороне жизни Пиросманашвили, еще меньше нам известно о его внутренней жизни — о его мыслях, привязанностях, убеждениях. Пиросманашвили ничего не сообщил нам о себе сам. Он переписывался с сестрой, жившей в деревне; письмам этим не было бы цены, но они погибли нелепым образом — их

уничтожила сама сестра, внезапно испугавшись чего-то, может быть, все учащающихся расспросов о брате. Он носил с собой толстую тетрадь и часто делал в ней какие-то записи; тетрадь пропала еще при его жизни. А спутникам его будней были малоинтересны, да и недоступны его внутренние побуждения, и из их воспоминаний можно извлечь только разрозненные намеки, с трудом поддающиеся истолкованию. Лишь к концу жизни Пиросманашвили стал встречаться с людьми образованными, но и они, как будто понимавшие значение его творчества или, по крайней мере, проявлявшие к нему интерес, оказывались на редкость невнимательны: не записывали, не запоминали.

Известны, правда, и часто цитируются несколько его суждений — о своей работе и об искусстве вообще, о жизни. Но в большинстве своем они не могут быть признаны вполне достоверными, документально точными. В лучшем случае они содержат очень приблизительное воспроизведение того, что сказал художник, сделанное по памяти, спустя много времени. Счастливое исключение — дневники Ильи Зданевича, который в течение нескольких дней записывал свои впечатления от встреч с ним.

Существование его было настолько неофициально, что не оставило после себя почти никаких следов в архивах (кроме четырех лет службы на железной дороге). После него не сохранилось тех бумаг, которые сопровождают жизнь каждого, вполне ординарного человека и отмечают ее основные вехи.

Мы не знаем простого — года рождения.

Предполагаемых дат слишком уж много, и они слишком уж разбросаны — от 1851 до 1867; ни на одной не остановиться окончательно. Уже сравнительно недавно возникла еще одна, основанная на архивных изысканиях^[6], но тоже приблизительная и не подкрепленная документально. Пепуца, сестра художника, как будто в 1866 году была старше его на два-три или четыре года (сама она ни того ни другого точно уже не помнила). Таким образом, рождение Пиросманашвили может быть отнесено к 1862–1866 годам, что в общем близко к той дате, которая считается наиболее достоверной. В справке, заполненной в 1890 году при поступлении Пиросманашвили на службу, указан с его собственных слов возраст: 28 лет. Это должно означать, что родился он в 1862 году. Разумеется, если его правильно поняли, если он сам не заблуждался по этому поводу, если не лукавил по какой-то причине... К тому же в 1916 году он сам упомянул, что ему «более шестидесяти лет», и это тоже согласуется с принятой датой рождения.

Правда, эта дата опровергается другим документом, по которому

Пиросманашвили Николай Асланович, двадцати двух лет, в 1873 году не был включен в камеральное описание по селу Мирзаани ввиду его «перечисления в Тифлис». Из этого как будто следует, что он родился в 1851 году. Скорее всего, произошла какая-то ошибка.

Но никаких документов, более точно удостоверяющих его рождение, пока не найдено^[7]. Это очень странно, потому что он не был безродным подкидышем, родители его были не последние люди и родился он в большом селе^[8].

Село это называется Мирзаани, расположено оно на склоне Гомборского хребта, в Кизики — восточной части Кахетинского края. Грузия невелика, но разнолика; каждая ее область не похожа на соседнюю, и грузины, населяющие эти области, отличаются друг от друга не только не меньше, но даже больше, чем вологжанин от орловца, — порой они даже говорят на разных языках. Разница природных условий, то место, которое уготовила каждому многовековая и трудная история, сформировали эти различия. Лихский хребет делит Грузию на Западную и Восточную, и устойчивая традиция отделяет бойкого западного грузина от сосредоточенного восточного. Но в Западной Грузии отличаются друг от друга имеретины, мегрелы, гурийцы, уже не говоря о сванах или аджарцах; в Восточной — карталинцы, кахетинцы.

Тип кахетинца словно вбирает в себя особенности широкого и сильного восточногрузинского характера. Кахетинец трудолюбив, немногословен и горд. Кахетинец непременно подумает, прежде чем ответить, хотя бы вопрос касался самого известного. Имеретин ответит на любой вопрос, даже если не знает предмета. Кахетинцы, с точки зрения имеретина, угощать не умеют — просто выставляют все на стол. Имеретины сумеют угостить даже тогда, когда угощать нечем.

Традиционное различие Запада и Востока, представляющих, в сущности, разные грани целостного национального характера, прошло через весь жизненный уклад грузин, отпечатываясь и в значительном, и в частном. Разные дома, разный говор, разные пристрастия, разные песни: протяжно-серьезные, создающие ощущение цельности и мощи, — в Кахети, и переливчатые, изысканные до щегольства, — в Имерети. Кахетинская хашлама (то есть куски мяса, отваренного без затей), пленительная своей свежестью и добротностью, покажется простоватой имеретину, изощряющемуся в кулинарных тонкостях, смакующему ароматы соусов и приправ. С первого взгляда отличишь чурчхелу, изготовленную в Кахети, — толстую, грубоватую, даже неуклюжую,

начиненную крупными кусками грецких орехов, от имеретинской — набитой ровными круглыми ядрышками лесных орехов, тонкой, золотистой, гибкой.

«Боже мой, Тициан! У вас в Имерети даже буйволы какие-то легкомысленные, разве у нас в Кахети такие буйволы?!» — шутливо пеняла Тициану Табидзе его жена.

Кизики — самая примечательная часть Кахети. «Здесь никогда не было крепостного права. Кахетинец вообще твердого характера. Кизикиец завершает этот тип. Издревле зовется “буйволиной” эта страна»^[9]. Буйвол — животное сильное и работающее, терпеливое и спокойное. Но, преодолевая препятствие, он становится бешеным и способен все снести с дороги.

Кахети — край Восточной Грузии. Кизики — край Кахети.

Мирзаани — край Кизики. Это край всей Грузии.

Мирзаани было селом большим и богатым. Сто лет назад в ней насчитывалось до тысячи семей. Род Пиросманашвили был одним из самых обширных. И сейчас в селе можно повстречать дальних родственников художника, а еще в начале XX века, по свидетельствам современников, сохранялось 40 семей, носящих эту фамилию.

Разнобой в написании фамилии художника часто вызывает недоумение. По-разному его называли: то Пиросманашвили, то Пиросманишвили, то просто Пиросмани или Пиросмана, или даже совсем коротко — Пиросман. Следует категорически заметить, что подлинная его фамилия — Пиросманашвили; ею подписаны его картины, она фигурирует в документах, ее носят дальние родственники художника, живущие в Мирзаани по сей день. Написание «Пиросманишвили», бытовавшее одно время в литературе и, к счастью, сейчас почти выветрившееся, — неверно. Совсем неверны и «Пиросман», и «Пиросмана», возникшие на том основании, будто именно так подписаны некоторые его работы. Но это явное недоразумение, потому что Пиросманашвили сплошь и рядом попросту недописывал фамилию, обрывая ее совершенно произвольно (явление, которое могло бы заинтересовать графолога), и среди его подписей на картинах можно увидеть и «Пиросманшв», и «Пиросманаш», и «Пиросмана», и «Пиросман», и даже «Пирос». Только за «Пиросмани» сохранилось право на существование как поэтически сокращенного прозвища, соответствующего строю грузинского языка^[10] и широко распространенной среди грузин привычке употреблять в быту разнообразные прозвища. Это имя, наконец, освящено традицией общения

с ним знавших его людей.

На краю деревни сейчас пустырь. Раньше здесь стоял дом Аслана Пиросманашвили и его жены Текле, урожденной Токликашвили. Рядом и теперь растет старое тутовое дерево. Неподалеку — место, где был виноградник семьи.

Об Аслане Пиросманашвили существует несколько преданий. Уже не понять — родила ли их сама жизнь или потомки почтили запоздалой благодарностью отца своего знаменитого земляка. По одному из преданий, Аслан отличился в бою с лезгинами, похитившими мирзаанских детей. За это деревня пожертвовала ему участок земли на заросшем лесном склоне. Участок и называется «тень Аслана».

Очевидно, благодарность односельчан плохо защищала в жизненной борьбе. Во всяком случае, не от добра Аслан Пиросманашвили — настоящий кахетинец, работающий и умелый крестьянин с репутацией отличного садовода — был вынужден покинуть родное село. Земля кормила плохо, а на руках была семья — по деревенским понятиям не такая уж большая, но все-таки не такая и маленькая: старшая дочь Мариам, сын Георгий, дочь Пепуца и самый младший, поздний сын — Нико; ему было тогда не более двух-трех лет.

Семья перебралась в Шулавери — центр Борчалинского уезда, большое и богатое село в пятидесяти одной версте к югу от Тифлиса. Здесь в имении «Иверия», принадлежавшем некоему Ахверди Калантарову, Аслан Пиросманашвили нанялся смотреть за виноградником. Самого Ахверди Калантарова тогда уже не было в живых, и хозяйство вела его вдова, престарелая Эпросине Калантарова, со своими многочисленными детьми — тремя дочерьми и троими сыновьями.

Несчастья не оставляли семью Пиросманашвили. Внезапно умер старший сын Георгий — ему исполнилось 15 лет, он уже был работник, а не лишний рот. Еще через два-три года, осенью 1870-го, умер отец. Вслед за ним умерла и мать — от горя, как вспоминают.

Семьи — как не было. Самая старшая из детей, Мариам, к тому времени вышла замуж и вернулась на родину — то ли в Мирзаани, то ли в соседнее село Озаани; у нее самой уже росла дочь. Остались двое: Пепуца и Нико. Пепуца уехала в Мирзаани и прижилась у родственников. Нико остался у Калантаровых. Будто бы мать, чувствуя близкую смерть, попросила хозяйку дома позаботиться о ее младшем сыне, заменить ему семью. Было так или не было, но Эпросине Калантарова в самом деле взяла к себе мальчика и позаботилась о нем. С семьей Калантаровых его жизнь оказалась связанной надолго.

Сначала он жил в том же доме в Шулавери — не то воспитанником, не то слугой. Потом один из сыновей Эпросине, Георгий, увез его в Тифлис, возможно, что в 1872 году.

Расхождения в биографии Пиросманашвили начинаются уже здесь, в раннем детстве. По другому известному нам варианту, семья никуда не переезжала, а вскоре после смерти отца и матери старшая сестра Мариам вышла замуж за какого-то землемера по имени Алекси (кроме этого о нем ничего не известно) и увезла мальчика с собой в Тифлис. В Тифлисе его отдали в услужение к Калантаровым: в этой семье он и жил до 1882 года^[11].

По третьей версии, отец умер еще в Мирзаани, а мать вышла второй раз замуж в Шулавери и взяла с собой мальчика, а Пепуца осталась в Мирзаани. Так следует из слов Э. Ментешашвили, бывшего корреспондента газеты «Иверия», побывавшего на родине художника^[12].

Наконец, еще один вариант пересказывает Кирилл Зданевич: «Когда Нико было восемь лет, родители умерли, и дети, чтобы прокормиться, по совету родственников уехали в Тбилиси поступить в услужение к “важным господам”. Дети трудились и были относительно сыты. Прошло несколько лет, и судьба не пощадила сирот. Старшая сестра, Мария, внезапно заболела и умерла... Удрученные подростки решили вернуться в деревню, в свой родной дом. Младшая сестра Нико, Пепуца, занялась хозяйством, а Нико, облеченный доверием деревни, стал пасти телят... Через несколько лет желание учиться побудило Нико покинуть деревню, он уехал в Тбилиси»^[13].

В этом невозможно разобраться. Быть может, немного больше доверия вызывает первая версия, складывающаяся из воспоминаний членов семьи Калантаровых, потому что в ней есть убедительные бытовые и психологические детали, она подробнее остальных и не противоречит другим скудным фактам биографии Пиросманашвили^[14].

Как бы то ни было, известно, что детство художника было трудным, что он рано осиротел («в восемь лет», — говорил он сам) и после этого расстался с деревней.

Среди многочисленных произведений Пиросманашвили, посвященных деревенской жизни и в основе своей, конечно, навеянных детскими воспоминаниями, есть несколько, на первый взгляд малопримечательных, да и в самом деле до сих пор не привлекавших серьезного внимания^[15]. Их объединяет несколько постоянных мотивов: деревенский двор, петух и курица с цыплятами на переднем плане, мальчик у калитки и мать, как бы

проводящая его, — на заднем. Мотивы эти (как обычно происходило у Пиросманашвили) всякий раз перетасовываются, варьируются, комбинируются по-разному. Курица со своим семейством то оказывается главным объектом, то становится лишь частью происходящего; в двух картинах вообще нет мальчика, а есть только мать, сохраняющая все ту же позу ожидания — точнее сказать, прикованности к уходящему или к уже ушедшему; калитка то открыта, то еще закрыта; появляются и новые персонажи — козел, собака.

К этому сюжету, вряд ли такому уж увлекательному для зрителей, Пиросманашвили возвращался с болезненной настойчивостью, скорее всего, вкладывая в него свой собственный, глубоко сокровенный смысл — прощание с деревней, уход в другой мир, воспринятый как перелом, как веха на жизненном пути (курица с петухом и цыплятами оказывается здесь не случайной бытовой деталью, но своеобразным символическим обозначением семьи, материнского тепла, семейного уюта — всего, оставляемого уходящим).

Суть этого перелома была сложнее, чем обычное прощание с безоблачным детством и переход к жестокой прозе взрослого или полувзрослого существования. Не так уж идиллично было детство в бедной крестьянской семье, а ближайшие годы жизни Пиросманашвили в городе были отнюдь не суровы, и ему еще предстояло и затянувшееся детство, и за ним затянувшаяся юность. То было прощание со всем Прошлым, как бы коротко оно ни было, то было прощание с Деревней, навсегда оставшейся в его сознании светлым образом, необратимой радостью. То была встреча с городом, отныне определившим его судьбу. Он попал в Тифлис.

Удивительный город. Уже не такой, каким полвека назад его видел Пушкин, он стал, быть может, еще удивительнее. На Азию он смотрел Европой, на Европу — Азией.

Старый город вырос у самого узкого места Куры, где она с хрипом рвалась между двух скал. На одной стороне стояла крепость Нарикала, на другой — крепость Метехская. Под их защитой узкие кривые улочки ползли по склонам гор, маленькие дома теснились друг к другу. Улицы назывались: Сионская, Башмачный Ряд, Винный Ряд, Кривая, Банная, Угольная, Темный Ряд, Армянский Базар. Здесь кипела причудливая жизнь.

Жизнь, вывернутая наружу: обширные проемы лавок, из которых выползали словно не удерживающиеся внутри товары — ковры, кувшины, сукна, фрукты, — вытесняя прохожих на мостовую; мастера — кузнецы, ювелиры, шорники, гончары, слесари, медники, оружейники, сапожники, скорняки, войлочники, работающие тут же, на виду, в своеобразных нишах

в стенах домов; портные, прямо на тротуаре умудряющиеся обмерять клиентов, шить, утюжить; повара, под ногами прохожих разводящие свои дымные мангалы; пекари, пекущие хлеб и тут же продающие его; цирюльники, бреющие, стригущие и ставящие пиявки; жерла духанов, харчевен и винных погребов, зияющие из-под земли, источающие ароматы вкусной еды и свежего вина.

Жизнь шумная: болтовня и перебранка зевак, часами толкущихся на перекрестках и то и дело перекликающихся с людьми, обсевшими балконы и галереи, что нависли низко над улицей; крики разносчиков, на всех языках возносящих хвалу своим товарам; истошные вопли извозчиков и возниц, прогоняющих сквозь толпу лошадей, ослов, буйволов, а когда и верблюдов (правда, после постройки Бакинской железной дороги их стало несравненно меньше); звуки десятков шарманок, играющих в разных концах одновременно, и мелодии бродячих музыкантов, отыскавших уголок, чтобы пристроиться со своими дайрами, дудуки и зурнами; скрип сотен колес и лязг сотен весов (металлические чашки, подвешенные к коромыслу на цепочках), стук молотков; свистки городских; ожесточенная брань торговцев с покупателями и покупателей с торговцами, а иногда — плывущее над всем этим всхлипывающее пение муэдзина с минарета незабвенной лазурной мечети, что стояла тогда у Майдана.

Жизнь пестрая: в толпе можно было встретить и персов в аршинных шапках, и хмурых лезгин в мохнатых папах и бурках, и турок в чалмах, и азербайджанцев (тут их называли «татары») с крашеными ногтями и бородами, и живописных курдов, и иных пришельцев из чужих, но, в сущности, совсем близких краев — Средней Азии, Ирана, Афганистана. Жизнь, насквозь пропахшая сложнейшим сплетением ароматов: пряностей из лавок, фруктов, разложенных на лотках и подвешенных на нитках, дыма от многочисленных мангалов, навоза, кожи, мокнущей в мастерских сапожников, и вони отбросов, гниющих прямо на солнце. Эта неповторимая, давно ушедшая жизнь начиналась задолго до рассвета и не всегда обрывалась за полночь. Здесь было тесно и беспорядочно.

Это была Азия.

Новый город спокойно растекся по равнинной части, защищенный русскими войсками, не опасаясь ни турок, ни персов, ни воинственных горцев. Благоустроенный, ровно вымощенный и хорошо освещенный Головинский проспект потянулся от Эриванской площади, названной так в честь покорения Эривани, от недавно снесенной за ненадобностью городской стены к Почтовой площади, а от него четко, как на схеме, двинулись параллельные улицы — вниз к реке и вверх, на гору Мтацминда.

На другой стороне реки город был рассечен на равные прямоугольники — Воронцовской, Михайловской, Елисаветинской, Александровской улицами. Поднимались двух-и трехэтажные дома — под ампир или под ренессанс. В Гаретубани (то есть «за городской чертой») возник новый центр города, да и всего Кавказского края. Здесь стояли дворец наместника и штаб командования войск Кавказского военного округа. Неподалеку, на Гунибской площади, вырос громадный Александро-Невский военный собор в византийском стиле, посвященный покорению Кавказа. Здесь гнездились и множились банки, деловые конторы, музеи, учебные заведения, редакции журналов и газет, выходящих на грузинском, русском, армянском и других языках, вплоть до французского. Новенькие, с иголочки, магазины сияли стеклами саженных витрин, похваляясь товарами со всего света. В Казенном театре шли «Фауст», «Фра-Диаволо» и «Аида», пели любимцы публики из Петербурга, Москвы и Италии, и уже проектировалось новое роскошное здание оперы в мавританском стиле. Толпа, наполнявшая Головинский проспект, особенно с наступлением вечера, почти не отличалась от массы прохожих в Петербурге или Париже; лишь изредка в ней мелькала парадная чоха князя, приехавшего проматывать свое поместье. Тифлисцы, вызывая упрёки ревнителей старины, без сожаления расставались с исконным грузинским костюмом — мужчины прежде всего с головными уборами, а уж в последнюю очередь — со знаменитыми кавказскими мягкими сапогами, обтягивающими ногу; женщины, напротив, завершали переход к европейской цивилизации расставанием с горделивым, сложно устроенным головным убором. Все последние модные новинки немедленно становились достоянием щеголей и щеголих. «Кавказский Париж» — гордились тифлисцы.

Это была Европа.

Европа властно захватывала город. Но Азия сопротивлялась. Чем выше поднимались в гору начерченные по линейке улицы, тем сильнее они меняли направление, подчиняясь произвольностям рельефа: уходили в балки и в овраги, расползались по сторонам, и тут снова лепились друг к другу домишки, и к некоторым была дорога только пешком. Дома, честно возводимые «под ренессанс», становились азиатски причудливыми — с тонкими деревянными колонками, узорчатой резьбой, раскрашенные ярко — в зеленый, золотистый, голубой, кизилковый цвета, опоясанные длинными деревянными балконами (ах эти тифлиские балконы!), — они были уже не Азия и не Европа, они были — Тифлис, город, покорявший всех, кому выпало счастье его знать, а более всего поэтов: «Он малиною кровель червивел *И*, как древнее войско, *пестрел*» (Б. Пастернак);

«Карабкаясь почти отвесно, Держа дома поверх домов, — Цветной, нагроможденный тесно/Чудесный город детских снов... Как деревянный флот крылатый, Летавший только в старину, Балконы бедные — в богатой Резьбе — обсели крутизну» (Вл. Державин); «Я еще не видел такого путаного, пестрого, легкого и великолепного города, как Тифлис» (К. Паустовский).

Сюда привезли маленького Пиросманашвили. Ему, привыкшему к деревне, вряд ли мог понравиться город, и он должен был с горьким чувством замечать, как менялось все вокруг, по мере того как шулаверский дилижанс приближался к Тифлису, как холмы становились все более голыми и безжизненными, потом позади остались сады Дарсичала, потом сады Ортачала, потом сады Крцаниси, и дилижанс покатился мимо домишек Харпухи, горбом громоздившихся над Курой, мимо серных бань, чьи удивительные купола, торчащие прямо из земли, источали пар и странный запах, мимо Метехского храма на высокой скале и старой крепости, мимо небесно-лазурной мечети над мостом — и в уши ударил говор толпы, а лицо опалил жар раскаленных солнцем мостовых — это было сердце старого Тифлиса, Майдан — крохотная площадь, «сжатая со всех сторон кривыми и косыми карточными домиками и фантастическими постройками, висящими в небе»^[16], с высоким полосатым столбом посередине, на котором полоскался флаг. Отсюда уже было близко до дома Георгия Калантарова.

Пиросманашвили провел здесь совсем немного времени, и его отослали в другой дом — правда, тут же, неподалеку, — где жили второй брат, домовладелец, хозяин караван-сарая Калантар Калантаров и две его замужние сестры — Кеке Гамазова и Анна Бекосепова. Позже в доме появилась и третья, младшая сестра, Элисабед Ханкаламова, после смерти мужа вернувшаяся из Баку в Тифлис с маленьким сыном Солико. В доме Калантаровых Пиросманашвили предстояло провести 15 лет.

Может быть, с перерывами. Какие-то случайные упоминания самого Пиросманашвили о Кахети заставляют думать, что он жил на родине не только до отъезда в Шулавери (когда ему было два или три года), но и позже — мальчишкой, подростком. Или самые ранние, почти младенческие впечатления оказались так ярки, или в воспоминаниях Калантаровых есть пробел, и он на самом деле возвращался в деревню и жил там и пас овец, как сообщает одна из версий его детства, а потом вновь оказывался у Калантаровых.

Семья Калантаровых (это не что иное, как переименованная на русский манер фамилия Калантарян) принадлежала к тифлисским армянам. Армян

в Тифлисе вообще жило много, временами даже больше, чем грузин и тем более русских. Лишившиеся собственной государственности, терзаемые — уничтожаемые иранскими и турецкими завоевателями, они в течение полутора-двух веков искали защиты и мира у своих единоверцев и оседали в грузинских городах, а больше всего в Тифлисе. Искусные ремесленники и ловкие торговцы, они вошли в городскую жизнь и городскую культуру, естественно вписались в сложный человеческий тип тифлисца, «мокалаке» (грузинское слово, которое лишь приблизительно может быть переведено как «горожанин»). Тифлис — большой и приветливый город — всех охотно принимал у себя и всех роднил, наперекор религиозным, национальным и любым иным предрассудкам и предубеждениям. Тифлисца отличали редкостный артистизм, открытость характера, доброжелательность и то специфическое чувство городского патриотизма, ощущения города как части себя и себя как части города, которое способно было соперничать с кровным национальным чувством, а подчас и перевешивать его. Тифлис взрастил не одно поколение художников-армян, преданных ему не слабее, чем земле своих предков, и вошедших в историю грузинской культуры не меньше, чем армянской, начиная с полулегендарной династии Овнатанянов во главе с дивным Акопом Овнатаняном до мастеров минувшего столетия — Александра Бажбеук-Меликова, Акопджана Гарибджаняна, Иосифа Каралаяна, Геворга Григоряна (Джотто) и даже наших современников — Альберта Дилбаряна, Гаянэ Хачатурян, Левана Баяхчева и многих других, этих младших детей вечного города.

Можно догадываться, что Калантаровы были типичные тифлисские армяне, между собою говорившие на всех трех языках, распространенных тогда в Тифлисе, — и на родном армянском, может быть, не чаще, чем на грузинском или русском, — воспринявшие многие грузинские привычки и обычаи, носящие грузинские или грузинизированные имена; и дом их был, конечно, типично тифлиским: гостеприимно распахнутым, щедрым, шумным, немного безалаберным.

Пиросманашвили занимал в этом доме все то же странное положение то ли воспитанника, то ли слуги, то ли приживальщика. Скорее всего, он был мальчик на всё: подать, принести, сбегать, купить, узнать — на то дело, которое не требует какого-то специального умения и подготовки, а просто быстрых ног, крепких рук, молодости, понятливости — всего, что есть в избытке у здорового и живого деревенского мальчика. Правда, об этом приходится только догадываться, ибо из воспоминаний Калантаровых никак нельзя понять, какие именно обязанности были на него возложены — это, очевидно, просто не запомнилось. Запомнились внешность, черты

характера, привычки, страсть к рисованию, мелкие и крупные происшествия: в доме мальчик, видимо, воспринимался все же как «свой», а не как слуга.

На человека с иным характером такая двусмысленность существования действовала бы угнетающе. Пиросманашвили до конца своих дней сохранил трогательную наивность — тем более она была ему присуща в детстве. Он и впрямь чувствовал себя своим, если осмеливался закапризничать, проявить некоторое своеволие, высказывать какие-то желания, странные для приемыша, — скажем, попросить у хозяйки деньги для нищего, увиденного на базаре. «Как можно столько подавать? Столько я и тебе не могу дать». — «Но видите, какой он бедный». Деньги и в самом деле были не маленькие: три шаури (15 копеек).

У него была собственная комната. Его брали с собой в театр (в оперу — Казенный театр), а по субботам — в Сионский собор, поставить свечу Сионской Божьей Матери. Анна Бекосепова научила его читать и писать по-грузински и по-русски. Ее дочь Соня впоследствии вспоминала, как по вечерам она слышала из-за стены голос Пиросманашвили, читавшего Ветхий Завет: «И была ночь, и был день...» Когда он был в чем-то виноват (скажем, рисовал карандашом или углем на стенах), его трепали за волосы и полвека спустя вспоминали об этом добродушно, как о чем-то естественном, — так наказали бы сына или внука. Когда ему исполнилось 20 лет, его свели к фотографу, а снимок сберегли вместе с карточками родственников. Эта фотография известна; на ней запечатлен юноша, аккуратно и прилично одетый, со странным взглядом, в котором нет решительно ничего от обычной скучной старательности человека, позирующего перед фотографом. Уже покинув Калантаровых, он сохранял с ними самые добрые отношения, не раз приходил в гости, приносил детям подарки, а встретив на улице кого-нибудь из семьи, подолгу беседовал и расспрашивал о жизни.

О маленьком, потом юном Пиросманашвили вспоминают как о мальчишке впечатлительном, живом, сильно увлекающемся и добром. В доме было много детей, он рос с ними, участвовал в их играх. Во дворе играли в театр, и он, возбужденный, суетился и шумел со всеми — он любил театр.

Потом дети подрастали, появлялись новые, а он оставался с ними не то как товарищ, не то как старший — скорее всего, то и другое вместе. Раньше он заслушивался сказками и легендами о прошлом Грузии, теперь он их рассказывал сам — загораясь, входя в азарт, представляя себя амираном, или Шота Руставели, или Георгием Саакадзе. («Чудится: в чаще прибрежной возводит Башню за подвиг красавица мне... Я с Саакадзе в

военном походе, / Персов сражая, несусь на коне» — Тициан Табидзе.) Впечатление от его рассказов слушатели донесли до преклонных лет.

По-видимому, ему действительно неплохо жилось в этом доме. Его честность, старательность и преданность, а самое главное, бескорыстность («его не интересовало материальное благополучие») были признаны всеми и укрепляли доброе к нему отношение.

Дом добрых женщин и чистых детей был подобен теплице. Он оберегал юношу от житейской прозы. Пиросманашвили вышел из него беспомощным, ничем не вооруженным для борьбы за существование: благоприятность судьбы оказалась коварной. Но она же, быть может, сберегла в нем нетронутость души, сохранив в первозданности те возвышенные устремления, которые грубеют или вовсе гибнут при столкновении с действительностью.

Все-таки жизнь его протекала не совсем безоблачно, а драматизм подобных натур в том, что они лишь до поры до времени не ощущают терний существования, но ощутив — сполна расплачиваются разладом между воображаемой идиллией и реальностью. Маленький Пиросманашвили не только резвился с другими детьми, как положено его возрасту. Его не раз видели сумрачно молчащим, задумчиво ходящим из угла в угол.

«Мечтает», — думали Калантаровы и беспокоились: «Не сошел бы с ума».

Что-то смутное, плохо понятное окружающим бродило в нем и временами вырывалось наружу. Об этом можно судить косвенно. Калантаровым запомнилось главным образом хорошее, и это естественно для старых людей, вспоминающих молодость — и свою, и человека, ставшего знаменитым. Да Калантаровы и не были искушены в психологических тонкостях. Все-таки едва ли не все отметили, что он был очень самолюбив — наверно, это в самом деле бросалось в глаза и выражалось как-то резко.

Однажды он прибежал к Анне Бекосеповой расстроенный, плачущий: кто-то из мальчишек назвал его «безотказным». Пришлось его успокаивать, объяснять, что в этом слове нет ничего дурного, даже сослаться на книгу сказок братьев Гримм, где было это слово, и он успокоился, но не до конца: «В книге все правильно, но слово все равно плохое, и не надо меня так называть...» Станный случай. Почему его так называли? Почему он так разволновался? Ведь слово «безотказный» как будто не содержит в себе ничего обидного, оскорбительного, оно скорее свидетельствует о доброте, отзывчивости. Какая работа ума, обособливающегося от привычных

обыденных норм общения, вызвала эту реакцию?

Видно, про него не зря говорили «не от мира сего» — еще в детстве, еще тогда, когда все было впереди — и взлеты, и падения, когда он был еще мальчишкой среди других таких же мальчишек. Всякая исключительность — не только высокий дар, но и тяжкое бремя, и Пиросманашвили должен был ощущать это с детства. Было в нем нечто необычное, отличавшее его от окружающих, — он замечательно рисовал, был словно семейный художник, некая достопримечательность дома. Все это, должно быть, и определило необычность его положения.

Именно в доме Калантаровых он стал рисовать. Его увлеченность не имела ничего общего с любимым занятием едва ли не каждого ребенка. «Его интересовало только рисование». Рисовал он каждую свободную минуту. Рисовал портреты всех живущих в доме и соседей. Рисовал дома вокруг. Хозяйскую корову. Целую картину «Татарин продает лобию» и еще другую — «Ботанический сад». Ребятам красным карандашом рисовал сцены из Русско-турецкой кампании, о которой тогда писали в газетах и говорили, о которой рассказывали вернувшиеся с войны: бой, пушки, солдаты. Его картины на сюжеты грузинских сказок и легенд долго помнились. Забравшись на крышу дома, он рисовал прямо на кровельном железе все, что было видно вокруг: Метехскую крепость, Нарикала, Мтацминда, мечеть, Куру. На праздники — Рождество и Пасху — он украшал стены и окна гостиной. Ко дню рождения маленькой Сони он повесил в гостиной бумажную гирлянду с русской надписью: «Сона 7 лет». Его картинки висели в гостиной, ими гордились перед гостями.

С возрастом увлечение не прошло. Он даже решился показать рисунки настоящему художнику: он уже нуждался в совете, в оценке, во взгляде со стороны. Такого художника еще надо было найти. У художника нет вывески, он не предлагает услуги по дворам. Его нельзя узнать в толпе, по одежде, как узнают офицера, кинто, священника. Среди знакомых Пиросманашвили и среди знакомых его знакомых не было ни одного художника и ни одного человека, который знал бы хоть одного художника. Да и много ли их было в Тифлисе в ту пору?

Наконец он узнал про художника Башинджагяна. Надо думать, что от кого-то из Калантаровых. Имя армянского художника, тем более только что вернувшегося из Петербурга, из Академии художеств, могло оказаться известным им или кому-то из их знакомых. Пиросманашвили собрал рисунки и пошел к художнику. Геворг Башинджагян был сам очень молод, лишь на пять лет старше Пиросманашвили. Он понял, что перед ним талантливый человек, и это делает честь его проницательности. Положение

Пиросманашвили было ему более чем знакомо: он сам вырос в бедной семье, рано осиротел, кормился (и кормил братьев и сестер) изготовлением вывесок и только по воле счастливого случая получил художественное образование. Кстати, он был родом из Сигнахи, города километрах в сорока от Мирзаани, то есть почти земляк Пиросманашвили.

Он все понимал, но решительно ничем не мог помочь. Потом, позже, он стал известным пейзажистом, одним из уважаемых мастеров армянской живописи. Сейчас же, в 1883 году^[17], это был бедный молодой художник, делающий свои первые шаги; его собственное будущее было неопределенно.

Башинджагян сказал юноше, что у него, безусловно, самобытное дарование и что ему надо учиться. Наверняка он посоветовал обратиться в школу при Кавказском обществе поощрения изящных искусств — ту самую школу, которую удалось окончить ему самому. Воспользовался ли советом Пиросманашвили? Может быть, он еще раз набрался храбрости и понес свои рисунки на Арсенальную улицу, где тогда находилась школа, а может быть, и не пытался, тем более что плата за учение была высока — 25 копеек за урок.

Ему не суждено было учиться ни у кого — ни у альфрейных дел мастера, ни у вывесочного живописца, ни у «настоящего» художника, ни в художественной школе, ни в Академии художеств. Он, как писал Георгий Якулов, «принужден был учиться у своего инстинкта...»^[18].

Между тем ему было уже за двадцать. Он был взрослый человек, мужчина. Пора было что-то делать со своей жизнью и с самим собой. Если раньше у него и возникали какие-то неопределенные желания сделать рисование профессией, то теперь надо было думать трезвее. Он сказал хозяевам, что хотел бы научиться ремеслу. Те отнеслись к этому сочувственно.

У Анны Бекосеповой был знакомый, Миллер, хозяин маленькой типографии «Печатное дело». Профессия типографа хорошо кормит, заказов много, заказчики — приличные люди, да и само занятие — умственное, связанное с чтением, с картинками. Не хотелось бы видеть этого молодого человека, который так хорошо рассказывает сказки и рисует картинки, тачающим сапоги, лудящим кастрюли, торгующим в лавке или бегающим по улице с корзиной на голове. Его и послали к Миллеру, на Михайловскую улицу. Он пробыл там больше года и вернулся. Объяснения были путанные, ясно было только одно: ни Миллер, ни его дело не пришлись ему по душе. Это произошло в 1883–1884 годах.

Теперь он обосновался у младшей сестры Калантаровых — Элисабед Ханкаламовой, которая со своим десятилетним сыном Солико переехала на отдельную квартиру. Но обосновался ненадолго. Произошло странное событие, заставившее его покинуть и этот дом.

Он влюбился в свою хозяйку — милую и хорошенькую женщину, насколько можно судить по сохранившейся фотографии. О своей любви он написал ей в письме. Письмо, конечно, не сохранилось, но содержание его известно по неловкому пересказу Солико Ханкаламова. Он писал, что хорошо понимает, какая преграда стоит между ними и как различно их положение в обществе, но надеется, что она, как человек образованный, окажется выше этого и согласится стать его женой — таково его твердое желание. Он считает себя таким близким к ее семье человеком, что это придает ему уверенности.

О письме стало известно всем, о нем говорили в доме, не скрываясь ни от прислуги, ни от детей. Элисабед была смущена и не знала, что ей делать. Она была искренне привязана к Пиросманашвили, как к младшему брату, почти как к сыну. Никто не принял письмо всерьез, им даже не очень возмущались. Вряд ли кому-нибудь пришло в голову заподозрить корысть, желание пристроиться к состоятельной вдове. Такое случалось часто. Но слишком уж нелепым должно было показаться это письмо, словно взятое из чувствительного романа, слишком уж странно и непривычно было все в нем. Что он написал женщине, в доме которой жил, с которой мог видаться и говорить ежечасно. Что все его представления о социальном неравенстве — головные: он знает о нем, но легко пренебрегает им и, самое главное, ожидает, что и другие способны пренебречь. Что он влюбился в женщину на десять лет старше его самого — женщину, которая уже заметно постарела (на Кавказе женщины рано утрачивают молодость). Что он не задумывается над собственным положением человека без профессии, без семьи, без денег, предлагая руку женщине. Что, наконец, даже не интересуется сколько-нибудь, любит ли она сама его. Все эти вопросы, совершенно естественные для той среды, в которой он вырос и представления которой должен был воспринять, для него как бы не существовали.

Пиросманашвили был человек не от мира сего, он только подтвердил лишний раз свою репутацию. Все же у Элисабед Ханкаламовой ему оставаться уже было неловко. Он перебрался к ее брату, Калантару Калантарову, у которого были свои дома и караван-сарай возле Майдана, и прожил там два или три года.

Ему исполнилось 25 лет, потом 26, потом 27. Дети вокруг него

подрастали, исчезали из дома — уезжали учиться, выходили замуж, женились; взрослые старели. Жизнь менялась. Только его положение оставалось все таким же и вместе с тем все более и более неопределенным.

Он попытался стать на здоровый путь, соединив владеющую им страсть с рассудком, рисование — с заботой о куске хлеба. Явился замысел устроить живописную мастерскую и зарабатывать изготовлением красивых и недорогих вывесок. Но замысел этот, неплохой сам по себе, был обречен, потому что осуществлялся крайне непрактично.

Человек благоразумный сначала пошел бы работать подмастерьем или хотя бы учеником, нет — так слугой, в какую-нибудь мастерскую, там понемногу изучил ремесло, установил необходимые связи, накопил немного денег и лишь после этого решился бы действовать самостоятельно. Но Пиросманашвили сразу взялся за дело, даже отыскал себе компаньона — Гиго Заиашвили. Заиашвили тоже был не художник, а молодой человек, увлекавшийся рисованием, такой же дилетант. С Пиросманашвили его связывало давнее знакомство.

В литературе обычно фигурирует дата открытия живописной мастерской — 1882 год (реже — 1884). Основана она, очевидно, на свидетельстве самого Заиашвили, вспоминавшего, что именно в этом году они познакомились^[19]. Но тогда ему, родившемуся в 1868 году, было только 14 лет, в компаньоны он вовсе не годился, да и самому Пиросманашвили было только двадцать, он еще жил и служил у Калантаровых. Наверно, все-таки знакомство их произошло в 1882 году, а договорились о предприятии они позже, несколько лет спустя — в 1888 или 1889 году (Калантаровы вспоминали, что Пиросманашвили ушел из их дома, когда ему было 26 или 27 лет, то есть как раз в это время).

Компаньоны отыскиали и сняли подходящее помещение на Вельяминовской улице в самом центре города, рекламой служила вывеска торговца рыбой, который отказался за нее платить. В этом можно увидеть ироническое предзнаменование. Предприятие, конечно, развалилось быстро: заказов не было. Не то чтобы тифлисские хозяева не нуждались в вывесках — дела хватало даже для заезжих гастролеров, вроде «известного живописного мастера А. Мусаилова», приехавшего «из путешествия» и на короткое время открывшего мастерскую вывесочных работ на стекле и жести. Просто новоявленные живописцы не внушали доверия.

Они расстались. Заиашвили предстояло пройти длинный жизненный путь — терпеливо, самоучкой осваивать живописное ремесло, достигнуть в нем известного профессионализма, вновь встретиться с Пиросманашвили (об этой встрече будет рассказано) и еще жить и жить, чтобы умереть 84-

летним стариком в 1952 году, со спокойной душой добросовестно проработавшим всю жизнь человеком и, наверно, со смутным и немного обидным недоумением по поводу капризов славы, которая бездумно осенила беспутного товарища его юности, так отставшего от него в постижении живописных прописей.

Пиросманашвили остался один. Самостоятельная жизнь оказалась гораздо коварнее, чем ему представлялось до сих пор. Он пробовал сопротивляться, нашел нового компаньона, некоего Гезернидзе (скорее всего, такого же дилетанта), но только отсрочил развязку. Пришлось искать другое занятие.

Однако в этом мире он никому не был нужен. Профессии у него, по существу, не было. Пойти в услужение? Возможно, что он попробовал и это. Так, его компаньон по торговле Димитра Алугишвили утверждал, будто познакомился с ним, когда он служил в каком-то «армянском доме» — «поваром и лакеем» («Плохой был повар — все время бегал ко мне за советом...»). Правда, не исключено, что речь идет о последних годах пребывания Пиросманашвили у Калантаровых, когда на него, уже взрослого человека, стали возлагать какие-то обязанности. Потом он будто служил у художника Башинджагяна, но вскоре ушел, потому что тот не разрешал ему рисовать (последнее выглядит странно и способно вызвать сомнения в достоверности рассказа).

Конечно, и на этом поприще он должен был оказаться несостоятельным. Вряд ли он смог усвоить у Калантаровых и само дело, и нормы поведения, необходимые человеку в услужении. Да и не по характеру было ему это занятие. А в городе и без него хватало неприкаянных, согласных на любую работу, — и посильнее и половчее. И он пошел туда, куда его, ничего не умеющего, брали; пошел, не раздумывая, хорошо это или плохо, годится ему или нет. Выбора не было. И здесь можно увидеть косвенное подтверждение тому, что живописную мастерскую он пытался устроить не в 1882-м и даже не в 1884 году, а позже. Естественнее предположить, что он пошел на тяжелую работу не прямо из того дома, где вырос и где о его будущем как-то заботились, а уже попытавшись стать самостоятельным, потерпевшим первое поражение.

17 апреля 1890 года Пиросманашвили подписал форменный бланк с обязательством^[20]:

«Подписка.

Даю сию Управлению общества Закавказской железной дороги в том, что я получил относящуюся до моей обязанности

инструкцию; при чем мне разъяснены все пункты оной, которые я понимаю, и обязуюсь в точности выполнять все изложенные в ней правила. Также обязуюсь подчиняться денежным взысканиям по службе, которые будут наложены на меня начальством железной дороги.

Кондуктор Николай Пиросманашвили 17 апреля 1890 г.».

На другой день, 18 апреля, началась служба. Он стал тормозным кондуктором товарных вагонов — сначала на станции Михайлово, а с 14 октября — на станции Елисаветполь. По странной игре случая в управлении той же самой Закавказской железной дороги в 1892 году служил писцом не кто иной, как Федор Шаляпин, и не исключено, что некоторые документы, касавшиеся Пиросманашвили, проходили через его руки; у счетовода того же управления Александра Калюжного летом 1882 года жил молодой Алексей Пешков — он работал в железнодорожных мастерских и писал свой первый рассказ «Макар Чудра».

Об этом периоде жизни Пиросманашвили мы знаем довольно много, но знания наши — односторонние. Архив сохранил в полном порядке его личное дело, по которому нетрудно проследить официальную сторону его существования. Но мы ничего не знаем о его личной жизни. Между тем среди железнодорожников у него было много знакомых и даже друзей, он их часто рисовал, и портреты эти хранились в их семьях, а может быть, хранятся и до сих пор в маленьких домишках, тесно и беспорядочно обступивших железнодорожные пути, вокзал, депо. Нам эти работы практически неизвестны. Лишь по упоминаниям мы знаем о «Портрете двух друзей-железнодорожников», висевшем в заведении «Варяг», или о портрете какого-то «начальника» Кипиани, и лишь совсем недавно на одной из выставок возник из небытия «Портрет железнодорожника. Миша Метехели», чудесный по живописи лица, хотя сильно испорченный безвкусным фоном (возможно, нанесенным чужой рукой).

Дружеские связи его были так крепки, что сохранялись десятилетиями — много лет спустя он бывал у своих друзей, встречался с ними, заходил в мастерские, вместе с ними участвовал в митингах и демонстрациях в 1901, 1905 и 1917 годах. Но обо всем этом мы судим только по отдельным случайным высказываниям. Над исследователями довлела легенда о певце богемы. Они много внимания уделили колоритным спутникам последующей жизни Пиросманашвили — духанщикам, торговцам, кинто. Как-то не приходило в голову поговорить с кондукторами, сцепщиками, машинистами, кочегарами, рабочими депо, служащими управления — с

этими скромными людьми, которые, как оказывается, очень долго и бережно сохраняли память о художнике и в состоянии были обогатить наши представления. Даже те крохи, которые с таким опозданием можно было уловить, оказываются очень любопытными.

Труд тормозного кондуктора несложен, обучиться ему легко. Кондуктор стоит на узкой тормозной площадке, находящейся за вагоном, и по сигналу главного кондуктора пускает в ход ручной тормоз. Но работа эта тяжелая. На проклятой площадке надо было находиться безотлучно, не спать и не дремать в ожидании сигнала. Летом на ней, совершенно открытой, лишенной даже навеса, некуда деться от солнца, зимой — от холода, осенью — от дождя, весной — от ветра. Когда поезд медленно полз по четырехверстному сурамскому тоннелю, полному дыма, глаза вылезали на лоб и горло раздирало.

Служба протекала беспокойно. В формулярном списке Пиросманашвили частые записи о штрафах: «За опоздание на дежурство — 50 копеек», «За проезд безбилетного пассажира — 3 рубля», «За неявку к поезду — 2 рубля», «За неисполнение приказаний дежурного — 3 рубля», «За ослушание главного кондуктора — 3 рубля».

Штрафы были, конечно, жесточайшие для человека, который получал 15 рублей в месяц. Проще всего объяснить инциденты несправедливыми придиранками администрации, как обычно и делается. Между тем сам Пиросманашвили — был ли он таким уж хорошим работником? Предшествующая жизнь не приучила его к дисциплине, к точному и четкому выполнению возложенных на него обязанностей: ко всякой службе он не был приспособлен, служба угнетала его. Рассеянный и мечтательный, он многое забывал или упускал. Доверчивый и непрактичный, он легко нарушал жесткие правила железнодорожной службы. Гордый и самолюбивый, он не выносил подчинения. Конечно, он мог опоздать или вовсе не явиться к поезду; конечно, он мог ослушаться главного кондуктора и вступить в перебранку с дежурным по станции; конечно, он мог провезти без билета какого-нибудь своего знакомого или даже незнакомого. Его рапорты и объяснительные записки плохо убеждают в его правоте; в самом лучшем случае они могут свидетельствовать о ситуации спорной, неясной.

Он был неудобен во всех отношениях: часто болел, часто подавал рапорты — то о переводе в Тифлис (ссылаясь на необходимость ухаживать за живущими там престарелыми родителями — эта маленькая и вполне извинительная ложь не помогла), то об отпуске, то о пособии, то о лечении, то, наконец, об увольнении. Его рапорты понимали с трудом, а устные объяснения — еще хуже, не столько потому, что он плохо говорил по-

русски, сколько потому, что он горячился, путался в словах, волновался, мешая русскую речь с грузинской, внезапно начинал кричать или так же внезапно обрывал разговор и убегал, отчаявшись убедить собеседника. С ним было хлопотно, с ним постоянно приходилось возиться. Он продолжал рисовать, и это тоже отвлекало его от обязанностей. И начальство по-своему было право, потому что оплошности тормозного кондуктора шли во вред хорошо налаженной службе движения поездов и даже могли послужить причиной какого-нибудь несчастья.

Как нам нужны конкретные виновники, как нам нужно в кого-то ткнуть пальцем и тем самым очиститься перед тенью великого человека! Беда была не в придирчивом начальстве, а в том, что Пиросманашвили принужден был служить тормозным кондуктором, в самом укладе жизни, при которой человек не есть то, что он есть на самом деле, жизни, при которой одаренному художнику достается место бродяги, а старательному ремесленнику — место академика живописи.

Вся вторая половина пребывания Пиросманашвили на железной дороге была посвящена заботам о лечении. 18 апреля 1892 года он просит о месячном отпуске по домашним обстоятельствам. 9 мая снова просит о месячном отпуске и снова не получает его. Все же за этот год ему удалось урвать десять, а потом еще шесть дней отпуска. Летом 1893 года он опять просит об отпуске и о пособии в 150 рублей на лечение. Совет врачей поддержал его ходатайство, и в конце июля он получил двухмесячный отпуск для поездки в Абастумани. То ли лечение не помогло, то ли в Абастумани он не поехал, но уже 6 ноября он подал новое заявление начальнику станции Елисаветполь. Ссылаясь на хронический насморк и грудную болезнь, полученные на службе на товарных поездах, он просил вовсе уволить его и уплатить пособие за ущерб здоровью. «Не знаю, — писал в докладной по этому поводу начальник станции, — действительно ли Пиросманашвили болеет насморком, но увольнение его крайне желательно, т. к. его постоянные болезни служат крайне плохим примером для других служащих...»

Его бы легко уволили, если бы не надо было выплачивать пособие. Началась борьба за казенную копейку. Пиросманашвили послали на врачебную комиссию при железнодорожном лазарете. Комиссия признала его пригодным к службе, но предложила операцию — удаление полипов в носу. От операции он наотрез отказался. Служба ему окончательно обрыдла. Почти весь месяц он не выходил на службу, сказавшись больным, а 25 ноября, не дожидаясь окончательного решения своей судьбы, внезапно уехал в Тифлис и пропал там больше недели, после чего вернулся в

Елисаветполь и, не давая никаких объяснений и даже не явившись к начальству («Что все это означает, решительно не понимаю...» — докладывал нарядчик), забрал вещи и снова уехал в Тифлис.

На него махнули рукой. 30 декабря он был уволен, а 17 января 1894 года получил полный расчет, с выплатой выходного пособия — 45 рублей.

Служба на железной дороге все-таки что-то дала Пиросманашвили кроме подпорченного здоровья. Он немало поездил, побывал во многих местах, знакомых ему до сих пор только по рассказам чужих людей, — местах, в которых сам, быть может, и не побывал бы, не потому что они так уж недоступны, а потому что не пришло бы в голову. На юго-востоке он увидел Елисаветпольскую губернию, часть нынешнего Азербайджана — бесконечные голые степи, летом обжигающие зноем, зимой — стужей. На западе поезд пересекал значительную часть Грузии: древнюю Картли — обширную равнину, где-то на горизонте плавно переходящую в горные хребты, со старинными замками на вершинах холмов, с землепашцами, погоняющими быков под пение древнейшей «Оровелы»; миновав Сурам, он попадал в Западную Грузию — в Имерети, затем в Самегрело, чарующие кудрявой зеленью лесов и перелесков на невысоких округлых холмах, непривычной беглостью западного говора; а там уже близки были гнилые болота Рионской низменности — Колхиды, дышащей влажным, дурманящим теплом, заросшей совершенно диковинными растениями, и, наконец, — Поты, конечная станция, встречавшая непривычным горько-соленым запахом моря, мазута и шелестом прибрежного ветра. Его ощущение собственной родины, воспитанное в нем с младенчества, сейчас стало богаче, сложнее, объемнее. Как раньше он вырвался из неизбежной замкнутости деревенского существования, так теперь из замкнутости заботливого семейного дома. Повсюду он встречался со множеством людей, у него завелись знакомства, даже близкие, и знакомства эти он потом охотно поддерживал.

Все-таки общий итог почти четырехлетней службы был безрадостным. Он продолжал быть никем — без профессии, без дома, без родных, без денег, без положения. Попытка как-то утвердиться в жизни кончилась неудачей, да и не могла кончиться по-другому.

Пыл еще не угас в Пиросманашвили. Но он помнил крах своего живописного предприятия и не строил иллюзий. Не было смысла думать о соединении расчета с увлечением. Ему было почти 32 года: пора было жить как все. Он решил заняться торговлей. Он сберег выходное пособие, добавил к нему собранное по друзьям и знакомым. В общем, денег оказалось мало. Не хватило даже на то, чтобы снять самое убогое

помещение. Поэтому весной 1894 года, дождавшись первых теплых дней, Пиросманашвили начал торговать прямо за столом, на котором стояли глиняные банки с молоком и мацони, сыр и масло, накрытые чистой тряпицей. Стол без всякого навеса стоял на окраине города, за разгонной почтой, у оврага — Волчьей балки, за которой начинался Верийский спуск.

Место выдалось удачное: город быстро рос в сторону Военно-Грузинской дороги, и неповоротливые торговцы не поспевали к новым местам. Жители Московской и Колючей балок, спускавшихся с горы Мтацминда, жители артиллерийской слободы, чьи жалкие домишки раскинулись амфитеатром вокруг этого оврага, — грузинская и русская беднота — были довольны. Пиросманашвили просил недорого, не обвешивал и не обсчитывал.

Он очень старался — вставал до рассвета, чтобы успеть получить свежий товар и чтобы самые первые покупатели уверенно шли к нему, зная, что застанут его за прилавком в любой час и в любую погоду. Он сам себе был и хозяин, и слуга, и продавец, и грузчик, и уборщик. Целый день он проводил на ногах, и к вечеру ноги гудели, а в голове стоял шум, и он едва добирался до дому, успевал пересчитать выручку и проглотить кусок хлеба, как падал в постель и засыпал, ни о чем не думая.

Дело пошло хорошо — так хорошо, что он расплатился с долгами и даже снял небольшое помещение неподалеку — достаточно маленькое, чтобы было недорого, и достаточно просторное, чтобы было удобно. Лавку он украсил изображениями коров — белой и черной, а над входом повесил красивую вывеску собственной работы.

Потом он сам решил, или ему посоветовали, расширить дело. Кстати нашелся подходящий компаньон — Димитра Алугишвили. Димитра тоже был кизикиец, но познакомились они в Тифлисе. Это был человек основательный и хозяйственный, с широкими знакомствами среди серьезных покупателей — поваров и кухарок; к тому же семейный. На него можно было положиться. Торговлю расширили, завели приказчика, Симона Попиашвили. Через год перенесли лавку на новое, более оживленное место — на «ярумку», как переименованным русским словом именовали базар, известный под названием солдатский, в старом городе близ Мухранского подъема. Дело пошло хорошо и там. Будто бы даже положили в банк тысячу рублей.

Казалось, обыкновенное житейское благополучие наконец улыбнулось и Пиросманашвили. Можно было не торопясь откладывать свою небольшую прибыль, потом снова расширить дело и стать приличным человеком.

Судьба однажды уже вытянула ему счастливый билетик, столкнув бедного сироту с доброжелательными и состоятельными людьми. Сейчас ему как будто выпал второй билетик — им надо было только воспользоваться. Он не воспользовался. Через несколько лет он разорился и был отброшен назад — вниз, с тем чтобы уже никогда больше не подняться на поверхность. О причине говорят и пишут по-разному. Деревенские родственники обвиняли Димитру, который был коварен и вытеснил наивного компаньона. Димитра обвинял деревенских родственников, которые польстились на деньги доброго Пиросманашвили. И то и другое выглядит одинаково достоверно.

Однако известнее всего романтический вариант. Легенда вообще предпочитает романтическое.

Один из открывателей и первый биограф художника Кирилл Зданевич пересказывает его так: «Пиросманашвили встретил женщину, которую полюбил на всю жизнь. Певица и танцовщица из кафешантана, француженка Маргарита, красивая и изящная, поразила воображение Нико. Он не мог прийти в себя от изумления, Марго казалась ему “прекрасным ангелом, спустившимся с неба”. Счастливый Нико с радостью отдал свое сердце и, не раздумывая, все свое состояние. И тогда огромные черные глаза мадемуазель Маргариты последний раз взглянули на Нико; она навсегда исчезла, разбив жизнь художнику»^[21].

Со временем эта история приобрела популярность (о Маргарите знает едва ли не каждый, слышавший про Пиросманашвили) и обросла увлекательными подробностями. Главная из них — возы цветов, которые он дарил любимой.

Константин Паустовский, не раз писавший о Пиросманашвили, в своем раннем очерке назвал Маргариту ничтожной артисткой: «Маргарита была рыжей, грубой и жадной женщиной, помыкавшей Пиросманом. Она поносила его и считала идиотом»^[22]. Позже он отнесся к актрисе снисходительнее. Он описал, как однажды к дому, в котором жила Маргарита, стали съезжаться арбы с цветами, и цветами была завалена вся улица, и как Маргарита надела «свое самое лучшее, самое богатое платье и тяжелые браслеты, прибрала свои бронзовые волосы и, одеваясь, улыбалась, сама не зная чему», пока, наконец, к ее дому не подошел Пиросманашвили, решивший так отметить свой день рождения, и она впервые открыто поцеловала его, не скрываясь от людей, и проч.^[23] Здесь этот эпизод отнесен к тому времени, когда Пиросманашвили уже разорился, и приобретение такого количества цветов выглядит немного

загадочным. Правда, сам Паустовский отметил, что не придавал «чрезмерного значения... Сугубой подлинности. Пусть этим занимаются придиричвые и скучные люди».

В очерке Виктора Шкловского Пиросманашвили продает молочную лавку и на вырученные деньги покупает «все цветы в Тифлисе и все цветы, которые росли под Тифлисом, и все цветы, которые пришли в Тифлис на поездах», нанимает аробщиков, которые заваливают цветами улицу перед гостиницей, где остановилась Маргарита, сам же отправляется пировать и в разгар веселья получает записку: «Приходите сегодня вечером», — но так увлечен, что не может уйти^[24].

Римма Канделаки рассказывает в своей обаятельной повести о том, как в течение часа в гостиницу, где жила Маргарита, слуги несли корзины с цветами, закупленными в ортачальских садах влюбленным художником, и о том, как он читал ей вслух стихи Николоза Бараташвили «Ты самое большое чудо Божье...», и о том, как, наконец, однажды Маргарита исчезла^[25].

Эти рассказы — явная легенда, или, точнее, несколько вариантов легенды, восходящих, вполне возможно, к одному источнику. Существует свидетельство о том, что рассказ о любви Пиросманашвили и возах цветов — не что иное, как одна из импровизаций замечательного режиссера Константина Марджанишвили, рассказанная им в кругу друзей.

Примечательно: имя Маргариты часто фигурирует у авторов, повествующих про Пиросманашвили с чужих слов, и исключительно редко у людей, рассказывавших о нем, знавших его близко, в том числе и тех, кто помнил его в годы торговли, видел его за прилавком. Между тем история романтического разорения из-за кафешантанной певички должна была стать притчей во языцех и врезаться в память. Ни слова о ней не говорит даже компаньон художника по торговле Димитра Алугишвили^[26], а ведь именно его не раз упрекали в том, что он погубил своего товарища, и ему было бы легко обелить себя, сославшись на злосчастную Маргариту.

Практически же мы располагаем только двумя свидетельствами о ней. Бывший приказчик Симон Попиашвили вспоминал о том, что некая француженка год любила его хозяина и жила в это время в гостинице, в отдельном номере. В другом рассказе^[27], чрезвычайно колоритном, содержащем любопытнейшие детали, но крайне сбивчивом, возникает даже ее имя. Рассказчик будто бы торговал цветами напротив духана Озманашвили, художник в это время жил у него и «опустошал садик»,нося цветы актрисе Маргарите. Но действие рассказа относится к годам Первой

мировой войны, и подобное свидетельство не способно вызвать хоть какое-нибудь доверие. Совсем нетрудно заподозрить в нем еще одну импровизацию на тему легенды Марджанишвили, своеобразно возвратившуюся в круг людей, знавших художника, и обретшую в этой среде новую жизнь. Для полноты следует отметить еще, что и до сестры Пиросманашвили дошел в деревню слух о некой его «любовнице». И это все.

Что же было на самом деле? Или: что же могло быть на самом деле? Вряд ли мы сможем когда-нибудь судить об этом вполне достоверно. Актриса Маргарита действительно существовала и была известна художнику. В 1909 году он написал картину «Актриса Маргарита»^[28]. Эта картина, одно из лучших творений Пиросманашвили, примечательна, даже необычна.



*Актриса Маргарита. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло.
Фрагмент*

Он вообще писал женщин реже, чем мужчин, и с меньшим интересом; они у него и менее индивидуальные, и более отстраненны, чем мужские образы. В какой-то мере это можно было бы объяснить преимущественно мужественным, даже «мужским» характером грузинской национальной

культуры. В какой-то — и тем, что, по ряду свидетельств, художник вообще недолго любил женщин и явно их сторонился.

Во всех изображениях женщин — будь то крестьянка, проститутка, кормилица, дама — слабо выражено личное отношение, и особенно какое-либо чувственное начало, то начало, которое не раз согревало женские образы в мировой живописи. Это не аскетизм, преодолевающий чувственность, и не ханжество, от чувственности отворачивающееся. Его отношение к женщине не подразумевает чувственности, оно по преимуществу духовное, а не плотское. «Когда я пишу погибших ортачальских красавиц, я их помещаю на черном фоне черной жизни, но и у них есть любовь к жизни — это цветы, помещенные вокруг их фигур, и птички у плеча. Я пишу их в белых простынях, я их жалею, белым цветом я прощаю их грех»^[29]. Чувство художника спокойно и ясно. Он не извлекает духовность, скрытую в душах этих женщин, из-под вульгарно-чувственной оболочки, а дарит им от своей собственной духовности. «Как этих сирен ортачальских гулящих / В ангелов преобразил, / На лунной постели лежащих?!»^[30] Именно в ангелов: ангелы возвышенны, светлы и прекрасны, но отрешенны и холодны.

Холоден и портрет актрисы Маргариты, в ней все ослепительно-бело на густо-ультрамариновом фоне неба и темной зелени земли. Бел ее наряд, лишь в нескольких местах, на ленте вокруг талии, тронутый розовым, а в браслетах и туфельках — легкой желтизной. Снежно-белы ее плечи, низко открытая грудь, обнаженные руки и лицо, на котором только слегка светятся бледно-розовые губы. Ни намека на живую плоть, на кровь, текущую под теплой упругой кожей. Ее наряд, фривольный наряд певички из кафешантана — с этими полосатыми чулками, с этим срамным подолом до колен, с этими пошлыми оборками вокруг груди — этот наряд утрачивает свою вульгарность, становится нарядом чистоты и целомудренности. Чистая невеста с букетом в руке, ожидающая венчания, непорочная дева, сошедшая на грешную землю, — она стоит неподвижно, раскинув руки, и смотрит на нас с грустным недоумением. Чужая этому миру, ослепительно светлая, она как снежная вершина, сияющая в голубом небе.

Портрет актрисы Маргариты — одна из тех загадок, которые, наверно, никогда не будут разгаданы. И немудрено, что изображение так часто обращалось к нему и искало в нем источник для легенд.

Быть может, актриса Маргарита и была в жизни художника, и действительно к ее золоченым туфелькам было брошено немало денег из

кассы молочной лавки. Но не надо с этой историей — то мелодраматической, то поэтической — связывать крутой поворот в его жизни. Потому что к разорению своему Пиросманашвили шел сам и делал все для того, чтобы оно совершилось. Да, мало было людей, на которых обрушивалось бы столько несчастий, но и то правда — еще меньше людей, которые бы так напрашивались на эти несчастия, которые бы так упорно делали то, что ведет их к несчастьям, — вопреки самому простому здравому смыслу, доступному любому обывателю. «Ему было противно торговать», — недоумевал компаньон. Приказчик объяснил все просто и убедительно: «Добрый был, много тратил...» «Он не был рожден торговцем. Он был такой добрый и чистосердечный, что не мог не доверять всем...» — добавил Соломон Ханкаламов.

Он очень старался на первых порах и, может быть, даже искренне старался. Но едва дело с его суетой потеряло вкус новизны и прошел азарт, и на месяцы, годы, десятилетия вперед оставался только прилавок с товаром, а вечером выручка, — как лавка ему опостылела. Им все больше овладевало равнодушие, и он все реже показывался за прилавком. Торговал обычно компаньон, а Пиросманашвили «торчал у двери» (по выражению Алуغيшвили) и смотрел по сторонам, будто можно было увидеть что-то интересное на пыльной и запыленной улице. Он стоял, прислонившись к дверному косяку — то ли глядя, то ли не глядя, а думая о чем-то своем, и нехотя пропускал покупателя.

«Когда у него было свободное время, он торговал», — вспоминал мясник Джугелов, бегавший в его лавку еще мальчишкой.

В знойный летний день он вдруг бросал прилавок, как бы хорошо ни шла торговля, останавливал мальчишек, везущих на ишаках свежескошенную траву, и покупал эту траву — много, с «двух ишаков». Он относил ее в заднюю комнатку при лавке, рассыпал по полу, ложился на нее, шевелил ее руками, погружал в нее лицо и повторял при этом: «Так хорошо, что можно не ехать в деревню!» Комнату эту он даже называл «моя балахана», соединяя в придуманном им самым слове грузинское «балахи» (травы) с тюркским окончанием, знакомым по названиям «кавахана» (кофейня) или «чайхана». Он мог оставить лавку в любое время и пропадать по нескольку часов, бродить по городу без дела, не заботясь о том, на месте ли компаньон и заперт ли вход.

Он был, по всем представлениям, чужак.

Даже любовь к детям, столь распространенная среди грузин, у него была преувеличена и принимала в глазах окружающих вид нелепого чудачества. Как в доме Калантаровых он возился с детьми — подростком,

потом юношей, потом молодым человеком, — так и сейчас, на четвертом десятке, преуспевающим торговцем, он тянулся к ним и находил странное для окружающих удовольствие от общения с ними. Он приводил их к себе в лавку, где в задней комнате в изобилии хранились свистульки, дудочки, фигурки из глины. Он раздаривал эти игрушки и сам свистел и дудел вместе с детьми, и смеялся их веселью, и, казалось, готов был бегать и прыгать с ними.

Если у Калантаровых говорили, что он не от мира сего, то сейчас соседи называли его грубее — «побитый градом», а Алугишвили — «мозги набекрень», «семь пятниц на неделе». Конечно, они были правы по-своему, эти в высшей степени нормальные люди.

Он продолжал рисовать. Это занятие, милое для мальчика и простительное для юноши, никак не вязалось с его возрастом и местом в жизни. Он почти силой затаскивал к себе соседей позировать и странно шутил при этом: «Дай я тебя так нарисую, что обезьяннее тебя на свете не найдется...» Свои рисунки он раздаривал всем, даже тем, кто не хотел брать. Был нарисован и Димитра — получив портрет, он не знал, что с ним делать: «Дети пугались». Пришлось спрятать, а потом и уничтожить. Жене Димитры свои работы он показывал почти насильно, а она смущалась, потому что видела у него как-то рисунки голых женщин и боялась увидеть еще раз. Очевидно, это была очень порядочная женщина.

Рисовал он сначала прямо в лавке, а потом все в той же задней комнатухе устроил себе подобие мастерской и все стены увешал рисунками. Он много рисовал углем, который таскал в карманах. Руки у него всегда были в угле, и с этими черными руками он становился за прилавков.

Он уже часто писал красками и чувствовал себя все увереннее, и многое уже получалось именно так, как ему хотелось сделать. Одной из первых работ была вывеска лавки — еще там, на Верийском спуске. Вряд ли он забрал ее с собой, переезжая на солдатский базар, а скорее всего, воспользовался приятной возможностью и необходимостью выполнить новую — лучше прежней.

До нас не дошел ни один рисунок Пиросманашвили — ни из ранних, ни из поздних (правда, нет свидетельств о том, что он продолжал рисовать в годы зрелого творчества). Известно небольшое число его ранних картин, но точная их датировка затруднительна, а может быть, и вообще немыслима. Кирилл Зданевич, составивший первый перечень произведений художника, так и отнес все 23 сохранившиеся от того времени картины к 1895–1903 годам, не пытаясь датировать точнее.

Новые сложности принесло в его жизнь появление деревенских родственников — сестры и ее мужа. Известие о том, что Пиросманашвили вышел в богачи, дошло до деревни. Родственники ждали помощи. В лавку зачастил зять. Димитра не понравился ему: чужой человек и, конечно, ворует, было бы хорошо его прогнать, а в компаньоны взять кого-то «своего», то есть зятя. Димитра не желал сдаваться и объяснял Пиросманашвили, что родственники высосут из него все. Каждый тянул в свою сторону и обвинял другого. То и дело вспыхивали ссоры. В лавке становилось все тошнее, хотелось убежать куда угодно. Он старался, чтобы всем вокруг было хорошо, а получалось плохо. Он готов был поверить каждому, кого слушал, потом обнаруживал, что другой говорит так же искренне и убедительно, и раздражался, не хотел уже никому верить и разбираться в дразгах.

Он любил сестру, не раз делал подарки ей и детям. Вспоминают, что он дал приданое своим племянницам — может быть; а может быть, это запоздалая попытка как-то приукрасить человека. Во всяком случае, он был готов помочь и помогал, как бы ни были противны бесконечные разговоры о деньгах, подобострастно-бесцеремонные намеки на его «богатство».

Сам он в деревню тогда почти не ездил. Известные нам поездки были связаны с тремя событиями: постройкой дома, неудавшейся женитьбой, торговлей мукой.

Лучше всего известны обстоятельства, связанные со строительством дома. О них сохранилось несколько свидетельств; по воспоминаниям односельчан даже установлена дата — 1898 год^[31]. Весной этого года Пиросманашвили приехал в Мирзаани. Как всегда, он привез подарки, причем довольно дорогие — сестра получила швейную машину. Сразу стало известно, что он собирается строить дом. В деревне восприняли это как подготовку к женитьбе, что было совершенно естественно. Не исключено, что и у самого Пиросманашвили были такие мысли: о том, что надо завести семью и продолжить род, ему твердили со всех сторон, и он уже готов был поверить в это и сам временами начинал говорить, что женится. Но когда началось строительство, узнали, что дом предназначен сестре: ее дом был старый, ветхий, под истлевшей соломенной кровлей.

Строили не быстро. И весной и летом в деревне он мог бывать только наездами. Он старался изо всех сил — достал камень, известку, сам работал. Вспоминают, как ночью при луне он месил раствор, а днем помогал каменщикам. К осени возвели стены. Пиросманашвили привез кровельное железо из Тифлиса и заказал мастерам из Сигнахи двери, окна, перила. Вокруг дома посадил деревья.

Вещи долговечнее людей. Швейная машина, подаренная сестре Пепуце, в отличном состоянии — на ней можно шить. Дом до сих пор стоит на краю деревни (там сейчас мемориальный музей) и не выглядел ветхим даже до произведенного в нем ремонта. Он маленький, в одну просторную комнату, с широкой верандой вдоль всего дома, на концах которой два крылечка. Впрочем, в свое время он мог показаться почти богатым. Железная крыша особенно поразила мирзаанцев.

Когда строительство закончилось, прямо во дворе было устроено полагающееся угощение. Тут же, почти не оставляя гостей, Пиросманашвили написал четыре картины, изображающие праздник: «Гости за столом», «Гости слушают тамаду», «Возвращение домой» и «Сона Горашвили играет на гармонии» — и оставил их сестре. Последняя из этих картин сохранилась; сначала она находилась в Сигнахском краеведческом музее, а сейчас — в Доме-музее Нико Пиросмани в Мирзаани. Считается, что он и раньше не раз работал в родном селе. Будто бы именно там были написаны картины «Сестра доит корову», «На лугу пасется стадо, охраняемое пастухом», «Деревенский двор, где бродят козел, петух и курица», «Женщина печет хлеб» и др. Племянник Пиросманашвили вспоминал, как тот рисовал «луну, звезды, ангелов, осликов, свадьбу». По этому перечню можно судить, что не все картины дошли до нас.

Гораздо загадочнее выглядят обстоятельства поездки, связанной с его неудачным сватовством и продажей муки (а может быть, и двух разных поездок, соединившихся в памяти рассказчика, все того же Алугишвили, или в восприятии его слушателей). Никаких свидетельств односельчан художника не сохранилось. И это особенно досадно, потому что поездка была сопряжена с каким-то сильным душевным потрясением, оставившим, по-видимому, серьезный след в жизни и в сознании Пиросманашвили.

Как можно судить, он наконец поддался уговорам родни и решил жениться. В деревне уже была подобрана невеста. Он купил черкеску и кинжал (до того, с момента открытия лавки, он одевался «по-русски», то есть ходил в пиджаке и брюках) и уехал в деревню. В деревне что-то произошло. Он не женился.

Вторая причина поездки в Мирзаани никак не была связана с первой. Стояла засуха, страшный неурожай, в Кизики начался голод. Ели траву, продавали за бесценок скот, чтобы купить хлеб. Очевидно, это был следующий, 1899 год — год наиболее сильного неурожая, постигшего Грузию, и в частности Кахети. Сестра и зять убедили Пиросманашвили заняться торговлей мукой. Убеждали, наверно, по-разному: объясняли, что

это будет не только доброе, но и выгодное дело. Пиросманашвили согласился, его вообще легко было уговорить. Купили фургон одесской белой муки. С точки зрения Алуغيшвили, было нелепо везти дорогую муку в нищую, разоренную неурожаем деревню. Непрактичность Пиросманашвили снова подвела его: если продавать муку дешево — будет прямой убыток, если дорого — надо забыть о добрых намерениях.

О том, что произошло в деревне, мы не знаем. Он вернулся через несколько дней, возбужденный гораздо сильнее обычного. Он плакал, кричал, что убьет зятя, жаловался, что его обманули, над ним посмеялись, его выгнали. «Я поехал с сестрой в деревню, хотел помолиться своему святому Георгию, пожертвовать скот ему. А они сами сожрали тельца, а меня выгнали».

«Они меня выгнали: ты сумасшедший, зачем тебе деньги и жена!» Через несколько дней после возвращения он и в самом деле бросился с кинжалом на зятя, приехавшего в город и зашедшего в лавку: может быть, тот собирался выяснить недоразумение и о чем-то договориться со своим шурином.

«Муку продали за бесценок, деньги присвоили, потом выгнали его. Сказали: “Ты сумасшедший”» — так рассказывал Димитра Алугишвили. Это мало что объясняет. И дружное молчание мирзаанцев, отлично помнивших подробности строительства дома, но вдруг позабывших все связанное с этой его поездкой, тоже кажется многозначительным. К деньгам Пиросманашвили был равнодушен, и денежный ущерб не мог бы его огорчить. Да и неудача с навязанной ему женитьбой тоже не могла произвести на него такого сильного впечатления. Произошло нечто серьезное, затронувшее его глубоко. Быть может, что-то, подобное той давней детской обиде на слово «безотказный», вызвавшее острое ощущение несостоятельности в том мире, по законам которого он пытался, но не мог существовать. И ощущение разлада ускорило его неминуемый разрыв с этим миром.

Дело обошлось, потом и отношения с родственниками восстановились, но в поведении Пиросманашвили, и раньше казавшемся странным, все сильнее стала проявляться неуравновешенность. Доверчивый по природе, он внезапно становился подозрительным. «Зачем приглашаете меня, если у вас нет задних мыслей», — мог он неожиданно ответить на приглашение. Мягкий и добрый, он мог вдруг разразиться проклятиями, оскорбить человека, накричать, броситься с кулаками — по самому ничтожному поводу или вовсе без всякого повода. Повороты его настроения были неожиданны и пугающи. Словно внутри него шла какая-

то своя жизнь, ничего общего не имеющая с внешней жизнью и значащая для него неизмеримо больше. Не раз заставляли его сидящим молча и смотрящим невидящими глазами. Его нужно было встряхнуть, чтобы вернуть к действительности.

Его оценки происходящего сплошь и рядом не совпадали с оценками других. Что-то он воспринимал вдруг легко, что-то, наоборот, гораздо болезненнее, чем можно было того ожидать. Веселье, которое внезапно овладевало им, тоже пугало — так оно бывало беспричинно, так некстати, так не вязалось с тем, что в это время происходило, и так бурно выражалось: он мог бегать, кричать, хохотать, плясать, не замечая недоумевающих взглядов.

Он крестил дочку компаньона, Марусю, и был шафером на свадьбе Нины, сестры жены Алуغيшвили. Вскоре Нина умерла. Он не находил себе места от горя, он считал себя виновным и говорил каждому: «Я сглазил ее!» Потом заболела и умерла девочка, и он увидел в этом закономерность: «Я обеих погубил! Я приношу несчастье!» Сама жена Димитры искренне призналась, что он горевал больше, чем она с мужем.

В годовщину смерти Маруси пошли на кладбище, Пиросманашвили принес цветы. Супруги Алугишвили были люди как все: дочь они вспоминали, но у них оставались другие дети, дел было много, да и за прошедшее время утрата потеряла остроту. Один Пиросманашвили снова был в нервном возбуждении, не меньшем, чем год назад, на похоронах. Вдруг он стал прогонять священника (вспоминают, что он, будучи человеком религиозным, терпеть не мог попов): «Моя крестница — голубка, ангел, она улетела на небо, а что нужно здесь этому черту!» Это было так нелепо, что все засмеялись. Но он продолжал рыдать, лежа на земле. Вдруг — снова вдруг — он успокоился, вскочил на ноги и закричал: «А что я плачу! Все мы там будем — и вы, и я! Не будем же мы жить вечно!» — и насильно погнал всех с кладбища. Дорогой он продолжал то плакать, то смеяться и повторял: «Не пугайтесь слез и смеха, я несчастный!»

Иногда он становился дерзким, даже надменным. Общение с семьей Алугишвили тяготило его. За столом он вертелся на месте, неумеренно пил водку, не участвовал в разговоре и вдруг бросал еду: «Как мне надоела вся эта суета!» — и уходил в свою «балахану», где на охапках свежей травы любил отдыхать.

Иногда рядом с ним становилось просто страшно. Однажды он вбежал к жене Димитры с громким криком: «Помогите, помогите! Мой святой Георгий, мой ангел-хранитель стоит надо мной с кнутом и кричит: “Не

бойся!»» Это случалось не раз. «Мне явился архангел, у него в руке кнут — вот он здесь стоит!» Он падал на колени и целовал пол. Потом, успокоившись, объяснял: «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». Он падал на колени, плакал, целовал пол и кричал.

Эти воспоминания, конечно, не выдумка. Еще Калантаровы задумывались над странностями своего питомца в детстве. Не исключено, что о чем-то они даже умолчали, стесняясь расспрашивавшего их незнакомого человека и оберегая достоинство Пиросманашвили. Алугишвили и его жена были людьми попроще и над деликатностями не задумывались. Спутникам дальнейшей жизни художника, научившегося закрытости поведения, подобные явления не были, скорее всего, ведомы, да и они могли о многом умалчивать. Но кое о чем непроизвольно поведал он сам.

Существует картина «Молебствие в деревне», не совсем характерная для Пиросманашвили и не вполне понятная по своему содержанию (недаром же ее называли то «Причащение в деревне», то «Великий пост в Грузии», то «Храмовый праздник», то «Молебствие в деревне. Освобождение крестьян в 1862 г.»^[32]). В ней среди крестьян, слушающих проповедь священника под звон колоколов, на фоне характерного зимнего или ранневесеннего пейзажа, бросается в глаза фигура маленького мальчика, упавшего на колени и бьющего земные поклоны, — фигура не только примечательная своей резкой экстатичностью среди сравнительно спокойных людей вокруг, но и выделенная композиционно. «Это я», — сказал как-то Пиросманашвили, показав на мальчика. Он знал, он ощущал в себе глухую удивительную силу, способную бросить на колени, послать фантастическое видение, подарить мгновения пугающего восторга.

Как-то, придя в себя, он сказал: «Хороший мы народ — грузины, только тут у меня ничего нет...» — и показал на голову.

Компаньон тревожился и пытался его остепенить самым простым средством. Вместе с женой он подыскал ему очередную невесту, на этот раз уже в городе, и готов был торжествовать свою маленькую победу над деревенскими родичами. Но сейчас Пиросманашвили наотрез отказался. К семейной жизни он испытывал нескрываемое отвращение. Как-то уговоры довели его до скандала. Он разбушевался и кричал: «Что мне до визга ребенка и до лечак^[33] жены! Мне только налей — выпей!»

Он в самом деле пил. Многие переменилось с того не очень далекого,

но ушедшего в прошлое времени, когда Калантаровы ставили его в пример подрастающим детям: тогда он и в рот не брал вина. Сейчас все стало иначе. Он все чаще забирал из кассы деньги и исчезал. Иногда — до ночи, иногда — до утра, когда — и до следующего вечера.

В Тифлисе было где погулять — около ста пятидесяти трактиров, более двухсот винных погребов, около двухсот духанов, а среди них известные «Загляни, дорогой», «Сам пришел», «Сухой не уезжай», «Войди и посмотри», «Симпатия», «Тили Пучури» («Маленькая вошка»^[34]), «Хлебосольство Грузии», «Рача», «Зайдешь — отдохнешь у берегов Алазани», «Золотые гости», «Вершина Эльбруса» и даже знаменитейшие, такие как «Не уезжай, голубчик мой» — громадный духан, стоявший в начале Военно-Грузинской дороги — там, где позже возникла Площадь Героев.

Изобилие увеселительных садов. Популярны «Сан-суси», «Самшобло» («Родина»), «Шантеклер», «Новый свет» — в Сабуртало; «Дарданеллы» и «Джентльмен» — у Воронцовского моста. Или еще ближе — вся Михайловская, от Кирочной до Муштаида, была в садах, скрытых внутри кварталов: «Сад Кахетинское время», «Сад гуляния для золотых гостей», «Ваза» и другие, названия которых не сохранились. Каждый такой «сад» — крохотный кусок земли между домами, несколько ободранных акаций, несколько столиков, заунывное рыдание зурны, дешевое вино, простая закуска — и отдохновение души.

Но когда позволяли время и деньги, можно было укрыться от летнего зноя, совершенно нестерпимого в Тифлисе, и в настоящих садах. Или поближе, в Муштаиде — большом старом парке, куда въезжали прямо на фаэтоне и, миновав гуляющую публику, устраивались на просторной деревянной веранде над Курой. Или подальше — на речке Верэ, по Военно-Грузинской дороге, где были сады «Бирюза», «Фантазия», «Эдем с буфетом», «Аквариум». Или еще дальше — вниз по Куре, в Ортачала, где располагались «Эльдорадо», «Аргентина», «Сюр-Кура»^[35], «Монплеизр», «Семейный», «Друзья», «Майская роза». Или, наконец, поехать совсем далеко, в горы, к прохладе, по Коджорской дороге, где путников ожидало несколько духанов, а среди них прославленный «Белый духан» (позднее увековеченный Пиросманашвили, хотя совсем не документально, в картине, которая так и называется) — в двух-трех верстах от города, за низкой каменной оградой, среди обшарпанных деревьев, одноэтажный домик с голубой вывеской «Дарьял. Вино, закуски и разный горячи пицц», а рядом столб с фонарем и железнодорожным колоколом, в который звонили,

когда приезжали гости.

Можно было, наконец, вообще не покидать город, а расположиться на плотках или на лодках посередине Куры — утонченное порождение грузинского гедонизма! — и гулять всю ночь при свете факелов, осыпающих искры в шипящую черную воду...

И всюду было хорошо. И там, где подавали дешевое мутное вино, пахнущее дегтем от бурдюка, и скромное лобio на треснутой тарелке, и там, где потчевали осетриной на вертеле, политой гранатовым соком, или сациви из индейки. Только здесь он испытывал очищение от повседневной житейской суеты, радость свободного, не сдерживаемого корыстью и хитростью общения.

Его собутыльники, по преимуществу карачохели (то есть «носящие черную чоху») — мелкие торговцы и ремесленники, садясь за стол, словно менялись. Куда-то пропадали корысть, бессердечие, хитрость; они становились веселы, общительны, уважительны друг к другу, щедры и широки. Спокойно переговариваясь, они рассаживались за стол; каждый садился так, чтобы было удобно ему и приятно соседям.

Красивый и разумный порядок освещал все, что делалось за столом. Толумбаш (тамада), как патриарх, главенствовал над всеми, тосты его следовали в точном, никогда не нарушаемом порядке, было в них что-то ритуальное, и в каждый надо было вслушиваться, оценивая красоту слога и смысл сказанного.

Между тостами спокойно говорили об интересном и важном, слушали чей-то рассказ. Иногда просто сидели молча под пение сазандара, или под зурну, или под шарманку, чьи неприхотливые мелодии — «Алаверды», «Семь сорок», «Суббота», «Шарлатан», «Сулико», «Маруся отравилась», чей надрывный голос заставляли сжиматься сердце.

В «Белом духане»
Шарманка рыдает,
Кура в отдаленье
Клубится.
Душа у меня
От любви замирает,
Хочу я в Куре
Утопиться^[36].

Пиросманашвили любил шарманку: «Сыграйте, дорогие!..»

«Деньги потратил на музыкантов», — жаловался потом Димитра.

Иногда пели, что, может быть, было чудеснее всего. Кто бы ни собрался, близко ли были знакомы, или вовсе не знакомы до сих пор эти люди — они легко находили общее, каждый быстро отыскивал свое место в сложном многоголосии, и возникала между ними та согласованность, та гармония, которой не было места в их дневной жизни, и казались они друг другу братьями. Пение их было величественно, как церковный хорал, потому что мало на свете поется песен более торжественных, чем застольная «Мравалжамиер», и непонятно было — сидишь ли ты с собутыльниками за плохо вытертым столом в сыром подвале или возносишься к небу.

«Я люблю грузинское застолье, это царство поэтов, захмелевших ангелов с душой, пылающей пророческим огнем...»^[37]

Все могло быть потом — и нелепый спор перепившихся соседей, и пьяный угар, и драка — с криком и бранью, с кровью, с полицией, но все было ничто по сравнению с этим блаженством — ощущать себя красивым, сильным и добрым среди красивых, сильных и добрых людей, по сравнению с упоением минутой — тем, что чуткий современник назвал «самозабвением карачохели».

Если вставали из-за стола рано, в начале ночи, выходили все вместе, и компания шла, постепенно уменьшаясь, тая на каждом перекрестке, пока, наконец, он не оставался один и брел, покачиваясь, по темной улице, освещенной только тусклыми, редкими фонарями и слабым светом, гостеприимно сочащимся из духанов. И из каждой распахнутой двери неслись песни, или звуки зурны, или мелодия шарманки, и даже из подземелий винных погребов как бы издали проникали приглушенные звуки веселья. Мимо проносились фаэтоны, его окликали, он махал рукой и продолжал идти, ощущая внутри себя сладость жизни и освобожденность, и время от времени останавливался и закрывал глаза от желания продлить это блаженство.

Иногда веселье затягивалось допоздна — брали фаэтоны (широкое сиденье темно-красного бархата, кожаные поводья с позолоченными пряжками, сквозь которые продеты шелковые вожжи с помпонами, а впереди извозчик в поддевке с шелковым или ковровым кушаком, в цилиндре или в маленькой имеретинской шапочке), рассаживались вместе с музыкантами и неслись во весь опор по просыпающемуся городу, когда впереди, за Ортачала, уже розовело небо, — с музыкой, шарманкой, песнями — к серным баням, к бане братьев Цовьяновых, или подороже, к Орбелиановским, или к еще каким-нибудь, чьи двери круглые сутки были

открыты для желающих продлить самозабвение. Банщик встречал на пороге, вел внутрь, где их брили и мыли по правилам, издавна принятым в серных банях, после чего можно было свежим и обновленным отправляться домой или ехать дальше и гулять до вечера, до ночи, до следующего утра, а лучше всего — и вовсе не возвращаться домой.

Пиросманашвили пропадал подолгу, а возвращаясь, был хмур, неразговорчив и раздражителен. Ссоры с Димитрой учащались. Тот попрекал его, Пиросманашвили выходил из себя, несколько раз прогонял Димитру («забирал ключи», по выражению приказчика), требовал раздела, и будто они действительно делились, потом звал его обратно и снова прогонял.

Отношения между компаньонами были не совсем равноправные: Пиросманашвили принадлежал основной капитал, а доля Димитры была гораздо меньше и главным образом ушла на расширение торговли, когда они перекочевали на Солдатский базар. Это как бы уравнивалось тем, что Димитра больше работал. Со временем положение стало меняться: Пиросманашвили брал из кассы деньги, и его доля уменьшалась, в то время как его компаньон деньги берег, и его доля росла. Рано или поздно хозяином должен был стать он.

Как-то случился очередной скандал, после которого Пиросманашвили, забрав деньги, уехал в Коджори — дачное место под Тифлисом. Лето было в разгаре. Коджорские духаны были переполнены дачниками. Возвращаться не хотелось, загадывать, что будет дальше, тоже не хотелось. Вероятно, это произошло в 1900-м, самое позднее — в 1901 году. В 1898 году он строил в деревне дом, в 1899-м ездил жениться и продавать муку. Последняя поездка должна была ускорить развязку: все сильнее он ощущал, что нормальная добропорядочная жизнь, которой живут все, — не по нему.

Вернулся он осенью. Коджори опустел, дачники уехали, духаны позакрывались один за другим. Стало холодать. Деньги кончились. Он спустился из Коджори пешком (семь верст вместо двадцати на омнибусе) и появился на Солдатском базаре возле своей лавки, раздетый и оборванный. Он не знал, как себя вести.

Димитра позвал его в лавку и договорился, что будет давать ему в день по рублю. В рассказе Димитры об этом звучат ноты Притчи о блудном сыне («ласково взял его за руку, повел к Себе...»), но, очевидно, все обстояло прозаичнее, и в эти рубли — в отступные — уходили последние остатки доли Пиросманашвили. Нет смысла идеализировать Димитру Алуغيшвили. Конечно, он был рад стать самостоятельным хозяином и не зависеть от

взбалмошного компаньона. Своя рубашка ближе к телу, особенно у семейного человека. С другой стороны, нет серьезных оснований считать, что он коварно разорил, погубил Пиросманашвили, скажем, так, как это изображено в пьесе Г. Нахуцришвили «Пиросмани» (в той самой, в которой прославился исполнением главной роли Серго Закариадзе), — в этом есть мелодраматический стереотип. Все-таки Пиросманашвили был ему земляк и кум, а обижать «побитого градом» было нехорошо. И наконец, зачем думать о человеке хуже, чем о нем можно думать?

В своем новом положении Пиросманашвили прожил немного меньше или немного больше месяца. Положение это было самое неопределенное: уже не хозяин лавки, он не оторвался от нее окончательно. Так не могло тянуться вечно. Он продолжал жить по инерции — не строил планов, не искал работы. Рубль, полученный утром у Димитры, он тратил уже к середине дня, но это его не беспокоило. Потом прекратилась и эта ежедневная унижительная дань. Может быть, Димитра решил, что выплатил достаточно, а может быть, сам Пиросманашвили легко порвал последнюю ниточку, связывающую его с прошлым: однажды утром не пришел за рублем, не пришел и вечером, и следующим утром, пока, наконец, проснувшись, уже не думал о Димитре, о лавке, о рублях — обо всем давно ушедшем, ненужном, не имеющем отношения к его нынешним заботам и желаниям.

Трудно вполне точно судить о том, как он жил в это короткое время, когда прежняя жизнь уже кончилась, а новая еще не началась. Сопоставляя отдельные сумбурные свидетельства, можно догадываться, что то было едва ли не самое беспокойное время, пролетавшее в чаду: какие-то компании, менявшиеся каждый вечер, странствия от заведения к заведению, скачки на фаэтонах наперегонки, лихие приключения, подозрительные знакомства.

Давний приятель Пиросманашвили, известный по кличке Лимона (колоритнейший отпрыск тифлисской жизни, готовый пожертвовать всем во имя «самозабвения карачохели»), называл некоторых его собутыльников, его, так сказать, проводников в мире загула. Это некий Тариа (снова кличка, а не имя: он славился прекрасной игрой на тари, струнном инструменте) — большой кутила, много старше Пиросманашвили и влиявший на него. И другой — Васо, пьяница и сквернослов, который водил его по духанам: «Закажите ему что-нибудь, он хороший художник».

Но и это — довольно быстро — прошло. Стали устанавливаться черты его нового существования.

Большую часть времени он проводил на вокзале. Вокзал —

незаменимое место для бездомного человека: тут перепадала какая-то случайная работа — поднести вещи, разгрузить вагоны, тут можно было провести и ночь. А вокруг Тифлисского вокзала, кроме того, располагалось великое множество питейных заведений. У него издавна здесь было много знакомых, а теперь становилось всё больше. Появлялись новые компании, все его знали, сейчас же приглашали к столу — он был веселый человек, отлично рассказывал интересные истории и читал стихи; каждый ему был рад. Он садился за стол, пил и ел со всеми и расплачивался рисунками («карточками»), которые делал тут же, под восторженные крики поклонников. Он и раньше рисовал в духанах. Даже сохранился забавный рассказ о том, как он однажды начертил пальцем на запотевшем стекле портрет железнодорожника Евксентия Долаберидзе и написал под ним: «Не раз заходил в подвал к Шио выпить стаканчик вина»^[38]. Он рисовал своих приятелей и сотрапезников и раздавал им эти портреты. Чаще всего бесплатно, а когда и за вознаграждение. Сейчас он стал расплачиваться рисунками за угощение. Кто-то из духанщиков мог предложить ему за картину бутылку вина. Да он и сам мог вспомнить, как когда-то в юности Калантаровы и их гости давали ему деньги: «Нарисуй». Жизнь духанного художника началась.

Все, что было до того, кончилось.

Он пробовал жить, как все: честно работать, наживать деньги, завести семью. Он пытался разделить жизнь пополам — одна половина, как у всех, другая — своя. Полдня торговать, полдня писать картины. Наверно, он искренне верил, что так можно. Так и в самом деле можно. И так жили. Анри Руссо недаром прозвали Руссо-таможенником — он служил днем, а вечером или в воскресенье писал.

И не только Руссо. Но так могут не все. Никто не мешал Павлу Федотову продолжать офицерскую службу, а в свободное время писать: и свободного времени было немало, и начальство поощряло его занятия. Однако он сменил службу на тяжелую жизнь живописца, хорошо представляя себе ее тернии. Не мог и прекрасный писатель Александр Казбеги делить себя между литературой и лавкой под вывеской:

«Торговля Алек. Казбека Здесь продается водка и вино».

Не мог — и сошел с ума.

Не мог и Пиросманашвили.

Был Руссо-таможенник, но не могло быть Пиросманашвили-лавочника — ни целиком, ни наполовину. В самом этом делении себя пополам скрывалась ужасающая добропорядочность: воздать поровну и Богу, и суете, плыть, держась одной рукой за берег, а значит — поверить суете

больше, чем высшему призванию.

«Ему было противно торговать».

Историю его разорения рассказывают обычно с драматизмом, и драматизм этот мелок. К художнику прикладываются стандартные нормы существования, по которым богатым быть лучше, чем бедным. Удержись он при здравом смысле, и одним лавочником на свете стало бы больше. Но удержаться он не мог. И так ли уж важно — разорила ли его легендарная Маргарита, или реальный компаньон, или деревенская родня?

Он прожил уже две трети отпущенной ему жизни, он был немногим старше Гогена, бросившего службу в 35 лет. Но он не знал, что осталась только треть. И не знал, как знал Гоген, что отныне полностью посвящает себя искусству.

И вообще, человек, живущий более чувством, чем рассудком, он ничего не взвешивал, ничего не решал и не делал выбора. Он просто сбросил с себя прошлую жизнь, как сбрасывают старое заношенное платье, и поплыл по течению, и жизнь получилась сама собой. Отныне у него не было ничего, но его ничто и не связывало — ни дом, ни семья, ни имущество, ни служба. Мог ли предложить ему большую свободу тот несвободный мир, в котором он существовал?

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Его новая жизнь была и устойчива, потому что шла по одному и тому же порядку изо дня в день, не зная сильных перемен и резких поворотов, и — неустойчива, потому что не давала ему ничего надежного, какой-то опоры и уверенности в завтрашнем дне. Это была жизнь в непрерывном труде и в непрерывном вдохновении, которые и не воспринимались им как труд и вдохновение, а были постоянным, естественным состоянием.

Жизнь его была необычна — необычна настолько, что мы вряд ли способны представить себе ее в деталях и в полноте конкретной осязаемости. Он был лишен почти всего, что составляет естественное бытие каждого человека. И в первую очередь — своего дома. «Если бы у меня было хоть сто рублей, оделся бы, нанял комнату и тогда бы писал...»; «Если бы мне дали комнату, где можно было бы работать, и полотно, я бы вам за месяц написал десять-пятнадцать картин, лучших, чем те, которые у меня есть...» — не раз говаривал он, но то были только слова, может быть, самообман; свой дом ему не был нужен.

Домом ему был город. Приходилось ему ночевать и в подъездах, в сравнении с которыми самый тесный и душный угол мог показаться уютным. Не раз посреди ночи его будили и выгоняли дворники — и хорошо еще, если по лености не вели в участок. Впрочем, от этого он не был защищен и ночуя в духане, когда устраивались облавы на беспаспортных, и он просыпался от топота сапог, лязга металла и света фонаря, бьющего в лицо. Начинались переговоры с хозяином, и его всегда оставляли за оскорбительно ничтожную взятку — за угощение, за скромную мзду, сунутую в кулак, и все кончалось будто бы благополучно, но он сохранял такую острую неприязнь к полиции, какую может понять только бездомный и бесправный человек.

Город стал виден ему изнутри, открылся в каких-то новых свойствах, безразличных для всякого другого, а для Пиросманашвили жизненно важных. Некоторые районы источали тепло — то были его районы; некоторые отталкивали холодом — то были районы чужие, не его.

Все левобережье было его стороной, он очень скоро почувствовал это и даже определил для себя. Дидубе с паровозным депо и маленькими домами, разбросанными вокруг железнодорожных путей, с запахом мазута и гари, с паровозными гудками, звучащими внезапно и тревожно. Нахаловка (а по-грузински — Надзаладеви, что означает, в общем, то же

самое), беспорядочно и самовольно застраиваемая беднотой, официально, на картах города, словно и не существовавшая. Кукиа и Чугурети, расползавшиеся по унылым голым холмам, над которыми властвовала мрачная громада Арсенала. Длинные-длинные привокзальные улицы: Молоканская, Абастуманская, Вокзальная, Авчальская — благодатные улицы, где чуть ли не всякий дом звал в погреб или в пивную. Пески, низко припавшие к Куре, затопляемые каждой весной, с рядами лавок и мастерских. Тесный и грязный Авлабар с его кривыми улочками вокруг старых церквей. Это были владения Пиросманашвили — места будничные, бедные, решительно безо всякой экзотики — той экзотики старого Тифлиса, с которой наше сознание обычно (и ошибочно) связывает Пиросманашвили. И совершенно естественно, что впоследствии именно невзрачная Молоканская улица, тянущаяся от вокзала, та самая, на которой он жил часто и в разных местах, с которой его повезли умирать, — была названа улицей Пиросмани.

Иначе — на правом берегу. Тут исключением был Майдан с окружающими его улицами — самый старый, самый заповедный и самый экзотический кусок Тифлиса — родной Майдан, рядом с которым прошла его юность. Все остальное было чужим, даже враждебным. Чистые и тихие Сололаки, где возводили комфортабельные дома быстро богатеющие тифлисские нувориши (их называли «наши сололакцы»). Головинский проспект, сосредоточивший в себе все казенно-европейское тщеславие правобережья, подчинявшегося Петербургу и оглядывавшегося на Париж. Здесь было много магазинов и разного рода заведений, а значит, и работы для живописцев. Но то были заведения другого сорта, и для них работали другие мастера. Если поиски заработка вели на Майдан, то он предпочитал идти туда не через центр, не по Верийскому мосту (тем более что за проход по нему надо было платить), а по Михайловской, потом по Воронцовскому мосту над вонючим Мадатовским островом, чтобы, миновав несколько кварталов, нырнуть в узкую извилистую щель Анчисхатской улицы, а когда — идти еще дальше, через Пески и по одному из двух Метехских мостов, вонзавшихся прямо в Майдан. Попав по необходимости на Головинский проспект, спешил уйти, скорее вернуться на левый берег, где он чувствовал себя дома.

Временами ему случалось иметь и собственное жилье. Помещения, в которых он жил, трудно было назвать комнатами.

«Не комната, а обозначение комнаты», — вспоминал Ладو Гудиашвили. Крохотная каморка, обычно под лестницей и непременно в полуподвале, а то и просто в подвале. Все, что находилось внутри, не

создавало уют. Какой-нибудь стол или ящик, чтобы изредка сесть на него, топчан или несколько досок на кирпичках, чтобы лечь. Иногда — керосиновая лампа. Ведро с водой. То, что нужно для работы. Правда, едва успев завести жилище, он увешивал и уставлял его картинами, которые делал для себя: со стен смотрели олени, лани, Шота Руставели, царица Тамар.

Впрочем, и без такого дома обходился Пиросманашвили, потому что большую часть суток он проводил вне его и не всегда даже приходил ночевать. Окончив работу, он просто оставался где-нибудь в углу духана, накрывшись мешками и подложив под голову мешки. В иных местах находился и топчан. В духане Сандро Кочлашвили он спал в дальнем углу, за бочками. Зимой он пристраивался поближе к очагу, летом наслаждался преимуществами, которые дарит прохладный погреб в душную тифлисскую ночь. Его охотно оставляли, потому что в каждом духане он был свой. Наутро он просыпался от скрипа метлы и грохота открываемых ставней — вставал и продолжал неоконченную работу или собирал имущество и шел в другое место.

Имущество было самое простое — краски, кисти, тряпочки; оно укладывалось в небольшой чемоданчик, или, как вспоминают некоторые, ящик, а скорее всего — самодельный деревянный чемодан с ручкой. На крышке была нарисована фигура человека в цилиндре («джентельмен» — говорили самые эрудированные). Чемоданчик выглядел диковинно, он походил на те чемоданы, в которых бродячие фокусники держат реквизит. Впрочем, и сам Пиросманашвили выглядел неординарно.

«Самое удивительное в его облике то, что все видевшие вспоминают его как прекрасный сон», — говорил Георгий Леонидзе. «Как тростник стройный. Даже женщина не может быть такой красивой, как я его помню. Рот, линия тела, шея — все прелестно», — вспоминала жена его компаньона. Если и есть в этих словах преувеличение, то не сильное, потому что в портретах Пиросманашвили, даже сделанных под конец его жизни, угадываются черты лица, красивого истинно грузинской красотой: смуглая кожа, большие черные глаза, густые брови, крупный орлиный нос над длинными усами. Высокий и стройный, он рано начал сутулиться, но голову откидывал назад, и когда он шел широкими шагами, не глядя по сторонам, гордо неся свою большую красивую голову, на него должны были оглядываться.

Непривычна была и его одежда. О ней рассказывают по-разному. Он ходил в пиджаке или в куртке, в брюках навыпуск, носил чаще всего черную сатиновую косоворотку, но видели его и в белой рубашке при

галстуке. Словом, он одевался «по-русски», как говорили его знакомые, или «по-европейски», как сказали бы мы сейчас. «Одевался не по-карачохельски (платка не носил!) и вообще не смешивался с карачохели», — вспоминали о нем. На голове у него была не карачохельская островерхая каракулевая шапка, не картуз, не фуражка, не папаха, не маленькая войлочная шапочка, какую носили тушины, а мягкая фетровая шляпа («цилиндр» — называли ее). Что и говорить — ни в Париже, ни в Петербурге, ни даже в Тифлисе, на «той» стороне, такой наряд не привлек бы решительно ничьего внимания, но здесь, среди этих людей, он выглядел неожиданным и отчасти вызывающим.

Состояние его одежды сильно менялось. Вспоминают его и в худых башмаках, в рваном пиджаке, иногда и без рубашки, а зимой — без пальто; видели его даже в лохмотьях (можно догадываться, что эти воспоминания относятся к последним годам, даже месяцам его жизни). Но удивительно не это состояние, в общем, естественное для человека, редко зарабатывавшего что-то, кроме обеда и бутылки вина, и не всегда имевшего свой угол. Удивительно другое — то, что Пиросманашвили старался быть одетым так, чтобы своим видом поддержать свое достоинство — одетым прилично, даже интеллигентно. Ладо Гудиашвили поразила при первой встрече его элегантность — он был, правда, в поношенной одежде, но в шляпе и при галстуке и держался подтянуто^[39]. Нет сомнения, Гудиашвили, и как мемуарист, и как автор многих изображений Пиросманашвили, склонен был несколько романтизировать художника, но сходное вспоминал и Георгий Леонидзе, которого случай еще гимназистом столкнул с Пиросманашвили. Леонидзе не знал тогда, кто это, но так сильно ощутил человеческую незаурядность незнакомца, что сохранил память об этой короткой встрече: «Одет он был просто, но чисто. Неверно думать, что это был жалкий опустившийся человек. Нет, совсем не так. Я отчетливо помню незамутненную белую полосу воротника его блузы на смуглой шее. И кстати, очень хорошо помню, что товарищи называли его “графом” — по моему, за гордость, за этот независимый солидный тон, особенность которого хорошо выражает грузинское слово “дарбаисели”, за эту опрятность в одежде...»^[40] В кличку Граф одни вкладывали язвительность, другие — снисходительную насмешливость. Но так или иначе, в ней выказалась некоторая необычность Пиросманашвили и его места среди других людей.

Слово «дарбаисели», употребленное Георгием Леонидзе, означает «душевное спокойствие, благородная выдержка, степенность,

уравновешенность, мягкость характера, которая не исключает, а предполагает преданность своим убеждениям, принципиальность и стойкость в их защите»^[41]. Эпитет сам по себе неоднозначный (недаром его невозможно перевести коротко), но и он открывает только одну сторону характера Пиросманашвили. Не случайно так противоречиво то, что мы знаем о нем. В одних воспоминаниях предстает он перед нами широким, общительным, дружелюбным, словоохотливым, радушным; в других — обособленным, замкнутым, чурающимся людей. Одни вспоминают его скромным, застенчивым, робким, смиренным; другие — заносчивым, надменным, даже высокомерным («Не слушайте их, они дураки и ничего не понимают», — сказал он спокойно Илье Зданевичу про каких-то людей, критиковавших его картину). Одни помнят его степенным и раздумчивым («дарбаисели»); другие — издерганным, раздражительным. Одних пленяли его доброта, непосредственность, доверчивость — почти детская; других отталкивали неоправданная подозрительность, мнительность, отчужденность. Одни знали его мягким, уступчивым; другие — запальчивым, внезапно приходящим в гнев и ярость: будь он физически посильнее, он бы, как молодой Важа Пшавела, не раз защищал себя и свои взгляды тяжелым кулаком.

Конечно, он менялся со временем. Одним его видели люди, знавшие его при вступлении в новую, духанную жизнь, другим — в последние два-три года. Конечно, и к разным людям он — чувствительный, болезненно самолюбивый — поворачивался по-разному. При всем том именно таким — противоречивым, внезапно меняющимся — он и был.

Нет сомнения, окружающие ощущали его исключительность и донесли до нас свое ощущение. Даже в пресловутой шляпе они готовы были видеть и видели подобие вызова, продиктованного неуместной гордыней, желанием поставить себя выше других, подчеркнуть свое превосходство. Вызова никакого не было, и Пиросманашвили, духовно независимый, достаточно равнодушный к внешнему признанию и ищущий ценностей более в себе, чем вокруг себя, не помышлял никого эпатировать. Но было в нем, быть может, и не осознаваемое или не вполне осознаваемое ощущение себя иным, чем все вокруг, живущим своей жизнью, не смешивающимся с остальными — избранником небес.

Он как будто повсюду был свой и вместе с тем не совсем свой и явно не желал быть до конца своим. Добившись дорогой ценой свободы, он держался за нее. Ведь мир, в котором и для которого он работал, был очень не прост.

Позднее, в середине 1920-х годов, Георгий Леонидзе, собирая

материалы к биографии художника, записал любопытный диалог с собутыльником Пиросманашвили — Лимоной: «Это его счастье, что он умер, — заметил Лимона, — нас ведь тоже уже нет. Кто бы дал ему работу? Куда бы он делся?» Леонидзе ответил, что правительство позаботилось бы о художнике.

«Он бы продолжал пить и бродяжничать и опозорился бы перед правительством», — убежденно сказал Лимона.

Пиросманашвили работал для хозяев молочных и зеленых лавок, булочных, столовых, кавахан (кофеев), пивных, закусовых, трактиров, винных погребов, но главным образом — духанов. Его так и называли: «Духанный живописец». Тифлиские духаны были для него всем: им он отдавал свое искусство, в них текла его жизнь. Тут он ел, пил, спал, работал, общался с людьми. Когда его искали — шли по духанам. Духаны нуждались в нем, а он не мог бы просуществовать без духанов.

Духаны вообще были достопримечательностью Тифлиса. Духан соединял людей за стаканом вина, за душевной беседой. В каждом духане была своя жизнь — изменчивая в своем постоянстве и постоянная в изменчивости. Как всякая жизнь. Кто-то умирал, кто-то разорялся, у кого-то случалось несчастье, у кого-то — радость. Все были свои, и всем до всех было дело, рассказывали новости и обсуждали события. Поминали умершего, жалели разорившегося, принимали участие в пострадавшем, пили за счастливого: чужая судьба могла повториться в каждом. Все ходили под Богом, со всеми жизнь могла обойтись круто, потому что это были простые люди, и каждый из них вертелся, как мог, добывая хлеб насущный. И каждому хотелось немного забыться рядом с хорошими людьми — немного «пожить», отложив заботы до завтра.

Своеобразен был и духанщик. Мы не всегда верно представляем себе его. Образ кровососа-кабатчика невольно заслоняет его любопытную фигуру. Конечно, были среди духанщиков (и в немалом числе) циничные и бессердечные стяжатели. Но они составляли только часть, может быть, даже меньшую часть. Основная же масса этих мелких и очень мелких хозяев сочетала в себе и стремление к наживе, естественное для торговца, и какую-то широту, подлинный вкус к жизни. Духанщик чаще всего бывал поэтом своего дела и ощущал себя не только хозяином заведения, но и как бы хозяином дома, в который пришли гости: выпивал первый стаканчик за здоровье дорогих гостей, угощал кого-то бесплатно, сам подсаживался к столу, за которым собрались постоянные клиенты-друзья. Пусть это была игра, но игра искренняя, и в ней таился любопытный пережиток патриархальности, еще живущий в сознании недавнего выходца из

деревни; в ней давали о себе знать некоторые черты грузинского характера — своеобразный артистизм и жизнелюбие, способность увлечься, отдаться радостям жизни, оценить остроумие, растрогаться мелодией, наконец — желание действительно быть хлебосольным человеком — хлебосольство издавна входило в этический кодекс грузинского народа.

Книга о тифлисских духанщиках (будь она написана) изобиловала бы неожиданными поступками, продиктованными вдохновением и широтой. Духанщик Кула Глданели, узнав, что молодому поэту Луке Разикашвили нужны деньги для учебы в Петербурге, помог ему: поехал в Тианети и объявил, что готов бороться с любым желающим. Кула был профессиональным борцом, и желающих собралось много. Всю выручку он отдал поэту — то был будущий Важа Пшавела. Тициан Табидзе и Паоло Яшвили читали стихи в столовой у вокзала. Хозяин был настолько растроган, что снял со стены и подарил Нине Табидзе портрет Шота Руставели, написанный Пиросманашвили. Подарил не поэтам, не Табидзе, не Яшвили — а красавице, и в этом неожиданном поступке обнаружил не только щедрость, но и подлинную галантность.

Широта сгубила не одного духанщика. Тот же Лимона прогорал несколько раз на торговом поприще и воскресал, как феникс из пепла. Жизнелюбие повергало его, оно же и удерживало его на поверхности.

Склонность духанщиков к меценатству, к покровительству искусствам общеизвестна. Природа ее была сложна: здесь были и искреннее увлечение поэзией, музыкой или живописью, и простое человеческое тщеславие, и расчет на рекламу, приманку для посетителей, которой становится поэт, читающий свои стихи, художник, рисующий за столиком, или сазандар, слагающий песни; было и самообольщение — оправдание торгашества, которым вынужден заниматься широкий и щедрый человек (да и не были ли вообще эти щедрость и жизнелюбие противовесом торгашеству в жажде какой-то жизненной гармонии?).

Чаще всего духанщик покровительствовал шарманщику, это было дешевле и доступнее. Иногда — музыкантам. Некоторые систематически кормили и поили тифлисскую богему — художников и поэтов, причем безвозмездно. Иосиф Гришашвили писал, что духанщики «сослужили хорошую службу нашей литературе, искусству, нашей революции. В винных погребах устраивались сходки революционеров, духанщики прятали террористов, содержали поэтов революции». Он называл духанщика Арчила Хведелиани, который спас от голодной смерти прекрасного писателя Ниношвили. Когда Хведелиани (кстати, и сам поэт) умер, появились некрологи в «Квали», «Иверии», «Цнобис пурцели», а

рабочие поэты даже издали сборник «Доля Арчила»^[42].

Свои меценаты были и у Пиросманашвили. Многие собирали его картины — И. Кеквадзе, Г. Титичев, Б. Яксиев, М. Окроашвили, Н. Баиадзе, Н. Месхишвили и другие, заботливо хранили их, а оставляя Тифлис, нередко забирали с собой этот громоздкий и неудобный груз, как, например, Иван Кеквадзе, перевезший в Ахали-Сенаки всю свою обширную коллекцию.

Конечно, отношение их к Пиросманашвили было противоречивым. Каждый старался приобрести его труд подешевле, и этого никто не стеснялся и не скрывал — дело житейское. «Если бы наш Нико был теперь жив, он украсил бы эту выбитую стену и отделался бы я дешево», — признавался Окроашвили. Была тут порой и снисходительность, доходящая до презрения, к его неустроенности, к странностям его характера и поведения, к его болезненному самолюбию. Его непрактичность и беспомощность в материальных делах были удобны для заказчиков и вместе с тем их же раздражали, словно этим Пиросманашвили оспаривал неколебимые истины мироздания.

Но они искренне восхищались его мастерством. Лимона называл его «волшебным художником». «Это память о Никала, я не могу променять ее на деньги», — ответил Озманашвили, когда ему предложили продать картину. «Если вас беспокоят картины, то мы вас пересадим так, что их не будет видно, но нашего художника здесь все любят», — сказал Титичев двум «образованным» посетителям, иронически отозвавшемуся о работах Пиросманашвили. А еще позже, в начале 1920-х годов, духанщики просили Георгия Леонидзе скорее издать книгу о Пиросманашвили: «Мы все ее расхватаем!»



***Духанищик Бего Яксиев (?). Художник Н. Пиросмани. Семейный пикник
(Компания Бего). Фрагмент. Клеенка, масло***



***Портрет железнодорожника (Миша Метехели). Художник Н.
Пиросмани. Железо, масло***

Справедливость требует добавить, что и признание Пиросманашвили, возможно, содержало некоторые неожиданные для нас оттенки. Месхишвили, собравший много его картин, рассказывавший о нем подробно и интересно, в беседе с Георгием Леонидзе обронил странную фразу: «Заходил Зазиашвили — хороший живописец, куда Пиросманашвили до него!» Не исключено, что он считал нужным с лукавой униженностью отдать дань образованности своего собеседника и

похвалить Зазиашвили — «настоящего» художника. Но не исключено, что некоторые из его собратьев, как и он сам, получая удовольствие от живописи Пиросманашвили, в глубине души стеснялись своих вкусов и считали, что это не настоящее искусство, а есть какое-то другое — настоящее, ученое, выше сортом. Все-таки это были люди, уже сильно оторвавшиеся от деревни, утратившие наивную цельность мировосприятия; а первоначальное прикосновение к городской культуре порой, увы, не столько обогащает, сколько обедняет духовный мир человека.

Да что говорить про духанщиков или торговцев, когда Карапет Григорянц, сам одаренный живописец, отзывался о Пиросманашвили снисходительно, а о том же Зазиашвили — уважительно^[43]: и для него, державшего вывесочную мастерскую, скромные успехи Зазиашвили в пресловутой академической выучке оставались недостижимым идеалом. Что говорить про Григорянца, когда и сейчас порой можно услышать и прочесть, что если бы самородку Пиросманашвили дать настоящее художественное образование, то он бы мог превзойти Эль Греко или Тициана и выразить другое, гораздо более сложное и величественное содержание, чем то, которое выразил он. Когда сам Пиросманашвили (как вспоминают) обмолвился: «Я завидую Зазиашвили...»

Мы очень мало знаем о спутниках жизни Пиросманашвили: какие-то имена, случайные упоминания, обрывочные высказывания. Между тем среди них были примечательные люди, такие как Бего Яксиев, державший духан на Песковской, 40, у самого начала Цициановского подъема. Бего не был просто хозяин или просто заказчик. Георгий Леонидзе, серьезно изучавший жизнь Пиросманашвили, встречавшийся и беседовавший с Бего, называл его «побратимом и меценатом» художника. С Пиросманашвили его связывали чрезвычайно близкие и нам не до конца понятные отношения.

Это был простодушный, но интересный человек, своего рода философ — любитель радостей жизни, лучший представитель племени тифлисских духанщиков. Пиросманашвили ценил его общество, его песенки, а особенно ту, в которой были слова: «Все на свете чепуха, выпьем!» Сам Бего преклонялся перед художником: «Ангел был в его кисти!» Именно от Бего пошла знаменитая формула: «Работал, чтобы пить, пил — чтобы работать».

Кто знает, может быть и уцелел бы Пиросманашвили страшной весной 1918 года, если бы его друг был в городе.

Своему побратиму и меценату художник посвятил известную картину

«Семейный пикник» («Компания Бего»), групповой портрет, подобный многим портретам, написанным Пиросманашвили: стол, за столом шесть человек. Позади — характерный грузинский пейзаж, над столом склонились деревья. С двух сторон сцену замыкают большие кувшины с вином. Еда разложена на столе и прямо на земле, перед столом. В синем небе рядом с летящими птицами надпись: «Да здравствует компания Бего. Бог да умножит всем добрую жизнь». Эта превосходная картина — не рядовая среди других, но она интересна и как документ, свидетельство о реальных людях.

Можно уверенно судить о том, что сам Бего Яксиев изображен слева — он, как хозяин, разливает свое знаменитое вино (очень густое и темное, почти черное, как утверждали знатоки-современники). Напрашивается мысль — не изобразил ли тут себя и сам художник? Он входил в узкий круг близких людей, имел с Бего «общее угощение», а картина писалась в 1907 году — в разгар дружеских отношений. Легко предположить, что Пиросманашвили — второй справа участник компании (державший в руке рыбу). Черты лица обрисованы менее индивидуально, чем у Бего (возможно, и потому, что художник хуже знал себя в профиль), но форма крупного носа, расположение и характер бровей и глаз, соотношение носа с нижней частью лица и с угадывающимся под шляпой лбом согласуются с фотографиями художника. Может насторожить отсутствие бороды, так хорошо знакомой по изображениям Пиросманашвили; однако есть свидетельства о том, что до 1911 или 1912 года у него была не борода, а только «длинные черные усы». И быть может, самый весомый аргумент — одежда. Вряд ли в близком окружении Бего мог оказаться еще кто-то, ходивший в пиджаке и носивший мягкую шляпу.

Бего знал разные времена: на поприще духанщика он то преуспевал, то прогорал. К концу жизни, уже в 1920-х годах, он полностью разорился и пробавлялся мелкой контрабандой. К числу крупных хозяев он никогда не принадлежал, он для этого был слишком широким и жизнелюбивым человеком.

Пиросманашвили прожил у Бего Яксиева несколько лет, с 1905 по 1910 год — так долго, как нигде больше (не исключено, правда, что с перерывами). На каких правах? Фраза Бего о том, что, когда в духане было много посетителей, Пиросманашвили помогал ему, позволяет судить об отношениях простых и дружеских. Художник, конечно, не стал бы наниматься слугой в духан, но при необходимости не считал для себя зазорным помочь другу.

Его обязанности заключались в том, чтобы писать для Бего картины;

при этом он имел право работать и на других, но правом этим, по щепетильности, пользовался редко. Бего не платил ему, а кормил и поил, покупал одежду, водил в баню по пятницам (пятница — банный день у торговцев). В праздники художник приходил к Бего домой, поздравлял его и его жену, бывал весел и любил пошутить за семейным столом.

Под жильё он получил кладовку, где у Бего хранились пустые бутылки. Здесь были старая тахта, ведра, кисти, краски, известка (штукатурить стену под роспись), банки — словом, всё, что нужно для дела. Комнатка была крохотная, но в ней он только ночевал.

Много времени он проводил в садике Бего. Садик был убогий: несколько деревьев, цветы на кусочке земли между домами, маленький водоем. Он возился с цветами или просто сидел под ореховым деревом — долго, неподвижно, о чем-то думая. Особенно беспокойно становилось короткой тифлисской весной, когда из всех щелей между булыжниками лезла трава и среди вонючего горелого масла, перекишшего вина, сырости сточной канавы, отбросов из мусорной кучи пробивался вдруг аромат цветов, горький запах распускающихся почек. В весенние вечера, пока подступающий летний зной не успевал прижечь все живое, он просиживал в садике особенно долго, и деликатный Бего даже присылал ему туда еду, не желая смущать его покойное одиночество.

Только у Бего Яксиева Пиросманашвили смог прожить так долго, несколько лет. Но и этот дом он в конце концов оставил. Нет никаких свидетельств о ссоре или разногласиях; напротив, и в последующие годы между ними сохранялись все те же добрые отношения, и Пиросманашвили не раз жил у него, и Бего имел все основания горевать, когда в середине 1918 года вернулся из Карса, о том, что не найти могилы его друга и не справить достойных поминок. Но слишком уж стала велика и пересиливала всё антипатия художника к постоянному, устойчивому образу жизни, даже к той минимальной связанности, которую накладывает жизнь у близкого друга.

Около месяца он провел у Титичева, владельца сада «Эльдорадо». «Мне улыбалась жизнь дважды: когда я жил в Кахети и в “Эльдорадо”, райской стране на берегу Куры», — вспоминал он^[44]. Сад «Эльдорадо» находился в пригородном районе Ортачала. То были сады и пустыри с редкими домами в широкой пойме вниз по течению Куры. Кое-где среди деревьев вдруг виднелась вывеска увеселительного заведения. Вход в сад «Эльдорадо» был под полукруглой аркой бирюзового цвета с вывеской: белые пивные кружки на темно-зеленых квадратах и надпись:

«Эльдорадо, Увеселительный сад. Владелец Титичев.

Фрукты, шашлыки, вино. Играет орган»^[45].

Сад был большой и обихоженный: чистые дорожки, посыпанные битым кирпичом, клумбы, беседки. Одним краем сад выходил к реке, к осыпающемуся берегу с деревьями, низко склонявшимися к воде. Здесь стоял сарай, в котором Пиросманашвили жил и работал. Ночью, засыпая, он слышал шум реки и шелест листьев. Утром солнце светило в дверь. Когда шел дождь, капли стучали по крыше и кустам, мягко топотали по живой земле.

Днем в саду было пусто. Только возился над клумбами садовник, и едва доносились голоса слуг из духана. Пиросманашвили работал и испытывал непривычное ощущение: он был один, ему никто не мешал, никто не стоял за спиной, не дышал в ухо и не тыкал пальцем в картину. Его никто не трогал.

Вечером все менялось. Едва падала быстрая южная ночь, в саду загорались разноцветные фонарики, к воротам подкатывали фаэтоны, и сам Титичев, в белом фартуке под толстым животом, встречал у порога дорогих гостей. На аллеях как тени возникали женщины — падшие создания, дети греха, промышляющие самостоятельно или от веселых заведений, расположенных на соседней Эльдаровской улице. Одни медленно прохаживались, непринужденно обмахиваясь веером, другие сидели неподвижно за крохотными столиками, на которых стояло по кружке пива. Пиросманашвили знал их всех, его не смущали их распущенные волосы, неловко — на персидский манер — размаленные лица, их груди, едва прикрытые платьем. Он их не боялся и не избегал. Это были простые женщины со своими бедами и заботами, в них не было никакого греха, и к Пиросманашвили они быстро привыкли и порой разговаривали с ним. У одной из них был ребенок — достопримечательность «Эльдорадо». Иногда его приносила в сад кормилица. Женщины собирались вокруг, ребенок переходил из рук в руки. На его мать они смотрели с жалостью и завистью.

Титичев просил нарисовать падших женщин: соблазнительные картины привлекали бы в духан больше посетителей. Пиросманашвили написал двух «Ортачальских красавиц» — они лежали в белых одеждах и устремляли туманный взгляд куда-то. Написал еще одну «Ортачальскую красавицу» — плотную грудастую блондинку с веером в руке. Ни в одной из них не было решительно ничего соблазнительного, но Титичев был умный хозяин и знал, что хороший мастер лучше понимает свое дело и сам сделает все как надо. Действительно, обеих лежащих красавиц повесили по сторонам двери в одном из залов, и вышло очень красиво и посетителям нравилось.

Заодно Пиросманашвили написал и кормилицу с ребенком, хоть ее и не заказывали. Впрочем, Титичев предоставил ему свободу, и он писал, что хотел. Конечно, он написал и самого Титичева, написал и его повара Григола, славящегося своим мастерством, написал и дворника (который отныне стал знаменитым «Дворником»). Написал сына Титичева — маленького Карамана, а для самого Карамана написал «Черного льва» — грустного и величественного. Работа шла прекрасно. За неполный месяц он сделал 13 картин. Многие из них впоследствии прославили его имя. Именно у Титичева был написан и загадочный «Жираф», породивший восторги всех, кто его видел.

Но прошел этот неполный месяц, и Пиросманашвили собрался в путь, хоть ничего не переменилось в «Эльдорадо», и Кура все так же шумела за стеной сарая, и так же было тихо и покойно, и умный и обходительный Титичев вкрадчиво просил остаться, погостить еще, и сын Титичева, маленький Караман, просил, и просили слуги, привыкшие к его доброму лицу, к его рассказам, к его неторопливой речи. Но этот вечный скиталец не мог подолгу оставаться на одном месте.

Временами он покидал и Тифлис.

Иногда он ездил в Мирзаани. Поездки были и радостны и грустны. Первые считанные часы пьянила встреча с родиной — с зелеными холмами, спускающимися к Алазанской долине, видной внизу за золотистой дымкой, с лесами вокруг, с виноградниками, с горьким запахом дыма из печных труб, с ветерком, освежающим разгоряченную кожу, с протяжной песней, доносящейся издали, — со всем тем, что напоминало ему детство, без чего он тосковал.

Удивительно: уже 30, а потом и 40 лет живущий в Тифлисе, большом многолюдном городе, он не чувствовал себя вполне городским человеком — среди кирпичных стен, пыльных тротуаров, сырых погребов, оглушительного трезвона трамвая. Солнце каждое утро поднималось со стороны Кахетинской дороги и будто звало его домой.

Но радость удерживалась недолго. Деревенская жизнь была тяжелая, бедная — совсем не такая, какой, казалось ему, она была раньше, какой он ее помнил, какой должна была бы быть. Делать ему там было нечего, крестьянского труда он не знал. «Не земледелец», — объяснял он, почему не живет на земле своих предков. Деревенские родственники казались ему скучны, а он им — жалок: беспутный пьяница, упустивший шанс. Сестра, замученная хозяйством, почти не успевала с ним поговорить, только смотрела на него печально. Ей тоже было его жаль. Она его любила, но ничего не понимала в нем и в его жизни. У него портилось настроение, он

начинал скучать по городу, по духанам, по своим картинам, становился раздражительным и спешил обратно. Он тосковал по деревне, но жить мог лишь в городе.

Он ездил не только в Мирзаани. В разных городах и селениях не раз отыскивались его произведения, причем в больших количествах. Так, Гола Чичинадзе свидетельствовал о том, что их очень много в Гори — вряд ли все были привезены из Тифлиса, часть их явно была исполнена прямо на месте.

Очевидно, чаще всего путь его лежал по железной дороге, знакомой еще со времен службы: или на запад — до Поти, или на юго-восток — до Елисаветполя, но скорее всего на запад, потому что это была своя, грузинская земля, а не чужой Азербайджан. Он знал эти места, кое-где у него сохранились старые знакомые, его могли провезти и бесплатно. Он где-то выходил (может быть, и наудачу) и предлагал свои услуги. Не исключено, что у него были и постоянные клиенты, которые ждали его, и он появлялся, что-то подновлял, что-то писал заново, жил, пил и снова уезжал.

Есть только одно прямое свидетельство о такой его поездке — рассказ писателя Серго Клдиашвили^[46], увидевшего картины Пиросманашвили в Зестафони, в харчевне. Хозяин харчевни, некий Гоцадзе, объяснил, что как-то к нему пришел человек («строгий человек», — сказал Гоцадзе) и предложил нарисовать картины. Предложение это было настолько непонятно, что Гоцадзе отказался, и лишь для того, чтобы отвязаться, разрешил что-нибудь нарисовать прямо на стене.

Получилось так хорошо, что тут же были заказаны десять картин. Художник прожил у него две недели. Работал он бесплатно, за еду и вино вволю, а на прощанье хозяин купил ему билет до Тифлиса и дал немного денег. (Судьба картин, увиденных Клдиашвили, неизвестна; он хотел их купить, хозяин не соглашался, потом решили отсрочить сделку на несколько месяцев; писатель задержался и приехал только через год — не было ни картин, ни Гоцадзе, ни харчевни, ни даже самого дома, разрушенного при строительстве моста.)

Вряд ли в таких поездках была какая-то систематичность. Иногда хотелось встряхнуться, переменить обстановку, увидеть новых людей, или — старых, давно не виденных. Иногда (весной особенно) тянуло из большого пыльного города с его суетой и шумом — к тишине провинции. Иногда к отъезду побуждали какая-то неприятность, обида, огорчение, то состояние, при котором не хочется никого видеть и слышать — а такое случалось не раз.

Вряд ли его гнали поиски заработка. В большом Тифлисе с его сотнями заведений работу отыскать было легче, чем в маленьких городках, где его не знали и не всегда соглашались даже на пробу, как Гоцадзе. С деловой точки зрения такие поездки были даже рискованными, и, наверно, ему не раз приходилось возвращаться несолоно хлебавши — голодным, усталым, на подножке вагона или на товарной платформе. Но проходило время, и он снова пускался в путь. Ему мало было кочевать по духанам. Наверно, люди, близко его знавшие, чувствовали это в нем, и совершенно фантастический рассказ его сестры о том, что он восемь или девять лет пропадал за границей, находит хотя бы психологическое оправдание.

Он не был блудным сыном, ищущим новизны впечатлений: чужие края его не привлекали, хотя он легко мог попасть с контрабандистами в Турцию или в Персию. Он не побывал по ту сторону Кавказского хребта, не ездил даже в Армению и в Азербайджан. Только родина, только Грузия. Эти недалекие и недолгие поездки неизменно кончались в Тифлисе.

Но и в Тифлисе продолжались его бесконечные странствия, хотя закрепиться на каком-то постоянном месте он как будто мог бы легко. Покровители отыскивались сами собой. Месхишвили с Черкезовской улицы не раз звал его: «Иди ко мне жить, дам тебе комнату, положу жалованье, одежду; каждую неделю — в баню. В свободное время рисуй, сколько хочешь для других». Предложение, казалось бы, выгодное и нисколько не стеснительное для любого, но Пиросманашвили отказался: «Нет, не хочу надевать кандалы». А пристанище он находил в разных местах. Свою каморку он имел в духане «Рача», принадлежавшем Матэ Гвимрадзе и Мине и Нестору Ситаташвили, и временами жил там в 1911–1912 годах — приблизительно тогда, когда писал групповой портрет хозяев духана вместе с их другом, виноделом Антимом Каландадзе, портрет, получивший название «Кутеж у Гвимрадзе». В этой каморке написал он одно из многих изображений царицы Тамар и «Праздник в Цхенис-Цкали». В начале 1913 года он жил в погребе «Карданах» на Молоканской. В 1913 или 1914 году — там же, на Молоканской, у сапожника по кличке Чинка (Бес). В 1914 году — у своего приятеля, торговавшего цветами. Весной 1917 года — снова недолгое время у Бего Яксиева. Были, очевидно, и другие места. Но нигде он не задерживался, отовсюду рано или поздно срывался, как бы удобно ему ни было.

Только один предел знали его странствия по Тифлису — они замыкались миром окраин. Жители этих окраин, люди самые простые, составляли ту среду, в которой он существовал: мелкие торговцы, разносчики, муши-носильщики, железнодорожные служащие, приказчики,

ремесленники, слуги, духанщики. И те, кто недавно пришел в город в поисках заработка, и те, кто давно и прочно осел в городе, и те, кто еще не разорился, и те, кто уже стал босьяком, и крошечные хозяева — «фабриканты» и «коммерсанты», подчас соединявшие в себе и хозяина, и работника.

В этом мире Пиросманашвили был свой, а «тот» мир был для него закрыт. «Тот» мир был миром преуспевающих, уверенных в себе, хорошо одетых людей, электрических фонарей на Головинском проспекте, сияющих витрин на Дворцовой, бесшумно катящихся экипажей на дутых шинах — о нем можно было бы и не жалеть. Но он одновременно был и миром прекрасных писателей и поэтов, образованных художников, выдающихся артистов, миром вернисажей, концертов в артистическом обществе, публичных лекций, литературных чтений, премьер в Грузинском театре или в Казенном театре, гастролей приезжих знаменитостей, редакций газет и журналов — всего, чем заявляла о себе идущая к новому подъему грузинская культура.

Пиросманашвили существовал вне этой жизни. Правда, настойчиво рассказывали про его дружбу с прославленным Важа Пшавела, даже сообщали подробности их знакомства. Будто однажды Важа Пшавела зашел с друзьями в один дом на Песках. Хозяин принял их на веранде, потому что в зале работали маляры. Потом, когда сели за стол, пригласили и маляров, среди которых оказался Пиросманашвили. За разговором поэт и художник быстро нашли друг друга. Пиросманашвили рассказывал про свою многотрудную жизнь, а Важа Пшавела утешал его. Так они сдружились. Поэт приезжал изредка в Тифлис и всякий раз встречался с Пиросманашвили.

История этой дружбы дала тему известному стихотворению Валериана Гаприндашвили «Важа и Пиросмани». Верить ей, увы, трудно. Скорее всего, это одна из легенд, имеющих более поэтическое, нежели фактическое основание. Важа Пшавела сам был легендарной личностью. Великий поэт, знакомый с философией — от Гераклита до Спенсера, восхищавшийся Данте и Гёте, он жил далеко в горах, рядом с крестьянами и как крестьянин. Это была не причуда, а простая житейская необходимость: деревенский труд его кормил. Лишь временами — зимой или ранней весной — с хурджином^[47], набитым рукописями, он появлялся в Тифлисе, заходил в редакции, отводил душу с друзьями в простых духанах (с чужими он держался настороженно, почти надменно) — и снова исчезал.

Пиросманашвили знал и любил его стихи. Творчество их

соприкасается и перекликается. «Для обоих характерны нечеловеческая фантазия, культ героизма, крепость земли и близость к народным корням»^[48]. Легенда о дружбе поэта и художника простодушно обосновывает и объясняет их глубокую духовную близость. Да и по-человечески понятно побуждение видеть за духовным родством земное обиходное знакомство.

Другая, очень устойчивая легенда утверждает, что Пиросманашвили сам писал стихи и даже показывал их Иродиону Эвдошвили и Шио Мгвимели. Ей нет никаких доказательств. Единственное, что могло бы косвенно поддержать ее — маленькая тетрадка с привязанным к ней карандашом, которую художник носил в нагрудном кармане или в своем чемоданчике с кистями. Время от времени он доставал ее и что-то записывал. Тетрадка пропала. Никто не открывал ее и не читал того, что в ней написано. В последние годы, сидя одиноко за бутылкой вина, отрешенный от окружающих, он бормотал что-то про себя, и память очевидцев уловила и донесла до нас рифмованные строки, проникнутые горечью.

Может быть, он и в самом деле писал стихи — в том не было бы ничего удивительного. Грузинская земля всегда была щедра на поэтов — поэтов больших, истинных. Высокая поэтическая культура, освященная гением Руставели, отлагавшаяся на протяжении веков, стала той почвой, на которой расцвели дивные дарования Бессариона Габашвили (Бесики), Александра Чавчавадзе, Николоза Бараташвили, Григола Орбелиани, Важа Пшавела, а позже, в XX веке — Тициана Табидзе, Паоло Яшвили, Валериана Гаприндашвили, Георгия Леонидзе, Галактиона Табидзе. Эта сильная традиция — такая сильная, что позволяла себе не бояться ничьих влияний и вбирать в себя воздействие и иранской литературы, и западного романтизма, и русской поэзии, начиная с Пушкина, и оттого больше приобретала силу и становилась еще цельнее и самобытнее, — эта традиция не только росла вглубь, но и распространялась вширь.

Мы почитаем Важа Пшавела, но и его два брата, Тедо и Бачана, были поэты, и неплохие: настолько неплохие, что в какой-то момент стихи Бачаны рассматривали наравне со стихами его прославленного брата. Даже их отец, Павле Разикашвили, под конец жизни стал заниматься стихотворством.

В старом Тифлисе поэзия процветала — да и не мудрено. Мы плохо представляем себе тифлисскую городскую культуру, и многое из того, что нам кажется необычным, для жителей Дидубе, Нахаловки, Майдана, Песков, Авлабара было обыденным и распространенным. Тифлис был

подобен целой стране, а жители его — своеобразной нации, еще одному народу внутри грузинского. Свое население — многоязычное, но целостное. Свой патриотизм. Свои нравы. Свой язык — великое множество арабских, персидских, турецких, армянских, азербайджанских, русских и еще бог весть каких других слов, естественно вошедших в грузинскую речь, обкатанных ее мощным течением. («Городской язык» — на нем говорили наши деды. По сей день не утратил он своей привлекательности; более того, некоторые грузинские слова — коренные уроженцы Тбилиси и только здесь сохраняют свой первоначальный смысл. «Вывозить» их не надо: на чужбине они будут экзотикой, а здесь они — природа. Пестрота тбилисской речи не должна вас пугать. Она не от безвкусицы — она от богатства»^[49].) Своя музыка — интонации, пришедшие из Ирана, Турции, Азербайджана и расцветившие причудливым узором канву грузинского песенного мелодизма, отголоски неаполитанских песен, нашедших здесь благодатную почву, и итальянской классической оперы, пленявшей тифлисскую публику.

Наконец, была своя литература, и огромнейшая.

В Тифлисе существовало множество народных поэтов («поэты Майдана» — назвал их Иосиф Гришашвили). Это были и традиционные певцы — ашуги, которые, подобно своему легендарному предшественнику Саят-Нове, творившему на армянском (родном для него), грузинском и азербайджанском языках, под звуки дайры или кяманчи слагали свои благозвучные песни, — такие певцы, как Азира (Абрам Абрамшвили), глава, наверно, единственного в мире амкара (то есть ремесленного цеха) ашуггов, воспитавший более семидесяти ашуггов-слепцов и впервые распространивший знаменитую песню «Сулико», такие как Бечара, неграмотный певец, летом торговавший зеленью, а зимой рыбой. Это были и поэты в нашем понимании — связавшие себя с печатным словом: Георгий Скандарян, армянин, писавший на грузинском языке под гордым псевдонимом Скандарнова, автор тридцати (!) поэтических сборников; его вечный соперник Давид Гивишвили; наиславнейший Иэтим Гурджи (по-персидски это значит «сирота-грузин»), чьими мелодиями — он не только писал, но и пел — долго после его смерти заслушивались тифлисцы. На рубеже XIX и XX столетий таких стихотворцев были уже десятки. Выросла большая группа пролетарских поэтов; среди них самый известный Антон Ганджискарели, автор десяти сборников, а также Нико Итриев, Шакро Навтлугели, Иосиф Давиташвили, Михэил Гордадзе, Свимон Маисашвили, Гиго Хечуашвили и др. Во многих заведениях, казалось бы, бесконечно далеких от изящной словесности, устраивались пиитические соревнования,

привлекавшие толпы заинтересованных слушателей и ценителей, — в чайной «Самшобло», в кабахане «Саят-Нова», в закусочной с возможным только в Тифлисе названием «Гамлет»^[50].

Вспоминают, как Пиросманашвили, сидя в хмельном забытье, бормотал запавшие ему в душу строки кого-то из этих поэтов: «Друг букетом роз ударил меня в сердце, и недуг охватил мое сердце. Клятву ту, выполненную мною, он не сдержал...» или «Мое сокровище, ослики, никому не отдам за деньги я...» — и в глазах его в это время блеснули слезы.

Когда-то его почитали темным, невежественным, даже неграмотным человеком: это тоже удобно укладывалось в стереотип. Сейчас достоверно известно, что это совсем не так. Он не только хорошо знал грузинскую грамоту (русскую — довольно плохо), но и любил книги. Даже называли женщину, у которой он их брал.

Он помнил массу стихотворений, сказок, легенд, пословиц. Ему нравилось читать вслух стихи приятелям или слушать других. Его чтение и рассказы пользовались успехом. «Ничего не было лучше, чем говорить с Нико; словно сладкий родник с губ!» — восклицал Бего Яксиев, сам обнаруживая привычку к образному поэтическому слову.

И те разрозненные, по большей части случайные, крохи высказываний Пиросманашвили, которые — да и то в приблизительном изложении — дошли до нас, обнаруживают в нем независимость образа мыслей, высокую духовность, решительно преобладавшую над всем чувственно-плотским, незаурядный ум, способный к неожиданным постижениям и широким обобщениям. Это, безусловно, был человек, испытывавший потребность в размышлениях о мире и о себе в этом мире, о своем труде, его целях и средствах и способный выразить свои мысли в отточенно-афористической форме, выработанной традиционным грузинским красноречием. Неудивительно, что он заметно выделялся в своей среде, и окружающие не могли не чувствовать этого. Но и люди образованные — художники, поэты, журналисты, которым выпало счастье общаться с ним, сохранили память о его незаурядности.

С другой стороны, не следует и переоценивать просвещенность Пиросманашвили, приписывать ему обширные и разносторонние знания, представлять его знатоком литературы, любителем театра, завсегдатаем выставок... «Пиросманашвили знал и видел картины современных ему художников. Но, отдав дань их одаренности, Нико самостоятельно прокладывал свой путь в искусстве»^[51]. Конечно, осведомленность

Пиросманашвили и осознанность его творчества здесь модернизированы и приукрашены. Лишь в самом конце жизни он стал общаться со своими образованными товарищами по профессии и, как можно предполагать, начал усваивать некоторые черты их искусства, но общение это было кратковременным, эпизодическим и не могло существенно повлиять на его давно установившееся творчество.

Нет никаких сведений о его знакомстве и с теми художниками, которые самоучками, подобно ему самому, овладели живописным ремеслом, — с народными художниками, а такие были. Быть может, их существовало даже больше, чем известно нам. Судьба не была к ним благосклонна. Ведь от созданного Карапетом Григорянцем осталось совсем немного — несколько десятков работ, исполненных под конец жизни специально для музея. Между тем он долго держал живописную мастерскую, изготавливавшую вывески и объявления, он расписывал стены. В свое время была знаменита украшенная им столовая «Симпатия» — любимое место встреч поэтов, художников, артистов. Столовая погибла в 1956 году, а с нею погибли и росписи, до того регулярно и заботливо подновлявшиеся художниками. От них не осталось даже плохоньких фотографий — вообще ничего, кроме восторженных, но несвязных воспоминаний.

Жизнь не баловала и другого художника — Вано Ходжабегова. Он переменял много занятий: был мальчиком в лавке, чернорабочим на железнодорожной станции, сторожем в театре, швейцаром в кафе и даже могильщиком. Проще говоря, он, как и Пиросманашвили, был никто. Читать он научился, клея кульки из старых газет, а к рисованию пристрастился, увидев альбом «Гоголевские типы» (может быть, Петра Боклевского?). Работал он довольно необычно: обладая удивительной зрительной памятью, рисовал по вечерам, переносил карандашом на бумагу свои богатые дневные впечатления — колоритные сцены городской жизни. Эти рисунки он раздаривал направо и налево, и их сохранилось немало. Ходжабегова знавали многие. Но нет ни малейшего намека, даже недостоверного, на его знакомство с Пиросманашвили. Очевидно, пути их не скрещивались, а если бы и скрестились, это, наверно, не обогатило бы ни того ни другого: слишком уж разными были их устремления.

Пиросманашвили никого не знал и ни у кого не учился, но его искусство выросло не на пустом месте. Громадное количество разнородных, подчас даже взаимопротиворечивых зрительных впечатлений еще с детства откладывалось в его сознании, соединялось друг с другом и постепенно формировало внутреннее ощущение того, как ему надо

работать.

К сожалению, о круге этих впечатлений мы вправе судить только предположительно, ориентируясь на то, что он мог по условиям своей жизни видеть и в чем заметна связь с его живописью.

В детстве, в деревне, его, конечно, окружали произведения народного творчества — они дали ему первые уроки, воспитывая в нем своеобразное восприятие ритма, цвета, пространства, плоскости, динамики, поверхности и проч. — важнейших формообразующих качеств живописи. Все это нуждается в тщательном изучении, но кое на что уже обращали внимание писавшие о художнике. Скажем, на колорит.

«Грузинская национальная одежда: обилие черного цвета с обязательным участием белого и скупыми вкраплениями ярких тонов. Чоха почти везде (кроме Пшавы) — черная, архалуки — синие, винно-красные, золотисто-зеленоватые. Вот вам колорит Пиросмани»^[52]. Наблюдение остроумное, в нем точно уловлено, что глаз Пиросманашвили воспитывался на постоянных, излюбленных народным искусством цветовых гаммах. Но особенно интересно было бы задуматься над теми видами народного творчества, которые напрямую могли учить его изобразительности. Многие уже отмечали сходство его «Оленей» с глиняными игрушками. Только ли это? На его родине в Кахети были очень распространены знаменитые паласы, безворсовые ковры, украшенные не только орнаментом, но и изображениями предметов, человека, разных животных, — сильно стилизованные, но по-своему выразительные, воспитывающие бережное отношение к изобразительной плоскости. Были традиционные могильные плиты, на которых очень низким рельефом высекалась фигура покойного, непременно с некоторым портретным сходством, — они могли подсказать умение самыми элементарными средствами и без разрушения плоскости добиваться передачи объема. Была и живопись в самом прямом смысле, причем в очень специфическом проявлении, скорее всего, неизвестном нигде, кроме Грузии. В национальный женский головной убор входила орнаментированная лента, для разглаживания которой существовал специальный пресс — две дощечки, туго стягиваемые веревочкой. Пресс этот непременно украшался изображением женской фигуры.

И в детстве, и в течение всей своей жизни он должен был встречаться с грузинской средневековой монументальной живописью, сохранявшейся в старых церквах, и живопись эта, одно из замечательных явлений мирового искусства, должна была оставить в нем неизгладимое впечатление. Сейчас, даже бегло знакомясь с его картинами, мы без труда отыскиваем в них — в

композиции, в трактовке отдельных фигур и лиц, в деталях — сходство со старогрузинскими фресками, сходство подчас чрезвычайно сильное, а подчас и разительное. Правда, это явление надо оценивать трезво. Ни общие условия того времени, ни обстоятельства жизни самого Пиросманашвили не располагали к широкому знакомству с памятниками монументального искусства. Видел он гораздо меньше, чем сейчас видит любой турист, проезжающий Грузию от Батуми до Сигнахи, чем может увидеть любой из нас, перелистывающий альбомы и книги по истории грузинского искусства.

Можно предполагать, что он не был знаком даже со многими из тех памятников, параллели с которыми мы сейчас отыскиваем в его живописи. Но тем интенсивнее его сознание перерабатывало закономерности, лежавшие в основе этого искусства и отвечавшие его собственным внутренним побуждениям, тем сильнее крепла в нем созвучность с его далекими предшественниками, так поражающая нас.

Совершенно новые впечатления нахлынули на него после переезда в город. В Тифлисе, этом богатейшем и крупнейшем торговом центре, насчитывалось немало мастеров — живописцев, обойщиков и маляров, а кроме того, фотографов и красильщиков, объединенных в амкар (в 1910-х годах в нем состояло около или более ста человек; на их цеховом знамени были изображения Иисуса Христа и ангела — у одного из них в руках была палитра, а у другого кисть и сосуд с краской; под ними же — циркуль, треугольник и надпись на трех языках)^[53].

Деятельность их была разнообразна. Они исполняли вывески для многих тысяч крупных и мелких заведений, расписывали церковные, амкарные и военные знамена, писали номерные знаки и таблички с названиями улиц, делали живописные фоны, распространенные тогда в фотоателье, расписывали квартиры — потолки, стены, порой даже полы (по моде, пришедшей, очевидно, с Востока); они же украшали декоративными и сюжетными росписями стены ресторанов, столовых, духанов и закусочных и подъезды богатых домов (такие подъезды до сих пор сохранились в Тбилиси).

Первые уроки живописной грамоты, без сомнения, преподали молодому Пиросманашвили именно их работы, а более всего — вывески, висевшие в изобилии на всех улицах города. Вывески повлияли не только на его выбор жизненного пути (он и пробовал начать с вывесочной мастерской), но и на формирование его живописного языка; они учили, как надо добиваться материальной конкретности и плотской убедительности самыми простыми и точными, хорошо отработанными средствами ремесла.

Нам, правда, ничего не известно о том, писали ли эти мастера собственно «картины» станкового типа, сходные с теми, что писал Пиросманашвили. Скорее всего, этого не было. Ведь картины даже самого даровитого и выходящего за рамки узкого ремесленничества Карапета Григорянца, известные нам, датированы 1930-ми годами — временем, когда художник был уже не у дел; вспоминают, что раньше он писал и красивые «натюрморты» для украшения витрин — но, судя по известным, позднейшим, это были чисто декоративные композиции.

Однако Пиросманашвили мог познакомиться со станковой живописью и иным путем. И в доме своих хозяев, и в других состоятельных домах, особенно в армянских, он мог видеть произведения тифлисской портретной школы конца XVIII — первой половины XIX века. Портреты дворян, чиновников и купцов, родственные русской парсуне, польскому «сарматскому» портрету, полные обаятельной наивности, а в высших своих проявлениях (вроде работ Акопа Овнатяна) достигавшие большой лирической проникновенности, они сродни работам Пиросманашвили по своей статуарности, психологической сосредоточенности, закрытости внутреннего состояния, да и по многим композиционным приемам.

В тех же домах, во всяком случае в наиболее состоятельных из них, Пиросманашвили мог повстречаться и с какими-то из прославленных иранских портретов XVIII века — тогда, в доброе старое время, их еще не хранили за семью музейными замками. От них будущий художник мог воспринять и уплотненность цвета, и угловатую пластику, и характерную типажность. Влияние иранского искусства на него совершенно неоспоримо. Некоторые (правда, немногие) авторы даже преувеличивали это влияние, считая все искусство Пиросманашвили ветвью иранского: «Нетрудно усмотреть близость всего подхода его к живописи — и в композиции, и в рисунке, и в красочной гамме, и, что особенно ценно и показательно, в присущей ему детской непосредственности — именно к мастерам персидской миниатюры и персидского портрета»^[54]. Гораздо точнее судил об этом Яков Тугендхольд: «Талант, чудно соединивший в себе наивность живописца вывесок с культурой Персии и Византии»^[55]. Иранская культура еще с XVIII века активно проникала в грузинскую городскую жизнь, воздействуя на поэзию, музыку, живопись. Пиросманашвили не мог сталкиваться со знаменитой персидской миниатюрой — она уже тогда была недоступна, но он мог видеть ее демократизированный вариант — иранские литографированные лубочные книги — и усвоить некоторые особенности их композиционного строя и

трактовки в них пространства.

Невозможно упускать из виду и то влияние, которое оказывали на него различные, вплоть до самых вульгарных, образцы изобразительности, наполнявшие окружающую его обыденную жизнь. Он видел массу фотографий, которые прочно вошли в быт того времени, — одиночные, парные и групповые портреты, запечатленные семейные события — они развешивались в рамках на стенах и хранились в специальных толстых альбомах. Стилль их был обусловлен уровнем тогдашней техники, а также подражанием портретной, особенно парадной живописи. Их влияние на работы Пиросманашвили неоспоримо. Самые «художественные» фоны, бывшие тогда обязательным атрибутом любого фотоателье, могли оказать воздействие на пейзажные мотивы Пиросманашвили и на характер связи фигур со средой.

В его руки должны были попадать журналы со всевозможными (чаще всего плохими) иллюстрациями и репродукциями невысокого качества, но и по ним он мог составить какое-то представление о характере далекого от него «профессионального», «ученого» искусства. В Грузии бытовало много хромофотографских лубков, завозимых из России, — он и из них получал нужную ему информацию. Все видимое западало в память, из всего он своей поистине фантастической интуицией ухитрялся извлекать чистое золото своеобразного художественного опыта, все переплавлял в горниле своего воображения, инстинктивно создавая свою собственную живописную систему.

Он был один, сам по себе — и в собственной жизни, и в искусстве. Он существовал в людской толчее, на глазах у толпы, избавляясь от нее только ночью, но жил отдельно от всех, своей особой жизнью. У него оставалась только живопись. Она не была для него ни средством самоутверждения, ни заработка.

Даже заработка, хотя он был художник-профессионал в самом точном смысле этого слова. Кистью он добывал себе на жизнь, черная клеенка была его нивой. Сам он как-то сказал про свою работу: «Как до сих пор пахал я и сеял, так и дальше буду...» Ничего другого делать он не умел. Работал он очень много, и за прошедшие годы, казалось бы, сами собой должны были установиться какие-то нормы взаимоотношений с заказчиками — хотя бы постоянные расценки. Однако ничего такого не было. Свидетельства о его заработках самые противоречивые, и все они, очевидно, правдиво отражают полную беспорядочность этих отношений.

Как правило, он вовсе не получал никаких денег. «Иногда платят машинисты и в мелочных лавках, а вообще работаю за еду...» «Купите мне

краски, и я нарисую вам и то, и это...» Он брал деньги только на материал — краски, клеенку. «Вина мы ему не жалели», — вспоминал Созашвили. Одно из прозвищ Пиросманашвили было «штучный поставанчик» — диковинное сочетание русских слов обозначало, что за штуку живописи с ним расплачивались стаканчиками. «Иногда мы, усовестившись, покупали ему белье и одежду», — говорил тот же Созашвили.

Все же временами получал он и деньги, причем самые различные. За «Кутеж у Гвимрадзе» ему заплатили 30 рублей, столько же — за портрет начальника Бакинской железной дороги Кипиани (ныне утраченный) и за картину «Паломники едут в Монастырь. Телетоба». За «Сбор винограда» — 26 рублей. Но то были исключительные случаи. Чаще же всего он зарабатывал по одному-два, реже — по три-четыре рубля за картину, независимо от ее размеров и сложности: пять рублей он получил за «Девочку с воздушным шаром», столько же — за «Грузинку с бубном».

Торговаться он не умел, да и редко пытался. Говорил: «Что дадите — то дадите».

Не раз он даже отказывался от платы. Живя у Бего Яксиева, он расписал чей-то духан. Деньги отдали не ему самому, но Бего — то ли считали, что он состоит при Бего и не может зарабатывать на стороне, то ли боялись, что он деньги потеряет по пьяному делу. Но сам он взять у Бего эти деньги отказался наотрез. В другой раз он отказался и от тех денег, которые Бего выручил за его картину. Бего был прав по-своему: он получил картину фактически бесплатно, и ему было неловко наживаться на побратиме. Но по-своему прав был и Пиросманашвили.

Гола Чичинадзе, хозяин духана «Арабат», тоже продал одну из его картин некоему «французу» (очевидно, художнику Ле Дантю), а деньги, полученные за нее, предложил Пиросманашвили: «Оденься, купи себе, что нужно». Пиросманашвили отказался: «За деньги не рисую». Деньги ему насильно втиснули в руку. Он взбесился, убежал и не возвращался несколько дней — так был оскорблен. Его отношения с Голой были хоть и приятельские, но не такие близкие, как с Бего. Однако щепетильность и гордость не позволяли ему брать деньги за картину, ему не принадлежавшую — пусть отданную по дешевке, пусть за угощение, пусть ни за что — но уже отданную им.

Обмануть его было нетрудно. Некий Ростеван Григорьевич, парикмахер с Черкезовской, заказал свой портрет, но платить не захотел: «Не похож». Пиросманашвили растерялся. В происшествие вмешался его приятель Саркис с Винного подъема, тот самый, о котором Иван Кеквадзе рассказывал: «Саркис — мой друг, честный человек, никогда не нальет

капли воды в вино; он говорил, что вино — Божья благодать и портить его водой такой же грех, как воровство». Саркис был оскорблен и за художника, и за себя, потому что сам рекомендовал его парикмахеру. Ростевана Григорьевича он избил, и, наверно, крепко, потому что был человеком массивного сложения, о чем можно судить по превосходному портрету «Саркис наливает вино».

Меценаты и поклонники обманывали и обсчитывали Пиросманашвили, широко пользовались его бескорыстием и не стеснялись в этом признаваться. Возможно даже, что они считали, будто это в порядке вещей и нелепо было бы вести себя иначе с таким блаженным и непрактичным.

На самом деле он вовсе не был блаженным, юродивым, отрешенным от жизни человеком. Мог же он три, а то и четыре года вполне сносно заниматься торговлей. Он понимал и естественно воспринимал чужую деловитость, мог в нее вникнуть, даже дать совет. Он мог позаботиться о ком-то другом. «Ничего, — отвечал он, когда его спросили, можно ли купить у Бего его картины, — ничего, ему я сделаю другие, а он на этом хоть немного заработает...»

Не было в нем и богемной беспечности. Легко забывая чужие долги, к собственным он относился с щепетильностью. Они у него и случались редко, а когда случались, он спешил их уплатить, чаще всего картиной, всё также не соизмеряя ее стоимость с долгом.

Не было в нем и униженной смиренности человека, не ведающего цены своему труду и себе самому. Он сказал Илье Зданевичу: «Картины у Баиадзе, признаться, мне не нравятся, я могу вам лучше написать...» И тому же Зданевичу, про натюрморт, купленный у Бего Яксиева: «Как же, это одна из моих лучших вещей. Писал для себя. Ничего, что маленькая — смело сто рублей стоит». И еще — про другую работу: «В Москве купит всякий буфетчик...» и даже добавил: «Только цену маленькую не назначайте...» (это по меньшей мере чудно звучало в устах человека, который сам цен не назначал).

Не странно ли это? Все, что делал Пиросманашвили, безусловно пользовалось признанием и вызывало искреннее восхищение; конкурентов у него почти не было, потому что вывесочные живописцы картин не писали. Он мог бы неплохо зарабатывать и даже преуспевать.

Он как будто все понимал, но решительно не был способен существовать по законам рассудка. Заработанные деньги он оставлял на стойке духана в тот же день — независимо от того, был ли это рубль, или три, или десять. Немыслимо представить себе его спокойно работающим,

получающим деньги и аккуратно раскладывающим: это на материал, это на еду, это за квартиру, это припрятать на всякий случай... Свободный в своем искусстве, он хотел быть свободным и в жизни — свободным от всего, что связывает, сковывает, стесняет людей.

Фраза: «Что дадите — то дадите» — была не просто фраза. Произнося ее, он становился выше заказчика: он не торговался. Если бы ему ничего не дали, он бы остался самим собою — не выше и не ниже. Если бы ему вдруг дали сто рублей, он бы не смутился, а спокойно взял их. «Смело сто рублей стоит», — сказал он Зданевичу, но ста рублей, верно, не получал ни за одну самую большую и самую лучшую из своих картин. Мог бы сказать и «двести», и «триста», и «тысячу» — любую высокую, с его точки зрения, цену: наивным бахвальством он пытался утвердить свое достоинство художника и человека, оказаться равным рядом с образованным живописцем, вместо того чтобы заискивать перед ним и искать его покровительства.

Он хотел быть самостоятельным: щедрым, широким. Он делал подарки: «За “Оленя” ничего не платите, уже довольно». Он как бы ничего и не продавал, а просто раздавал свои творения, соглашаясь принять за них бутылку вина, тарелку лобио — плату слишком несоизмеримую с его картинами, чтобы считаться платой. Это была гордость, нет — гордыня. Он, этот в высшей степени непростой и самолюбивый человек, возможно, даже стремился своей бескорыстной щедростью лишний раз отделить себя от окружающих. Потому-то так мучительно было ему в голодные минуты решиться что-то продать, спросив даже самую малую цену, он мог в ответ услышать цену еще меньшую и был бы принужден унизить себя покорным согласием.

«Торговать мы стихом не умели...» — сказал поэт ^[56].

Как раньше Пиросманашвили не смог разделить себя между лавкой и живописью, так теперь — между вдохновением и расчетом. Он жил инстинктивно, как живется. Мысли о завтрашнем дне, может быть, и возникали в его голове, но не побуждали к действию. Он не заботился о крыше над головой, о том, что будет есть завтра, о том, что наденет, когда придет зима, — все эти вопросы, над которыми приходится задумываться каждому, для него будто не существовали. И в этом смысле он достиг той свободы, в которой нуждалась его натура.

Он жил одним днем. И день у него был как целая жизнь, и жизнь была как один большой, тысячекратно умноженный день. Этот день начинался словами: «Ну что тебе нарисовать?», которые он произносил с улыбкой, входя в духан. «Как пчела пьет утреннюю росу, так он утром обходил

духаны», — вспоминал виноторговец Месхишвили. Если дела не находилось, он шел в другой духан, если находилось, оставался.

Работа могла быть самой разной. Приходилось заниматься и ерундой: обновить надпись, вывести номер на домовом фонаре, даже просто покрасить стену или побелить потолок. Вспоминают, что как-то он расписывал тачки в лимонадном заведении где-то на Кирочной. «Если мы не будем работать над низшим, то как сумеем сделать высшее?» — объяснял он необходимость делать все, что закажут. Константин Федин назвал эти слова достойными мудреца^[57]; они и в самом деле мудры — если видеть в них просто афоризм, некую жизненную формулу. За ними открывается человек, воспитанный в старогрузинской традиции красноречия, умеющий сказать емко и красиво. Но для Пиросманашвили они были, скорее всего, только отговоркой, помогающей поддержать достоинство перед другими и, может быть, даже слегка обмануть себя самого. Конечно же, ни к чему было тратить на покраску стены или забора те несколько часов, за которые он мог бы написать небольшую картину, и делал он это не от хорошей жизни и не от плохой жизни произносил такие величественные и мудрые афоризмы.

Впрочем, чаще всего он работал именно как живописец.

Ни в коем случае нельзя смотреть на его творчество с точки зрения привычных для нас представлений о труде живописца-станковиста, который отдается своему вдохновению в тиши мастерской, а потом продает плоды вдохновения тем, кому они понадобятся, приглянутся. Нет, Пиросманашвили был художником, говоря современным языком, «ангажированным» — и настолько, насколько и не снилось его образованным коллегам по кисти. Неразрывно связанный со своей средой, он работал исключительно «на заказ». Иными словами, он всегда совершенно точно знал, кому и для чего его картина понадобится.

Чаще всего ему просто предписывали сюжет: когда конкретно, с подробностями, важными для заказчика, а когда и более общо. Иногда прямо давали образец для вдохновения — фотографию, картинку из журнала, лубок или еще что-то. В ряде случаев предлагали исполнить то, что уже было раньше сделано им самим, что уже было испытано — разве что с уточнениями. Духанщик-имеретин мог попросить, чтобы «Сбор винограда» был непременно в Имерети, а духанщик-кахетинец — чтобы в Алазанской долине, и Пиросманашвили вносил в картину какие-то детали, позволяющие узнать требуемое место. Многие сюжетные мотивы, композиционные схемы и некоторые детали переходили из картины в картину. Любого другого живописца это могло бы сковать и обезоружить,

но только не Пиросманашвили. Как средневековый художник, писавший «Благовещение», «Успение» и «Вознесение» по установленным канонам, Пиросманашвили не боялся постоянных тем и сюжетов, вариантов и даже прямых повторений и никогда не повторялся буквально, находя наслаждение в том, чтобы снова и снова возвращаться к одним и тем же композициям, вносить в них какие-то новые оттенки, по-разному наполняя устоявшиеся композиционные схемы.

Иногда ему предлагали сделать что-нибудь по своему усмотрению («Нарисуй что-нибудь красивое») — так могли родиться, казалось бы, совершенно неожиданные для эпикурейской атмосферы духана «Крестьянка с детьми идет за водой», «Миллионер бездетный и бедная с детьми», «Муша с бурдюком» и «Муша с бочонком», «Дворник», «Мальчик — продавец дров» и др. Впрочем, это только предположение.

Очень часто заказывали портреты: хозяина, его друзей, каких-нибудь известных людей. Всегда находились желающие, по выражению Георгия Леонидзе, запечатлеть для внуков свое анакреонтическое состояние. Заказывали картины из деревенской жизни; из истории — из давней («Царица Тамар», «Шота Руставели», «Георгий Саакадзе») и из недавней (про войну с Шамилем), заказывали изображения животных — оленей, ланей.

Некоторые темы рождались сами собой. Бего Яксиев вспоминал, что как-то утром они с Пиросманашвили долго перебирали все известные сюжеты и не могли придумать ничего нового. В это время мимо духана медленно проехала арба, влекомая рыжими буйволами; на арбе сидел мальчик в красной рубашке, сзади плелся привязанный барашек. «Нарисуй арбу!» — предложил Бего. Пиросманашвили посмотрел, потребовал водки и стал работать. На следующий день картина была готова. Лимона рассказывал, как они однажды съездили в Ортачала, а через два дня была написана известная картина «Ишачий мост».

Так бывало не раз.

Случались заказы и совершенно индивидуальные. Шави Вано (то есть Черный Вано) держал духан в Дидубе, в двухэтажном домике над горой. Через реку было поселение молокан, державших здешний паром. Хитрый делега (именно таким его вспоминали) то ли испытывал симпатию к ним, то ли не без основания считал их как бы местной достопримечательностью, неким атрибутом его духана. Он заказал серию картин: «Кутеж молокан», «Паром в Дидубе», «Извозчик-молочанин» (ныне утраченная) и др. «Русско-японскую войну», конечно, заказал участник этой войны, духанщик Иван Кеквадзе. Диковинные, недоступные нам причины

побудили одного любителя экзотики заказать «Белого медведя с медвежатами», а другого — «Охоту в Индии». Кто-то пожелал иметь «тунгусскую реку Емут» — бедняга познакомился с Тунгусским краем, скорее всего, по каторжным работам, но — странная прихоть души — пожелал иметь напоминание об этом негостеприимном месте. Известно, что в картине «Свири» изображена именно та часть имеретинского села Свири, где проживали некие Камаладзе, но кто они были такие и чем были так дороги заказчику — нам уже не узнать.

Некоторые картины были порождены совсем исключительными обстоятельствами. Среди приятелей Пиросманашвили имелся Шавуа Касаби, весельчак и выпивоха («под его серебряный пояс входила кварта вина», — с восторгом вспоминал современник). Он не раз просил Пиросманашвили сделать его портрет, предлагал деньги и водку, но тот почему-то отказывался; Шавуа снова просил, и тот снова отказывался. И вдруг Шавуа умер. Его похоронили на Кукийском кладбище и на второй день пришли туда доброй компанией. Сделали все как надо — зарезали барана, принесли сыр, зелень, хлеб, пили вино и звали приятеля: «Вставай, вставай, Шавуа! Твои друзья пришли, вино принесли. Никалу привели, он хочет рисовать твой портрет». Лили из рогов вино на могилу: «И ты отведай вкусного! Не горюй, и мы скоро там будем, посмотрим, как ты нас будешь встречать!» Пиросманашвили плакал сильнее всех: «Ха, бедная моя голова! Откуда мне было знать, что так рано умрешь!» Он чувствовал себя виноватым. Через несколько дней он написал картину: кутилы собрались вокруг могилы, на надгробном камне сидит сам Шавуа с рогом для вина в руке и смотрит на них, как бы спрашивая: «Что случилось?»; тут же музыканты, и бараны-бойцы, и собака. (Эта картина долго украшала духан Озманашвили на Майдане, потом пропала.)^[58]

Приходилось и копировать всевозможные картинки из книг или журналов; приходилось делать портреты по фотографиям — словом, всё, чем занимается живописец, зарабатывающий свой кусок хлеба между духанными столами. Известны его картины — сцены из пьесы В. Гуния «Брат и сестра». Трудно сказать, видел ли он этот спектакль, но они довольно точно совпадают с популярными снимками сцен из спектакля театра грузинской драмы, опубликованными в печати, висевшими в уличной витрине, и, безусловно, писались по ним. Они заметно слабее других: художник вынужден был приноравливаться к совершенно чуждой ему фотографической передаче мира.

Совсем иначе получалось тогда, когда, отталкиваясь от какого-то оригинала — пусть этот оригинал был мелок и вульгарен, — он мог давать

волю фантазии. Трудно поверить, что решение всех его замечательных, возвышенно-благородных «кутежей» — от общего построения, театрально обращенного на зрителя, до деталей, вроде кувшина или бурдюка, положенного на землю перед столом, — явно подсказано наивно инсценированной фотооткрыткой из этнографической серии «Кавказские типы». Что открытка «Грузинка» из той же серии послужила прообразом для нескольких вариантов поэтической «Грузинки с бубном». Но совсем немного еще никогда и никем не произведенных изысканий среди старых журналов и газет, открыток, лубков, фотографий — и мы бы с удивлением обнаружили массу подобных, причем самых неожиданных, прототипов известных картин Пиросманашвили, хотя подавляющее большинство их, увы, безнадежно погребено в культурном слое иного, чем наше, времени, иной, чем наша, среды, — погребено настолько, что только счастливый случай смог бы вдруг открыть их.

Ведь донес до нас все тот же Лимона сообщение о том, что изображение геральдического льва (с мечом в лапе и с солнцем за спиной) на спичках персидского производства стало первоосновой для великолепной композиции «Иранский лев», висевшей в духане «Вершина Эльбруса» у Майдана, — одной из многих, которые делались по заказам тифлисских персов. Поистине, Пиросманашвили всё мог преобразить в высокое искусство, даже этикетку со спичечного коробка, плод неловких усилий провинциального литографа.

Та зависимость художника от общества, которая обычно скрыта и опосредована, у Пиросманашвили имела характер самый непосредственный и открытый, временами даже грубый. Не раз ему прямо диктовали, что именно нужно изобразить, иногда обсказывали все детали и подробности, предписывая цветовое решение.

«Вот все мои вещи портят. Вот, например, эта картина — нарисован заяц. Для чего заяц, кому он нужен. Но просили заказчики: “Нарисуй для моего уважения”. Рисую, чтобы не ссориться. Так все картины портят». Мешали по-разному: когда — требовали, когда — советовали «на пользу делу», когда — настырно просили («для моего уважения»).

Бесцеремонность доходила до того, что вмешивались даже в работу над чужим заказом. Портрет Ильи Зданевича Пиросманашвили писал в погребу Сандро Кочлашвили. Портрет был заказан самим Зданевичем, но Кочлашвили, как хозяин погреба, пытался руководить работой. Возможно, что он по простоте и себя считал ответственным за портрет. Зданевичу он по-хозяйски сказал: «Он хотел нарисовать дерево и на него положить вашу руку и книги, а я приказал стол. Что до оленя (речь шла о другой картине,

также заказанной Зданевичем. — Э. К.), то нужно дерево, чтобы казалось, что олень оперся на него». На другой день он снова вмешался, «подняв спор из-за лица и оленя; стал убеждать, что нужна луна, Николай заявил, что луна не полагается, и рассердился»^[59]. Тут художник не мог просто отмалчиваться.

Надо было что-то отвечать, пытаться переубедить, пускаться в велеречивые объяснения, а Пиросманашвили был плохо приспособлен к дипломатии. Приходилось уступать.

Уступал он не всегда. Известен рассказ виноторговца Созашвили о том, как Пиросманашвили в 1915 или 1916 году писал для него «Сбор винограда». Будто бы художник никогда не видел сбора винограда и Созашвили стал ему рассказывать в подробностях, что именно должно происходить (это совершенно невероятное свидетельство трудно как-то объяснить; может быть, речь шла о каких-то местных отличиях в сборе винограда?). Но в объяснениях своих он, по его же словам, «перестарался» и стал вмешиваться в работу, делать указания и отмечать, что ему нравится, а что — нет. Очевидно, он очень надоел художнику, потому что тот сказал ему: «Что ты здесь торчишь? Уходи отсюда, что мне — на тебя смотреть или на картину?!» Однако Созашвили вошел в азарт и продолжал советовать: чтобы бурдюки были поменьше, чтобы быки были поменьше и т. п. Пиросманашвили долго терпел, потом вдруг вскричал: «Какой у тебя может быть вкус?! Ты торгаш, сиди за своим прилавком!» — и убежал. Пропал он на неделю или на две.

Надо думать, что причина этого гнева так и осталась непонятной виноторговцу. Гораздо позже он стал догадываться о том, что делал что-то не так: «Перестарался...», «по наивности». Только теперь, в начале 1920-х годов, он стал понимать, что Пиросманашвили был чем-то иным, чем ему казалось раньше. В подобных столкновениях принято видеть ничем не сдерживаемый произвол богатея по отношению к бесправному художнику, но это суждение, справедливое в ряде случаев, далеко не всё объясняет. В работу Пиросманашвили, причем вполне бесцеремонно, вмешивались и люди, близкие ему и высоко ценившие его искусство. Пытаясь понять это, надо отрешиться от привычных для нас и, казалось бы, бесспорных представлений о независимости художественного творчества и исключительности личности художника-творца. Людям, с которыми имел дело Пиросманашвили, эти представления были чужды и просто непонятны. С художником они вели себя точно так же, как с портным или сапожником. От всякого мастера они хотели получить именно то, что им было нужно.

Но дело не только в этом. Эти духанщики и лавочники вполне чистосердечно полагали себя соавторами, разделяющими успех художника. Подробно обсказывая, что именно надо изобразить, духанщик был убежден в том, что он уже начинает, замышляет картину, а Пиросманашвили лишь осуществляет ее, то есть делает очень специфическую, только ему доступную, но в чем-то и исполнительскую часть работы.

Причина этого наивного убеждения не только в низком культурном уровне, но и в своеобразных пережитках чисто крестьянских, патриархальных представлений об искусстве, еще не отчлененном от ремесла и носящем традиционно коллективный характер. Вмешаться в работу художника, сделать замечание, подсказать что-то — было, с их точки зрения, совершенно естественно. В то же время сам Пиросманашвили если не осознал, то начинал ощущать необычность и суверенность своего дела, и все его существо болезненно отзывалось на любые — и деликатные, и грубые — попытки вмешаться. Противоречие между тем, как воспринимал он себя сам и как воспринимали его окружающие, было очень сильно, а к концу его жизни приобрело драматический, даже трагический характер.

Удивительно не то, что в его труд постоянно вмешивались, и не то, что ему чаще приходилось уступать. Удивительно то, что следы уступок (иногда серьезных) не заметны в его картинах — исполненных, казалось бы, лишь по воле художника, творящего легко и непринужденно.

Конечно, сильное дарование всегда или почти всегда способно преодолеть регламентацию. Но здесь и самые отношения между заказчиком и художником были гораздо сложнее, чем это может показаться нам сейчас. Здесь не было и не могло быть извечного антагонизма между вкусами заказчика и автора — того антагонизма, который отравлял существование и понуждал к творческим компромиссам многих художников. Эти мелкие хозяева мало чем отличались от своих клиентов, от той среды, из которой они вышли и в которую вот-вот могли снова вернуться (и нередко возвращались), основной массы населения бурно разраставшегося Тифлиса — бывших крестьян, нашедших дело в городе, той среды, из которой вышел и сам Пиросманашвили. Для того чтобы заметно отделиться от тех людей, которые приходили в их духаны и погреба, они были хозяевами слишком недавно, слишком небольшими и существование их было слишком неустойчиво. Лишь обнаружившие хватку подлинных предпринимателей возвышались и богатели. Но и они сами, делая заказ Пиросманашвили, ориентировались на своих клиентов — все на ту же тифлисскую толпу, в которой существовал и художник.

Ни одно пожелание, даже самое необычное, не ставило Пиросманашвили в тупик, потому что его творческое воображение было несравненно богаче, чем у любого из его заказчиков. Когда его спрашивали: «Сможешь хорошо нарисовать?» — он улыбался: «Какой же я мастер, если не смогу нарисовать? И тебя, и всю твою семью нарисую, если только будет беленькая водка...»^[60]

Быстрота, с которой Пиросманашвили понимал, что от него требуется, и осуществлял замысел, не могла не вызывать восхищения. «Дайте мне картон и немного красок, и я вам напишу лисицу или кого хотите за два-три часа. Это мне не составит труда». Он сразу же брался за дело. «Не беспокойся, дорогой, только рубль дай на краски». Приносил краски, доставал кисти и тряпки из чемоданчика, раскручивал свернутую трубочкой клеенку, набивал ее на подрамник.

Необычность материала, которым пользовался художник, давно стала поводом для догадок и предположений. «Клеенка — это единственный материал для художника, имеющийся под рукой в духане, где столики, клеенки, скамейки, винные бочки и острая зелень»^[61]. «Его картины на клеенке, единственно доступном ему материале, если исключить жести или картон»^[62].

«Они написаны на чем попало — на жести, кусках картона, чаще всего на изнанке обычной столовой клеенки»^[63]. Стереотипы подводят даже умных и талантливых. Подавляющее большинство людей, хоть что-то знающих про Пиросманашвили, имеют в виду обычную клеенку, сдернутую с духанного столика.

Но материал, на котором работал художник, ничего общего не имеет со столиками, духанами, столовыми, закусочными. Это совсем другая клеенка, вырабатываемая для технических нужд, — черная, матовая, с характерной поверхностью: пупырчатой или испещренной извивающимися бороздками. Она редко различима на репродукциях, но памятна каждому, знакомому с картинами Пиросманашвили в подлиннике (она хорошо просвечивает в местах, где краска легла тонким слоем), потому что писал он, конечно, на внешней, грунтованной, а вовсе не на изнаночной стороне клеенки. Пользовался ею художник не потому, что она «была под рукой» — нет, ее надо было специально покупать, как покупают грунтованный холст; и не потому, что она была дешева, — напротив, то была высококачественная клеенка, изготавливаемая фабричным способом на превосходной парусиновой основе, и стоила она, надо думать, не дешевле холста.

На клеенку, как на отличный материал для живописи,

Пиросманашвили напал не сразу. Некоторые из его ранних произведений написаны на холсте (и это свидетельствует о том, что холст не был ему недоступен или неизвестен), некоторые — на железе (это указывает на их родство с вывесками), некоторые — на картоне; есть несколько написанных и на линолеуме. Свойства линолеума близки к свойствам клеенки, но он неудобен в обращении — тяжел, ломок, его трудно носить, трудно хранить.

Можно только строить предположения о том, как Пиросманашвили догадался испробовать клеенку. Может быть, случайно, может быть (и скорее всего), обратив внимание на ее сходство с грунтованным холстом и оценив при этом, как она легка и тонка, как хорошо скатывается в трубку, как легко режется и прикрепляется к стене или к подрамнику.

Долго он писал почти исключительно на черной клеенке и, очевидно, специально покупал ее в одном и том же месте, твердо уверенный, что именно она ему нужна, и с течением времени все тоньше постигая ее самобытные качества. Лишь в последние военные годы, когда клеенка стала редкостью, ему пришлось вернуться к картону.

Открытие оказалось удачным, и прежде всего потому, что во многом определило уникальность его живописной системы.

К этой системе он пришел постепенно. В ранних вещах он еще перекрывал тоном всю клеенку. Здесь художник, найдя удобный материал, еще не освоил его удивительные возможности. Правда, он и позже не раз перекрывал клеенку целиком, но уже не наглухо, а используя те колебания тона, которые сами собой возникали от неравномерности слоя краски, и ту холодноватость цвета, которая возбуждается лежащим под краской черным грунтом. Такова картина «Сбор винограда». Почти все ее обширное пространство, кроме кусочка неба с летящими птицами, то густо, то жидко перекрыто зеленой краской, неравномерно перемешанной с черной. Эта зеленая поверхность, написанная широко и размашисто, образует фон, уже поверх которого художник, работая той же зеленой, черной, белой и красной, смешивая их в разной пропорции, пишет фигуры людей, бочки, кувшины, быков, кеври (громадные глиняные кувшины, зарываемые в землю для изготовления вина), деревья с яблоками, виноградные кусты, шалаш, арбу — и все остальное. Продолжая работать на клеенке, все сильнее проникаясь обаянием ее черной маслянисто-матовой поверхности, Пиросманашвили стал использовать и саму эту поверхность. Сначала — как живописный фон, на котором расположено изображение: черное вырывает предметы из конкретной среды, делает их самодовлеющими, позволяет их размещать, не заботясь о привычных связях, соотношениях, а подчиняясь исключительно живописной убедительности. Большинство

картин, использующих черное как фон, — натюрморты. Здесь черный цвет позволяет смещать привычные масштабы вещей, делает яркими и сочными на самом деле очень сдержанные краски, придает всему удивительную рельефность, плотность, воинствующую материальность. Пиросманашвили с изумительной тактичностью использует и загружает этот черный фон. Предметы располагаются свободно, словно стремясь заполнить плоскость картины, цветовые пятна уравновешены, чтобы и не вытеснить черное, обнимающее их, но чтобы и черное не победило, чтобы предметы не «провалились» в него.

Однако и этого художнику оказалось мало. Во многих и наиболее характерных работах Пиросманашвили делает клеенку — лишь местами слегка или даже вовсе не прописанную краской — не только фоном, но даже частью самого изображения. Так он исполнил великолепного «Кабана», где весь фон покрыл белилами, а оставшийся черный силуэт кое-где тронул кистью.

Здесь художник пришел к своей классической манере, к своеобразному письму «навыворот» — светлым по темному, вместо темного по светлому, как делается обычно, — не употребляя черной краски, а вместо того оперируя оставляемыми кое-где кусками черной клеенки. «Навыворот» он пишет даже лицо — прописывая рельефно лоб, скулы, щеки и прочее и оставляя чистой клеенку в бровях, в части глаз. 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 пятна бросает сияющий мазок белилами («блеск глаз» вместо «глаз» — можно было бы сказать, перефразируя Делакруа).

Прием этот, нет сомнения, возник стихийно, и прежде всего из все той же экономии — времени, красок, усилий, непрерывно подгонявшей Пиросманашвили. Но, как всякий большой талант, он из ограничения, подрезающего свободу среднему художнику, извлек новую эстетическую свободу, новую возможность. И с другой стороны, наложил на себя новое бремя: как правило, незаписанные куски грунта рвут живописную плоскость, оказываются чужеродными, и нужны незаурядное живописное мастерство и смелость, чтобы сообщить им материальность, уравновесить их с местами, проработанными краской, да еще порой очень плотно. Пиросманашвили удастся это чудо, и, глядя на его «Кабана» — на эту клеенку, предстающую во всей своей подлинности, плоскостности, с характерными пупырышками фактуры и лишь кое-где слегка тронутую кистью, — трудно отказаться от ощущения, что перед тобой плотная живопись, передающая объемность и массивность зверя.

Черная клеенка не только подсказала Пиросманашвили его оригинальную манеру (которая позднее стала предметом подражания и освоения), но и продлила жизнь его живописи. В самом деле, его картины — те, которые попали хотя бы в сравнительно нормальные условия, которые не были согнуты по нескольку раз, не были брошены у порога — вытирать ноги, не были закинута в мокрый подвал, не были скручены трубкой, не были мяты, ломаны, резаны, топтаны, — все эти картины удивляют отличной сохранностью, прочностью красочного слоя и чистотой цвета и явно выигрывают рядом со многими своими ровесниками, картинами конца XIX — начала XX века, когда под напором модных новинок пошатнулась традиционная технология живописи. Это неудивительно. Клееночная масса близка по химическому составу к масляным краскам, близки и их коэффициенты расширения и сжатия от перемен в температуре и влажности воздуха. Поэтому кракелюры — мелкие трещинки, этот бич старой живописи — на картинах Пиросманашвили появлялись только от какого-нибудь механического воздействия.

Тому была и другая причина — сами краски, употреблявшиеся художником. Распространенное мнение о том, что он писал грубыми самодельными красками, удобно согласуется со стереотипом «бедный художник». Оно небеспочвенно. Действительно, некоторые его работы писаны самодельными красками: он покупал пигменты, сухие краски в порошках, и, как маляр, разводил их олифой в банках. Но таких картин немного, и приходятся они, как правило, на трудные военные годы.

Основная же масса произведений написана масляными красками фабричного производства и высокого качества (как отечественными, так и зарубежными — английскими). Эти превосходные краски в сочетании с благоприятными свойствами клеенки, а также со своеобразной техникой письма и дали его картинам прекрасную сохранность.

Скорее всего, эти краски он покупал не в фешенебельном магазине «Blanc et Noir» на Головинском проспекте, возле Артистического общества, где, кроме того, торговали статуэтками, рамками, расписными шкатулками и прочей художественной дребеденью, а в скромном магазинчике Геккелера на Вельяминовской, под городской думой, куда принято было ходить настоящим профессионалам. Именно здесь увидел его весной 1915 года совсем тогда юный Давид Цицишвили — и запомнил, не столько по внешности, ставшей с тех пор хрестоматийной (мягкая шляпа, темная косоворотка, пиджак и брюки с пузырями на коленях), сколько по фразе, брошенной потом хозяином: «Вот ведь как удивительно — простой маляр,

а всегда покупает самые лучшие краски»^[64]. Здесь, в самом центре Тифлиса, его действительно никто не знал...

Палитра Пиросманашвили не составляет секрета: кобальт, ультрамарин, окись хрома, светлая охра, кадмий желтый, стронциановая желтая, кадмий оранжевый, кадмий красный, английская красная, умбра, свинцовые или цинковые белила. Эту палитру следовало бы назвать бедной, но вовсе не из-за качества красок, а из-за ограниченности их числа. В особенности если вспомнить, что ни в одной из картин Пиросманашвили не употреблял сразу все перечисленные краски или хотя бы большую их часть.

В картине «Миллионер бездетный и бедная с детьми» были использованы только четыре краски. Иногда Пиросманашвили хватало и трех. Так написан «Пасхальный ягненок»: белила, желтая, английская красная. Сам ягненок — одни белила в сочетании просвечивающих тонких слоев (звучащих холодно) и плотных, корпусных (более теплых). Желтая употреблена только для изображения травы. Все остальное — яйца, пасха, ленточка на шее ягненка — написано смешением белил и английской красной. «Мальчик на осле» — один из шедевров Пиросманашвили, к сожалению, известный не так широко, как он того заслуживает, — написан черной, белилами и все той же английской красной по коричневому грунту.

В других картинах Пиросманашвили работает даже двумя красками — все те же белила и еще какая-нибудь одна, слегка подцвечивающая краска. В мировой живописи трудно отыскать примеры подобного самоограничения, кроме разве что четырех «Евангелистов» Наталии Гончаровой, в каждом из которых она употребляет какую-то одну краску в соединении с черной и белой.

Конечно, дело не только в числе красок самом по себе. Вполне возможно, что временами скупость Пиросманашвили вызывалась совершенно прозаическими причинами, и он был принужден употреблять три краски там, где предпочел бы пять или шесть. Дело в другом — в том, чего он с их помощью добивался.

К сожалению, любители живописи (и даже поклонники Пиросманашвили) неточно представляют себе его колорит, судя о нем в основном не по оригиналам, а по репродукциям, в которых его тонкая живопись оставляет впечатление сильной, красивой, но грубовато-упрощенной и, в конечном итоге, искажается даже больше, чем многоцветная живопись Моне или Писсарро. Колорит Пиросманашвили в высшей степени самобытен. «Ставит удивительные цветовые задачи и

удивительно умеет их решать», — писали о нем еще при жизни^[65]. Он был прирожденный колорист, с видением мира, начисто лишенным плоской натуралистичности, как бы ни была сильна его тяга к конкретности и убедительности изображаемого.

Для Пиросманашвили цвет был не случайным и не устойчивым качеством поверхности, зависящим от освещения, состояния атмосферы, удаленности, от оптических иллюзий или от субъективности восприятия, а важным атрибутом предмета, выражением его неизменной сущности. Перемена цвета была равносильна перемене самого предмета, его измене самому себе: при всех мыслимых и немыслимых условиях молоко должно было оставаться белым, мясо красным, а трава зеленой, иначе это будет уже не молоко, мясо и трава, а что-то совсем иное. Жизненной конкретности и достоверности требовали от него и заказчики. Кого-нибудь другого это толкнуло бы на путь натуралистически точного использования цвета и к распаду колористического единства картины. Но только не Пиросманашвили. Недаром он, ограничиваясь несколькими красками, никогда не брал так называемую «триаду» (то есть красный, желтый и синий), хотя совсем нетрудно было понять, что из их комбинации, их смешения в разных пропорциях можно составить все необходимые тона для «похожей» передачи действительности.

Добиваться нужной ему жизненности, объективности цвета помогал Пиросманашвили своеобразный прием «подмены» или «перевода», при котором краска не воспроизводит буквально, точь-в-точь окраску предмета, но создает скорее ощущение этой окраски. Очень характерно, что он почти никогда не употреблял чистой зелени, соблазнившей не одного начинающего живописца, — такой привлекательной в тюбике и такой фальшивой на картине. Из зеленых красок он пользовался исключительно окисью хрома — самой по себе тускловатой, мутной, но и ее разбавлял какой-нибудь другой, чаще всего черной, доводя порой до черноты. Иногда он обходился вообще без зеленой, используя легкую зеленоватость, возникающую при наложении тонкого слоя желтой краски на черный фон, и великолепно передавая ею траву, листья. По той же причине он пристрастился к английской красной: неяркая, сдержанная, она в разных условиях способна звучать то как красная, то как рыжая, то как коричневая, то как розовая.

Конечно, он писал и картины с применением открытого цвета, а среди них такие прекрасные, как «рыбак» — в ярко-красной рубашке, золотисто-желтой шляпе и темно-синих закатанных до колен штанах, с зеленоватым ведром в руке — один из самых трогательных, чистых и серьезных образов

Пиросманашвили. Здесь ему союзником был черный фон, который, как известно, помогает объединить тона. Но он мог позволить себе написать и «Девочку с воздушным шаром» — ярко-желтая шляпа, розовое тело, синее платье, широкий красный пояс, красный воздушный шар на фоне синего неба — большие куски чистых, кричащих друг на друга красок. Кто бы еще из живописцев посягнул на такое? Матисс? Пиросманашвили посягнул и нашел ту меру соотношения тонов, при которой картина оказывается цельной, гармоничной.

Но то были редкие исключения. Как правило же, цветовое решение его картин сдержанно и благородно — оно сумеречно и даже временами мрачновато. Недаром наиболее излюбленная им цветовая гамма — черное, белое, синее, тускло-зеленоватое; эти основные тона обогащаются очень легкими и редкими прикосновениями желтого или красного.

Его колористическая система не знает, как правило, «перетекания цвета», с которым обычно связываются наши представления о колористическом богатстве и мастерстве. Главные цветовые массы у него резко отделены друг от друга, никак не сообщаются и не перекликаются сложным взаимодействием оттенков. Скажем, известнейшая картина «Миллионер бездетный и бедная с детьми» построена на трех совершенно изолированных друг от друга цветовых пятнах: голубое небо — смесь ультрамарина и белил (густо-синее наверху, оно переходит в белизну к земле), зеленоватая земля с травой и пнями (клеенка, слегка прописанная мутно-зеленой краской), черно-белые фигуры. Пронзительная синева неба никак не отзывается намеком на синеву ни в земле, ни в фигурах; зелень не ищет ответа ни в фигурах, ни в небе. Но картина не распадается на отдельные куски, колористически она цельна.

Колорит картины мог бы и в самом деле показаться скудным, а черно-белые фигуры — немного бесцветными на фоне густой голубизны, если бы интуиция художника не оживила его считаными «оживками» — нет, не цвета, а скорее намека на цвет. Бледно-розовым тронуты губы дамы и бант у нее на шее (и розовый этот образован не от чисто красного, а от рыжеватой английской красной) и тускло-желтым, загорающимся как золото, — цепочка на груди. Чутье подсказало художнику и необходимость этих цветовых ударов, и их сдержанность: немного ярче или немного больше цвета — и изображение стало бы базарной картинкой, где натуралистическая вульгарность «раскраски» сделала бы нетерпимой черно-белую тусклость, «неживость» фигур.

Вот почему сила Пиросманашвили-колориста не в деталях — за некоторыми исключениями они, отторгнутые от всей картины, могут

показаться даже бедноватыми, — но в общем цветовом строе. Его колорит предназначен для восприятия с расстояния и в не очень удобных условиях, это колорит монументалиста.

Большой художник всегда остается большим художником — работает ли он прекрасными фабричными красками или грубыми, тусклыми, плохо растертыми, наскоро разведенными дешевой олифой, но уточнение материалов, которыми пользовался Пиросманашвили, не мелочно и не беспредметно. Это уточнение психологии художника — отношения к своему труду, к его результатам, к будущим зрителям. Клеенка с пятнами масла, с лиловыми кружками от винных стаканов и с крошками хлеба, в припадке пьяного вдохновения сдернутая со стола, предполагает художника богемно-дилетантского толка, не заботящегося о судьбе своих творений, дорожающего только минутой порыва.

Кто знает, может быть, Пиросманашвили, начиная свои странствия по тифлисским духанам и щедро разбрасывая на кутежи деньги из лавочной кассы, и в самом деле развлекал своих собутыльников шутивными рисунками, делая их чем попало и на чем попало. Но в годы быстро наступившей творческой зрелости какая бы то ни было богемность была ему категорически чужда. Он был бедный художник — нет, художник нищий. Но он был профессионал, сродни средневековым мастерам, заботившимся о добросовестности и долговечности своего труда. Внешние обстоятельства многотрудной жизни порой вынуждали его работать не так, как ему бы хотелось, и это его тяготило и раздражало. И в духане, среди звона посуды, пения, пьяных выкриков, он старался трудиться всерьез.

Он натягивал клеенку на подрамник, раскладывал краски и кисти. Угощение находилось рядом на столике, но сделать перерыв, спокойно поесть и отдохнуть, после чего продолжать дело, он был не в состоянии. Поэтому на протяжении нескольких часов — до окончания работы или до полного изнеможения — он оставался на ногах и с кистью в руке, лишь время от времени протягивая руку к столику, чтобы отломить кусок хлеба, зачерпнуть ложку похлебки или, чаще всего, наполнить рюмку. Трезвым он почти не работал — и когда был помоложе, и особенно к концу жизни, когда его отравленный организм требовал водки, и он ничего не мог делать, не выпив. «Это наш Никала — со стаканчиком водки и с карандашом!» — воскликнул один старик, опознавший художника на групповой фотографии. Гола Чичинадзе вспоминал: «Посмотрит на нас, выпьет, мазнет, выпьет — и картина готова!» «Ему только водки — все быстро сделает», — свидетельствовал цирюльник из «Пшавы».

Судить о том, как работал Пиросманашвили, приходится по

обрывочным, часто наивным или анекдотическим намекам и воспоминаниям. Нам ничего не рассказал даже Илья Зданевич, не раз наблюдавший за работой художника.

Пиросманашвили писал очень быстро — «пока чокались», как остроумно заметил очевидец. Об этом можно догадаться и по его своеобразной манере, предполагавшей быстрое исполнение. Великолепный портрет «Сын богатого кинто» был написан за полчаса. Правда, он небольшого размера, но это одно из лучших произведений Пиросманашвили. Обычно же работа занимала несколько часов. Картина побольше — день или два. Только очень большие, вроде «Кахетинского эпоса» (достигающего в длину около пяти с половиной метров, а в высоту около метра), редкие и у самого Пиросманашвили, — несколько дней, до недели. Как-то в один день он написал сразу две картины — «Портрет Александра Гаранова» и «Кутеж с шарманщиком Датико Земель», о чем можно совершенно достоверно судить по одинаковой подписи на обеих: «1906. 8 июнь. Ж. Н. П.» (то есть «Живописец Нико Пиросманашвили» — так он нередко подписывался).

Эта быстрота тем более удивительна, что работать он начинал сразу же после того, как получал заказ и не имел возможности спокойно и детально продумать будущую картину или хотя бы ее общее решение. Того времени, которым он располагал, едва хватало на самый процесс письма. Вряд ли оставалась хоть минута, чтобы остановиться, задуматься между двумя мазками, отойти, проверить общее впечатление. Он работал не задерживаясь, словно бы не сам писал, а лишь постепенно открывал на клеенке заранее написанное изображение.

Смелость его письма наивна и в своей наивности — гениальна. Казалось, он не знал той боязни, которая знакома каждому художнику, — боязни чистого холста или чистого листа бумаги, поверхность которых надо «раскрыть» живописью. Может быть, и в самом деле не знал, как не знают такой боязни дети, уверенно (и успешно) «раскрывающие» любую обширную поверхность — будь это стена или тротуар.

Большинству живописцев преодолеть эту боязнь помогает обычная подготовительная работа: заранее продумывают в эскизах общий композиционный строй, общее цветовое решение, а в этюдах и набросках — детали картины; для больших картин делают иногда картоны, где совершенно точно прорисовывают будущее изображение. Всего этого не делал Пиросманашвили. Он писал сразу — без эскиза. 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. Во всяком случае, едва успев натянуть клеенку, он сразу же намечал тонкой кистью, обмакнутой в белила, основные контуры, только главное — то, что поможет ориентироваться при письме. После этого он брался за краски и работал, не останавливаясь, уверенно и смело.

Еще Георгий Якулов указал на то, как близко искусство Пиросманашвили к формуле Пабло Пикассо: «Я не ищу, а нахожу». Указал, очевидно, еще не зная слов самого Пиросманашвили: «Я так хотел сделать, и мне это удалось...»

Конечно, уверенность и быстрота, с которыми он работал, отчасти объясняются тем, что многие темы и сюжеты у него не раз повторялись и варьировались, что у него были излюбленные, установившиеся композиционные схемы, а многочисленные детали, незначительно изменяясь, переходили из картины в картину. Но только отчасти. Можно было бы предположить, что, обладая уникальным зрительным воображением, он начинал работать, мысленно представляя себе всю будущую картину, вплоть до мелких деталей, а потом воспроизводил стоящее перед его внутренним взором (будто бы именно так работал Михаил Врубель). А может быть — и это вероятнее, потому что его таланту свойственны были черты импровизационности, — он представлял себе только главное, именно то, что считал нужным наметить на клеенке, а начиная работу, выстраивал все подробнее, не раз переменяя на ходу, внося непредвиденные дополнения. Картина росла, словно сама собою; не как здание, заранее спроектированное архитектором, а скорее как дерево: посадив дерево, можно предугадать только общие его черты, но немыслимо предвидеть, как потянутся его ветви и сучья, как они соотнесутся друг с другом, какой узор образует их случайное перекрещение.

Художник оставался в напряжении от того момента, как брал кисть, и до того, как клал последний мазок; чувство и мысль его работали непрерывно, соразмеряя сделанное с тем, что еще надо сделать, дополняя и уточняя целое, чутко реагируя на движение живописной формы. Но это делало его и свободным: его не связывал даже собственный замысел. Жизнь картины была в его руках, он обращался с ней с такой легкостью, которая была мало кому доступна. Он мог позволить себе это. Он мог безболезненно вносить в уже начатую и, казалось бы, определившуюся картину совершенно новые детали — те, которых от него требовали, и те, которые ему самому приходили в голову — вплоть до новых действующих лиц. Примеры тому известны. Работая над «Кутежом у Гвимрадзе», он добавил к кутящей компании двух мальчиков: один из них был тут же в духане — на него надели белый фартук, а в руки дали блюдо с рыбой;

другого он написал по фотографии. Он вообще легко и часто соединял изображение позирующего ему человека с изображением на фотографии (такое заказывали ему не раз), но между ними не видно разницы: он словно рождал их заново, и ему неважно было, от чего отталкиваться — от человека, сидящего перед ним, или от фотографии. Да он, по существу, никогда и не писал с натуры в точном смысле слова, а только по представлению или по воображению. Даже делая портрет, он нуждался в позировании только в самом начале работы, а продолжал и заканчивал уже по памяти, руководствуясь тем образом, который возникал в его сознании и заслонял живого человека.

Скорость всякой работы — понятие производственное, она может быть достигнута и разными средствами — в том числе и такими, которые ведут к потере художественного качества. Анри Руссо, да и не он один, погиб бы как художник, если бы его вынуждали писать по картине в день. Пирсманашвили был мастером иного склада: необходимость работать быстро счастливо совпала с особенностями его творческого темперамента и переросла в то, что принято называть темп живописи. Этим темпом проникнуто все его творчество, и вторичное, уже зрительское переживание этого темпа — одна из тех радостей, которые дарят нам его картины.

Ускоренный темп живописи натолкнул Пирсманашвили на принцип экономности — крайняя скупость, ограниченность, даже бедность всех возможностей (в том числе и времени) при удивительном разнообразии и изощренности их использования. Недаром в свое время Михаил Ларионов упоминал о «немногочисленных средствах», которыми у Пирсманашвили «достигается так много»^[66]. Достичь максимума эффективности при минимуме усилий, многое выразить немногим, целое — частью, вместо нескольких мазков сделать один, не писать вовсе там, где без того можно обойтись (вот они, незаписанные куски черной клеенки!), синтезировать, укрупнять, подменять, выделять — вот пафос и внутренний двигатель его живописи.

Он выработал собственную оригинальную манеру^[67], позволявшую ему преодолеть, казалось бы, непреодолимое противоречие между ограниченностью возможностей (в том числе и времени) и богатством и полнокровностью живописи. Эта манера сложилась у него стихийно из потребностей растущего перед ним в процессе работы изображения, она исключала традиционную сложную систему живописи — с подготовкой живописной основы, с подмалевком, прорисовкой и последовательным наложением взаимодействующих красочных слоев, при котором каждый

мазок становится фундаментом для последующей обработки. Его технология, по-своему закономерная и систематическая, давала результат сразу — без поправок и уточнений.

Письмо Пиросманашвили можно сравнить отчасти с известной манерой *alla prima*, но уподобление это достаточно условно, потому что результаты их сильно разнятся, а подчас даже противоположны. Живопись *alla prima* питается пафосом чисто оптического восприятия действительности; она эмоциональна, динамична и в большой степени субъективна; темперамент автора очень наглядно передается ею. Напротив, живописи Пиросманашвили присуще удивительное, необъяснимое противоречие между легкой быстротой приема и спокойной, статичной материальностью; все изображаемое плотно реально, все — в полную силу существования предмета — круглится, выступает, выпирает, все объемно и тяжело; ее пафос — объективность. Недаром писавшие о нем поминали Поля Сезанна или Андре Дерена.

Материальной убедительности Пиросманашвили достигает решительным упрощением формы — таким решительным, на какое редко кто осмеливается, при котором форма укрупняется, утрачивает мелкие переходы, отклонения, разрушающие цельность впечатления основной массы. Придавая изображению мощь и статичность, Пиросманашвили, однако, не приходит к схематизму и отвлеченности, потому что лаконизм формы у него дополняется и уравнивается активностью письма. Активность его манеры не имеет ничего общего ни с чисто живописным (несколько физиологическим) темпераментом, присущим, скажем, Константину Коровину, ни с субъективной экспрессией Ван Гога. Это активность творения предметов.

Искусство — всегда не столько воспроизведение, сколько творение заново, но у Пиросманашвили это выражено наиболее открыто, откровенно — в самой его живописной системе.

Он не знает просто мазка, просто линии, просто пятна; краска, наносимая им на поверхность клеенки, сразу становится частью изображаемого предмета. Если это одежда, то он лепит ее рельеф, каждым движением кисти то приближая к нам мощные, похожие на трубы складки, то уводя от нас углубления между ними. Если это лицо, то он не воспроизводит тени, отмечающие выпуклости и впадины, — рука его ведет кисть так, что след от нее делает выпуклыми мускулы, формирующие лицо — скулы, щеки, спинку носа, подбородок, надбровные дуги, лоб, складки вокруг губ — он лепит их характерным дугообразным движением кисти, следующим за усилием мускулов.

Он не раскрашивает нарисованное заранее (это беда большинства неумелых), он мыслит как живописец. Работая на черном фоне, он словно извлекает предмет из глубины: накладывает краску грубо, толсто, плотно к середине и ослабляет ее к краям, уводя в глубину. Он увеличивает слой краски там, где форма массивнее, и ослабляет там, где она легче, буквально лепя эту форму, наращивая ее, словно притягивая ее к себе. Он умеет положить мазок так, что тот сразу воссоздает нужную форму — быстро и экономно.

Здесь очень заметно внутреннее родство его живописи с традиционной народной живописью. У народного мастера, у ремесленника, делающего декоративную роспись или вывеску, есть четкие определенные «приемы» для изображения каждого нужного ему предмета. Он знает, как быстро и экономно сделать лист, или ягодку, или травинку. Какой надо взять инструмент: тут мягкую кисть, тут — жесткую, тут выстриженную гребенкой, а тут вообще птичье перышко, или ватный тампон, или какую-нибудь хитро скрученную бумажку. Он знает, как с этим инструментом управляться, чтобы получить нужный результат сразу, с одного движения, без поправок. «Приемы» эти он получил от своих учителей готовыми и точно так же передаст их своим ученикам, повторяет он их заученно, автоматически. Народная живопись немыслима вне таких «приемов» — она повторна, она внеиндивидуальна. Кроме того, она обычно имеет дело не с конкретными предметами, а скорее с их обозначениями, и мастер всякий раз пишет не розу, увиденную им, а некую розу «вообще», образ всех существующих на свете роз.

У работы «приемом» есть ценнейшее качество: форма, строение предмета здесь воссоздаются заново, вслед за природой — очень динамично и наглядно. Именно так работает Пиросманашвили.

Наклонив кисть к поверхности картины и проворно поворачивая ее из стороны в сторону, одновременно ведя вперед и постепенно ослабляя нажим, он одним этим сложным движением — сложным, но одним! — создает винтовой рог оленя. Одним движением кисти он пишет шампур, на который потом нанизает шашлык, одним округленным энергичным мазком — головку лука; таким же автоматизированным вращательным движением он творит ягоды винограда, одну за другой укладывая их в гроздь. Все это — типичные «приемы». Рог оленя он всегда будет писать так, и шашлык, и луковицы, и виноград, где бы и в каком состоянии он их ни изображал, они везде будут выступать как вечные и неизменные обозначения реальных предметов, их вечных и неизменных сущностей. Одним и тем же движением кисти он из картины в картину пишет птиц, летящих над

горизонтом, — темных на светлом небе, и светлых на темном. И для него эти птицы — не конкретные птицы точного биологического вида, увиденные в определенных условиях, а некие птицы вообще, иероглиф понятия «птица в полете».

Но тут сходство и кончается.

Ремесленное умение всегда держится на ограниченном числе «приемов» — большем у одного, меньшем у другого, но всегда ограниченном. Всякая новая задача, недоступная ранее освоенным «приемам», ставит ремесленника в тупик. У Пиросманашвили этой ограниченности нет, его уверенность ничего общего не имеет с уверенностью ремесленника, затвердившего десяток приемов и механически употребляющего их для экономии труда. «Приемы» Пиросманашвили, простые технически, всегда употребляются очень непосредственно, вызваны конкретной потребностью. Это уверенность творца. Он, конечно, повторял многие из них, но всякая новая ситуация не заставляла его врасплох — он тотчас же реагировал на нее новым «приемом», рождающимся по ходу дела и точно отвечающим задаче. Он продолжал производить «приемы» в течение всей своей творческой жизни, с той непосредственностью и живописной убедительностью, на которое было способно его мощное живописное дарование, и в том количестве, которое ему требовалось для его картин. Поэтому живопись его проста, но не бедна, не скучна и не монотонна, она всегда поразительно индивидуальна.

Ремесленность связывает художника. Пиросманашвили был свободен.

Фактурное богатство его живописи неисчерпаемо. Кажется, что для каждого предмета он отыскивает свой способ выражения. Изошренностью фактуры он компенсирует крайнюю упрощенность, недетализированность формы. Фактуру реальную он словно заново творит на картине, воссоздавая ее густотой или разжиженностью краски, толщиной слоя, способом его наложения. Тянет ли он кисть долго и медленно, или легко бросает ее на клеенку, или трепетно прикасается; держит ли кисть под малым углом к поверхности или под большим или вертикально — тычком; кладет ли жирный мазок или легкий, тонкий; ведет ли кисть прямо или округло или вдруг резко ломает ее движение, или кисть беспокойно дергается, прихотливо меняя направление, дробя и путая свою траекторию, в каждом из этих (и из множества других) случаев фактура возникает не сама по себе, а как результат мгновенной интуитивной реакции художника на особенности того предмета, который он хочет передать: фактура его реалистична в самой своей изначальной природе. Испытывая наслаждение

от следования за прихотливым разнообразием предметного мира, он передает это наслаждение нам, вглядывающимся в его фактуру, ощущающим ее, наблюдающим за нею. Временами ему становилось недостаточно кисти: он откладывал ее и работал прямо пальцами, раздавливая плотные мазки красок, стирая их, проводя широкие гладкие поверхности, нанося тончайшие красочные пленки. До этого утонченного приема живописи он дошел самостоятельно. Руки у него все время были в краске, и он часто вытирал их. (Окружающие склонны были видеть в этом свидетельство крайней нужды — «не хватает денег даже на кисти» — и жалели его.)

Любые труднейшие для живописи естественные фактуры он воссоздает удивительно: перья и пух птицы, жесткую щетину, мягкий мех, грубую шерсть, гладкие волосы, кожу, ткань. Кирилл Зданевич назвал «триумфом фактурного мастерства» картину «Продавец дров» — ту самую, которую имел в виду Георгий Якулов, говоря, что зритель чувствует «породу, качество, вес изображенных дров». Здесь, рядом с этими дровами, бесподобно переданы и мягкая шерсть осла, и бархатистость его губ.

Окружающие Пиросманашвили люди не могли не ощущать его магической власти над куском черной клеенки и пригоршней тюбиков с красками, не могли не испытывать восторга, наблюдая за тем, как он извлекает из небытия людей, животных, предметы. Ведь ему очень редко удавалось работать в каком-нибудь отдельном, хотя бы и не очень приспособленном для живописи помещении (например, в чулане или даже на кухне), а чаще всего прямо в духане, в углу, из которого были выдвинуты столы и стулья. За спиной толпились любопытные, слышались реплики, обрывки разговоров. Что-то, по мнению зрителей, удачное вызывало шумные восторги, приветственные крики и отмечалось специальными тостами. Художник оказывался в центре внимания, подобно фокуснику.

Пиросманашвили это тяготило. Менее всего он годился к роли художника-виртуоза, из тех, кто восхищает публику, вырезая силуэты из черной бумаги, исполняя мгновенные портреты «с абсолютным сходством», или рисуя ногой, или еще как-то. Временами назойливое внимание окружающих выводило его из себя: он взрывался. Георгию Леонидзе довелось в юности наблюдать, как Пиросманашвили отгонял людей, столпившихся вокруг: «Разойдитесь, уйдите от меня!» Люди нехотя отошли, но вскоре, забывшись, снова придвинулись вплотную. Кто-то даже дотронулся до картины. Пиросманашвили «рассвирепел», бросил кисти и убежал куда-то. Но то был крайний случай. Чаще он отмалчивался. Сама

напряженность его труда, несомненно, помогала не видеть и не слышать происходящего рядом. Ему, человеку высокой духовной независимости, была присуща способность к «публичному одиночеству». С годами сосредоточенность усиливалась: он словно надевал на себя внутренние шоры.

Но главное заключалось в фантастической преданности своему делу, которое стало единственным смыслом его существования, в котором растворились без следа все его интересы и помыслы. И его нищая бездомная жизнь была насыщена и цельна. Все дни ее были как один день: менялись только лица вокруг. И каждое утро он снова входил в духан со словами: «Ну что тебе нарисовать?», и каждый вечер снова устраивался на ночлег в дальнем углу духана или в чулане, чтобы наутро снова с улыбкой произнести: «Ну что тебе нарисовать?»

Ежедневный труд без усталости приносил свои плоды. То, чего Пиросманашвили добивался, пытаясь открыть живописную мастерскую, наконец само собой пришло к нему. Он был признан — по крайней мере, в 1912 году (когда его «открыли») имя его было хорошо известно в обширной части Тифлиса. Привокзальные улицы представляли собой своего рода громадную выставку живописи Пиросманашвили: чуть ли не у каждой лавки была вывеска его работы.

Конечно, посетители, ежедневно заполнявшие духаны и погреба, его зрители, совершенно не были искушены в тонкостях живописного мастерства и не подозревали о тех высоких материях, о которых думаем мы, стоя перед его картинами; скорее всего, и сам он об этом не помышлял, день за днем, как пчела лепит соты, множивший свои клеенки. Но с изумлением и восторгом наблюдали удивительную жизнь, расцветавшую на стенах. Это были его первые зрители — пусть они получали от живописи Пиросманашвили только самую незначительную долю того, что она способна дать человеку, но эта доля была чистой, не мишурной, без малейшей фальши — ни человеческой, ни художественной. Она отвечала не суетному и мелкому, а тому естественному, что неистребимо в человеке: радости узнавания, восторгу перед мастерством, любви к природе, уважению к древней традиции, душевности, жажде гармонии и красоты.

Вряд ли мы в состоянии вполне представить себе характер и масштабы труда Пиросманашвили. Предполагают, что он исполнил не менее тысячи, а скорее всего — до двух тысяч работ. Сохранилось около двухсот: главным образом картины и очень немного вывесок. Судьба искусства Пиросманашвили разделила драматизм его личной судьбы.

В связи с этим возникает вопрос, неизбежный для каждого,

интересующегося Пиросманашвили, и коварный для каждого, кто его изучает: не слишком ли мала доля сохранившихся работ по сравнению с утраченными, чтобы мы были вправе решаться на какие-то обобщающие выводы о его творчестве, особенно по поводу его излюбленной тематики, его пристрастий и предпочтений? Кто поручится за то, что среди утраченных не оказались бы произведения, в корне меняющие наши взгляды на художника или хотя бы серьезно уточняющие их?

Вопрос этот слишком важен, чтобы его можно было обойти. Конечно, доля допущения неизбежно будет во всем, что мы пишем, говорим и думаем о Пиросманашвили, и с этим приходится мириться. И все-таки положение совсем не безнадежно.

Прежде всего, 200 работ — само по себе число не такое уж малое и для каких-то самых общих суждений достаточное, представительное. Если в наследии Пиросманашвили есть только одно изображение дикого кабана и восемь — оленя, то маловероятно, чтобы среди пропавших и погибших было восемь кабанов и ни одного оленя. Никто не уничтожал его картины по политическим, религиозным, эстетическим или психологическим мотивам, никто не выбирал среди них угодные или неугодные (это более или менее можно допустить разве что по отношению к тем нескольким, известным лишь по названиям, в которых художник откликнулся на события 1905 года). Судьба не отдавала предпочтения ни «Оленю», ни «Кутежу трех князей на лужайке». Просто клеенка была прочнее картона, а картон — стекла. Разумеется, все обстояло несколько сложнее: железо — самый прочный материал, но вывесок Пиросманашвили уцелело чрезвычайно мало. Мы вправе считать, что картины большого формата имели меньше шансов сохраниться по сравнению с небольшими, хотя, с другой стороны, очень большие картины ему должны были заказывать и реже.

Но дело не только в этом. Искусство Пиросманашвили — не совсем обычное искусство. Его целостность и устойчивость, пожалуй, не знают себе равных; оно привержено к постоянным мотивам; оно не знает или почти не знает эволюции, внезапных поворотов, противоречивых исканий — возникнув и сформировавшись сравнительно быстро, оно таким и оставалось (за одним исключением, о котором еще пойдет речь, да и то вызванным чрезвычайными обстоятельствами жизни); наконец, оно в гораздо большей степени, чем обычная живопись, определялось психологией не только одного человека, за которой трудно уследить, но социальной психологией, более доступной исследованию. Вот почему, пытаясь осмыслить искусство Пиросманашвили, мы не вправе впадать в

уныние: его художественный мир доступен нам не менее, чем миры других художников. Правда, и не более.

И все-таки трагичность его судьбы с трудом поддается пониманию. «В сгоревших рядах на солдатском базаре в одном из магазинов в верхнем этаже в чайной погибло несколько картин Нико Пиросманашвили. Художник приобретает известность все большую, в то же время картины его гибнут»^[68]. Самому Пиросманашвили тогда оставалось жить немногим более месяца.

Краткость существования вывески была predetermined: закрывались заведения и вывески оказывались никому не нужны, их расчищали, чтобы сделать новые. А в трудные военные годы десятки и сотни печных труб было согнуто из их доброкачественного толстого железа. Железо нехотя поддавалось частым ударам молотка, изображение сходило кусками, сопротивляясь, как живое, и долго еще с трубы смотрели на прохожих чьи-то задумчивые глаза, покуда ветер, вода и огонь не завершали разрушительную работу, начатую человеком.

Каковы были погибшие вывески, мы никогда не узнаем. Утрату в какой-то мере восполняют краткие описания некоторых из них, сделанные в свое время Ильей и Кириллом Зданевичами и другими энтузиастами: духан «Вершина Эльбруса» (у Майдана) — баранья голова и пиала с чаем на синем фоне; погреб «Кахетинское вино» — серая бутылка на желтом фоне, синяя надпись; сад «Фантазия» — пьющий человек, вино, фрукты... и т. д.

Всё это вывески столовых, увеселительных садов, мелких лавок, винных подвалов, пивных, духанов и тому подобных заведений рангом пониже. Вывесок хороших ресторанов, дорогих магазинов, ателье мод, гостиниц, равно как и вывесок приемных врачей и адвокатов, деловых контор, банков, здесь нет — их делали другие художники. Неожиданно затесалась среди них вывеска магазина мод «Шантеклер» — какому стечению обстоятельств был обязан этот заказ? Кирилл Зданевич в неопубликованных записках упоминает, правда, о трех-четырех вывесках «Женских мод» (дамские платья, ленты, кружева): «Это увлечение миловидной портнихой. Оно окончилось крахом...» Можно только улыбнуться настойчивости, с которой легенда внедряла в жизнь художника романтическое начало.

Вывески Пиросманашвили не похожи на те, которые были распространены в Тифлисе и о которых мы можем судить по старым фотографиям. Те были, как правило, сложной фигурной формы — с какими-то выступами, закруглениями, вырезами и проч.; главным в них

была крупная надпись, исполненная тщательно и со всевозможными декоративными ухищрениями, а ее уже только дополняли небольшие изображения предметов, плоскостно-орнаментально разбросанные по нейтральному фону.

Сохранившиеся вывески Пиросманашвили простой прямоугольной формы (есть одна и фигурная — «Кахетинское вино Карданах», но ее он мог делать поверх старой, ему данной; впрочем, и его авторство здесь довольно сомнительно). Главное в них — изображение, трактованное «картинно» — пространственно, объемно, живописно, а небольшая, выполненная наскоро и не очень умело надпись прибавлялась к нему. И тут есть одно исключение: вывеска, где слова «Винный погреб» выведены твердой рукой шрифтовика-профессионала. Но разница так велика, что сразу видно: надпись эту, конечно, делал не сам Пиросманашвили. То ли ее выполнил кто-то другой, то ли на уже готовой раньше вывеске художнику предложили обновить изображение, и он, исполнив это, начертил уже сам под старой надписью, на синем фоне, своими быстрыми и не очень ловкими буквами: «Распивочно и на вынос».

Нет, недаром он говорил: «Иконописец, живописец, маляр, художник — все разное, иконописцем не был. Раз только писал святого Георгия. Живописцы — это буквописцы и рисовать совсем не умеют», — с некоторым высокомерием, не совсем неожиданным для него, отделяя себя от профессиональных мастеров вывески, «буквописцев».

К вывеске он тянулся в молодости, тогда это был для него реальный путь к искусству. Сейчас же его интересовали только картины, и только картины он хотел писать. Вывески его, в сущности, те же картины, причем на самые разные темы. Есть среди них натюрморты. Есть пейзаж — и обширный, населенный, как всегда у Пиросманашвили, множеством фигур («Пивная Закатала»), Есть и житейские сцены: половой с большим и малым чайником в руке в окружении бутылок, пивной бочки, сахарной головы («Чай, пиво...»); двое приятелей, наслаждающихся пивом под сенью трактирной пальмы («Холодный пиво»); арба с громадным (сделанным из шкуры целого буйвола) бурдюком направляется к духану, а за ней гарцует всадник с рогом для вина в руке (уже известная нам вывеска «Винный погреб» — судя по воспоминаниям, этот сюжет пользовался успехом и не раз повторялся). А уже к картинам он — постылая, но неизбежная дань вывесочному жанру! — приписывал нехотя и наскоро нужные надписи. Стоит подивиться тому, что заказчики, как будто приученные к иным канонам, охотно брали его вывески. Очевидно, даже в косной психологии торговца находит место тяготение к истинной красоте и способность

принять новое, которых иной раз недостает и присяжным ценителям искусства.

Из учтенных Кириллом Зданевичем вывесок (то есть лишь малой доли существовавших в действительности) уцелело менее трети. Но это еще хорошо, потому что из стекол, расписанных Пиросманашвили, не сохранилось ни одного, а он часто украшал окна трактиров и духанов. Немудрено — железо прочнее стекла. Известны только лаконичные описания таких росписей: в столовой «Самшобло» («Родина») — цветы, фрукты; в винном погребе С. Кочлашвили «Карданах» — зелень, стаканы с вином, редиска, огурцы; в трактире «Варяг» — курица, листья, шашлык на шампурах, бутылки с вином. Обо всех этих работах мы имеем самое приблизительное представление. Нет сомнения, что интуиция подсказала художнику письмо не густыми, а разжиженными красками, которые просвечивали лучше. Росписи эти всякий раз выглядели иначе. По-своему привлекательны они были днем: и снаружи — мутноватые, слабо различимые, только намекающие на цвет; и изнутри, когда свет, проникавший с улицы, оживлял их. По-своему и особенно хороши они были вечером, когда внутри зажигался свет, и изображение вдруг становилось необычайно ярким и рельефным, чутко отзывалось на движение в духане, и рождались эффекты, трогавшие неискушенную душу прохожего.

Еще грустнее участь стенных росписей. И они известны только по описаниям. Каждая существовала два, от силы три года, после чего ее — закопченную, лоснящуюся от жирных испарений, захватанную руками, потемневшую, засиженную мухами — забеливали известкой, с тем чтобы сверху написать что-то новое или вовсе ничего не написать. Чаще всего это делалось по требованию санитарной инспекции. Ле Дантю был свидетелем такой сцены: Сашо, хозяин молочной лавки в сабуртало, сокрушался о том, что в свое время пожалел денег на клеенку и сейчас лишался украшения. Пока равнодушная кисть маляра вершила свое неблагодарное дело, Ле Дантю торопливо описывал изображение: фризом слева направо черный медведь, красная корова, скрещенные ветки, черная корова, красная голова быка, снова скрещенные ветки, черный буйвол, белый баран, красные ветки, красная корова, рыжий медвежонок.

Другое известное нам описание еще короче: в пивной Кочлашвили на стене были изображены пароход, море, большая рыба, лодка, павлины. Но и такое описание — счастливая и редкая случайность. От других росписей сохранились только названия. В духане «Дарданеллы» были изображены два сюжета из «Тигровой шкуры»: «Тариэл у ручья» и «Автандил находит

Тариэла со львом и тигром». А что было написано, скажем, на стенах столовой с романтическим названием «Дзвели цховреба» («Старая жизнь»), мы и вовсе не знаем. Можно только догадываться о том, что росписи эти не уступали известным нам картинам и что декоративный дар Пиросманашвили — присущее ему чувство ритма, плоскости, масштаба — преображал стены духанов в восхитительные панно.

Сколько же неведомых шедевров таится на стенах тбилисских подвалов погребенными заживо под пластами известки! Они существуют, но их уже никто и никогда не увидит. Адреса их известны. Приходило ли кому-нибудь в голову их расчистить? Да и возможно ли это? Ведь они писались простой клеевой краской прямо по обычной штукатурке.

Ограничься Пиросманашвили только настенными росписями — и имя его осталось бы никому не известным. Но большую часть его произведений составляли станковые картины: пусть их сохранилось немного — все-таки они существуют.

С картинами Пиросманашвили мы встречаемся в чуждой им нейтральной среде музейных залов, и нам трудно, даже невозможно восстановить ощущения человека, который входил в духан, украшенный ими: ни одного из этих духанов давным-давно нет, да и мы сами не те. Колау Чернявский назвал эти духаны зрелищем «одновременно странным и величественным»^[69].

В полутемных помещениях (чаще всего в подвалах), слабо освещенных свечой или керосиновой лампой, эти большие картины без рам, повешенные тесно друг к другу, в самом деле должны были производить сильное впечатление.

Нет сомнения, художник очень серьезно относился к тому, что его картины должны украшать питейные заведения, скрадывать их убогую будничность, преображать их. Он учитывал те условия, в которые должны были попасть картины: размеры и характер помещения, направление света, соотношение с обстановкой, соседство друг с другом. Он не раз делал парные картины, рассчитанные на взаимодействие; скажем, «Муша с бурдюком» и «Муша с бочонком», а также две лежащие «Ортачальские красавицы» должны были висеть по обе стороны от двери.

Очень часто картины дополнялись разнообразными надписями. Некоторые писались мелко, характерными печатными буквами и размещались скромно, чтобы не лезть в глаза, но давать желающему необходимые сведения. Обычно это пояснение изображенного: «рзбоникь украл лошдь», «Шете указывает князя Борадскому дорога помать Шамиля», «Миланерь безь детный. Бедная съ детьми», «Актриса Маргарита»,

«Ишачий мост». В некоторых (к сожалению, немногих) групповых портретах около каждого изображенного или прямо на нем написано его имя. Появляются и совсем служебные надписи: «По заказу Бего Екиева. 30 р.», или сравнительно легко расшифровываемое «ПЗКК» («По заказу Карапета Карапетова»), или вовсе для нас не понятное «ККИЖ».

Были надписи иного рода — они исполнялись крупно, старательно и, как правило, включались в композицию картины (чаще всего сверху, как бы осеняя собою изображение). Это были своеобразные лозунги, приглашавшие зрителя разделить чувства, волнующие заказчика: «ХВ. Слава Богу, что дожили до Пасхи. Христос Воскресе! Воистину Воскресе!», или «Да здравствует компания Бего! Бог да умножит всем добрую жизнь!», или знаменитое чистосердечное «Да здрастуите хьба солнаго чьловека». Они делались не только на грузинском, но и на русском, а иногда и на армянском языках, что было естественно для Тифлиса, где едва ли не каждый говорил на двух-трех языках или хотя бы понимал их.

Широкое использование надписей составляло примечательную черту картин Пиросманашвили. Привычная нам станковая живопись такого обращения не знает, она представляет собою самостоятельный, замкнутый в себя микромир, существующий независимо от зрителя и не предлагающий к нему присоединиться. В нашем столетии надписи стали применяться иными из художников, но это всегда был формальный прием — пусть и эффектный, но лишенный того внутреннего смысла, той органической обусловленности, которая отличает надписи Пиросманашвили. У него это энергичное обращение к зрителю, средство сделать зрителя соучастником происходящего на картине, а картину — соучастником происходящего в реальности, в той среде, для которой она была исполнена.

При фантастичности и причудливости общего впечатления все изображенное выглядело необычайно реальным. В живописи Пиросманашвили вообще господствует предметность. Ему чужды невнятность, туманность показа. Чуждо ему и столь частое у народных мастеров тяготение к декоративности орнаментального толка. Нет, он стремился изобразить все в полную силу существования, конкретно и определенно, и этот пафос предметности, материальной осязательности сообщал его картинам колдовскую притягательность. Недаром сказал поэт: «И запах лаваша стремится / К хлебам работы Пиросмани...»^[70] Это, конечно, было сказано про его знаменитые натюрморты.

Натюрморты ли? Мы их так называем, но картины Пиросманашвили сильно отличаются от привычных натюрмортов. Разве что один из них,

самый маленький, напоминающий традиционные десюдепорты — декоративные натюрморты, которые принято было вешать над дверью (надо думать, он именно для того и предназначался). Он очень узкий и длинный, и в композиции его заметна забота о правильности — в центре кувшин, по бокам от него, симметрично, два стакана, а вокруг навалены всевозможные атрибуты застолья, не совсем точно, но все-таки поддерживающие общую симметрию построения: слева кувшин и винный бурдюк, а справа арбуз, рыбыны, персики, виноград, хлеб, солонка, наваленные кучей. Все-таки и в нем есть нечто необычное, делающее его не совсем похожим на натюрморт в точном смысле — то есть изображение реальных предметов, собранных в реальном месте. Непонятно, где все это находится — скорее всего, не на столе, а где-то на земле, потому что сбоку виднеется маленький пенек и немного зелени. Но пенек этот размером со стакан, и во всем ощущается легкая несоразмерность, которая мешает признать в картине изображение чего-то увиденного в реальности.

Это ощущение усиливается в другом натюрморте — в осененном только что названным лозунгом «Да здрастуите хьба солнаго чьловека» (на русском и грузинском языках). Он невелик, но кажется небывало крупным (картины Пиросманашвили, увиденные в репродукции, вообще кажутся гораздо большими, чем они есть на самом деле, и это очень симптоматично). В его композиции снова господствует декоративная уравновешенность. Рыжий глиняный доки (кувшинчик для вина) гордо утвердился в центре, его сопровождают две бутылки, отливающие чернотой, снизу их поддерживает хлебец-шоти, похожий на лодочку; по сторонам их дополняет все прочее: бурдюк, яблоки и рыба на тарелке — слева, шашлык, рог для вина, вареная курица, задравшая лапки, стаканы, солонка — справа. И все они не расставлены и не разложены на столе, а обретаются в неопределенном где-то — лишенные реальной опоры, но еще хранящие в своем взаиморасположении напоминание о столе, — словно бы стол внезапно исчез, а расставленные и разложенные на нем предметы повисли в воздухе.

По своей образности, композиционному построению, характеру живописи, в которой торжествуют воинствующая материальность и чувственная вещественность, натюрморты Пиросманашвили, конечно, — дети вывески. У этого цела пуповина — он писан на железе.

Поистине фантастичен другой известный натюрморт. Он больше предыдущего в пять раз, но кажется, что он мог бы быть и еще больше, так внушительно все изображенное. Его так и принято называть: «Большой натюрморт». Если в том натюрморте заметна была забота о правильности

симметрической композиции, то здесь эта забота исчезает. Кажется, что рукой художника водило только желание поместить все на поверхности клеенки, чтобы ничто не оказалось забыто, чтобы ни один предмет не мешал другому и был сам по себе. Это так, но и не совсем так, потому что инстинкт художника все-таки организовал этот кажущийся беспорядок, да еще гораздо тоньше, чем в предыдущем натюрморте: здесь низ картины укреплен, как фундаментом, горизонтальными предметами — бурдюком, блюдами с курицей и с грушами, а основная часть, как колоннами, равномерно делится балыком, рыбой, мясной тушей, и уже между этими мощными вертикалями разбросано все остальное, что помельче. Эта почти архитектурная композиционная идея скрыта так глубоко, что с первого взгляда кажется необъяснимой строгая и красивая уравновешенность картины, будто бы без всякого порядка набитой предметами.

И если тот натюрморт еще хранил отпечаток реальных жизненных связей, возникающих между предметами в пространстве, и некоторые из них заслоняли друг друга, то здесь это уже совсем неощутимо. Балык, поросенок, курица, виноградная гроздь, сом, пучок лука, редиска, бурдюк, шашлык не стоят, не лежат, не висят, а живут своей собственной, самостоятельной жизнью, существуют сами по себе, независимо от всего окружающего, даже от реальных масштабов (кувшин для вина оказывается гораздо меньше курицы, а поросенок меньше бутылки), даже от земного притяжения. Это групповой портрет: Мясо, Шашлык, Бурдюк, Курица... И есть что-то загадочное в их молчаливой, но напряженной жизни, в их удивительном существовании на поверхности черной клеенки.

Это словно вторая реальность, по силе воздействия не только не уступающая подлинной реальности, но даже спорящая с нею, потому что те примелькавшиеся и простые предметы, которыми никому в голову не пришло бы заинтересоваться, вдруг приковывают внимание, властно заявляют о себе, становятся значительными, увлекательными, прекрасными.

«Сезанновская реалистическая забота сделать явным то, что ему самому понятно и ясно, но так, как хочется художнику», — определял отношение Пиросманашвили к изображению вещей Кирилл Зданевич^[71].

Пиросманашвили был реалист в самом прямом смысле этого слова. Он обычно писал только хорошо знакомое, простое, житейское, и это примечательно. Ведь он работал не для себя и не для интеллигентных ценителей, а для толпы, заполнявшей духаны и лавки. Природный грузинский вкус строг, но обыватель — везде обыватель, и вряд ли духанные завсегдатаи не тянулись к вульгарным базарным поделкам, к

пестроте, вычурной красивости, выпренией чувствительности и особенно к экзотике. Творчество Анри Руссо, испытывавшего сильное воздействие мещанского вкуса, дает немало примеров такой экзотики, доходящей порой едва ли не до пошлости и лишь обаянием его сильного таланта облагораживаемой, возводимой в степень художественности: все эти джунгли с тиграми, нападающими на антилоп, заклинательницами змей и пр.

«У него (Пиросманашвили. — Э. К.) мы не находим, как у таможенника Руссо, фантастики, омывающей страну вымысла и всплывающей во взглядах, как тьма времени»^[72].

Мотивы искусства Пиросманашвили строги и сдержанны. Он избегал даже занимательности, как будто такой естественной для духанной живописи. С трудом отыскиваем мы в его картинах сюжеты сколько-нибудь интригующие, темы диковинные: «Охота в Индии», «Охота на медведей», «Тунгусская река Емут», пожалуй, еще «Охота и вид на Черное море» (черноморское побережье, конечно, не было чем-то невиданным для грузин, но ориентация на зрительский интерес к сюжетным коллизиям у Пиросманашвили здесь сильна). Ни одна из этих картин не стала достижением художника, тут заметны и несамостоятельность, и эклектичность: художника они явно не трогали, писал он их вынужденно, а если и увлекался в процессе работы, то лишь чисто живописными частностями. Так, в «Охоте на медведей» сама сцена схватки охотников с медведями, как видно, скопирована с заурядной журнальной иллюстрации, данной как образец, — и какой контраст являет к ней превосходный пейзаж с ритмом мощных древесных стволов, от которых, пожалуй, не отказался бы и Андре Дерен.

Может показаться странным, как мало у Пиросманашвили картин на литературные и исторические сюжеты и вовсе нет сюжетов легендарных, вообще фольклорных, то есть таких, которые представляли бы интерес уже одной только событийной стороной, помимо чисто живописной. Между тем чувство причастности к истории своего народа было воспитано веками героической борьбы, уважение к прошлому стало неотъемлемой частью традиционной грузинской этики. «И в самом деле, если бы наши предки были трусами и отдали нашу землю врагу — не отстояли ее в битвах, а бежали от врагов, — кто знает, где сейчас ютились бы мы, грузины?»^[73] Правда, исторические познания складывались из причудливого соединения достоверного с легендарным, апокрифическим, даже анекдотическим, но все-таки для простого человека не пустым звуком были имена

исторических деятелей — и древнего царя Гургена (о котором и наука толком ничего не знает, кроме того, что он действительно существовал), и легендарного основателя Тбилиси Вахтанга Горгосала, и объединителя страны Давида строителя, и царицы Тамар, с правлением которой связан расцвет Грузии, ставшей тогда, на рубеже XII–XIII веков, одним из самых крупных и сильных государств своего времени, и гениального Шота Руставели, ее современника, и мудрого полководца Ираклия II (народ наградил его ласковым прозвищем Патара Кахи — Маленький Кахетинец), и еще многих других.

Громадной популярностью пользовались произведения старогрузинской литературы — в первую очередь «Тигровая шкура» Шота Руставели, эта поистине настольная книга грузин в течение нескольких столетий, но не только она. Были известны и перечитывались «Караманиани» (рыцарско-приключенческий роман), «Балавариани» (переработка древнеиндийской повести), «Ростомиани» (обработка «Шахнаме» Фирдоуси), «Швидвезириани», «Лейлмеджнуниани», «Висрамиани» — книги, пришедшие из тьмы веков и продолжавшие увлекать читателей.

Богатейшей сокровищницей живописных образов, ситуаций, сюжетов мог быть для художника и грузинский фольклор: мифы, формировавшиеся тысячелетиями, еще от древнеиберийских племен, разнообразнейшие сказки, величественный эпос «Амираниани» и любовно-романтический эпос «Этериани» — о любви Этери и Абесаломы, баллады, героические и лирические песни, любопытнейший исторический фольклор — легенды, предания, новеллы, сказания, анекдоты. Все это было широко известно, любимо в народе, все это было живо.

Однако ничего этого нет у Пиросманашвили.

Не известно ни об одном его произведении, прямо навеянном сказкой, легендой, басней, притчей, песней. Сохранились сведения только о двух росписях на сюжеты из «Тигровой шкуры» (в духане «Дарданеллы»). Существуют картины на сюжеты из пьесы В. Гуния «Брат и сестра», но они, написанные по фотографиям сцен из спектакля, как уже было сказано, вряд ли создавались с большим воодушевлением. Скорее всего, это был заказ, сформулированный точно и требовавший точного же исполнения.

К истории Пиросманашвили обращался немного чаще. Однако в подавляющем большинстве это портреты, а значит, художник откровенно уклонялся от возможности увлечь зрителя интригующей событийностью, развернуть перед ним эффектное зрелище. Сохранилось по одному портрету Георгия Саакадзе и Ираклия II, а также целых шесть портретов

царицы Тамар и семь — Шота Руставели. Скорее всего, этих последних было еще больше, потому что почтительный интерес к образам двух великих людей великой эпохи истории Грузии был традиционным. Старая легенда даже связывала их любовью. По одному из вариантов этой легенды, их тела были похищены сванами и захоронены высоко в горах, чтобы никто не мог их увидеть и прикоснуться к ним. Пиросманашвили как-то услышал эту легенду от своего приятеля, свана Ушанги, и загорелся: «Пойдем, отыщем...»^[74] Сам он говорил: «Разве царица Тамар — не мать Грузии, а Руставели — не величие Грузии? Я их не отделяю друг от друга...»^[75]

Как это ни странно, но и среди этих работ нет произведений выдающихся, разве что один из портретов Руставели, завораживающий проникновенной серьезностью взгляда и необычайно красивым колоритом, основанным на густых коричневых, рыжеватых и золотисто-медовых тонах, довольно редких у Пиросманашвили. Увы, необходимость повторять один и тот же сюжет десятки раз была способна ослабить воображение даже Пиросманашвили.

В литературе мелькало еще упоминание о будто бы не дошедшей до нас картине «Шота Руставели подносит поэму царице Тамар», но ему не стоит доверяться, потому что на самом деле здесь речь идет опять-таки о портретах, написанных на одном куске картона (диптих находится в Национальном музее Грузии): слева Руставели пишет в толстой книге, положенной на колено (на голове традиционная шапочка с пером, позади флаг с изображением Георгия Победоносца, покровителя Грузии), справа — царица Тамар стоит в повелительной позе со свитком в руке; между ними нет никакой связи.

А сюжетных исторических картин у Пиросманашвили всего только три. Толпа вооруженных воинов, группа военачальников вокруг боевого стяга, полководец, целующий этот стяг, как бы дающий клятву, — «Георгий Саакадзе спасает Грузию». Композиция, преувеличенная динамичность — все здесь чужое, для Пиросманашвили нехарактерное, и лишь отличное качество самой живописи бесспорно выдает его руку.

Нехарактерны и две картины, посвященные событиям сравнительно недавнего прошлого — войне с Шамилем^[76]: «Шамиль со своим телохранителем» и «Шете указывает князю Барятинскому дорогу поймать Шамиля». Обе они откровенно иллюстративны, хроникальны, а их необычное для художника пространственное построение — резко обозначенная прямая перспектива, острое соотношение крупных фигур с

мелкими на заднем плане — говорит о подражании какому-то предложенному образцу, скорее всего, лубочной картинке или журнальной иллюстрации. Но это и все. С большой натяжкой сюда можно добавить и две композиции, посвященные событиям современности. Обе похожи друг на друга, обе тоже восходят к лубочным картинкам и называются одинаково: «Русско-японская война»^[77]. При всей своей живописной эффектности, вызывающей в памяти батальные картины старых мастеров, — с обширным простором моря, маневрирующими в нем боевыми кораблями, огнем и дымом, извергающимися из пушечных жерл, генералами, командующими сражением, и прочим — они поражают необъяснимой для Пиросманашвили незаинтересованностью — отстраненностью от трагической сущности войны. Существовали еще три картины, написанные по горячим следам событий 1905 года, но все они утрачены и известны лишь по названиям.

Как неожиданно пренебрежение к сюжетам литературным, фольклорным, историческим — ко всем, которые должны были занимать зрителей, так же неожиданно возникают у Пиросманашвили изображения животных, казалось бы, столь далекие от потребностей духанной публики.

Надо думать, что животные мало привлекали его сами по себе: для него они были олицетворением чувств, характеров. Он не был «анималистом». Понятно, почему он писал исключительно зверей, а не, скажем, птиц. Птицы могут увлечь воображение художника своей красотой, своеобразием пластики, прелестью расцветки, но они отдалены от мира человеческих чувств. Еще дальше от человека немые и холоднокровные рыбы и гады.

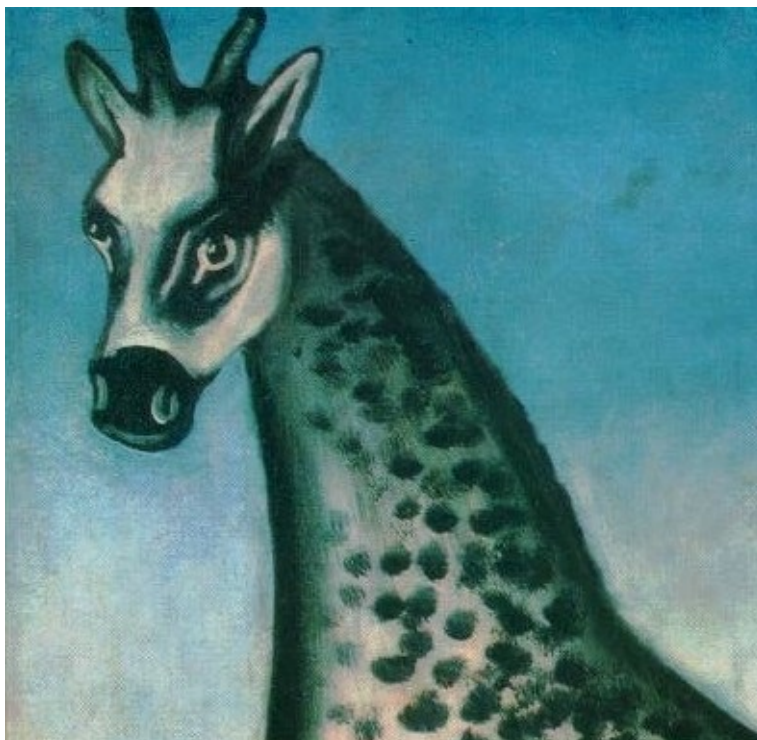
Птицы нередко появляются на его картинах, но, быть может, только в одной — «Орел поймал зайца» — имеют самостоятельный смысл. Обычно же они — только атрибут, необходимая деталь, дополняющая главный образ. Как птицы в тех стаях, которые стремительно несутся по небу — белые по темному, черные по светлому, — придавая всему изображенному некоторую напряженность и загадочность. Как птички, белые либо желтые, сопровождающие большинство его женщин — и «Ортачальских красавиц», и «Актрису Маргариту»: порхают вокруг или садятся на плечо. «У них есть любовь к жизни, это цветы, помещенные вокруг их фигур, и птички у плеча...» — объяснял бесхитростно сам художник. Это «птицы вообще» или «птички вообще».

Звери — наши братья по крови, теплые, носящие шкуру, рожающие и вскармливающие молоком детенышей — всегда нам ближе и понятнее, и мир человеческих переживаний отражается в них гораздо

непосредственнее. В этой, чисто психологической, стороне — разгадка того постоянного интереса к изображению животных, который испытывал художник: они давали ему возможность наиболее непосредственно, исповеднически высказать себя.



Олень. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Фрагмент



Жираф. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Фрагмент

Как будто он и сам это понимал. «Люблю писать животных — это друзья моего сердца», — сказал он как-то. И не случайно, рассуждая о жизни и своем отношении к ней, пытаюсь объяснить, как он выражает в картинах это отношение, он прибегнул к образам животных: «Все в жизни имеет две стороны: добро и зло. Вот белая корова — это символ нежности, спокойствия, любви, она дает молоко, мясо, шкуру. Белый цвет — это цвет любви... Черный бык — он дерется, орет — это война. Орел огромный, беспощадный, он терзает маленького зайчика. Орел — это царский орел, а зайчик... это мы с вами».

Кажется, Ладо Гудиашвили первым заметил, что у животных на картинах Пиросманашвили глаза человека. Даже больше: глаза самого художника, знакомые нам по его изображениям. «Как ты жирафьим глазам Передать умудрился тоску, Что в глазах своих носишь сам?»^[78] Звери — духовный автопортрет Пиросманашвили. Их изображения вполне заменяют не дошедший до нас его автопортрет («В хорошем платье, не в таком, как это...» — сказал про него он сам Илье Зданевичу), где, стесняемый заботой о физическом сходстве, он вряд ли сумел выразить себя так полно и глубоко, как в портретах «друзей моего сердца». Так и Важа Пшавела в

лирике постоянно сравнивал себя то с горным орлом, то с рабочим быком, а голос свой — с трубным криком оленя.

Писал Пиросманашвили, как правило (если говорить о самостоятельных изображениях, а не о животных, фигурирующих в других его картинах), хорошо известных зверей: оленя, лань, медведя, барана, лису. Несколько раз писал льва, который хоть и не водится в Грузии, но достаточно популярен. Изредка он писал и животных экзотических. Следует иметь в виду, что, скажем, верблюды для тифлисцев был животным заурядным: караваны верблюдов приходили на Майдан с тюками товаров — такими он их и написал в двух известных нам вариантах. Но, конечно, был экзотичен северный олень с картины «Тунгусская река Емут». Экзотична была «Белая медведица с медвежатами», написанная на фоне яблонь и кукурузы. В этих случаях, очевидно, он следовал пожеланию заказчика. Именно среди экзотических животных попадаетея вдруг «Жираф», одно из самых сокровенных созданий художника.

Изображая животных, он чаще всего следовал сложившейся, освященной фольклором традиции: тяжелый и простодушный медведь, сильный и благородный лев, чистый и гордый олень, нежная и трогательная лань, быстрая и хитрая лиса. Временами возникали какие-то новые акценты и уточнения. Так появился совершенно загадочный и странный «Медведь в лунную ночь».

Неудивительно, что среди животных он избирал себе таких героев, которые могли выразить лучше всего позитивное начало. Очень редки у него отрицательные персонажи, такие как «Кабан», это воистину глобальное воплощение тупой и жестокой силы.

По той же причине он реже писал хищников. Нам не известно ни одно изображение тигра (кроме фигурирующего в композиции «Охота в Индии») — зверя красивого и тогда совсем не экзотического (последний тигр был убит в окрестностях Тифлиса в 20-х годах прошлого века), но слишком уж откровенно олицетворяющего начало хищное, коварное, агрессивное. До нас дошло только по одному изображению шакала, лисы и волка, и вряд ли их было намного больше. Все это были не его герои.

Иное дело — лев. Излюбленный персонаж древнегрузинской монументальной скульптуры и живописи, сказок, басен, притч, признанный символ мужества, гордости, рыцарственности и благородства, он не мог не увлечь художника. И немудрено, что все три картины — и «Черный лев», и «Сидящий желтый лев», и «Лев и солнце» — произведения превосходнейшие. В каждом из них лев, сохраняя качества, закрепленные многовековой традицией, оказывается немного иным:

энергичный, полный сил и бодрости лев-воитель (из композиции «Лев и солнце») неожиданно серьезен, даже задумчив; эта задумчивость переходит в мудрость и сосредоточенность в льве-философе («Сидящий желтый лев»), оборачивается грустной, даже горькой созерцательностью в «Черном льве».

Но чаще всего Пиросманашвили писал оленя и его «родственников» — ланей и косуль, не причиняющих зла. Олень — крупный, высокий, осененный красивыми ветвистыми рогами — неизменно выступает как близкий льву носитель гордости, достоинства, благородства и силы, направленной на защиту добра (нелишне знать, что среди грузин с незапамятных времен был распространен культ оленя, и его изображение в конце концов стало, наряду с Георгием Победоносцем, одним из символов Грузии), в то время как олениха (лань, косуля) — выразитель мягкости, трепетной чуткости, незащищенности, нежности. Здесь, между прочим, сказалась чрезвычайно характерная для национального мировосприятия резкость разграничения и даже известного противопоставления друг другу мужского и женского начал.

Пиросманашвили вообще отдавал предпочтение животным диким — независимым, свободным, перед домашними — поработченными. Так, редко у него вечные спутники человека — лошадь, собака, кошка — если и встречаются, то исключительно как детали картины, но не как самостоятельные герои. Правда, попадаются изображения барана, козла, коровы — всем им присуща некоторая «женственность» трактовки, страдательность: то невинные души, с горечью и смятением взирающие на ужасы окружающего их мира. Это, конечно, не только откровение души художника, но и сложившееся в народе отношение к животным как к меньшим братьям («Бык плакал жемчужными слезами. — Что плачешь, бык, ведь у тебя будет много мякины. — Зачем мне мякина, когда твоя немая рука колотит по моей спине палкой», — поется в народной песне).

И все-таки главные персонажи Пиросманашвили, его протагонисты, лирические герои — олень, лев, лань. В их огромных бездонно-черных глазах светятся тревога, печаль, смятение, робость, горечь, скорбь, недоумение, задумчивость, сосредоточенность и другие оттенки, преимущественно духовного отношения к действительности, — те, которыми чуткое сознание отзывалось на неблагополучие мира, не будучи в силах его переменить или хотя бы уверовать в возможность такой перемены; те, которыми незащищенная душа отторгает себя от безобразия; в которых сознание, жаждущее гармонии и несущее гармонию в себе, реагирует на несоответствие между жизнью и исповедуемым идеалом.

Те же ноты звучат и в трактовке еще одного четвероногого героя Пиросманашвили — «Пасхального ягненка», уже и вовсе выходящего за пределы анималистического жанра.

В Грузии существовал любопытный обычай, несомненно восходивший к языческому прошлому и лишь позднее влившийся в христианский ритуал: перед Пасхой приводили во двор молодого ягненка, украшали и всячески ублажали его, а потом закалывали к праздничному столу. В обычае этом ягненок оказывался своего рода искупительной жертвой, приносимой людьми, — персонажем трагическим.

Сохранилось несколько «Пасхальных ягнят», написанных Пиросманашвили, но, скорее всего, их было гораздо больше и этот сюжет принадлежал к наиболее ходовым. Один из них известен под названием «Барашек и пасхальный стол с летящими ангелами»: лужайка в лесу, стол, накрытый к Пасхе — с куличом и крашеными яйцами, распятие в траве, порхающие в воздухе «ангелы» вперемешку с обычными у Пиросманашвили птицами (и так же написанными) и пасхальный ягненок, пьющий из ручейка. Чрезвычайно идиллическая картинка, должно быть, была по душе зрителям. Она и нам мила своей крайней наивностью, роднящей ее с произведениями базарных ремесленников — с той стихией, от которой отталкивался художник (нечто подобное этой картине и в самом деле сооружали многие тифлиские торговцы на Пасху в своих маленьких витринах, заботливо выкладывая мох или мелко нарезанную зеленую бумагу, расставляя фигурки из папье-маше, тарелки и корзинки с угощением и зажигая свечи).

Но два других, наиболее известных, варианта совсем не идилличны. И тут есть привычные атрибуты праздника: кулич и тарелка с яйцами в одном, тарелки с разными яствами — в другом, но нет главного — праздника. Барашек, занимающий почти всю композицию, стал теперь полновластным героем: медленно, подобно заводной игрушке, автоматически переставляя негнущиеся ноги и глядя огромными печальными глазами, идет он навстречу неминуемой гибели. Словно все знает, все понимает — и идет.

Известно, что Пиросманашвили был верующим человеком — правда, более в душе, чем в каноническом и добропорядочном следовании предписаниям церкви. Его религиозных произведений дошло до нас очень мало. Кроме нескольких «Пасхальных ягнят» известны только две такие картины: «Вознесение» и «Георгий отшельник». Конечно, работа для духанов, пивных и закусовых не располагала к евангельским и библейским сюжетам. Но дело не только в этом. Прямое изображение чего

бы то ни было исключительного вообще было чуждо ему по самой природе дарования, и он его избегал, инстинктивно стремясь оставаться на почве реального.

Право же, картина «Барашек и пасхальный стол с летящими ангелами», при всей ее милоте, все-таки вызывает к себе несколько снисходительное отношение. То же, в общем, можно сказать и про другую его работу, «Вознесение», лишь совсем недавно вынырнувшую из неизвестности. Здесь очень земной и массивный пасхальный натюрморт на переднем плане и характерный, при всей его лаконичности, грузинский пейзаж на заднем довольно наивно соединены с сюжетом вознесения Христа, взмывающего в небо и оставляющего на земле свое потемневшее бренное тело.

Совсем иное впечатление оставляет картина «Георгий отшельник» (наверно, та самая, которую он называл, когда говорил, что иконописцем не был и только раз писал святого Георгия). Георгий был не просто одним из святых. Его культ восходил еще к почитанию языческого божества — всадника Гиорги — охотника, покровителя земледелия, повелителя небесного огня и грома (позднее, с принятием христианства, он слился с образом Георгия Победоносца). В нем видели покровителя Грузии и грузин. Верили, что все грузинские храмы были возведены там, куда попали частицы тела святого, будто бы разрубленного после смерти на 360 кусков. Недаром на многих европейских языках Грузия и называется его именем — *Georgie*. «Своим» был Георгий и для художника: именно он, «его ангел-хранитель», с кнутом в руке являлся ему в фантастических видениях его молодости и кричал: «Не бойся!»

Житие Георгия предлагало немало увлекательных сюжетов, но Пиросманашвили пренебрег ими и написал отшельника, старика в простой крестьянской одежде, молящегося у себя в пещере. Одна лишь маленькая икона с каноническим изображением Георгия Победоносца, поражающего дракона, подсказывает нам, кто это. Постаревший герой, удалившийся от подвигов в тишину отшельничества и хранящий напоминание-знак этих подвигов (не так ли мы сами вешаем на стены свои старые фотографии?), — это сугубо житейское истолкование неожиданно и характерно. При всем том Георгий написан с мощью, которая перебарывает бытовую конкретность, берет ее себе в услужение. Он словно сошел прямо с какой-нибудь старогрузинской фрески — такой завораживающей истовостью дышат его пластика, характерный жест, проникновенный взгляд. Живописная сила, с которой вылеплена его фигура, способна отвлечь даже от превосходных деталей — скажем, от ручейка, рассыпающего свою

тонкую серебристую струю, написанного так обескураживающе просто и вместе с тем убеждающе, как был способен только Пиросманашвили.

Всё же и «натюрморты», и изображения зверей, и религиозные сюжеты составляют меньшую часть наследия Пиросманашвили. Преобладающая же посвящена людям: реальным — в картинах «городских» и вымышленным — в «деревенских». Те и другие сильно отличаются друг от друга, а во многом даже друг другу противостоят.

Нередко встречающиеся в литературе, ставшие уже привычными и оттого еще бездумнее и легче вновь и вновь повторяющиеся фразы о том, будто Пиросманашвили живо и увлекательно запечатлел окружающую его городскую жизнь, не наполнены никаким реальным содержанием. Чтобы убедиться в этом, достаточно лишь чуть внимательнее приглядеться к его работам.

В самом деле, Пиросманашвили остался совершенно равнодушен к тому изобилию увлекательных, красочных, любопытнейших сюжетов, которые ежедневно — нет, ежечасно! — рассыпал перед ним бурлящий город. Тут и праздники — «Новогодний праздник», и «Новруз-Байрам», и «Народный праздник Каэноба», и «Шахсей-Вахсей», и «Праздник в Мцхета», и «Второй день после Пасхи», и «Масленичный карнавал», и «Пасхальный базар», и «Храмовый праздник». Тут и развлечения — «Танец Шушанбар», а еще «Кулачный бой», «Лезгинка», «Бой петухов», «Танец с кувшином», «Канатный плясун». Если свадьба, то и «Подготовка свадьбы», и «Свадебные подарки невесте», и «Свадебная процессия», и «Свадебный обряд», и «Несут приданое», и «После венчания», и даже диковинная для нас «Пляска новобрачного на могиле родителей».

Всё это названия лишь небольшой доли сохранившихся рисунков Вано Ходжабегова и ничтожной доли тех сюжетов, которые дарил ему городская жизнь и которые он без конца фиксировал своим проворным карандашом — подробно, живо, динамично, с массой любопытных деталей, с многоликими, живо участвующими в происходящем героями. Любой из них украсил бы стену духана и вызвал бы восторги посетителей.

Между тем Пиросманашвили упорно чуждался всякого увлекательного сюжета, всякого движения и изо дня в день с завидным постоянством продолжал писать своих неподвижно застывших, сосредоточенно и будто удивленно глядящих на нас героев. Даже наталкиваясь — по своей ли, по чужой ли воле — на одну из подобных тем, он решал ее совершенно неожиданно, не так, как можно было бы предполагать.

Ходжабегов не раз рисовал бой баранов. На одном из этих рисунков — 17 человек. Все они разные, каждый по-своему отдается зрелищу: кто —

спокойно, кто — возбужденно, кто — даже меланхолично; кто-то высказывает суждение, кто-то пытается руководить, кто-то в азарте присел на корточки; двое самых горячих сцепились, не дожидаясь исхода боя. И все изображено подробно, со вкусом, с неподдельным интересом. Но Ходжабегову словно мало этого. Он рисует бой баранов во множестве вариантов, а кроме того, и «После боя баранов», тоже во многих вариантах, и минорное «Возвращение с боя баранов», и даже «Кутеж после боя баранов», наслаждаясь разнообразием лиц, поз, состояний, ситуаций, поступков.

Немыслимо представить Пиросманашвили пишущим нечто подобное. На ту же тему он отозвался картиной «Баран-боец» — одной-единственной и совершенно необычной. Нет ни зрителей, ни, впрочем, и самого боя. Есть только один баран, его держит на цепи фатовато-меланхоличный хозяин, а он смотрит на нас громадными глазами, в которых застыла беспредельная тоска. Это не баран-боец, а скорее баран-мученик, посылаемый на бой, который ему не нужен, и уже видящий свой печальный конец.

Тифлисскую городскую жизнь Пиросманашвили знал не хуже Ходжабегова и еще в молодости отдал щедрую дань тем разнообразнейшим развлечениям, которыми она изобиловала. Но как художника все это его не задевало. В сущности, его «городские» картины довольно однообразны. Вошло в обыкновение считать, что они сами собой подразделяются на три общеизвестных и привычных жанра: «Актриса Маргарита» или «Портрет Александра Гаранова» — портреты; «Дворник» или «Повар» — обобщенные типы; «Кутеж тифлиских торговцев с граммофоном» или «Семейный пикник» — бытовые сцены.

Но это явное недоразумение, потому что подавляющее большинство «городских» картин в основе своей — не что иное, как портреты. Это для нас «Дворник» или «Повар» — обобщенные типы, а для Пиросманашвили и его зрителей — реальные люди, служившие в «Эльдорадо» у Титичева. Таковы и «Женщина с кружкой пива», и «Женщина с веером», и «Сын богатого кинто», таковы «Муша с бочонком» и «Муша с бурдюком» (два портрета одного и того же носильщика-муши, только повернутые профилями в разные стороны и составляющие диптих). Таковы и многие другие — за каждым из них стоит конкретный человек. Названия не должны нас смущать: все эти «компании», «кутежи», «обеды» и прочее, которые нам представляются жанровыми сценами, бытовыми зарисовками, — просто групповые портреты, подобные «Ночному дозору» Рембрандта.

И недоумения, которые может вызвать сюжет «Ночного дозора», мало отличаются от тех, которые можно адресовать картинам Пиросманашвили,

если видеть в них просто сцены городской жизни.

Для зрителей — для посетителей духанов и погребов — они и были портреты. Картины писались для вполне определенных заведений — со своим кругом завсегдатаев, со своей неписаной историей, со своими привычками и маленькими традициями, со своим, иногда очень необычным, названием, месторасположением (а значит, и с какими-то соседями), да и мало ли еще с какими, часто случайными чертами, иногда анекдотическими особенностями, составлявшими репутацию духана, его неповторимость. Картины Пиросманашвили запечатлевали эту неповторимость и закрепляли дух определенной семейственности, царившей среди посетителей. Каждая из них была не просто картина в привычном для нас понимании — вещь сама в себе, которую можно перенести из одного места в другое, показывать на самых разных выставках. Нет, то была неотъемлемая часть сложной, далеко уже не полностью понятной нам жизни, которая протекала в духане, — такая же неотъемлемая, как, скажем, икона или паникадило в церкви, или как польский «погребальный портрет» в ногах гроба во время отпевания. Так относился к своим картинам сам Пиросманашвили, так воспринимали их и его зрители.

Конечно, здесь очень уместным оказывался групповой портрет, на котором хозяин хлебосольно угощает близких ему людей, такой как «Семейный пикник» («Компания Бего»). Естествен был интерес к портретам людей известных и интересных. Это могли быть и знаменитости, вроде несравненного гонщика Ладо Кавсадзе (победителя неподражаемого Уточкина), и даже примечательные люди особого рода, про одного из которых Сандро Кочлашвили говорил Зданевичу: «Лучшая вещь будет на вашей выставке. Там изображен князь, который способен за обедом выпить три ведра вина», и наконец, просто постоянные клиенты, хорошо знакомые посетителям.

Пиросманашвили очень редко писал людей не его круга, и это понятно: у них были свои художники. Все же временами и они попадали в его картины — и в «семейную компанию», и в «Кутеж трех князей на лужайке», и в «Кутеж пяти князей», и в «Портрет князя с канци»^[79], и писал он их с той же уважительной серьезностью, что и своих постоянных героев — мушу-носильщика, виноторговца или дворника. Все они были перед ним равны.

Мы сплошь и рядом не понимаем этого и приписываем Пиросманашвили те качества, которыми он не обладал, упрощая и огрубляя его искусство, пытаясь увидеть в его творчестве мотивы классовой

тенденциозности, обличения существующего строя и защиту угнетенных. «В картинах Пиросманашвили много раз звучал голос протеста против социальной несправедливости. Он рисовал миллионеров и бедняков, князей, служителей церкви и нищих, оборванных мушей. Нико отлично разбирался в событиях 1905 года. Бедняк Пиросмани был за революцию, ее события нашли отражение в его творчестве. Однако художник должен был быть осторожным. Картина “Бездетный миллионер и бедная с детьми” изображает богатых, сытых и бедную женщину с босыми детьми. В другой картине Пиросмани довольно изобразил зло священника, едущего на осле собирать с паствы приношения»^[80].

Художника хотят видеть более общепонятным, чем он был на самом деле, подогнать его под схематизированные представления. Смешиваются разные вещи: личное отношение Пиросманашвили к богачам и беднякам, классовому неравенству, революции и — объективное содержание его искусства.

Пиросманашвили, безусловно, сочувствовал бедным и рад был революции. Известно (со слов Баиадзе), что он даже участвовал в знаменитой первомайской демонстрации 1901 года. Известно, как он встретил события 1905 года — он жил тогда у Бего Яксиева. Он ходил радостный и возбужденный. «Кончились наши беды», — повторял он. Его видели на митингах железнодорожных рабочих в Нахаловке, он написал по свежему впечатлению картину «Митинг»^[81]. Картина не сохранилась и известна только по названию. Не сохранилась и другая, посвященная Арсену Джорджиашвили, который в центре города, на Бяратинской, убил карателя-генерала Грязнова. Скорее всего, обе картины были уничтожены. Тогда же он в духане вырезал из бумаги буквы и наклеил их на красную ткань: «Да здравствует единство, долой царя, возвеличим рабочего!» Околоточный «посоветовал» лозунг снять; тогда Пиросманашвили написал то же самое на стекле и дал вставить в рамку^[82].

Все эти свидетельства звучат совершенно достоверно, и мы не можем не полагаться на них. Не в том дело.

В обеих названных картинах, а может быть, и в других, также не сохранившихся, социальные симпатии и антипатии художника проявились со всей прямоотой. Но никто из ныне живущих не видел эти картины, и ничья память не донесла до нас хотя бы краткое их описание. Названия же говорят о ярко выраженном событийном характере, который был чужд творчеству Пиросманашвили.

Однако обличительный пафос отыскивали порой и в некоторых

известнейших его работах. Ссылались, скажем, на то, что заказчик «Кутежа трех князей на лужайке» Гулбат Чавчавадзе отказался взять картину из-за ее «уродливости». В этом инциденте видели социальную остроту: Пиросманашвили оказывается сатириком, обличающим сильных мира сего, а они мстят ему за язвительность. Но достаточно посмотреть на саму картину, чтобы понять, что это недоразумение. Нет решительно ничего карикатурного в этом великолепном поэтическом пейзаже (голубое небо с грядами облаков, уступчатые зеленые холмы, редкие деревья) и отлично написанных портретах — в них остро схваченное сходство и не более чем легкая улыбка по адресу склонного к полноте, наливающегося апоплексическим багрецом князя. Центральный же персонаж, напротив, благородством облика напоминает изображения на старогрузинских фресках. И причиной недовольства князей, надо думать, была их эстетическая неразвитость, впрочем, вполне извинительная для того времени, когда и большинство художников решительно отказывались видеть в живописи Пиросманашвили хоть какие-нибудь достоинства.

Наверно, эту картину и имел в виду Константин Паустовский:

«Пиросман писал феодалов — старого князя, черного и тяжелого, поднимающего рог с вином, одутловатого князя — воплощение самодурства и тупости, прикрытой копеечной экзотикой восточных изречений. Он писал князей только пьющих — иного они делать не умели. На клеенках Пиросмана они пьют, едят, вытирают жирные усы и сажают рядом с собой чванных и рыхлых жен, похожих на квадратные тумбы из мяса. Князей Пиросман проклинал. И не только князей. Он не любил сектантов — молокан. Одна из самых издевательских его картин изображает молоканскую пирушку»^[83].

Это сказано красиво и сильно, но это неправда, хотя нечто подобное можно прочесть не раз. Как нет ничего издевательского в «Кутеже трех князей», так нет ничего издевательского и в «Кутеже молокан»: герои этой картины вызывают скорее жалость и недоумение. И немудрено. Это для Паустовского, писавшего в 1931 году, они были «сектанты», а для Пиросманашвили — непонятные, но тихие и трудолюбивые люди, жесточайше преследуемые самодержавием, в сущности, изгнанные в Закавказье. Их поведение было диковинно со многих точек зрения, но издеваться над ними вряд ли мог бы Пиросманашвили, как, впрочем, не мог издеваться над кем бы то ни было. Люди могли вызвать у него сочувствие, жалость, в крайнем случае иронию, не больше того. Гнев, сарказм, обличительный пафос — чувства, пробудившие к жизни столько прекрасных произведений искусства, — были ему чужды.

В его знаменитой картине «Бездетный миллионер и бедная с детьми» бедность и богатство как будто напрямую сопоставлены. Под миллионером и его женой написано: «Миланеръ безъ детный», а под вдовой с тремя ребятишками: «Бедная съ дѣтами» — как пояснения на схеме. Но схемы в картине как раз и нет. Ни богатство, ни бедность никак не подчеркнуты кричащим сопоставлением роскоши и убожества. Все герои картины одеты в одинаково строгие черные одежды, и только мелкие детали, вроде чуть-чуть золотящейся цепочки медальона или золотого браслета на руке жены миллионера, выдают ее богатство, а босые ноги, выглядывающие из-под подола, обнаруживают нищету женщины с детьми. Художник не безразличен к жизни: он хочет постигнуть ее противоречивость. Бедная женщина несчастна, но миллионер и его жена тоже несчастливы — по-своему.

Сама собою напрашивалась здесь тема бесплодия как возмездия, поразившего богачей, но Пиросманашвили не умел радоваться чьему бы то ни было горю. Не увлекает его и лежащая на поверхности ситуации истина о том, что не в деньгах счастье, — истина тривиальная, да, может быть, и немного ханжеская.

Художник задумывается над произволом жизни, по-разному обделяющей людей, над бессилием богатства и предлагает нам задуматься вместе с ним. Картина строга и торжественна. Ее герои стоят двумя группами, не общающимися друг с другом: каждая сама по себе, каждая в своих собственных невеселых размышлениях. Они недоумевают перед противоречивостью мира. Недоумевает и художник. Он отказывается выносить приговор и словно ставит своих героев перед высшим судом, который только и сможет определить, кто из них несчастнее и чья чаша страданий тяжелее.

Пиросманашвили не раз корили во всеоружии терминов-отмычек вульгарной социологии: «Пиросманашвили — яркий выразитель настроений деклассированного слоя мелкобуржуазного населения, для которого богема (условно) и смысл жизни, и “определение” ее»^[84]; «Его мирозерцание не поднимается выше интересов мелкого производителя, страдающего от буржуазного развития действительности и не видящего другого выхода, ибо крепостничество в деревне для него еще страшно, а стать в ряды пролетариата мешает ему его двойственная природа мелкого буржуа»^[85]; «Пиросманашвили был равнодушен к социальным темам. Причиной тому была его деклассированность»^[86]. Нельзя, правда, не признать, что в этих суждениях, естественно, вызывающих сейчас улыбку,

содержалась, тем не менее, попытка как-то объяснить «асоциальность» творчества Пиросманашвили — попытка более серьезная и достойная, чем прекраснодушное побуждение видеть в нем защитника угнетенных и обличителя сильных (по стереотипу «бедный художник обличает сильных мира сего»).

И укоряя его за социальную индифферентность, и пытаясь навязать не свойственную ему роль социального обличителя, мы судим его не по его законам, прикладываем к нему критерии, справедливые в большинстве других случаев, но к данному случаю никак не приложимые. «Глубокая и грустная философия художника, обделенного радостями жизни, но утверждающего эти радости и призывающего к ним — и в “Крестьянине с сыном”, или “Продавце дров”, или “Миллионере бездетном, бедной с детьми”. Все это гуманистично, а названия картин напоминают надписи с возвышенной моралью на русских старинных изразцах», — замечал Владимир Лидин^[87].

Главные же герои Пиросманашвили в преобладающем большинстве — люди его круга, те, среди которых он жил, с которыми дышал одним воздухом: ремесленники, торговцы, служащие, рабочие — основное население окраинного, непарадного Тифлиса.

Как не коснуться здесь еще одного заблуждения. Принято считать, будто Пиросманашвили был певцом разгула и богемы, часто и охотно писал кинто — мелких разносчиков (по официальному их статусу) и представителей любопытнейшей, чисто тифлисской деклассированной полубогемной прослойки (по истинной сути). Это вовсе не так. Экзотика старого Тифлиса, олицетворяемая романтизированной со временем фигурой кинто, Пиросманашвили не трогала. Немного позднее молодому Ладю Гудиашвили именно образы кинто помогли передать извращенно-мрачную, угарную атмосферу угасания старого мира. Но то был другой художник, с другой точкой зрения. У Пиросманашвили же кинто появляются на считанных картинах.

Подлинно любимыми его героями были не кинто, а карачохели.

«Не путайте их, тбилисцы, это разные люди. Кинто — ожиревший бездельник, мошенник беспардонный, мелкий воришка. Карачохели — рыцарь без страха и упрека.

Характер человека кладет печать и на одежду его, и на внешность. Карачохели, что означает “одетый в черную чоху”, — рослый, плечистый, сильный мужчина. Его шерстяная чоха обшита по краям позументовой тесьмой; под чохой красная шелковая рубашка и архалук из черного атласа в мелкую складку. Черные шаровары лезгинской шерсти, широкие книзу,

заложены в сапоги со вздернутым носком, голенища перевязаны шелковой тесьмой. Подпоясан карачохели серебряным наборным поясом с бляхами величиной с кулак. В зубах дымится трубка, инкрустированная серебром. Расшитый золотом кисет и шелковый платок-багдади заложены за пояс. На голове заломленная островерхая барашковая шапка.

Кинто — “носящий тяжести на вые” (в старину слово “квинти” означало еще и домового) — одет в ситцевую в белый горошек рубаху с высоким, почти никогда не застегнутым воротом. Просторные сатиновые шаровары заправлены в носки. Он обут в сапоги “гармошкой”, носит картуз и подпоясан узким наборным поясом; длинная цепочка от часов свисает из его нагрудного кармана. Чоху кинто вовсе не носит.

Осанка карачохели горделива. Кинто расхлябан. Карачохели поэт, он творит, кинто издевается над его творчеством.

<...> Карачохели пел:

Облака за облаками по небу плывут,
Весть от девушки любимой мне они несут...

или:

Ах, луна, луна, надежда пылающих любовью...

Кинто ради пущего веселья переводил его стихи на “русский”, с позволения сказать, язык:

Кусок, кусок облак идет от висок небеса,
Запечатан письмо от лубовниса...
Ах, луна, луна, жареных надежда.

Голос карачохели проникновенный; голос кинто хриплый, надтреснутый.

Карачохели пил вино из глазурованной чаши, азарпеши, — серебряного сосуда с длинной серебряной ручкой — или деревянной чаши, обитой серебром, — кулы. Кинто названий таких не знал, а когда хотел щегольнуть, пил вино из женского ботинка...»^[88]

(Никак не оспаривая этих слов замечательного знатока старого

Тифлиса, следует все-таки заметить, что к кинто он был не совсем справедлив: их артистичность, пусть и вульгарного толка, была общепризнанна, она входила важнейшей частью в городскую культуру и городское искусство.)

Понятие карачохельства объяснить чрезвычайно трудно, настолько это специфическое, чисто тифлисское явление. Карачохели были в массе своей мелкие ремесленники и торговцы — то, что принято называть «мелкобуржуазной прослойкой». Их стихийно сложившаяся общность (карачохельство — не клуб и не общество с уставом) скреплялась не какими-либо социальными узами — профессиональными, национальными, религиозными, сословными и прочими, но определенным отношением к жизни, в котором слились пережитки грузинской деревенской патриархальности с психологией городского (и именно тифлисского!) человека. «Карачохели шесть дней в неделю трудится в поте лица своего, чтобы все прокутить в день седьмой, ибо “мир — дешевле соломы, а деньги не стоят жизни и все золото мира не стоит одной красавицы”...»^[89] Знаменитый серебряный пояс карачохели был его единственным неотъемлемым состоянием: после смерти он шел на устройство достойных похорон.

Нетрудно понять, что карачохели с их высокой этичностью, приверженностью к благородному строю мыслей, с их широтой и бескорыстием были дороги Пиросманашвили, что их он писал с особым удовольствием.

Увы, для современного зрителя подавляющее большинство героев Пиросманашвили безымянно. Кое-кого (но очень немногих) он сам назвал в своих подписях. В «Кутеже у Гвимрадзе» перечислены все четверо участников торжества^[90], не забыты и присутствующие при том дети. «Портрет Александра Гаранова» тоже удостоверен подписью: «Алекс Андре Гарановъ. 1906 г. 8 июнь». «Мужчина с канци» раскрыт словами: «Да здравствует Мелитон Давидович Челидзе 25 ноября 1906 г.». В «Кутеже с шарманщиком Датико Земель» подписано только имя самого шарманщика^[91], остальные оставлены без внимания. В «Кутеже горожан в лесу» были названы все, но низ картины так обтрепался, что можно разобрать только: «Гиорги^[92] Давид... Яко...», и не понять даже, что означает «Давид» — имя второго персонажа или начало фамилии первого, Георгия. В «Портрете железнодорожника» поставлены только инициалы «М. М.», а изустная традиция расшифровывает их как «Миша Метехели». Та же изустная традиция донесла до нас имена героев картин «Муша Сосо»

и «Саркис наливает вино». Но в общем, имен известно мало.

Как будто бы и все равно, как будто бы они должны быть нам безразличны, как имена «Протодьякона» или «Мужика с дурным глазом», и все-таки немного жаль, что мы никогда не узнаем, как звали «Дворника» или «Повара», кто изображен в «Кутеже четырех торговцев» или в «Семейной компании» и кто эта «Лежащая женщина», которая так трогательно жалуется на свою судьбу: «Посмотрите, в каком я состоянии, и все же здравствую, добрые люди» (эти слова написаны на листке бумаги, который она держит перед собой).

Портретность была едва ли не главным требованием, которое предъявляли заказчики, и Пиросманашвили был в состоянии удовлетворять его без затруднений. В некоторых его работах, таких как, например, «Кутеж» (из Государственного музея Востока), индивидуальная характерность выражена с редкой экспрессией: каждого из сидящих мы могли бы потом узнать в тысячной толпе — и грузного хозяина, стоящего с кувшином в одной руке и с рогом в другой, и этого круглолицего с маленькими глазками, в картузе, глубоко посаженном на голову, и этого бородатого старика в высокой бараньей шапке, с чуть раскосыми глазами (в толпе — не в толпе, но в картине «Обед тифлиских торговцев с граммофоном» мы вновь его узнаем без труда!), и этого крупного мужчину, румянящаяся полноватость которого свидетельствует о привычке к красному вину, и его невысокого соседа с рогом в руке, и этого, последнего, с глазами чуть навывкате. Здесь всё — от специфического рисунка и посадки глаз до постановки головы на туловище — характерно, все индивидуально и выражено с остротой, подступающей к шаржированности, но не переходящей эту границу; здесь всё свидетельствует о природной меткости глаза, о редком даре физиономиста.

Однако картина «Кутеж», ошеломляющая остротой характеристик, для Пиросманашвили не очень характерна. Таких у него мало: «Кутеж у Гвимрадзе», ну, еще одна или две работы, не более того. В большинстве же, в том числе и в таких классических вещах, как «Кутеж пяти князей», «Кутеж с шарманщиком Датико Земель», «Кутеж четырех торговцев», характеристики героев заметно сглажены, снивелированы, в каждом из них индивидуальность явно борется с неким общим физиономическим и человеческим типом, словно стоящим перед мысленным взором художника и растворяющим в себе не только внешность персонажей, но и их духовный мир, превращая их в многочисленные варианты одного характера, наделенного достоинством, благородством, серьезностью (своего рода параллели характерам льва или оленя).

Смыслом работы Пиросманашвили было не столько изобразить отдельного конкретного человека таким, каков он в реальности, сколько показать человека идеального. Вот чем объясняется, между прочим, разительное сходство его персонажей с героями старогрузинских фресок: цели его искусства были те же, что у его предшественников, а представления об идеальном человеке во многом совпадали.

Надо думать, что портретность временами даже мешала ему. Его портрет Ильи Зданевича более робок, тут его «неученость» вдруг становится заметной, живопись кажется старательной. Скорее всего, это произошло именно потому, что он, изображая человека стороннего, стремился достигнуть (и достиг) максимального сходства и, сосредоточившись на нем, потерял власть над живописью, ослабив ощущение той большой цели, которое одухотворяет другие его произведения.

Гораздо свободнее чувствовал он себя, изображая близких людей. Разные по внешности, возрасту, темпераменту, социальному положению, они были для него прежде всего его соотечественники, единоплеменники, и он интуитивно искал в них черты, подтверждающие их принадлежность к его племени.

«Мы, грузины, сохранили явные признаки своей породы. Можно безошибочно отличить глаза, нос, очерк лица грузина, нечто неуловимо своеобразное во всем нашем складе...»^[93] Пиросманашвили писал не отдельных людей, но свой народ.

Однако неверно было бы видеть в этом надындивидуальном типе только результат синтеза объективных впечатлений, некую усредненную величину (да и точно ли существует этот «усредненный» грузин — как «усредненный» русский или «усредненный» француз?). В том-то и дело, что здесь обнаруживался не взгляд трезвого наблюдателя со стороны, цепко схватывающего характерность, распространенность, но самопредставление, некий самовзгляд грузинского народа, воплощение традиционных, издавна сложившихся стереотипов красоты, прекрасного (то есть полноценного) человека. Или еще точнее: стереотипов красоты, сложившихся именно в Тифлисе, именно в той среде, в которой существовал художник, пристрастия которой он разделял.

Не учитывая это, мы рискуем кое-что истолковать превратно. Нам трудно было бы понять, почему во внешности его персонажей так явно преобладает некая «средневозрастная» типажность: черные густые брови, черные большие глаза и мягкая округлость черт. Ведь вопреки распространенному заблуждению среди грузин преобладают не брюнеты, а

шатены, а в Западной Грузии немало светловолосых. Но Тифлис был в значительной своей части населен армянами, азербайджанцами, и наиболее распространенный этнический тип и связанные с ним представления о красоте тут были немного иными. Наконец, нельзя забывать о сильном и давнем воздействии на Тифлис иранской культуры и ее вкусовых норм («Чтоб хорошая была красавица! Чтобы брови были черные и очи большие, как маслины», — поучал гоголевский Персиянин несчастного Пискарева).

Как не вспомнить снова знаменитую столовую «Симпатия», украшенную портретами великих людей: и Руставели, и Пушкин, и Шекспир, и Коперник, и Наполеон, и царица Тамар, и Эдисон смотрели со стен черными глазами, черны были их брови и волосы. Все они, как герои Пиросманашвили, были «кавказцы». Такими их видел истый тифлисец Карапет Григорянц.

Быть может, то же ощущение вело руку Пиросманашвили, когда он придал актрисе Маргарите «кавказские» черты. Не раз уже приходилось читать и слышать, будто он изображал Маргариту с резкой обличительной иронией (поминают холодный хищный взгляд, чувственные пухлые губы, тяжелый двойной подбородок и проч.). Но это чистое недоразумение, основанное именно на том, что мы судим портрет по критериям нашего, в основе своей европейского, восприятия красоты. Любовь Пиросманашвили к заезжей певице (а ее нельзя отрицать полностью), скорее всего, была несколько отвлеченным от реальности чувством человека, плохо понимавшего людей (тем более женщин), создавшего свой собственный образ любимого существа (не таким ли, в сущности, было и его увлечение Элисабед Ханкаламовой, сотворенное его пылким воображением?). И воспроизводя ее облик спустя годы, он стремился воплотить все тот же идеал красоты, женственности, который стоял перед его воображением. Ведь «Актриса Маргарита» — родная сестра обеих лежащих «Ортачальских красавиц»: он и ей «простил ее грех белым цветом...».

Подобное преобразование происходило в большинстве портретов Пиросманашвили. Так пишут автопортреты, всегда невольно делая себя хоть немного такими, какими сами себе кажутся, какими сами ощущают себя, прибавляя то мечтательности, то силы, то добродушия, то еще чего-нибудь и даже меняя черты своего лица. И в этой произвольной неправде, в этом искреннем самообмане нет ли правды более высокой, чем прямолинейная правда простого сходства?

«Их видел, их писал такими, какими видел, писал с натуры, по памяти, писал разных, разного общественного положения людей, но в общем-то, если взять все вместе, писал свою Грузию, свой народ, писал свое

отношение к своей стране и к живущим на ее земле людям. И отношение это чаще всего было добрым, сочувственным, а иногда, я бы не сказал критическим, но во всяком случае пронизательным, с оттенком тонкой иронии, вызванной очевидностью человеческих слабостей»^[94].

Портреты Пиросманашвили следовало бы назвать монументальными — возвышающими изображаемого, возносящими его к миру благородных чувств, мыслей и дел.

Именно таковы его многочисленные «кутежи», герои которых непременно соединены пиршественным столом. Сейчас мы с интересом вглядываемся в них, ища черты старотифлисского быта, и находим их в своеобразных, непривычных нам костюмах, в некоторых предметах обихода. Кое-что уже нуждается в разъяснении. Скажем, в «Кутеже четырех торговцев» может показаться непонятной фигура человека, стоящего сбоку, с рогом для вина в руке, а за ним еще и мальчика с бутылкой. Надо знать, что это хозяин духана. Пирушка не могла начаться без того, чтобы он не подошел (со слугой, несущим вино, или без него), налил себе и выпил, сказав несколько напутственных слов — как бы благословляя собравшихся.

И все-таки слишком много выглядит тут ненатурально, противоречит заурядной житейской логике, слишком явно не ищет тут художник разнообразия условий, ситуаций, состояний, поз. Его «кутежи» похожи друг на друга, и между ними открывается свое родство — родство некоего условного, строго регламентированного жанра со своими законами и целями.

Кутящие никогда не сидят в духане или в винном погребе, как, впрочем, вообще в каком-нибудь определенном месте. Чаще всего — неизвестно где, в каком-то непонятном условном пространстве: синее небо над головой, большой стол, превращенный с помощью скатерти, свисающей до земли, в какой-то холодный белый параллелепипед, на фоне которого четко рисуется силуэт бурдюка или винного кувшина, почти неизменно положенного на земле перед столом, как атрибут священнодействия. Внизу же — бурно разросшаяся трава, в которой тонут ноги сидящих. Это, собственно, и не природа, а скорее ее знак.

Необычным выглядит и само угощение. Ведь на традиционном грузинском столе царит обычно по-своему пленительный беспорядок изобильной, ничем не сдерживаемой щедрости: все расталкивает и теснит друг друга, вновь приносимые тарелки с кушаньями ставят подчас поверх прежних, опирая их на края нижних, воздвигая шаткие пирамиды в два или даже три яруса.

Между тем столы «кутежей» Пиросманашвили не ломаются от еды. Для него изобилие — не житейская категория, но эстетическая, и изображает его он символически, а не буквально, не нагромождением яств и вин. Немногочисленные тарелки с разной едой, бутылки и характерные изогнутые хлебцы-шоти расставлены и разложены скупно и редко («чтобы все было хорошо видно»), с демонстративной правильностью, как канонические детали, как атрибуты того торжественного ритуала, каким становился под кистью Пиросманашвили кутеж духанщиков или торговцев. «Симметричные среди симметрично рассаженных гостей, ритмически разложенные на скатерти или на траве, вещи сохраняют свою отдельность, свое спокойствие, весомость, значительность...»^[95] Еда эта всегда остается нетронутой: фрукты выложены в ровные аккуратные горки, курица сохраняет в целости и лапки и крылья, колбасы не надрезаны, хлебы не надломлены, а редиска связана в красивые упругие пучки. Часть еды лежит порой прямо на скатерти — не только хлеб, но даже курица — так не принято, но так может быть в картине, потому что перед нами не столько еда, сколько опять-таки ее обозначение, некие дары, возложенные на жертвенник. Руки пирующих никогда не вторгаются в святилище чистого белого прямоугольника скатерти — они либо опущены и скрыты за столом, либо подняты над ним.

Все персонажи сидят лицом к зрителю, как если бы они были на сцене (кроме крайних, которые непременно повернуты в профиль, словно замыкая происходящее, отгораживая его с обеих сторон). Пиросманашвили не ищет разнообразия поз, состояний, мимики, жестов. Ему дороже единение людей. Они неподвижны и сосредоточенны: не едят, не пьют, не веселятся. Они просто сидят, словно в ожидании; иногда они поднимают роги, наполненные вином. Веселье, может быть, сейчас и начнется, но пока они полны молитвенной торжественности. Даже когда они вскидывают вверх руки, как бы поощряя шарманщика или музыкантов, их лица остаются спокойными.

Время остановилось для них. Пройдет миг, за ним другой, пройдут минуты, часы, годы — а они не сдвинутся с места, не поднесут роги к губам. Они выключены не только из реального пространства, но и из реального времени и образуют замкнутый в себе идеальный гармонический мир, не признающий ничего сущего за его пределами, кроме зрителей, к которым они обращают свои настойчивые — тревожные и сосредоточенные — взгляды.

Нет сомнения, реальный тифлисский кутеж не был так возвышенно благопристойен, но картины Пиросманашвили — не просто изображение

кутежа, хотя бы и облагороженное. Он писал не кутеж, а трапезу, где «человек торжествовал над миром... <...> Еда... завершала труд и борьбу, была их венцом и победой. Труд торжествовал в еде... труд и еда были коллективными; в них равно участвовало все общество. Эта коллективная еда, как завершающий момент коллективного же трудового процесса, — не биологический животный акт, а событие социальное...»^[96].

Символичность праздничной трапезы, связанной со сбором урожая, да и всякой праздничной трапезы, пира, вообще присущая народному мировосприятию, в Грузии обнаруживается особенно рельефно.

Грузин не ждал ничего от загробной жизни. Смерть он называл «затмением солнца», «черной ямой», «страной сумерек» — Шавети («шави» означает «черный»), где нет солнца и обитают лишь призраки живших. Он пел: «Пока я жив — буду растить фиалки и розы моей жизни. Умру — обрадуются сначала мои враги, потом черви...» Стремление насладиться жизнью сполна — стремление языческое, эллинское, удивительно сросшееся с христианством — стало источником прославленного грузинского гедонизма.

А на характер его повлияла бурная и беспокойная жизнь грузинского народа. Нашествия арабов, турок-сельджуков, монголов, орд Тимура, как темные волны прокатывающихся по стране, непрерывные и неравные войны с Османской Турцией и Ираном, опустошительные набеги горных племен мешали создаться привычке к устойчивому, хорошо налаженному быту, к уюту, к накоплению. Все могло погибнуть, сгореть, быть разграбленным ближайшей ночью. Поражала скудность быта даже у могущественных князей. Традиционный грузинский интерьер был пуст, почти беден, на нем лежала печать пренебрежения роскошью.

Осознание тленности и непрочности тех материальных ценностей, которые обременяют существование человека, заставляло искать смысл в тех ценностях, которые неистребимы: в единении с природой, в красноречии, в музыке (особенно в пении, доступном каждому), в дружеском общении, в любви, в созерцании красоты, наконец, в наслаждении вкусной едой и ароматным вином. Застолье позволяло соединить большинство из этих благ. Грузинское застолье — это «спектакль счастья», «попытка соединения желаемого и реального, иными словами, восстановления идеальной гармонии...»^[97].

Высвобождая подлинный смысл традиции, издавна соединяющей людей за столом, художник старался придать застолью черты закономерности и гармоничности, снять с него все случайное, преходящее,

суетное и нечистое. Зрители не могли не ощущать этого: обыкновенные люди, хорошо всем знакомые, а подчас и просто сидящие рядом, попадая на картину, оказывались в каком-то ином мире, который, храня сходство с миром настоящим, был гораздо благороднее, просветленнее и значительнее настоящего; эти люди, оставаясь как будто самими собою, узнавая себя, вместе с тем делались величавыми и чистыми, как на иконе. Не случайно его «компания» оказываются похожими на «тайную вечерю» или на «троицу» — не только строгой замкнутостью композиции, статуарностью изображения, но и торжественно-успокоенным настроением, одухотворяющим лица персонажей.

Уподобление «кутежей» иконам не обмолвка: «те» люди, герои «кутежа», висящего на стене, своим молчаливым присутствием как бы освящали, узаконивали, возвышали — благословляли «этих», сидящих за реальным столом в реальном духане. Да не покажется это вульгарным. Духан, в сущности, такой же общественный интерьер, как и церковь, такой же, хоть и менее строго, регламентированный, и даже стойка духанщика, этот алтарь гедонизма, с иконостасом бутылок и закусок, может быть отчасти уподоблена алтарю церковному.

А знаменитая обрядовость традиционного грузинского застолья? Толумбаш руководил пиршеством; система тостов, произносимых им в нужной последовательности, формировала ровное ритмическое течение пиршества, противостоя распущенности и пьяной беспорядочности, устанавливая духовно-эстетическую атмосферу происходящего. Здесь тосты, вызываемые индивидуальными условиями данного сообщества (за столом никто не мог быть забыт), перемежались с обязательными, по многим из которых можно было судить о развитии этого своеобразного представления — его завязке, кульминации и спаде, а завершающие, как правило, канонические, подобно пресловутому «обратному счету» в современной технике, отсчитывали заключительные его фазы, неумолимо приближая к финалу.

Сидящие за столом сами оказывались активными участниками действия. Каждый — в не строго определенном, но достаточно ощутимом иерархическом порядке — должен был встать и присоединить свое слово к сказанному главой стола: остроумно развить, дополнить, уточнить или хотя бы коротко повторить главное, свидетельствуя о своей солидарности с окружающими, — лишь после этого он имел право осушить свою чашу. Каждый, кому посвящался тост персональный, выслушивал его и вереницу дополняющих высказываний стоя и молча и выпить мог, только ответив на выслушанное — разумно, уважительно, изящно.

«Древнейший обычай грузинской застольной беседы заставляет подтягиваться: коллективное творчество; этот обычай я сделал бы общенародным...»^[98] В наблюдении Андрея Белого, между прочим, тонко уловлен важный момент — «коллективное творчество», то есть момент импровизации, своеобразного театра для себя, пронизывающий строго отчеканенную структуру грузинского застолья, наполнявший его поэтичностью и театральностью, не дававший превратиться ему в жестко регламентированный ритуал: «Выпили уже за все, чем клянется крестьянин: за бога предвечного, за солнце в небе, за щедрую землю, лоно ее неиссякаемое, за колосющиеся нивы, за щедрую ее лозу, за урожай садовника, за хребет воловий, за колыбель резную, за мельничный жернов, за початок кукурузный, за барана с витыми рогами, за дары полей, за шелковичного червя, за ветроногого коня, за дедовский плуг и за меч предков...»^[99] Поистине, молитвой звучат эти слова-заклинания.

Казалось бы, «кутежи» — изображения людей, сидящих за столом, — должны были выглядеть удручающе однообразными, но Пиросманашвили не повторялся. Он будто задался целью развернуть многообразие возможностей, заложенных в рожденном им жанре.

В «Кутеже пяти князей» господствует торжественная симметричность: трое за столом обращают на нас неподвижные лица, еще двое сидят по бокам стола, одинаковым движением слегка приподняв руку с рогом вина, одинаково выставив вперед согнутую ногу в сапоге, и даже спинки стульев одинаково выглядывают из-за их фигур. В «Кутеже четырех торговцев» симметрия нарушена: рядом со столом появился хозяин. В «Кутеже с шарманщиком Датико Земель» возник шарманщик со своим инструментом, поэтому стол заметно переместился вправо, чтобы освободить место для такой примечательной особы.

Сами герои ведут себя по-разному. Персонажи «Семейного пикника» («Компания Бего») расположились непринужденно — это очень близкие люди, друзья, родственники. В «Кутеже с шарманщиком Датико Земель» пируют кинто, редкие гости «кутежей» Пиросманашвили. Правда, их общеизвестная ухарская развязность сильно сглажена ритуальной строгостью — как далеки они от мучительно изломанных героев раннего Гудиашвили! А герои «Кутежа молокан» — люди посторонние и, уж во всяком случае, не причастные к традиции грузинского застолья, и это ощущается во всем, а прежде всего в полной раскованности их поведения (один даже устроился со стаканом в руке прямо под столом, что в любом ином «кутеже» было бы просто невозможно).

Меняется от картины к картине самый мир, в котором происходит действие: в «Кутеже» или «Обеде тифлисских торговцев с граммофоном» это совершенно условное, нейтрально-белое пространство, в самом деле, некое «ничто» или «нигде»; в «Кутеже пяти князей» появляется густая трава под ногами, в «Кутеже четырех торговцев» — еще и ярко-синее небо с белыми облаками. В иных — в «Кутеже у Гвимрадзе» или «Семейном пикнике» («Компания Бего») — возникает даже пейзаж. Но даже тщательно обрисованный — горы, виноградники, деревья, птицы, порхающие в небе, и проч., — он тут еще не становится местом действия в подлинном смысле слова. Этот пейзаж скорее напоминает живописный «фон», поставленный или повешенный позади накрытого стола — вроде тех, перед которыми так любили фотографироваться современники Пиросманашвили. Подобно белой скатерти на столе или бурдюку на земле, он всего лишь атрибут, пусть и существенный, в пиршественном священнодействии.

Но в сценах веселья на лоне природы, в небольшой группе картин Пиросманашвили, как будто и похожих немного на «кутежи», но по сути своей далеких от них, картин, так сказать, «загородных», природа говорит полным голосом. Их всего несколько, но каждая — превосходнейшая, каждая — перл в его наследии.

И это примечательно.

Городскую жизнь Пиросманашвили воспринимал и передавал как нецельную, негармоничную и раздробленную — как «не-жизнь». Здесь человек не чувствовал себя в единстве с окружающим: дома, заборы, тротуары были для него чужими, даже враждебными. Он представлял какую-то ценность лишь сам по себе, вырванный из этой противоестественной среды; он даже нуждался в том, чтобы его вырвали оттуда и изобразили вне лавки, вне духана. Не отсюда ли демонстративное равнодушие Пиросманашвили к интерьеру? Вечный обитатель духанов, он не оставил нам ни одного изображения духана. Интерьер отгораживает человека от жизни, заключает его в клетку. А Пиросманашвили дорога была слитность человека со всем миром, с природой, с землей.

Потому что нет для человека ничего роднее, естественнее, истиннее, чем холмы, деревья, кусты и трава — прохладная утром и теплая к вечеру, всегда живая и упругая под босой ногой, засыпающая осенью и просыпающаяся весной; нет ничего ближе, чем природа — одухотворенная, подобная человеку, кормящая его, греющая, одевающая, — с нею он должен существовать, без нее он пропадет.

Любовь грузин к природе известна давно. Диковинна ли она в народе, который даже азбуку родного языка начинает изучать с коротенькой фразы

«аи иа» («вот — фиалка...»)?

Потребность в общении с природой и способность не терять ощущения связи с нею входила в натуру тифлисца-горожанина (и в какой-то мере перешла от него к современному тбилисцу). Природен был сам этот город, не узурпировавший местность, но как бы выраставший сам собою из ее рельефа и принимавший в себя вторжение ее оврагов, балок, отрогов. Старая тифлисская улица — такая же часть земли, как дно оврага или русло реки: ее мостовая плавно поднимается к краям, к тротуару и словно обвисает в середине; в дождь она действительно становится ложем для мутного глинистого потока, несущегося с окрестных холмов и безнадежно разделяющего жителей противоположных домов. Внизу вполне городская, немного выше — через какие-нибудь десятки метров — она может стать уже пригородной, рассыпаться на беспорядочно теснящиеся домики и садики и как бы раствориться в природе.

Урбанизм долго не овладевал душой тифлисца, тысячей нитей связанного с деревней — родней, друзьями, приемом гостей, частыми поездками, вкусными деревенскими гостинцами; едва ли не каждую свободную минуту он стремился вырваться за город — не для выгоды, не для «здоровья», не для развлечения, а просто так — по необъяснимой, но властной потребности природы.

Истинный грузин на все времена, Пиросманашвили разделял и это интимное влечение своего народа и выразил его во многих картинах. При всем том — и это на первый взгляд непостижимо — пейзажей как таковых, самостоятельных, у него на редкость мало. Нам не известен ни один городской пейзаж, и нетрудно поверить, что их не было вовсе. Но у него не встретить и картин чистой природы. Все его немногочисленные пейзажи «пригородные», город в них неизменно присутствует где-то рядом или даже виден издали. И в «Батуми», где город виднеется за обширной морской бухтой, усеянной кораблями и лодками (их живопись разительно напоминает сходные мотивы Альбера Марке). И в «Тифлисском фуникулере», где все пространство занято горой Мтацминда (или Давидовой), нависающей над городом, а его крайние домишки, карабкающиеся по круче, видны внизу. И в «Арсенальной горе ночью», где в ночной темноте светятся огоньки Тифлиса.

Впрочем, точно ли это пейзажи? В каждой картине что-то происходит, течет какая-то своя жизнь, небезынтересная для нас. Поезд выползает из тоннеля, моряки хлопчут на своих суденышках в «Батуми». Богомольцы медленно поднимаются в гору, к Давидову монастырю в «Тифлисском фуникулере». В «Арсенальной горе ночью» воссоздана целая сценка с

людьми, коротающими ночь у костра или отдыхающими посреди долгого пути на арбе. Существует работа, привычно почитаемая за пейзажную, — уже названное «Панно в шести картинах» (одно из ее названий таким и было: «Шесть пейзажей»), но все ее шесть картин-клейм буквально переполнены людьми, куда-то едущими или идущими, отдыхающими, кутящими, работающими; среди них есть и малый вариант «Тифлисского фуникулера». Мы привыкли называть пейзажем «Большой марани в лесу». Там в самом деле есть очаровательный пейзажный мотив — лазурное небо в разрыве между зеленью виноградных лоз, а вдали на пригорке — марани^[100], четко рисующийся на фоне неба (мотив по ощущению очень западногрузинский — мингрельский или имеретинский), но, кроме того, есть еще охотник с ружьем с одной стороны и дровосек с вязанкой дров — с другой, а весь центр занимает громадный кеври с маленькой лисичкой рядом, и наше внимание неизбежно переключается с пейзажа на немного забавное столкновение этих двух, столь разных по размерам, пластике, природе и форме, «героев».

Если уж и называть все эти картины пейзажами, то, скорее, следуя немного старомодной, но вполне удобопонятной терминологии, «фигурными». А иных у Пиросманашвили нет и, наверно, быть не могло. В его искусстве пейзаж был возвращен на традиционное место — быть при человеке, подчиняться ему, оставаться только средой человека и не превращаться в самоцель. Но уж в этом качестве он оказывается силен и активен.

Материалом для «загородных» картин, как бы чудны некоторые из них нам ни казались, служила сама реальность. Путешественников разных времен не раз поражало тяготение грузин выносить свои трапезы на вольный воздух — пировать не дома, среди четырех стен, а хотя бы на открытой террасе или еще лучше — на природе, не ленясь для нескольких проносящихся как миг часов наслаждения привозить утварь и еду, сооружать столы, скамьи и временные навесы, защищающие от непогоды и солнца. Еще диковиннее казалось обыкновение пировать прямо на траве, под деревьями, или на вершине холма с распахивающимся во все стороны красивым видом, разостлав ковер и скатерть и разбросав и расставив хлеба, роги для вина, сыр, зелень, цветы и все прочее, в том числе и большие лавашы — вместо салфеток и маленькие — вместо тарелок, и поставив рядом музыкантов (недаром в грузинском языке «скатерть» и «трапеза» обозначаются одним словом и вино «столовое» буквально переводится как «скатертное»). Это обыкновение дожило до наших дней. Маленькие духаны, разбросанные в изобилии за городской чертой, тоже по-

своему утоляли потребность общения с природой, и даже убогие городские сады позволяли видеть над головой небо, а под ногами чувствовать землю.

«Загородные» картины — быть может, самые лиричные, самые трепетные и поэтические у Пиросманашвили, рядом с возвышающе прекрасной, но обязывающей, почти суровой церемонностью «кутежей», рядом с отстраненностью крестьянских «эпосов» они увлекают удивительной непосредственностью изливаемого восторга. Что возбудило это богатство воображения, не сдерживаемого и не регулируемого никакими канонами, никакими условностями, которые так важны во многих других его картинах, — то ли давно и не раз пережитое, неизгладимо отпечатавшееся в душе чувство самозабвения, бездумно-сладкого растворения в природе — в шелесте деревьев, журчании ручья, щебете птиц, запахе трав, то ли не утоленная до конца жажда этого самозабвения, ищущая способов воссоздать его, пережить заново?

Все «загородные» картины — и «Белый духан», и «Пасхальный кутеж», и «Крцаниси», и «Фаэтон и ночной кутеж», и «Ишачий мост» — прихотливо разнообразны: в каждой свое настроение, свой тон, свое состояние.

Чудо чисто живописного лиризма — «Белый духан». В нем можно увидеть заурядную сцену из старотифлисского быта: двое приятелей приезжают на фаэтоне в загородный духан. Однако все это — и фаэтон, и духан, и хозяин в дверях, и шарманчик под деревом — показано с полным пренебрежением к бытовой прозе и даже к документальной достоверности. Достаточно сказать, что знаменитейший, всем прекрасно знакомый «Белый духан», стоявший на Коджорской дороге, обрисован совершенно схематически — это просто «домик вообще» с вывеской (которая, кстати сказать, на самом деле была голубая, а не белая). Художник безразличен к подробностям, и действительно, не в них дело, а в самой живописи — главным образом в тончайшем холодно-серебристом, очень светлом колорите, образованном простым смешением белил и тускло-зеленой краски на черной клеенке. Это тона раннего, немного туманного утра, гасящего яркость красок и силу страстей, растворяющего в себе прозаизм будничных забот, пробуждающего человека от дремоты, чтобы явить ему красоту очистившегося за ночь и как бы заново рожденного мира. А двое в фаэтоне менее всего похожи на загулявших кутил, жаждущих продолжить начатое в городе веселье. Нет, это лирики, романтические созерцатели, мечтатели. Букеты, которые они держат в руках, — нечто нежное и бесплотное, легкая вспышка розоватого тона (то самое «чуть-чуть» живописи Пиросманашвили!) — это едва ли не главная деталь, смысловой

фокус картины и ее цветовой камертон.

Зрелищем, исполненным романтичности и отчасти некоторой таинственности, предстает картина «Фазтон и ночной кутеж». Здесь царит смоляная чернота южной ночи, из которой кисть художника выхватывает немного: кусок густо-синего неба, отдаленные холмы, приглушенную зелень деревьев, извивающуюся реку, сияющую серебром под невидимой луной, крохотный загородный духан (стойка со стоящим за нею духанщиком, двускатная крыша и полки с рядами бутылок — не изображение, а иероглиф духана, начертанный стремительно и уверенно), а на переднем плане стол с пирующими, троих музыкантов, этих неперменных спутников веселья, и, наконец, все тот же фазтон, стоящий в стороне.

А картина «Ишачий мост» — увлекательный рассказ. Этот легкий пешеходный мостик, заново наводившийся каждый год, соединял когда-то берега Куры в районе Ортачала. Вечерами вереницы фазтонов доставляли туда жаждущих самозабвения под сенью ортачальских садов.

Глаз тут перебегает от фигуры к фигуре, от группы к группе — от духанщика за стойкой к слуге рядом, к танцующему кинто (характерные движения его танца переданы с разительной живостью), к небольшой компании, кутящей за столом, к дрессированному медведю и к барану, ждущему своей участи, к шарманщику, сидящему на стуле, к старому слуге, идущему с букетом (без цветов веселье не обойдется!), к мальчику, погоняющему осла по мостику (деталь мелкая, но важная: это зашифрованное название картины), к слуге с блюдом, направляющемуся к другой компании, которая кутит в беседке под игру неизменного трио музыкантов, к еще одному танцующему кинто, а от него к двум компаниям, кутящим прямо в лодках. Ни один из этих эпизодов невозможно выделить, назвать главным, все они — составные части увлекательного в своем богатстве мира, вместе с большими деревьями, рощами, убегающими вглубь по склонам холмов, быстрыми волнами реки, раскачивающими лодки, черным ночным небом с кудрявыми облаками, серебристой луной и большими черными птицами, тихо скользящими в воздухе.

Пейзажные мотивы Пиросманашвили подчас кажутся написанными с натуры (скажем, в «свадьбе в Грузии былых времен» явно «узнаются» окрестности Мирзаани), но это обманчиво: все они сочинены — скомпонованы, сотворены заново из зрительных впечатлений, которые хранила память художника. Он и не стремился воспроизводить какие-то конкретные уголки родного края. Он словно избегал всякой возможности подчеркнуть их индивидуальность. Что мешало ему в картине «Праздник

святого Георгия в Болниси» изобразить хотя бы с минимальным сходством известнейший и древнейший храм, Болнисский сион, который, собственно, и был центром праздника? А в «Кахетинском эпосе» — другой, не менее, если не более, знаменитый храм — алавердский, с его характерным высоким подкупольным барабаном (что и дало повод Георгию Леонидзе сравнить его с белым лебедем, плывущим по долине)? Но и здесь, и в других картинах, как будто посвященных вполне конкретным местам, он упрямо продолжал рисовать очень мало отличающиеся друг от друга, сильно схематизированные обозначения церквей (так несколько столетий тому назад одна и та же гравюра в одной книге могла заменять собою изображения совершенно различных монастырей).

Пейзажи Пиросманашвили — это картины «всей Грузии».

Конечно, надо уточнить, что понятие «всей Грузии» у него вполне определено. Реальный грузинский пейзаж разнообразен; художник черпал из него выборочно. Его не трогали высокогорные районы Сванети, Хевсурети, Тушети. Он почти не изображал черноморское побережье (исключение — картины «Батуми» и «Охота и вид на Черное море») — его явно не вдохновляли пряные субтропические красоты. Сравнительно редко обращался он к зеленеющей рощами и лесами Западной Грузии. Грузия Пиросманашвили — это Восточная Грузия, Картли и Кахети, чьи особенности точнее всего выражали его ощущение родной земли. Их пейзаж имеет определенные различия: облик Картли суше, скупее; облик Кахети — богаче, живописнее, щедрее. Но характер их близок.

Это можно назвать ограниченностью и объяснить по-разному, и все объяснения, пожалуй, будут справедливы.

Можно говорить и о буквальной крестьянской ограниченности Пиросманашвили, с трудом приспособляющегося к тому, что лежит за пределами родного, привычного, о его приверженности к исконному.

Однако можно говорить и о своеобразном отражении здесь исторически сложившихся, «восточно-центристских» представлений, по которым именно Восточная Грузия была оплотом грузинской государственности, языка, национальной целостности, национального характера, наконец, центром распространения (из Тбилиси и Мцхета) христианства; название центральной части страны, Картли, недаром стало основой для грузинского самоназвания всей Грузии — Сакартвело и всего грузинского — картули.

Наконец, с определенными основаниями можно объяснить приверженность к восточногрузинскому ландшафту и эстетически. В свое время Андрей Белый очень остро передал ощущение от Картли:

«Ландшафт — не аджарский; тот — буен; а этот — скупой и сухой: благородный. Где роскошь лесов, бамбуков и лиан? Всюду — сушь очертаний, безлесье, но до чего проработано! <...> Живя в Аджарии, нам вспоминались строки из Фета:

На суку извилистом и чудном райская качается Жар-птица.

Но в Грузии Фета не вспомнишь. Кого вспомнишь? Пушкина... Грузия для пушкиниста. Чарующа эта часть Грузии: тихой своей простотой, простота же — предел изощрения; здесь грубые вкусы, надувшись, пройдут, и отметят: «Природа бедна под Тифлисом»^[101]. Андрей Белый уловил главную черту грузинского пейзажа: благородство («И вся Грузия — песня: мотив благороден; слова строги и очень грустны»). И Пушкин был им помянут не случайно.

Грузинский пейзаж возвышенно прост. Это долины рек и холмы — «холмы Грузии...». Не горы — холодные, пугающие ледники и скалы, царящие над миром, а холмы — то поднимающиеся среди долины, то собирающиеся стаями, то идущие грядой, то громоздящиеся к горным хребтам, как ступени в жилище великанов-дэвов; то полого сползающие, то круто вздымающиеся одним боком; покрытые благородными — дубовыми или буковыми — лесами или виноградниками, или вовсе голые, поросшие пахучей травой, зеленой в апреле и побуревшей уже в июне; холмы теплые, согреты солнцем, изборожденные глубокими складками, там, где привычно стекают дождевые потоки, с торчащими вдруг из-под почвы камнями (как мясо, где шкура стерлась), — живые, хранящие в себе тепло и плодородие земли, истоптанные стадами овец, исчерченные тонкими тропками, с крепостями на вершинах, этими неизменными спутниками грузинского пейзажа, этими метками истории длинной и трудной. «Великим трудом отличались наши предки. Поглядите вокруг — нет в нашей стране ни одного холма, на котором не виднелись бы храм, крепостная башня или замок. Много пота пролили наши предки»^[102].

В скупом и ясном пейзаже Восточной Грузии более всего ответа внутреннему самоощущению грузинского народа, потому что он был естественной средой, в которой формировался этот народ. Именно такой пейзаж возникает на картинах Пиросманашвили. Художник вновь творил этот мир, эту чудную, одновременно и реальную, знакомую, исхоженную, и нереальную, страну-мечту, прекраснее которой быть не может. Творил, сопрягая то, что сильнее всего удерживалось в его памяти как самое

главное, самое важное, то, с чем его народ связывал свои представления о родной земле. Его пейзажи создают такое же ощущение Грузии, как пейзажи Саврасова или Нестерова — России. Это родина, Мать-Грузия.

Именно такой и предстает перед нами Грузия на «деревенских» картинах Пиросманашвили, образующих совершенно самостоятельную часть в его наследии.

Жизнь сельская, деревенская волновала и самого Пиросманашвили, и его зрителей. Ведь массу посетителей духанов и лавок составляли недавние крестьяне, пригнанные в город нуждой: надеждой разбогатеть, или хотя бы стать на ноги, или хотя бы заработать на жизнь. Став городскими людьми по месту жительства и по роду занятий, они сохраняли мысль о деревне и искренне надеялись вернуться на землю отцов и возобновить хозяйство (что удавалось немногим). Картины деревенской жизни питали их томление по родине, по хорошей жизни.

Конечно, разной была мечта о деревне у торговцев, разносчиков, ремесленников — и у Пиросманашвили, никогда не собиравшегося и даже боявшегося вернуться на родину. Для них деревня была реальность, для него — прекрасная ностальгическая мечта. Но на любви к деревне они сходились, и зрители разделяли ту увлеченность, с которой художник изображал деревенскую жизнь.

«Деревенские» картины несравненно разнообразнее и подвижнее «городских». Едва ли не каждая из них — сценка, едва ли не в каждой что-то происходит. Впрочем, не надо обманываться: художник и здесь упрямо не желает заинтересовать зрителя увлекательным сюжетом. Вздумав изобразить (или повинувшись чьему-то заказу) похищение разбойниками лошади, он отказывается от всех соблазнительных возможностей развлечь нас и избирает самый невыигрышный эпизод: пишет разбойника едущим верхом и ведущим украденную лошадь в поводу. Острый момент либо миновал (похищение), либо еще не наступил (погоня, схватка). Изображенное действие наиболее длительно и наименее драматично. В сущности, о смысле происходящего мы можем узнать только из подписи «разбойникъ украл лошдь»; интригующий сюжет ушел, осталось только поэтическое настроение: луна, выглядывающая между облаков, одинокий путник, неторопливо едущий в ночи.

А чаще всего сюжеты «деревенских» картин совсем просты.

Это поистине деревенские будни: «Пастух с отарой», «На гумне» (в нескольких вариантах), «Женщина доит корову» (в двух вариантах). В них часто появляются дети, и трудно рассудить, чего в этом обнаруживается больше — столь распространенной в Грузии любви к детям или

собственной глубоко интимной потребности художника вновь пережить лучшую, безмятежную пору своего существования. «Мальчик несет обед», «Крестьянка с детьми идет за водой» (у этой прославленной картины тоже есть еще один вариант), «Крестьянин с сыном», «Крестьянка с ребенком». Две последние заказал художнику духанщик Баиадзе, именно он и сравнивал их так трогательно с иконами.



Крестьянка с детьми идет за водой. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Фрагмент

Общее впечатление от «деревенских» картин Пиросманашвили — полнота, насыщенность и конкретность. Однако детали почему-то не вспоминаются. Все сказано так укрупненно, так смело, что подробности не умещаются, становятся не нужны — они сами собой подразумеваются. (Как часто бывает наоборот: изображение насыщено деталями до предела, а оставляет впечатление скудности, отвлеченности, неполноты сказанного художником!)

Этнографу, изучающему внешнюю сторону грузинского быта (скажем, костюм или утварь), с произведениями Пиросманашвили нечего делать. Он не бытописатель, запечатлевающий колоритные картины жизни для стороннего любопытствующего наблюдателя. Он работал, инстинктивно отвечая потребности своего народа в самовыражении. По меткому суждению Георгия Якулова, он был «рыцарем поэтического образа своей страны»^[103].

При всем том присущая Пиросманашвили конкретность не изменяет ему и здесь. Как не оценить в его живописном шедевре, в картине «Крестьянка с детьми идет за водой», точность, с которой передана одежда всех персонажей, причем точность не этнографической зарисовки,

скрупулезно перечисляющей все детали, а точность силуэта, крупных масс, характерной пластики, порожденной этой одеждой. Точен и жест женщины (и подражающей ей девочки), несущей пустой кувшин именно так, как носили его многие поколения грузинских женщин — положив на плечо и придерживая за ручку. Вся эта характерность, напоминающая о давно оставленном, была, конечно, дорога художнику.

Воссоздавая будничное, Пиросманашвили от будничного уходит. Пейзаж здесь погашен: притемнен, упрощен и уплощен он есть, но его словно и нет. Какой-то намек на холмы и громадное серое небо, занимающее более половины картины, — не пространственная среда, а скорее полуусловный, неглубокий фон для красивой и величественной группы, похожей на скульптурный монумент или рельеф.

Эту группу, мощью своей живописи, аскетизмом цвета и монументальностью композиции напоминающую лучшие вещи Домье, венчает голова женщины, вылепленная с великолепной нежностью и решительностью и достойная пополнить собою ряд пленительных образов, созданных мировой живописью: здесь трогательная женственность соединена со стоицизмом высокой натуры, не заботящейся о своем достоинстве, но всегда верной ему в любых обстоятельствах жизни.

Как городскую жизнь Пиросманашвили воспринимал нецелостной и негармоничной и, по существу, не желал показывать ее, перенося своих героев в условную обстановку, стремился организовать картину как можно строже и целесообразнее, тщательно построить и уравновесить ее статуарную и замкнутую композицию, иными словами — внести в нее ту гармонию, закономерность и красоту, которых безнадежно недоставало городской жизни, — так жизнь деревенскую он воспринимал именно как жизнь — целостной, в органической взаимосвязи людей и их среды, в соединении значительного и случайного, в переплетении внешне не связанных друг с другом обстоятельств, во всем, что составляет понятие цельного пласта бытия, не поддающегося расчленению и отвлечению.

Вот почему здесь рамки одной сцены, одного эпизода для него оказываются тесны, и он с готовностью раздвигает их, дополняя новыми и новыми сопутствующими сценками и эпизодами, разворачивая, по словам Георгий Якулова, «целую фильму быта на одном холсте»^[104], стараясь вместить в картину панораму жизни. Для этого он смело соединяет в одном изображении события, происходящие как в разное время (разновременные), так и в разных местах (разнопространственные). Такова картина «Свадьба в Грузии былых времен». Ее действие, развертывающееся, кстати сказать, на фоне великолепнейшего в своей характерности (напоминающего

окрестности Мирзаани) пейзажа, может показаться самым простым. На самом деле оно организовано очень сложно. Справа — свадебный поезд, неторопливо направляющийся из церкви к родному селу; во главе его новобрачные, «царь» и «царица», — в деревенских «царских» венцах с крестами. Слева — группа встречающих, среди них завязывается веселье под бубен и гармонику; тут же любопытные — старик, мальчик и вездесущая деревенская собака. В центре картины, между этими двумя группами, всадник — это вестник, «махаробели», стреляющий в воздух в честь новобрачных. Он должен значительно опередить поезд, с тем чтобы доскакать до деревни, обвязать плечо шелковым платком, который уже держит в руке хозяйка, выпить вина из глиняной чаши, разбить эту чашу о землю («Пусть так разлетится твой враг!») и возвратиться к молодым, чтобы уже вместе с ними снова достичь деревни. Конечно, немыслимо было бы увидеть одновременно и в одном и том же месте и свадебный поезд, и встречающих, и махаробели, все еще скачущего к деревне, но зато сразу вся свадьба, в очаровании ее традиционного обряда, разворачивается перед нами, и очевидную несообразность мы воспринимаем так же просто, как просто пошел на нее художник.

Нет, показ народной жизни у него не широк и не детален — не энциклопедичен. Мимо его внимания прошла масса важных и существенных явлений, и лишь какие-то немногие, может быть, и не самые важные (с нашей сегодняшней объективной точки зрения), вызывали у него жадное внимание, заставляя обращаться к ним не раз и не два. В самой этой выборочности, заведомой неполноте ощущается та точка зрения, с которой художник смотрит на жизнь, и именно те грани сложнейшего и противоречивого национального характера, которые наиболее доступны, близки ему.

Пиросманашвили редко изображал труд, а если изображал, то оставлял без внимания всё, чем занят крестьянин и зимой, и летом, всё, что было опоэтизировано народной традицией, даже такой прекрасный акт, как пахота и сев. Только сбор и обработка урожая поздним летом или ранней осенью. Конечно, это крестьянская точка зрения: урожай подводит итог году, сосредоточивает в себе предшествующий труд — это поистине торжество земледельца. Но и здесь Пиросманашвили не стремился к бытовой полноте. Лишь в двух или трех картинах, да и то на периферии основного действия, можно увидеть крестьян, собирающих плоды — яблоки или груши. Внимание и симпатии художника чаще всего отданы хлебу и винограду, хлебу и вину.

Известны только две картины «На гумне», но они так похожи друг на

друга, что резонно предположить: их было гораздо больше, сюжет пользовался спросом и художник продуцировал его в большом количестве, меняя лишь мелкие детали. Молотьба показана здесь с любовной обстоятельностью, отличающей, как правило, «деревенские» картины Пиросманашвили. Здесь все интересно, все важно. И сама молотьба древним способом, до сих пор сохраняющаяся кое-где в Закавказье, — по пшенице, рассыпанной на чисто выметенной и утоптанной площадке, воли (или буйволы) волокут специальную широкую доску, подбитую снизу мелкими кремнями («спина из дерева, живот из камня, восемь ног и пара голов» — по народной загадке), и крестьянин, веющий зерно при помощи большой деревянной лопаты, и скирды с необмолоченной пшеницей, и овин — с обмолоченной, и полные мешки, и куры, подклевывающие что перепадет, и ребенок с собакой в тени наскоро сооруженной палатки, и обед, поспевающий рядом на костре.

Еще чаще писал Пиросманашвили сбор винограда и изготовление вина. Тут, конечно, играли роль и требования «духанного» жанра (как не вспомнить вывески с изображением быков, везущих на арбе бурдюк с вином), но важнее иное. Культ винограда и вина жил в Грузии с незапамятных времен.

Сбор винограда был важнейшим событием деревенского года, для него даже установилось специальное название — «ртвели». Виноградную лозу почитали как символ счастья и изобилия, а Новый год встречали песней «Новому году, началу года / Путь проложим виноградной лозой...», и даже в одном из прекраснейших церковных хоралов к Богородице обращались: «Ты — виноградник...» («Шен хар венахи...»).

Ни один христианский праздник не обходился в деревне без обрядов, связанных с вином. В Новый год хозяин открывал очередной квеври и, отведав вино, отправлялся в виноградник и там пил и закусывал вместе с работником. Пробовали вино и в Великую пятницу, причем обязательно красное — напоминание о крови Иисуса Христа. На второй или третий день Пасхи устраивали молебен в самом марани и открывали заповедный квеври «сапуршао» (то есть «скряжеский», если позволительно образовать эпитет от слова «скряга»), который предназначался только своим — самим хозяевам, священнику и работникам, прослужившим не менее года (даже дочь, вышедшая замуж и покинувшая отчий дом, лишалась на него права). Крестьяне верили, что, когда полощут квеври, нельзя есть ни сладкого, ни горького, иначе вино будет скисать, а если кувшин с вином, посылаемым на пробу, покрыть виноградными листьями, уменьшится доход. У вина и у виноградника были свои враги, доставлявшие много хлопот, — злые духи

кудиани («хвостатые»). Против них расставляли по винограднику небольшие крестики, жгли костры из лозы, прыгали через огонь, шумели, стреляли из ружей, кричали: «Свое пейте, свое ешьте! Наше крестом осените!..» От зловредности духов защищали и марани: зажигали свечу, курили ладан и повторяли то же заклинание, после чего к бочкам прикладывали куски железа и завершали всю процедуру новым возлиянием.

Какой еще другой народ возносил так высоко виноград и вино? «Вино в стакане — как цветок! Разве можно подливать воду в вино? Нельзя стакан встряхнуть, чтобы вино не испортилось! Тот, у кого нечистая душа, кто таит злобу в сердце, кто не верен в дружбе, кто ест несправедливый хлеб, недостойн пить вино! Бог дал нам, людям, вино для веселья, для раздолья, для дружбы, а не для ссор, не для драки и человекоубийства! Вино, как меч грузина, кривде не служит!»^[105]

Мудрено ли, что винограду и вину Пирсманашвили посвятил не одно из своих вдохновенных творений.

И вот что интересно. Если молотьбу он изображает довольно скромно, почти деловито, и название картины — «На гумне», как и второе название — «Молотьба хлеба в деревне», в сущности, исчерпывает ее сюжет, то сбор винограда и изготовление вина непременно соединяются у него с другими событиями, оказываются частью то более, то менее значительной, зрелища широкого и многообразного.

Так, в картине «Свири» в центре внимания скромное застолье во дворе крестьянского дома — трое друзей за все тем же хорошо знакомым нам столом, накрытым белой скатертью, уставленным едой и бутылками; стол здесь совсем такой же, как и в любом «кутеже», но как отличается естественная непринужденность поз и жестов пирующих от благоговейной неподвижности героев «кутежей». А рядом идет работа: двое крестьян мнут виноград в деревянном давяльном чане, еще один подносит им виноград в высокой корзине-годори за плечами, а пустые квеври, разинув рты, лежат на земле в ожидании, что их зароят в землю и зальют свежим, только что выдавленным соком, льющим из чана.

Еще населеннее сходная с ней картина «Пир во время сбора винограда». Здесь кутеж приобретает размах и пышность: к веселящимся добавлены повар, лакей, несущий блюдо, и трое музыкантов; еще один слуга держит ручного медведя. Это в самом деле кутеж, даже пир, а не тихое дружеское застолье, как в «свири». Выросли и приобрели значительность и фигуры крестьян: женщины, собирающей плоды с подставленной к дереву лестницы, и высокого крупного мужчины

(настоящего кахетинца), мнущего виноград большими ногами в высоко закатанных штанинах. Обе эти мощные фигуры замыкают картину слева и справа словно рамой.

Но и этот размах оказывается недостаточен для художника — в «Сборе винограда» он выплескивает зрелище еще обширнее. Почти все пространство громадной (три с половиной метра в длину) картины занято виноградником; только крохотный кусочек неба с птичьей стаей да деревушка на горизонте приоткрываются наверху, в просвете. И это пространство словно шевелится от изобилия изображенного. Неправдоподобно большие кисти винограда расталкивают друг друга и спорят с яркими — красными и желтыми — яблоками. Повсюду люди. Они рвут виноград, таскают его в корзинах, мнут в давилнях, грузят и вывозят на арбах. Все показано с обстоятельностью Гомера или Гесиода.

Кто-то заметил, что в картине отражены все стадии технологии сбора и обработки винограда; это, конечно, преувеличение, притом шутовское, да и людей, в сущности, изображено совсем немного, но нас не оставляет ощущение многолюдности и полноты рассказа, и виноградник кажется населенным еще многими десятками, а то и сотнями людей, скрытых его листвой, снующих по нему, охваченных радостными заботами страды. Художник находит место и для острых деталей, усиливающих жизненность изображения, вроде собаки на задних лапах, тянущейся к винограду, мужчины с жесткой щеткой в руке, забравшегося в квеври, зарытый в землю, чтобы очистить его стенки, громадной тыквы на переднем плане.

И здесь тоже есть пирующие, вздымающие роги с вином над расстеленной на траве скатертью, но их крохотная группка теряется в грандиозной панораме праздника-труда, каким всегда был сбор винограда в Грузии. Если в городской жизни только в трапезе — идеализированной, освещенной — человек отрывался от уродливой действительности, чувствовал себя человеком, то в деревенской — трапеза оказывалась лишь эпизодом многообразного человеческого бытия.

Пиросманашвили тянулся к грандиозным масштабам. «Родись Нико раньше, он был бы фрескистом», — заметил Яков Тугендхольд^[106] и был прав. Увы, слишком тесны были те духаны и погреба, для стен которых предназначались картины Пиросманашвили. Все-таки изредка ему удавалось приблизиться к желаемому. Так явилась на свет гигантская картина «Кахетинский эпос», достигающая около пяти с половиной метров в длину и около метра в высоту: панорама жизни, словно увиденная с птичьего полета спокойным и отстраненным наблюдателем.

Длинная, очень протяженная композиция открывается слева тремя

кутящими; они сидят, подогнув ноги, над скатертью, на которой разложено все нужное для кутежа; рядом стоит слуга. Это самая крупная группа, она решительно преобладает над всеми остальными. Дальше действие разворачивается во всем пространстве картины, то уходя далеко в глубину, то возвращаясь на первый план. Вдали село, а впереди водяная мельница, на ее пороге мельник встречает крестьян, везущих и несущих ему зерно в пестрых ковровых хурджинах. Здесь же рядом, прямо за ручьем, из которого черпает движение колесо мельницы, две арбы, запряженные буйволами; на арбах, под пестрыми навесами — люди, собравшиеся в путь. Еще дальше, на горе, два пастуха, и немного ниже по склону — большая толпа; люди напряженно смотрят вдаль, словно ожидая чего-то. Тут же неподалеку двое стражников бегут направо — там разбойники ловко раздевают зазевавшегося путника. В глубине церковь, возле нее собрался народ.

Происшествия драматичные здесь соединены с веселыми, обыденные — с праздничными; так соединяет их сама жизнь. Расположенные без видимого порядка, они создают впечатление безыскусного рассказа. Деревенская жизнь не нуждалась в том, чтобы ее преобразали и упорядочивали, она сама по себе была так естественна и закономерна, что ее можно было просто воспроизводить в произвольности ее течения.

Конечно, на самом деле размещение множества эпизодов на очень узкой и длинной полосе именно с такой непреднамеренностью и безыскусностью требовало от художника незаурядного композиционного мастерства, уверенного владения пространством.

Пространство «Кахетинского эпоса» (как и многих других картин Пиросманашвили) — не есть реальное пространство, или, точнее сказать, не есть единое пространство, переданное при помощи привычной для нас прямой перспективы, при которой предметы, находящиеся ближе, изображаются крупнее, а дальше — мельче.

Прямая перспектива ближе всего к непосредственному зрительному восприятию человека, кроме того, она решительно преобладала в профессиональной станковой живописи того времени, которая все чаще вызывала пристальный и ревнивый интерес Пиросманашвили. Вот почему какие-то общие представления о прямой перспективе отразились в его картинах, но он не ограничивался ею, а дополнял разными другими способами передачи пространства, не затрудняясь нарушать ее там, где ему было нужно, чтобы «легко смотрелось».

В «Кахетинском эпосе» пирующие князья находятся как будто на том же переднем плане, что и разбойники или мельник, но выше их в несколько

раз; заметно превышают они даже слугу, стоящего рядом с ними. Люди, расположившиеся толпой на склоне горы, находятся как будто очень далеко, но по размерам лишь едва уступают некоторым фигурам первого плана. Таких «ошибок» у художника немало, но они не режут нам глаз, мы их более осознаем, чем непосредственно воспринимаем, и все изображенное смотрится совершенно естественно. Разгадка в том, что композиция картины не может, да и не должна быть обозрима целиком, вся сразу: она прерывна, фрагментарна и ее отдельные куски-эпизоды не соединены ни общим сюжетом, ни единым пространством, видимым (и изображаемым) с одной постоянной точки зрения, как может показаться при беглом взгляде на картину. Точка зрения художника подвижна: переходя от эпизода к эпизоду, мы, вслед за ним, тоже меняем свою воображаемую позицию по отношению к каждому из них — к одному мы как бы приближаемся, от другого отдаляемся, независимо от того, что на картине они изображены рядом. У каждого из них словно образуется собственное пространство, и уже дело мастерства художника замаскировать границы между разными пространствами, их стыки, чтобы мы не замечали, казалось бы, очевидной несуразности того, что, скажем, стражники бегут на помощь, находясь вроде бы в нескольких шагах от разбойников. К чести Пиросманашвили надо заметить, что он делал это виртуозно, и лишь в редчайших случаях пространственная несогласованность бросается у него в глаза.

Существует еще одна картина, подобная «Кахетинскому эпосу». Это «Праздник святого Георгия в Болниси». Она заметно меньше, хотя тоже достаточно велика. Родство обеих картин очень сильно — и в сходности композиционного строя, и в прямом повторении многих эпизодов, хотя они и перетасованы и разбавлены другими. То же необъятное пространство, и в нем те же разбойники, тот же мельник у мельницы, тот же пастух на склоне горы, та же семья на арбе, а в глубине — народ у церкви. Есть и новые сюжеты. Вместо трех князей, возвышающихся над пейзажем, появились две веселые компании: одна гуляет под шарманку, другая — под игру трех музыкантов; обе они никак не выделены. На переднем плане появились маленькие дома с плоскими крышами, поросшими травой; на одной из них женщины веселятся в своем кругу, а внизу, во дворе, мужчина разжигает огонь под котлом.

Иногда «Праздник святого Георгия в Болниси» называют вариантом-повторением «Кахетинского эпоса». Это первое, что приходит в голову и кажется очевидным, но это неточно по существу. Дело вовсе не в том, что Пиросманашвили создал «Кахетинский эпос», а потом повторял и

варьировал его в «Празднике святого Георгия в Болниси». Были, очевидно, и другие произведения, стоящие в этом ряду. Поражает гигантский фрагмент картины, хранящийся в Национальном музее Грузии, высота которого втрое превосходит высоту «Праздника святого Георгия в Болниси». (Какова же была эта картина целиком? Какой духан мог принять ее на свои стены?) В нем без труда узнаются эпизоды, уже знакомые по «Кахетинскому эпосу» и «Празднику святого Георгия в Болниси». Скорее всего, в этих трех картинах, а может быть и в еще каких-то, до нас вовсе не дошедших, Пиросманашвили варьировал мотивы, характерные для своеобразного жанра «эпосов», опять-таки созданного им самим.

Название «эпос» дал картине, конечно, не сам художник (он и слов таких не знал), а кто-то другой, скорее всего, кто-то из поэтов. У нее есть и другое название, должно быть, первоначальное — «Алазанская долина», но мы чаще всего о нем забываем, потому что слово «эпос» удивительно точно определяет особенности этой картины — здесь художник хотел создать грандиозную панораму жизни в ее неисчислимом многообразии.

Тициан Табидзе как-то заметил: «А. Чавчавадзе, Н. Бараташвили, Г. Орбелиани, И. Чавчавадзе, Ак. Церетели отождествляли эпос с поэтическим восприятием больших исторических событий, а не искали для своих поэм подлинно эпической опоры. Они, а особенно И. Чавчавадзе и Ак. Церетели, не раз пытались создать образцы эпических поэм... искали силу не в народном творчестве, а в анналах летописей. Эпос черпает духовную силу в народном творчестве; он предполагает своей основой твердо установившийся и отстоявшийся быт народа, органичность народного бытия»^[107].

Вот почему как раз в немногочисленных исторических и литературных сюжетах Пиросманашвили, как будто благоприятных для стихии эпоса, эпическое начало звучит слабее всего. А в картинах, подсказанных непосредственными житейскими наблюдениями художника, оно заявляет о себе откровенно, особенно в «деревенских», а среди них более всего в тех нескольких, что и были названы «эпосами».

Мир этих картин — Мать-Грузия, «пасторально полная вином и хлебом»^[108], по выражению С. Судейкина. «Бутылка вина, обильные яства, сытое стадо, / Зелень фазаньего сада, *Весны парчовой разлив цветастый*, Яйца пасхальные, *Домишки наскальные*, “Белый духан” как этажерка, *Лозой виноградной увитая церковь*, И гроздь с блеском рубиновым...»^[109] Это Грузия — реальная до последней детали, показанная точно, выпукло и вместе с тем совершенно непохожая на подлинную грузинскую деревню, из

которой вышел Пиросманашвили и в которой продолжали жить его родственники и сотни тысяч братьев и сестер по крови.

Безоблачный цветущий мир, прекрасная мечта о прекрасной жизни. Словно бы никогда не было войн, пожаров, Тамерлана, турецкого плена, Шах-Аббаса, набегов лезгин; словно бы нет помещичьего произвола, жестоких неурожаев, труда без продыха и нужды без предела; словно бы мир таков, каким он должен быть.

Вместе с тем мир этот реален и в своей непохожести на подлинную жизнь, потому что в нем выразились не только собственные субъективные понятия художника, но и реальные представления целого народа о счастье, включающие в себя и трезвый взгляд на жизнь, и иллюзии, и мечты, и поэтическое осознание. Представления эти носят характер эпический и восходят к древним временам.

Мир Грузии невелик, но необъятен, ибо замыкает в себе всю вселенную, все сущее. Нет ничего за его пределами. Нет ничего кроме него, до и после него. Он вечен, постоянен и неизменен. Он бесконечен: все, что происходит в нем, не имеет ни конца, ни начала. Этот мир не знает даже смены времен года: зимы, весны, раннего лета и поздней осени. Природа в нем неподвижна и предстает в самую зрелую, полновесную и щедрую пору — пору сбора плодов, когда она отдает человеку всё, что он в нее заложил. Этот мир не знает и перемены погоды. Пиросманашвили неинтересны дождь, снег, туман — все неустойчивое, преходящее, ему нужен мир в длительных и устойчивых состояниях. Чаше это день, реже — ночь. Но день — не фиксируемый расположением теней, по которым можно было бы судить о времени происходящего. Это день вообще — светлый. Как и ночь вообще — глухая, по-южному черная. День вообще и ночь вообще. Картинам Пиросманашвили чужда действенность — даже «эпосам»: здесь масса людей, и все они что-то делают, и с ними что-то происходит, но все происходящее имеет смысл только как часть общей картины и лишено той неповторимости, которая оплодотворяет сюжет в станковой картине.

Искусство Пиросманашвили созерцательно в своей глубинной основе, и в «эпосах» это видно не меньше, чем в любой другой картине. Как бы ни были здесь динамичны отдельные сцены, их подвижность умиротворяется, нейтрализуется неподвижной бесконечностью целого, растворяется в нем. Здесь все, что есть, уже было и будет еще раз и повторится бесконечно и потому не претендует на какое-то исключительное внимание. Даже сцена разбоя — она не побуждает нас волноваться за судьбу ограбленного или беспокоиться, поспеют ли стражники. Действенность «эпосов» — действенность внешняя, видимая: это движение по кругу. Пируют люди,

разостлав ковер на траве и воздевая к небу роги для вина, рядом крестьяне везут на осликах зерно в хурджинах, кто-то собрался в путь, усадив семейство на арбы, запряженные буйволами, пастух стережет стадо на пологом склоне горы, разбойники раздевают неосторожного, он в одном белье, белый как ангел, горестно и покорно воздымает руки, а где-то совсем рядом стражники спешат на выручку, народ идет в церковь, собирают урожай, давят виноград, кутят за столом, музыканты играют, пастух пасет овец на склоне горы, крестьянская семья собирается в путь на арбе, запряженной буйволами, и народ идет в церковь, и кутят, и играют музыканты, и разбойники грабят кого-то, и пастух пасет овец, и собирают виноград, и давят его, и пьют — и так до бесконечности всё будет вновь и вновь в круговороте жизни. На этом стоит мир, и он прекрасен в своей бесконечной и надежной устойчивости.

Этот цельный мир может восприниматься только целиком. Из него немислимо вырвать хоть один кусок и замкнуть в свое самостоятельное существование, сделать отдельным миром, таким как «Возвращение блудного сына» или «Не ждали».

Любое явление этого мира может быть интересно художнику только как часть обширного целого. Художник может написать лишь одну сцену, или несколько, или несколько десятков — и это всегда будет только ничтожная часть бытия.

Если композиции «деревенских» картин Пиросманашвили вообще большей частью разомкнуты, фрагментарны и каждая из них воспринимается как кусок громадной картины, подобной «Кахетинскому эпосу» или «Празднику святого Георгия в Болниси», то и эти «эпосы» тоже не несут в себе завершенного и замкнутого образа мира, они тоже фрагменты — фрагменты жизни. В них, как в жизни, есть верх (небо) и низ (земля), но нет и не может быть ни конца, ни начала, и действие не заканчивается, а скорее обрывается. Словно не хватило клеенки или коротка оказалась стена духана — и художнику пришлось прервать труд; а получи он возможность — длинная-предлинная лента жизни была бы продолжена на сотни метров, и неизвестно, где отыскался бы ее конец и отыскался ли бы он вообще, потому что жизнь необъятна и бесконечна и не сравнима с любой самой обширной картиной и с трудом человека.

Не это ли имел в виду сам художник: «Картины бывают разные; можно писать целый месяц или даже целый год, и все будет что писать...»

Эпическое начало одухотворяет все творчество Пиросманашвили, проникая едва ли не во все его мотивы и в конечном итоге так или иначе давая о себе знать и в «городских» картинах, и в натюрмортах, и в

изображениях животных.

Время словно замедляется в его «компаниях», «кутежах» и «обедах» — растягивается, останавливается. У трапез его нет начала и нет конца — они вечны. Люди, участвующие в них, выключены из реального течения времени — они не живут, не действуют, а существуют, нескончаемые, неизменные, недвижимые, словно миг стал вечностью, а вечность стала мигом. Пройдет секунда, минута, час, а они не стронутся с места, и ничего не произойдет. Та моментность действия, которая невольно укоренилась в представлениях о станковой картине рубежа XIX–XX веков, Пиросманашвили чужда. И позы его героев статичны, и форма их трактована со статичной тяжеловесностью.

Но эта весомая материальная конкретность не прибавляет картинам Пиросманашвили чувственности (да и точно ли взаимосвязаны чувственность и материальность или — духовность и бесплотность? Чувствен ли Сезанн? Бесплотен ли Джотто?). Трапезы его лишены плотоядности. Он одинаково спокоен, изображая цветущую женщину-проститутку и угощение на столе.

Его мировосприятие даже несколько холодновато, отстраненно: это отрешенность и торжественность, вообще часто присущие эпическому взгляду, предполагающему некую высокую вселенскую точку зрения, с которой частности жизни, житейские ситуации, личные судьбы уравнены, растворяются в необъятности масштабов всеобщего. Искусство Пиросманашвили имперсонально. В изображениях людей — даже людей близких ему и интересных ему житейски — не только ослаблена индивидуальность, размываемая чертами социального и национального типа, но и ощущается та же отстраненность. Он сам пишет их спокойно и в нас не стремится пробудить волнение. Спокойны и они — они перед нами не в преходящем состоянии, а в нейтральном, отделенном от суетности момента, все в том же торжественном и немного загадочном спокойствии. Перемены во внутреннем, эмоциональном состоянии человека ему так же безразличны, как перемены времен года, времен суток, погоды. Интересы к отдельному человеку в нем не больше, чем интересы к отдельной ситуации. Психологизм никогда его не увлекал.

В эпическом начале, проникающем собой все искусство Пиросманашвили, — источник своеобразного, чисто монументального стиля его картин. Михаил Ле Дантю воскликнул, едва увидев их: «Да это современный Джотто!»; через несколько лет «грузинским Джотто» назвал его Сергей Судейкин, а полвека спустя Луи Арагон заметил: «Я сблизил бы его (прошу вас не кричать слишком громко!) с Джотто...» Совпадение не

случайное. Обоих художников роднит и понимание ими пространства, и трактовка формы — как «тяжелой и монументальной, имеющей четкие границы и осязаемую поверхность»^[110], и подход к воплощению человека — «Джотто изображал людей такими, какими они должны быть, давая их не в изменчивом, а в спокойном, уравновешенном состоянии»^[111].

Эта общность говорит не только о близости двух художников, но и о монументальности языка Пиросманашвили, его живописной формы вообще. Между прочим, именно потому его картины, увиденные в репродукциях, неизменно представляются нам гораздо большего размера, чем они на самом деле, — им присуще качество крупной, монументальной формы, не зависящее от физической протяженности произведения.

Было бы ошибкой выводить качества монументальности из некоторых внешних обстоятельств: из работы на стене, в конкретных условиях интерьера, требующих учета освещения и восприятия на расстоянии и толкающих к декоративному укрупнению формы и к лаконичной композиции. Обстоятельства эти были только условиями, помогавшими выработать монументальный стиль и закреплявшими его, но ни в коем случае не определявшими.

В композиционном строе его картин угадывается исконная традиция монументалистов грузинского Средневековья, наследников — сначала через греческие колонии, а потом через Византию — античного искусства. Немного слабее звучит в его картинах влияние восточных, особенно иранских, мотивов, а через них — искусства Древнего Востока (так, его «Черный лев» — несомненный потомок ассирийских и вавилонских львов).

«Пиросманашвили эпически монументальный художник. Его инстинкт разгадал ту монументальную живопись, к которой мучительно движется европейское искусство нескольких десятилетий»^[112]. Уточняя эти слова, следует сказать, что Пиросманашвили осуществил тот синтез монументального и станкового, к которому тянулось новейшее искусство, и его живопись закономерно оказывается в ряду высших достижений этих поисков в нашей стране, отмеченных именами Павла Кузнецова, Кузьмы Петрова-Водкина, Мартироса Сарьяна, Владимира Фаворского. Именно в этом, главным образом, и следует видеть подлинную причину того влияния, которое он оказал на последующие поколения художников, а вовсе не в высоких формальных достоинствах его живописи, как первоначально можно было подумать, да как искренне считали и сами первооткрыватели его искусства. Не это ли имел в виду Дмитрий Мирский, когда писал: «Не примитивист и не архаист: он совершенно современен, и место его — в

магистральной линии новейшей живописи»^[113].

Каждый из названных выше художников своим путем приходил к монументальности. Своим путем — не ища этого пути, а просто делая то, что хочется и как хочется, — пришел к монументальности Пиросманашвили, полно, глубоко и непосредственно выразив народное мироощущение. В свое время Яков Тугендхольд назвал его: «Народный художник в широком, еще не дифференцированном смысле этого слова»^[114]. Это верно, но только отчасти. Отношения Пиросманашвили с народным искусством совсем не однозначны.

В самом многократном возвращении к одним и тем же сюжетным мотивам, в пристрастии к постоянным, лишь слегка варьируемым композиционным схемам обнаруживается его природное родство с народными мастерами. От них и устойчивость его творчества, удивительно целостного, неизменчивого, нерасчлняемого, почти не знающего развития в том виде, в каком его знает подавляющее большинство живописцев: «Жизнь Нико — сплошной творческий вихрь. Даже опытному историку трудно разбить жизнь художника на периоды творческого развития»^[115]. Отсюда, кстати, удручающая приблизительность в датировке его картин, опирающейся более на свидетельства современников, иконографические и исторические данные, чем на анализ его собственной эволюции как художника.

Живописная форма Пиросманашвили являет собой очень стройную и внутренне согласованную, доведенную до высокого совершенства систему. Система эта была в определенном смысле консервативна: когда Пиросманашвили почему бы то ни было пытался перешагнуть ее границы (к его чести, это случалось редко), она мстила ему за измену — он вдруг становился робок, его «необразованность» и «примитивность» оказывались назойливыми. В то же время, оставаясь в пределах своей системы, он продолжал работать уверенно и смело.

Система видения и передачи реальности у него вырастает из «примитивного», наивного искусства: отсюда родство его живописи с лубком, вывеской, иконой, парсуной.

В устойчивом и целостном мире Пиросманашвили господствует предмет: каждый живет независимо от других — никого не подавляя и не стесняя, не подчиняясь никаким воздействиям, не притворяясь ничем иным, не допуская никаких сомнений в своем существовании; каждый объемлен и материален, каждый понятен и ясен в своей форме. Вот почему характер освещения и атмосферное состояние, обычно играющие такую

роль в живописи, ему не важны и не интересны: к истинной сути предмета они не имеют отношения — напротив, в известной мере могут даже затруднить понимание этой сути.

Освещение заменено у него рассеянным светом, идущим как бы ниоткуда или отовсюду и не дающим теней (в реальности такое освещение представить себе очень трудно). Правда, иногда он использует тени — и «падающие» (то есть те, которые отбрасывает предмет), и «собственные» (лежащие на нем самом), но совершенно условно, только для того, чтобы сильнее подчеркнуть рельефность формы; эти тени неизменно размещаются с правой стороны и не имеют ничего общего с теми, которые образуются при освещении реальном.

Каждый предмет дорог художнику в его целостности и завершенности — таков, каким его создала природа и каким он должен быть. Он и человека явно предпочитает писать в полный рост — с туловищем и ногами, без которых он уже как бы не человек, а половина человека, и так редки у него погрудные или поясные изображения. Хватит того, что ему приходилось мириться с неизбежной «обрезанностью» людей, сидящих за столом в «кутежах», но и здесь он непременно старался посадить людей еще и сбоку, — своей целостностью они словно удостоверяют, что те люди — тоже целые.

По той же причине Пиросманашвили старается, чтобы один предмет не заслонял другого — не отнимал от того хотя бы частицу его независимости, не нарушал присущую ему форму. Полностью достиг чаемого идеала он в «большом» «Натюрморте», где каждый предмет существует сам по себе в пустом пространстве — так, как захотелось автору, и не влияя никак на окружающие. Но художнику удавалось избегать «заслонений» и в других картинах. В «кутежах» он искусно размещал на столах и бутылки, и хлебы, и тарелки таким образом, что они даже не соприкасались своими краями. В «эпосах» и родственных им картинах он подобным же образом распределял отдельные эпизоды по поверхности земли, словно запрокинутой слегка на зрителя.

Все-таки, воссоздавая реальную жизнь и реальных людей, совсем без «заслонений» обойтись было невозможно, и у Пиросманашвили сами собою выработались любопытные приемы, помогающие ему немного ослабить эффект, чуждый его живописи. Меньший предмет мог оказаться перед большим, потому что при этом не страдали контуры ни того ни другого. Предмет объемный мог заслонять предмет плоский (скажем, бурдюк на фоне скатерти), а более важный, существенный, значимый мог оказаться на фоне менее важного. И уж ни в коем случае оба предмета не

могли быть одного или близкого цвета: недаром в «Кутеже пяти князей» светлый кувшинчик поставлен не на фоне светлой стены, а перед князем, одетым в черную чоху, в то время как черные бутылки расставлены именно в промежутках между сидящими.

Преобладание отдельного предмета над средой, то есть единством многих предметов, влияющих друг на друга, и вечной, неизменной сущности — над преходящим состоянием определяет своеобразие живописи Пиросманашвили. Она безразлична ко всему, что составляет достоинство привычной нам живописи, ищущей способов создать впечатление непосредственно воспринимаемой реальности. Художник не воспроизводит то, что отпечатывается на сетчатке его глаз. Он исходит не столько из непосредственно видимого, сколько из своего представления о реальности, ее знания, ее понимания. Он словно творит мир заново в реальной, присущей ему последовательности. Поэтому он сначала пишет дальние предметы, а потом ближние, как бы заслоняя дальние. Изображая накрытый стол, он не пишет одновременно и скатерть, и посуду, как поступило бы подавляющее большинство живописцев, — нет, он сначала «кладет» скатерть, а потом поверх нее «расставляет» бутылки, тарелки.

Такое мировосприятие наивно, но только на первый взгляд. Вернее сказать: его наивность выше иной умудренности. Детски наивны, простодушны были древние греки. Наивность — это прямота взгляда на мир, игнорирующая все преходящее, случайное, внешнее, жаждущая подлинной сути вещей и уверенная в том, что эта суть доступна.

Очень многое пришло к Пиросманашвили от народного искусства, очень силен был в его картинах голос коллективного, традиционного художественного опыта. Однако между фольклорным мировосприятием и формой станковой картины, которую стихийно освоил Пиросманашвили, несомненно, существует противоречие. У Пиросманашвили оно разрешается своеобразным взаимопроникновением монументально-эпического и станкового начал. Начало станковое, индивидуальное говорит о себе заметным усилением личности автора.

В подлинном народном искусстве, в фольклоре, личность творца растворена; в лучшем случае она дает о себе знать тонкими нюансами — и у сказителя, чуть-чуть по-своему передающего повествование, и у мастера, расписывающего изделие традиционными (даже каноническими) сюжетами, переходящими от поколения к поколению. По этим колебаниям отличают одного талантливого мастера от другого. Но для искусства в целом они не играют существенной роли, они — только составная часть бесконечного коллективного труда, шлифующего формы. Разрывая

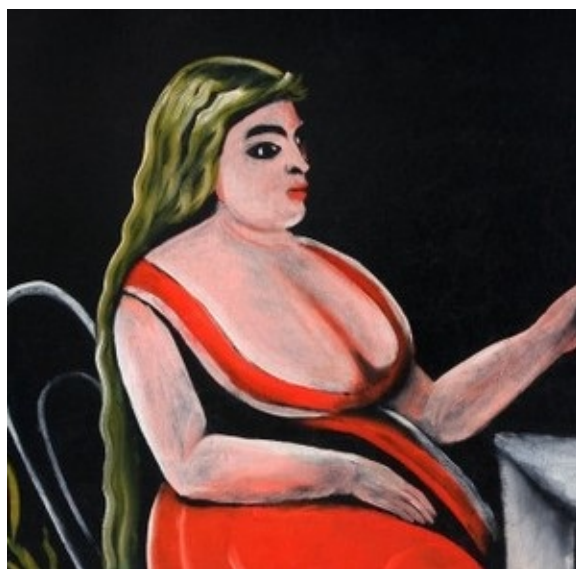
фольклорный круг, Пиросманашвили закономерно пришел к более явственному выражению своей личности — в противном случае его картины, радуя глаз наивностью и непосредственностью, несли бы в себе духовное содержание не намного большее, чем, скажем, традиционная роспись предметов.

Как резко, даже демонстративно чуждался Пиросманашвили воспроизведения фольклорных тем, образов и ситуаций, так же решительно чуждался он использования ярких этнографических мотивов и приемов традиционного народного творчества — стилизаторства.

Стилизаторство, самое утонченное, неизбежно сопряжено с возможностью расчленения: «это от автора с его личностью», «а это от народного искусства». Ничего подобного не могло быть у Пиросманашвили: глубочайший внутренний такт, инстинкт большого художника подсказывали ему, что прямой перенос образов народного творчества в картину грозит им гибелью. Фольклор был для него не арсеналом, но почвой; фольклорное начало неизменно присутствует в его картинах, но выражается не открыто, а в оттенках восприятия, в характере трактовки, в подтексте изображаемого, независимо от бытовой тематики: это их второй, тайный и неразгаданный смысл. В самом мотиве перенесения кутежа на природу — как бы этот мотив ни обосновывать реалистически и ни связывать с обычаями грузинского народа — у Пиросманашвили постоянно ощущается сказочность: невероятность, фантастичность сопоставления дикой природы и парадного, накрытого стола, словно даже не прямо здесь приготовленного, а неведомым чудом явившегося. Так в сказке дворцы перемещаются с места на место, а герой в мгновение ока оказывается где-то за три-девять земель. Вторая, подчас фантастическая жизнь просвечивает сквозь земную оболочку многих его героев, как будто бы прямо взятых из окружавшей его жизни и перенесенных на клеенку.



Дворник. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Фрагмент



Женщина с кружкой пива. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Фрагмент

Знаменитая «Женщина с кружкой пива» — не что иное, как портрет

некоей проститутки из ортачальских садов, одной из тех, с кем Пиросманашвили общался, живя в «Эльдорадо» у Титичева. Она совершенно достоверна — со своей короткой шеей и тяжелым подбородком, с неизгладимыми приметам своего ремесла — густо подведенными глазами, пышным бюстом, выпирающим из низкого выреза нарочито яркого красного платья, длинными золотистыми волосами, рассыпанными по плечам. Нет ничего странного и в ее поведении: сидя с кружкой пива за одним из столиков, расставленных в саду, она предлагает себя посетителям. Но, извлеченная художником из своей среды, из пошлого мира садовых дорожек, фонарей, разгуливающей публики, перенесенная в черноту неведомого пространства, окруженная бурно разросшейся сочной зеленью, устремившая свой загадочно-неподвижный взгляд в никуда, она кажется не только реальным человеком, но и фантастическим лесным существом — русалкой, лесной девой, дриадой или, может быть, самой богиней Дали, покровительницей лесов, вод, скал и диких животных, расчесывающей свои длинные золотые волосы над ручьем.

В том же «Эльдорадо» был написан «Дворник». И он — портрет вполне реального человека, служившего у Титичева (дорожа документальностью, Пиросманашвили позаботился даже о том, чтобы тщательно выписать номер «1035» на медной бляхе его фуражки). Но это не просто портрет согнутого старостью и нелегкой жизнью, запуганного и задавленного маленького человека. Дворник — это и носитель власти, представитель законопорядка, он сам — гроза униженных и бездомных. В нераздельной двойственности образа — общепризнанная сила воздействия картины. Однако дело не исчерпывается и этим. Этот дворник, с его диким взглядом из-под козырька, с неукротимой порослью волос, рвущихся из-под фуражки и буйно кустящихся в бороде, напоминает и мифического жителя лесов — какого-нибудь фавна, или лешего, или (если возвратиться на грузинскую почву) зловредного каджи, сплошь поросшего шерстью, или хвостатого кудиани, или бесачинку, обитателя заброшенных домов, или даже очокочи, лесного козлочеловека.

И в герое, казалось бы, бесхитростной зарисовки из сельской жизни, картины «Пастух с отарой», вполне реальном человеке со всеми атрибутами его ремесла — свирелью, длинным крючковатым посохом (выдергивать овец из отары), ружьем за спиной, человеке, возвышающемся над покорно идущим под музыку его свирели стадом, угадываются черты иного существа — доброго великана, покровителя животных, хозяина гор и долин.

А разве персонажи «большого» «Натюрморта», при всей их плотской

конкретности и чувственной материальности, не кажутся воплощениями душ или духов изображенных предметов, существующих своей собственной мистической жизнью? И разве не наделен собственной жизнью и, может быть, душой пустой квеври, неожиданно очутившийся на лесной поляне, вдали от марани, для которого предназначен, и ведущий свой тихий, непонятный нам диалог с маленькой обитательницей чащи — лисицей? («Верю, что есть тайный язык у бесполох существ и мертвых предметов и что этот язык значительнее всех живых языков», — обмолвился как-то Николоз Бараташвили.)

Подобные ощущения порой оказываются чрезвычайно сильны, порой слабеют; некоторые картины их могут и вовсе не вызывать, и дело не столько в них, сколько в общей атмосфере, в общем ощущении необычности, загадочности, которое обволакивает едва ли не всякую изображенную Пиросманашвили ситуацию.

Иные из его картин и вовсе остаются закрыты для нас. Сплошной загадкой предстает «Медведь в лунную ночь». Почему художник обратился к этому диковинному сюжету? Куда пробирается медведь — осторожно, но настойчиво? Что за полуразрушенное (или недостроенное) здание виднеется позади (оно не раз появлялось и на других картинах)? Все это вопросы без ответов. Нам дано лишь ощутить ту таинственность, которая исходит от медведя, этого странного существа, сомнамбулически медленно продвигающегося по стволу поваленного дерева и недоступными нашему воображению узами связанного с луной, сияющей в черно-синем небе, с развалинами, взвизгивающими на нас одним настороженным глазом-окном, и с другим деревом, пугающе растопырившим свои мощные голые ветви. Это таинственность существования непонятного нам, жизни, для нас закрытой, таинственность, носящая даже некий мистический оттенок («темный страх ожидания» увидел в ней Кирилл Зданевич^[116]).

Таинственность иного рода, не лишенная гротескности, даже мрачного юмора, — в картине «Кахетинский поезд»^[117]. С первого взгляда и она может показаться заурядной бытовой зарисовкой: на маленькой кахетинской станции остановился ночной поезд; машинист пережидает, глядя в окно, пассажиры следуют его примеру; на перроне лишь один человек, передающий кому-то в окно полный бурдюк с вином; в небе сияет луна над дальней горной цепью и серебрящейся рекой. Все действительно так. И не так. Перрон не пуст — он населен тремя бочками, тремя квеври и тремя бурдюками. Они, занявшие весь передний план, написанные весомо и плотно, оказываются хозяевами пространства, живущими своей,

недоступной нам жизнью. Квеври и бочки разверзли свои зияющие черной пустотой глотки, словно обращаясь друг к другу, бурдюки, подобные каким-то диковинным пузатым существам, вздымают к небу свои коротенькие конечности. А самый поезд? Паровоз явно движется, встречное движение воздуха прижимает дым из его трубы, а машинист занят своим делом. В то же время вагоны стоят, да и не могут двигаться: под ними нет рельсов и даже колес.

Связь многих картин Пиросманашвили с фольклорной стихией ощутима, но нащупывается и устанавливается с трудом, словно ускользает из пальцев. Народному искусству художник не был посторонним и не мог к нему относиться ни с пиететом, ни с пренебрежением: это было его, родное. Сам он был частью народного искусства, а народное искусство было его частью. Вместе с тем он ушел дальше, выделился из вырослившей его стихии, и живопись его стала принадлежать индивидуальному творчеству, в ней явились черты, противостоящие внеличности и внеисторичности традиционного народного творчества. В ней индивидуальная личность открывает себя через историю, судьбу народа, а история народа открывается через личность художника. Естественно, что в отношении Пиросманашвили к народному искусству обнаруживается избирательность — инстинктивная, им самим, конечно, никак не осознаваемая.

Его искусство питают не зрелые фольклорные формы, отшлифованные веками устойчивого крестьянского бытия, и усвоил и по-своему претворил он не неизменно жизнеутверждающий тон, не радостный декоративизм, не крепость и цельность психологии человека, прочно связанного с землей, — не те качества, с которыми правильно, хотя несколько прямолинейно, у нас ассоциируются представления о народном искусстве, а то, в чем нуждалось его искусство: фантастичность, загадочность, таинственность — качества, таящиеся в подтексте народного искусства, атавистически хранящие его связь с древними языческими верованиями родового строя, мифологическими представлениями о мире как о всеобщей загадочной жизни, шевелящейся в каждой травинке и в каждом камне, о мире как о грандиозной загадке, заданной человеку и недоступной ему, представлениями неустойчивыми, неясными и в самой этой неустойчивости сберегающими отпечаток времени становления общества. В них душа художника искала ответа своему беспокойству, своему ощущению разлаженности и неустойчивости мира.

Временами исповедь художника прорывается с пугающей экспрессией. Таков знаменитый «Жираф» — одно из самых загадочных творений,

вызывавшее взволнованные отклики уже при первом знакомстве с искусством художника. Говорили о «чуть ли не мистическом страхе», охватывающем зрителя, об «ощущении беспокойства и ужаса» (и сравнивали с впечатлением, производимым «Метценгерштейном» Эдгара По), о глазах, «полных иного разума». Паустовский писал: «В мои глаза в упор впился дикий, влажный, всепонимающий взгляд высокого желтого зверя. Он медленно изгибал свою шею и, казалось, ждал, что в пустых, оставленных комнатах раздастся чей-то крик. Тогда одним ударом копыт он метнется, холодея от непонятного страха, в синюю задымленную ночь... <...> смотрел... Тревожно, вопросительно и явно страдая, но не в силах рассказать об этом страдании — какой-то странный зверь, напряженный, как струна»^[118].

В этих словах нет преувеличения. Паустовский бывал небрежен с фактами и произволен в их осмыслении, но способность к подлинно художественному восприятию никогда не подводила его. Одинокая фигура жирафа, пришельца из какого-то иного мира, возвышающаяся посредине загадочной, безжизненно-голой равнины, по-прежнему внушает ужас. Жираф свидетель и судья мира, вззирающий на этот мир скорбно и сурово, всё видящий, всё понимающий и скованный мудрым и горьким сознанием неотвратимости происходящего. Чувство ужаса не опирается ни на какие отвращающие картины страданий и гнева — такие, которым почти неизбежно сопутствует восхищение фантазией художника, такие, в конкретности которых чувство ужаса охотно удовлетворяет себя. Нет, глаз зрителя не находит ни опоры, ни ответа и, обегая бесплодную равнину, неизменно возвращается к жирафу — пытается постичь бездны, отразившиеся в его застывшем взгляде, и все-таки не постигает их и не находит желанного катарсиса.

Исступленно-мрачная сила, с которой раскрывает себя мятущаяся душа Пиросманашвили в «Жирафе», тем более примечательна, что писался он в лучший момент жизни художника, в месяц покойного и ничем не омрачаемого пребывания в «Эльдорадо», когда самые горькие страницы еще не были перевернуты.

Лирически-исповедническое начало, так остро обнаруживающее себя в изображениях животных, в других его произведениях не замирает, не уступает место началу эпически объективному, отстраненному от личности художника, воплощающему исконное и устойчивое народное мировоззрение: оба эти начала сплетаются и сливаются воедино. Искусство Пиросманашвили — эпос, но это эпос XX века: оно недостаточно наивно для того, чтобы уберечься от разлада между идеалом и действительностью.

(Как не вспомнить то острое ощущение, которое поразило наиболее искушенных зрителей выставки «Москва — Париж», где сошлись произведения двух современников — Анри Руссо и Нико Пиросманашвили: первый целиком оставался в спокойном и позитивистски прекраснотушном XIX веке, в то время как второй принадлежал веку двадцатому^[119].)

Ощущение разлаженности мира неожиданно ставит Пиросманашвили в ряд тех больших художников начала прошлого века, которые это ощущение передали. И истинное его родство — не с «левыми», искавшими близости с ним и поднимавшими его на щит, а с символистами — его современниками, одновременно с ним и до него выразившими сходное: тревожное предчувствие катастрофы. Иной катастрофы ждали они и гибель иного мира провидели, но ведь не даром с символистами сблизил и Важа Пшавела, поэтического собрата и единоверца Пиросманашвили. «Вавилонским столпотворением / Представляется мне наше время...» — мог бы повторить за ним Пиросманашвили, не находивший себе места ни в городе, ни в деревне.

Конечно, мир Пиросманашвили не похож на тот условный мир смутных и трепетных грез, в котором укрывались символисты от ненавистной им реальности. У него нет ничего придуманного — все от жизни. Он колдовски убедителен в своем вполне искреннем желании представить мир возможно конкретнее, воспеть его земную красоту. Но слишком уж сильно было в нем ощущение неблагополучности существования.

«О прошедшем скорбят мои думы, / Пустота в настоящем зияет. А о будущем черные мысли Беспощадною тьмою нависли...»^[120] — писал Важа Пшавела, воспринимавший распад родового крестьянского быта как конец мира. Пиросманашвили вряд ли задумывался об этом и вряд ли сумел бы выразить так свои ощущения. Он не изучал политэкономии, истории, права, философии и был неизмеримо далек от тех вопросов, которые терзали интеллигенцию его времени. Но он чуял социальное неблагополучие: так птицы и звери предчувствуют грозу. Почва уходила из-под ног. Жизнь старая, прошлая, освященная традициями предков, облагороженная преданиями, рассыпалась на глазах; всё устойчивое, заведенное на века, разваливалось, как трухлявое дерево: впереди была только пугающая неизвестность. Представления и иллюзии, связанные с прошлым, рушились — чувство цеплялось за них, а сознание ощущало безнадежность. Упорно веруя в гармонию человеческой жизни, он ощущал

призрачность этой гармонии и даже своей веры в нее.

И странная атмосфера наполняла его картины — тревожная, томительная атмосфера ожидания, напряженности и сумеречной недосказанности. И пиршества его не только торжественны, но и печальны. Каждый стол с пирующими — как лодка среди бушующих волн моря житейского, как маленький ковчег, соединивший недолговечное братство людей.

Люди застыли и смотрят на нас: в их иконописных — серьезных и грустных — глазах удивление и вопрос. Они подняли руки со стаканами и замерли, и замолчали, и бесконечно долго тянется их ожидание. Будто они к чему-то прислушиваются или чего-то ждут. Грозы? Землетрясения? Потопа? Страшного суда?

Так, словно вместе с ними жил в смутном ожидании и сам Пиросманашвили, не предвидевший своего горестного конца, но предчувствовавший неотвратимость его приближения.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

А время между тем незаметно шло. Повозвращались (те, кто уцелел) из-под Мукдена, с Ляодуна и из Порт-Артура солдаты; отгремели стачки, демонстрации и ожесточенные бои 1905 года; замолкли слухи о Камо (дерзко, прямо на Эриванской площади в центре города!), захватившем казну; на месте одного из паромов появился большой Мухранский мост; по городу забегал трамвай, с оглушительным трезвоном и скрежетом преодолевавший тифлисские крутейшие подъемы и повороты; проехал первый автомобиль, завезенный сюда не кем иным, как принцем Наполеоном; гимназист Алеша Шиуков, оседлав хрупкий летательный аппарат, не страшась ни высоты, ни начальства, взмывал в воздух над Махатской горой; появились первые синематографы — сначала в Муштаидском саду деревянный балаган на 150 мест, принадлежавший Извицкой, потом, там же, другой — ее конкуренту Розетти, потом, наконец, в центре, на Головинском проспекте, в доме князя Орбелиани — он звался «Электропрожектор».

Колючая балка, в которой Пиросманашвили снимал когда-то комнату, стала Колючей улицей, позднее ее назвали Феодосиевской, а в ее начале, у подъема в гору, появилась маленькая церквушка в «русском» стиле. Ребята, бегавшие к нему в лавку, давно выросли. Некоторые узнавали его и здоровались, а он не узнавал никого, но отвечал. Когда случалось переходить реку по Верийскому мосту и идти по Верийскому подъему мимо велотрека, где в столовой висел написанный им портрет гонщика Ладоса Кавсадзе, он останавливался на углу Ольгинской, чтобы перевести дух. Именно здесь, совсем еще недавно, он начинал торговлю. Теперь на этом месте стояла громада дома Мелик-Азарьянца. Оврага за ним не было видно. Будто не было оврага. Будто и ничего не было.

Он старел. Водка и частые простуды понемногу разрушали и без того не крепкое здоровье. К тому же он стал курить, и курил много, папиросу за папиросой. Когда бы его ни встречали, он всегда бывал нетрезв. Правда, сильно пьяным его тогда еще не видели. Очень редко он позволял себе распуститься и тихим голосом, наклонясь над столом, пожаловаться на трудности жизни кому-нибудь из близких людей. Но и близких становилось все меньше. Приятели, шумно сопровождавшие его в эту жизнь, пропадали: кто погибал в драке, кто умирал в больнице, кто исчезал бог весть куда — а новые не появлялись. Друзей и раньше было немного, а

приятели и собутельники все меньше становились нужны. В сущности, он уже давно был одинок. Сейчас одиночество стало ощутимее, но не тяготило его. «Одиноким я пришел в этот мир, одиноким и умру», — любил не раз повторять он.

Все чаще и чаще сидел он в духане совсем один, сторонясь шума и веселья, стараясь забраться в угол потемнее и отдаленнее. Иногда кутилы обращали на него внимание и звали к себе, просили благословить их веселье. Раньше он бы охотно присоединился. Сейчас он вежливо отказывался. В лучшем случае — соглашался поднять стакан и произнести несколько приветственных слов, но никогда не подсаживался. Если гостеприимство и радушие становились совсем бесцеремонными, он вставал и уходил. Веселье, разгул — все это давно осталось позади. Когда он запоздно издалека возвращался к себе и мимо проносились фаэтоны с хохочущими и поющими людьми, это его нисколько не трогало. Каждому свое.

Жизнь установилась и катилась по накатанной колее. Рано или поздно закончился бы срок, отпущенный ему судьбой, и он незаметно оставил бы мир, а вслед за ним одно за другим ушли бы его творения, самый след его стерся бы, как, быть может, стерся след не одного художника.

Но пробил и его час. В 1912 году, когда исполнилось ему ровно 50 лет, его «открыли», и живопись Пиросманашвили стала известна не только посетителям духанов.

Правда, существует мнение, будто его фамилия появилась в печати гораздо раньше: все тот же Симон Попиашвили, его приказчик в молочной лавке, рассказывал Шалве Дадиани, будто в 1902 или 1903 году персидский консул опубликовал в некой «торговой газете» письмо (или статью, потому что в грузинском языке это синонимы) о Пиросманашвили и тот даже ответил ему, а завязавшаяся полемика заинтересовала «весь город»^[121]. Сказанное звучит загадочно, хотя не может быть отвергнуто полностью. На каком-то реальном факте эта легенда безусловно основывается: она слишком фантастична, для того чтобы ее можно было выдумать. То же самое сообщает и Кирилл Зданевич^[122], но, скорее всего, уже из вторых рук. Правда, нелишне вспомнить, что персидский консул в Тифлисе какое-то время снимал квартиру у семьи Зданевичей (об этом упоминает Константин Паустовский).

Пока же легенда остается легендой. Вовсе не исключено, что на живопись Пиросманашвили и раньше обращали внимание и профессионалы, но вряд ли кто-нибудь из них был в состоянии оценить ее.

Дело было не в чуткости отдельного человека: понадобились новые условия, новый этап развития художественной культуры, чтобы у художников вдруг открылись на него глаза, да и то не у всех, а лишь у незначительной их части.

«Неопримитивизм», выразившийся в конце первого десятилетия XX века в творчестве Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова, Александра Шевченко и ряда других художников, был явлением скандальным в глазах большинства современников. По существу же своему он имел основания очень глубокие. Его пробудила тоска по цельности, ясности и непосредственности — тем качествам, которых, как виделось его зачинателям, все более и более не хватало художественной культуре XX века. «Неопримитивисты» обратились к различным формам художественного творчества, лежавшим вне традиции профессионального «ученого» искусства — к примитиву.

Понятие примитива до сих пор не очень ясно. К нему причисляли (особенно в начале XX века — в то время, о котором идет речь) едва ли не всё, что мало-мальски не совпадало с нормами, утвердившимися в европейском искусстве, начиная с Возрождения: и творчество первобытного человека, и искусство народов Африки, Азии, Океании, коренного населения Америки, и искусство Древнего Востока, и искусство средневековой Европы (черты примитива находили даже у Джотто).

Но и то, более узкое понимание примитива, которое понемногу утвердилось в наши дни, тоже обширно: «Народные листки эпохи Реформации; ремесленные вотивные картины, широко распространявшиеся в католическом мире во времена барокко; “сарматский портрет” в Польше XVII–XVIII веков и аналогичные явления на Украине, в Молдавии и Валахии, в Словакии, Венгрии, Сербии; казацкий “Мамай”; разнообразнейшая живописная продукция североамериканских “лимнеров”; образцы русского купеческого и мещанского портрета конца XVIII — первой половины XIX века; расписные Городецкие “донца”; многообразные варианты лубка; народная “агитационная” керамика эпохи Великой французской революции; вывески XIX — начала XX века; эпинальские картинки и балаганно-ярмарочные афиши; задники провинциальных фотоателье рубежа XIX–XX веков и пресловутые коврики с лебедями; наконец, уже отнюдь не безымянное и поражающее своеобразием творчество таких непрофессиональных художников, как Эдвард Хикс или матушка Мозес в США, как Анри Руссо или Луиза Серафин во Франции, как Нико Пиросманашвили в Грузии, как Иван Генералич в Югославии или Ефим Честняков в советской России, — все

это пестрое, разноликое и разнокалиберное, изменчивое до подлинной протейистичности искусство образует огромную массу, настоящий слой в европейской и американской художественной культуре Нового и Новейшего времени — срединный по отношению к ее фольклорному “низу” (“почве”) и к ее учено-артистическому “верху” (“небу”, если угодно)»^[123].

Здесь, в примитиве (и в самом широком, и в более узком его понимании), молодые мастера начала XX века искали то здоровое начало, которое, по их мнению, утрачивала профессиональная живопись, ушедшая от народного искусства.

Годом ли раньше, годом ли позже, но Пиросманашвили неизбежно должен был быть открыт. Можно даже сказать, что его искали, еще не подозревая о его существовании.

«Открыли» Пиросманашвили трое удивительно молодых людей^[124]. Это были: Михаил Ле Дантю, двадцати одного года, Кирилл Зданевич, неполных двадцати двух лет, — оба только что покинули Академию художеств, не удовлетворенные обучением в ней, и брат Кирилла, Илья Зданевич, восемнадцатилетний студент-юрист. Судьба по-разному обошлась с ними. Ле Дантю, успевший составить себе имя среди русских авангардистов, погиб при железнодорожной катастрофе, возвращаясь с фронта в 1917 году. Братьям дарована была долгая жизнь. В самое ближайшее время они оказались среди вожаков российского футуризма (в частности футуризма тифлисского). Затем их пути разошлись. Кирилл занимался живописью — станковой и театральной. Илья понемногу отошел от живописи, потом и от поэзии, сделался видным художественным деятелем и издателем, известным во Франции под псевдонимом Ильязд, сотрудничал с Пикассо, Матиссом, Браком, Леже, Миро. Но встреча с Пиросманашвили для обоих осталась одним из ярчайших событий жизни, духовного и эстетического становления: и для Кирилла, написавшего о Пиросманашвили книгу (она вышла несколькими изданиями, существенно отличающимися друг от друга), и для Ильи, который уже за два года до смерти выпустил свою давнюю, 1914 года, статью о Пиросманашвили отдельным библиофильским изданием, украшенным портретом художника работы Пикассо.

Братья были тифлисцами, наполовину — поляки (по отцу, Михаилу Андреевичу, сыну сосланного в Грузию участника Польского восстания 1863 года), наполовину — грузины (по матери, Валентине Кирилловне, урожденной Гамреклидзе). В Тифлис они вместе с Ле Дантю приехали на

каникулы, но не только отдохнуть, а и непременно найти что-то, способное обогатить художественную культуру. Они были почти уверены, что это произойдет. Ведь был же недавно открыт в самом центре художественной жизни мира, в Париже, Анри Руссо. Это очень важно: они были готовы искать и находить.

Собственно, сначала, в самом конце марта 1912 года, в Тифлис приехали Кирилл Зданевич и Михаил Ле Дантю. Что и где искать — было непонятно, и спросить было некого. Сначала они просто бродили по городу, наугад присматриваясь ко всему. Привлекали внимание изделия народных ремесел, вроде чудной керамики, но это было не то, чего они жаждали. Все же вскоре повезло натолкнуться на произведения Пиросманашвили — сначала, скорее всего, на вывески, которые для того и делаются, чтобы их замечали. Честь «открытия» принадлежала Ле Дантю — именно ему, приезжему русскому художнику, а не одному из братьев Зданевичей, двух полугрузин (и по крови, и по тифлисскому воспитанию), как и вообще кому бы то ни было из грузинских художников, которые должны были постоянно встречаться с работами Пиросманашвили и для которых это была примелькавшаяся деталь привычной городской жизни, а для Ле Дантю все видимое вокруг было внове.

«Да это современный Джотто!» — воскликнул он, и друзья продолжили поиски с новым энтузиазмом, а Ле Дантю заносил названия новых и новых открываемых картин в записную книжку вместе с именами хозяев и названиями заведений.

Позднее, уже в конце мая, к ним присоединился и Илья Зданевич — самый молодой из них, но самый энергичный и деятельный. Первое, что он увидел в родительской квартире, была картина Пиросманашвили «Кутеж мушей» (то есть носильщиков) — она украшала собою комнату, отведенную Ле Дантю. Картина не сохранилась, известно только ее описание:

«За круглым столом — четыре фигуры поющих во весь голос, их руки воздеты к небу; ритм движения делает картину необычайно эмоциональной и интересной. Над головой каждого написаны их имена: “Амеб”, “Хапо” и др. На светлом серо-голубом фоне четко рисуются фигуры черных оборванных людей с коричневыми лицами. Желто-коричневый стол и такого же цвета пол...»^[125] «Картина... характером своей живописи удивительно совпадала с нашими эстетическими устремлениями, и мы признали очевидную значительность этой находки»^[126], — вспоминал Илья Зданевич.

Появление Ильи подогрело энтузиазм молодых людей. Решено было продолжить поиски картин, а также отыскать самого художника и познакомиться с ним. Илья начал делать записи в специально заведенной тетради. Тетрадь называлась «Нико Пиросманашвили. Картины художника, его биография». У него зародилась идея сделать о Пиросманашвили книгу, и он даже составил список из семидесяти вопросов, которые надо было задать художнику.

С блокнотом для записей и с рулеткой для обмеривания картин они последовательно обошли заведение за заведением на всех улицах, прилегавших к вокзалу. Едва ли не в каждом духане, или трактире, или винном погребе они находили все новые и новые картины и восхищались ими не меньше, чем в первый раз. Размах работы поражал. Трудно было поверить, что все это создано одним человеком. «Трактирное заведение “Варяг” с подачей разных крепких напитков и первоклассной кухней» на Вокзальной площади было увешано картинами: «Отшельник Георгий», «Портрет двух друзей», «Царица Тамар», «Трактирщик с приятелями в виноградной беседке», «Грузин с рогом для вина», «Охотник с ружьем», «Пастух в бурке», «Шота Руставели», «Ираклий II», а кроме того, большая вывеска (крейсер «Варяг» несется по бурному морю, паля из всех орудий), да еще роспись на оконных стеклах — вареная курица на тарелке, листья, шашлык на шампуре, бутылки с вином. Они добрались и до «Эльдорадо». Все 13 картин висели на своих местах. Титичев сам любезно провел гостей по дому и показал их, но на вопрос: не продаст ли? — коротко ответил: «На вес золота». Другие хозяева были менее непреклонны, и Зданевичи, сообразуясь со своими очень скудными средствами, приобрели несколько картин, положивших начало их замечательной коллекции.

Они уже поняли, что искать самого художника следует главным образом в районе железнодорожного вокзала. Они шли по его следам, но удача им не улыбалась. В одном месте говорили, что Пиросманашвили был вчера, в другом — что ждут его завтра, в третьем — что он только что ушел. Лето уже клонилось к концу, и они покинули Тифлис, твердо решив при первой возможности возвратиться и продолжить поиски.

В самом деле, полгода спустя, во второй половине января 1913 года, в Тифлис приехал Илья Зданевич.

Прошедшие месяцы ни он, ни его друзья, а также единомышленники — художники из круга Михаила Ларионова, которым он сразу поведал о тифлисском открытии, не провели без дела. Ле Дантю прочитал в Москве доклад для студентов и любителей искусства с демонстрацией двух привезенных картин. Доклад произвел сенсацию, и организаторы

готовившейся выставки «Мишень» захотели принять на нее и работы Пиросманашвили. Уже в начале января 1913 года Ларионов в интервью корреспонденту «Московской газеты» назвал фамилию художника, но слегка искаженную (то ли сам ошибся, то ли корректор типографии): «Грузин Перменошвили. Он уроженец Тифлиса, очень популярен среди туземцев как искусник в стенной живописи, которой он украшает главным образом духаны. <...> Его своеобразная манера, его восточные мотивы, те немногочисленные средства, с которыми у него достигается так много, — великолепны...»^[127]

Илья Зданевич носился как вихрь по Тифлису. Он успел побывать в духанах и сторговаться о покупке картин. Купил у Бего Яксиева «Натюрморт», а у Сандро Месхишвили — «Сына богатого кинто» и «Кутеж трех князей на лужайке» («...из-за картины была почти драка — не хотели давать знакомые Сандро», — записал он в дневнике). Посетил редакцию газеты «Закавказская речь» и добился того, что там приняли его статью о Пиросманашвили и обещали опубликовать в ближайшее время («...взяли, чтобы отвязаться», — грустно прокомментировал это потом его брат). Встречался со своими единомышленниками Колау Чернявским и Зигой Валишевским, без него продолжавшими поиски картин Пиросманашвили. Пытался найти новых единомышленников, затащил в «Варяг» троих знакомых — живописца, литератора и художественного критика. Живописец нашел, что «у него (то есть Пиросманашвили) есть кое-какое чутье, и он напоминает персидских художников, хотя значительно грубее», критик назвал его «любопытным», литератор — тоже. «В общем, мнения неопределенные», — огорченно констатировал Зданевич.

Все-таки главной целью его приезда было отыскать самого художника. Летом друзья так и не сумели сделать этого — то ли не проявили настойчивости, то ли отвлекались на иные заботы, то ли картины занимали их больше, чем живой человек. Сейчас Зданевич действовал последовательно и настойчиво. Удалось узнать, что художник ночует в подвале духана «Карданах» на Молоканской, 23. Духан был увешан картинами, но самого художника не было — сказали, что он работает по соседству, в какой-то столовой на Гоголевской, и Зданевич кинулся туда, безуспешно искал столовую, пока не обратил внимания на немолодого человека, который что-то писал суриком на выбеленной стене.

Эту встречу Зданевич описал дважды: сначала в письме Ле Дантю^[128], потом, гораздо позже, в воспоминаниях^[129], и описания сильно рознятся. Первое вызывает больше доверия, потому что напоминает деловой отчет,

отправленный по горячим следам. Во втором преобладает общее живое впечатление, может быть, даже немного усиленное прошедшими десятилетиями и воображением: «...Мне представилось зрелище, смысл которого я не сразу понял или даже не хотел понять. Рядом со мной стоял сгорбившись старик в серой изодранной и замасленной паре, в рваной обуви, с красными опухшими руками. Лицо неизлечимого пьяницы, хотя и было покрыто черной с проседью бородой и густыми, ниспадавшими усами, казалось заостренным, больным. Изношенный фетр, посыпанный прелью. И в поднятой руке, дрожащей, точно от бессилия, испуга или умолявшей о пощаде, — орудие тайны — тонкая кисть, которой на стене он, голодный, выводил слово “Обед”. Я окликнул его невольно, не веря, не соглашаясь, что это он. Старик обернулся. И вдруг упал как приговор взгляд очей, слезящихся, черных, воспламененных, жутких, нечеловечье-звериных. Увы, я знал, что это — Пиросманашвили. Пиросманашвили, герой снов моих и мечты в течение долгих месяцев, певец моей родины... Лучше бы я тебя никогда не видел».

Разговор не шел. Пиросманашвили вел себя «безразлично, почти надменно». Наверно, он не сразу понял, о чем идет речь, боялся ошибиться, потому что слышанное казалось ему невероятным, и свою растерянность пытался скрыть сдержанностью. К тому же ему надо было доделывать начатую работу. Договорились встретиться через два дня в том же духане на Молоканской. При встрече Пиросманашвили узнал, что Зданевич хочет заказать ему свой портрет, он согласился и заметил, что лучше всего будет рисовать «с карточки» (большой частью его портреты так и исполнялись). Зданевич рассказал ему, что про него писали в газетах (это, конечно, было явным преувеличением), что его картины собираются показать на выставке в Москве, что там, возможно, найдутся желающие сделать ему большие заказы (это уже сгоряча).

Бедственность положения художника взволновала Зданевича, он попытался как-то ему помочь. Сходил к доброму знакомому, преуспевающему присяжному поверенному Александру Канчели. Тот проникся его чувствами и даже придумал для художника хороший заказ — расписать столовую в его доме, однако члены семьи запротестовали, и на том дело кончилось.

Отыскав Пиросманашвили, Илья Зданевич уже не выпускал его из виду, заходил к нему ежедневно, подолгу расспрашивал его, а свои впечатления от встреч заносил в дневник^[130]. Пиросманашвили написал Зданевичу и его большой портрет, и заказанного, кроме того, «Оленя», за которого категорически отказался брать деньги: это был его подарок

хорошему, хоть и не вполне понятному ему человеку. Перед отъездом, 2 февраля, Зданевич в последний раз побывал у него, забрал портрет и картину и распрощался — он отправился прямо на вокзал.

Пиросманашвили остался наедине с обрушившимися на него новостями.

Каждому художнику отпущено две жизни. Одна — физическая, она кончается смертью. Вторая — жизнь его искусства, она может быть и короче физической, и лишь ненадолго превзойти ее, а может оказаться неизмеримо продолжительнее любой самой долгой человеческой жизни.

Умри Пиросманашвили немного раньше — он бы не узнал о себе самого главного, его вторая жизнь началась бы после его смерти. Но он — на счастье, на беду ли — дожил до лета 1912 года. Вторая жизнь открылась, и ощущение ее было не только радостно, но и тревожно.

Был ли он счастлив в своей устоявшейся жизни до 1912 года? Вопрос не так уж странен, хотя бы потому, что на него нет и не может быть однозначного ответа. С одной стороны, было бы бестактно почитать нищего, бездомного и одинокого человека счастливым, подразумевая, что не в житейском благополучии счастье, и проч. и проч. С другой стороны, если видеть в словах «покой и воля» не литературную красоту, а истинно философскую формулу, то придется признать, что Пиросманашвили было дано постичь хотя бы привкус счастья. При всей беспокойности его будней он знал и «покой» — ощущение своей уместности в окружающем мире и возможность реализовать себя в самом главном, в своем жизненном призвании. Но он знал и «волю», потому что не был связан ничем, мешавшим ему себя реализовать. В его нелегком существовании сохранялась если не гармония, то какое-то равновесие — оно казалось понятным. Понятны были его место на земле, отношения с окружающими, назначение и ценность того, что он делал. Все измерялось категориями того мира, которым было замкнуто его существование.

Он, конечно, знал, что есть иной мир, с иными ценностями и иными мерками, но это был «тот» мир, резко отделенный от его бытия. В своем мире он представлял известную ценность, в «том» — он был вне оценок. Быть может, временами и являлась у него смутная догадка о том, что границы их зыбки, что он, находясь в своем мире, может быть как-то воспринят с позиций мира «того»; но это были не более чем неясные подозрения, смущавшие его, и он гнал их от себя, как отшельник отгоняет соблазны. Теперь же что-то нарушилось. Жизнь оказалась сложнее, запутаннее. Обнаружилось, что миры соприкасаются, что его картины имеют и какой-то иной смысл, находящийся вне его понимания, а он сам,

являясь частью своего мира, одновременно как-то принадлежит к другому. Или — может принадлежать. Или — мог бы...

Встреча с художниками смутила Пиросманашвили. Конечно, он не мог предвидеть, сколько страданий, несоизмеримых с тяготами бездомного и полуголодного существования, принесет ему этот поворот, как ничтожны будут те радости, которые он ему подарит, и как горек будет конец. Да от него уже ничего не зависело. Летом 1912 года поднялся занавес над последним действием его жизни. И этого он тоже не мог знать.

Через несколько дней после отъезда Зданевича в газете «Закавказская речь» появилась его статья «Художник-самородок»^[131]. Наверно, с этой статьей Пиросманашвили познакомился, потому что Зданевич, очевидно, говорил ему о своих переговорах с редакцией и предупреждал, что статья может появиться со дня на день. Статья невелика и написана довольно спокойно: автор явно рассчитывал вызвать сочувствие читателей. Упоминалось участие Пиросманашвили в готовящейся к открытию московской выставке «Мишень», цитировались уже известные нам слова Ларионова. Кончалась статья словами: «Однако слава пришла поздно, ему уже 50 лет... <...> Надо обратить внимание.

<...> Его адрес: Погреб “Карданах”, Молоканская улица, 23».

Выставка «Мишень» открылась 24 марта 1913 года в художественном салоне на Большой Дмитровке, 11. На ней действительно экспонировались четыре картины Пиросманашвили, занесенные в каталог:

«115. Девушка с кружкой пива (собственность М. В. Ле Дантю).

116. Портрет И. М. Зданевича (собственность И. М. Зданевича).

117. Мертвая натура (собственность И. М. Зданевича).

116а. Олень (собственность И. М. Зданевича)».

В день открытия выставки состоялся диспут, конечно, со скандалом. Выступали Зданевич и Ларионов, потом Ларионова пытались бить, а художники отбивались тростями и стульями, и все кончилось вмешательством полиции. Впрочем, это заурядное явление художественной жизни того времени прямого отношения к Пиросманашвили уже не имеет.

Состав выставки был необычный: кроме профессиональной живописи М. Ларионова, Н. Гончаровой, К. Зданевича, А. Шевченко, М. Ле Дантю и других показаны были детские рисунки, рисунки «неизвестных авторов», старые лубки, африканская скульптура, вывески 2-й артели живописцев вывесок, одна вывеска парикмахера, вывезенная Ле Дантю с Кавказа, а также работы двух любителей — Г. Павлюченко и Т. Богомазова (Ларионову до смерти хотелось отыскать российского Анри Руссо).

Конечно, Пиросманашвили имел успех среди русских авангардистов, и

Ларионов недаром в письме Илье Зданевичу просил прислать «чудесного и необыкновенного Нико Пиросмани побольше (мы так его полюбили), а также его замечательные вывески». Все-таки в этом восторге просвечивало преклонение перед вывесочной живописью вообще, примитивом вообще — то увлечение, которое владело умами группы молодых художников.

Не потому ли появление на выставке работ Пиросманашвили, в общем, не было отмечено так, как мы могли бы ожидать. Слегка перевирая трудную фамилию, рецензент писал: «В полотнах Богомазова, Павлюченко, Пиросманшвили — крайняя наивность, не приукрашенная, не затуманенная ничем примитивность воскрешения окружающего...»^[132] Но что говорить об анонимном рецензенте, когда даже Тугендхольд в своей статье о выставке не заметил Пиросманашвили (или не счел нужным заметить) — тот самый Тугендхольд, который в 1927 году посвятил ему восторженные строки.

Как видно, и в признании Пиросманашвили, и в интересе к нему содержался свой драматизм, свои противоречия. Как всякая истинная ценность, его искусство открывалось не сразу.

Но и проявляли интерес к нему только единицы. Большинство же воспринимало его живопись как очередную моду, каких много сменяло друг друга в то беспокойное время. «Многие знали картины Пиросмани, но полагали, что их нельзя считать за картины, так как они написаны на клеенках, не похожи на произведения, виденные ими на художественных выставках, и, кроме того, находятся в низших увеселительных заведениях и могут быть приравнены к медведям из загородных садов, развлекающим гостей»^[133]. Обычно над картинами Пиросманашвили просто смеялись, причем и равнодушие, и издевательства шли из среды интеллигенции, даже от художников, от которых, казалось бы, этого менее всего можно было ожидать.

Тон Ильи Зданевича, чаще других писавшего про Пиросманашвили, заметно менялся. Его статья, опубликованная в феврале 1913 года, апеллирует к гуманности и просвещенности, как бы ожидая встретить понимание. Менее чем через полтора года Зданевич писал иначе:

«Тифлис — шакал, питающийся падалью европейского рынка, солончаки, усеянные обломками прошлого, еще может томить сердце паломника, как земля обетованная, ибо его здания хранят клеенки Пиросманашвили.

Это имя вам незнакомо, вы уверены, что искусство обитает в театрах и книжных проспектах, превозносите художников, питающихся отбросами

импрессионизма, и именуете поэзией холодный кофе с молоком, которым вас ежедневно угощают клубные арапы <...>

Ублюдки Европы — ваши поэты, живописцы, музыканты, критики и профессора, молодые и старые, не стоят сантиметра его клеенок. Между тем, когда два года назад мы в печати указывали на Пиросманашвили и требовали у общества внимания — и помощи — вы промолчали, и эта лень и невежество не простятся вам...»^[134]

Тогда умели писать дерзко и без церемоний. Футуристы — тем более. Но в этих строках не столько стремление к эпатажу, сколько искренний гнев.

Кому из художников довелось с такой остротой ощутить извечное и неизбежное отчуждение искусства от его создателя? Обе жизни Пиросманашвили шли параллельно друг другу в двух изолированных мирах. В одном он бродяжничал, пил и писал свои картины. В другом спорили о формальном совершенстве и поэтической глубине его живописи, отыскивали ей аналогии в мировом искусстве и пытались предугадать ее будущее влияние. Лишь временами — сначала редко, потом чаще — эти жизни внезапно соприкасались, и соприкосновения были всегда беспокойны.

Отголоски той, второй жизни доходили до Пиросманашвили. О ее сложностях и противоречиях он ничего еще не знал. Но про него писали в газетах, он сам читал эти статьи, или другие ему их пересказывали. То и дело он узнавал, что духанщики продавали клеенки за большие, с его точки зрения, деньги. Его картины висели на выставке в Москве, рядом с картинами настоящих художников. Какие-то незнакомые люди приходили иногда к нему, расспрашивали, смотрели его работы, о чем-то спорили друг с другом. Он жил в предчувствии перемен. Давний его приятель вспоминал: летом 1914 года ловили рыбу в Дидубе. Пиросманашвили опускал руку в ведро с рыбой — рыба пугалась, билась, расплескивая воду. Пиросманашвили весело и беззаботно, по-детски смеялся...

Он чего-то ждал, жизнь его не могла оставаться прежней.

Как вдруг началась война, и рядом с этой вселенской бедой стали частными и мелкими заботы одного человека.

Сначала все будто было и ничего. На Эриванской площади отслужили молебн. Прошла манифестация с пением «Боже, царя храни» и «Марсельезы». Русские войска победоносно двигались по Восточной Пруссии; Берлин, казалось, был недалек. Мальчишки бегали и напевали: «Чик, чик, прапорчик...» Еще ничего не случилось, но сразу, как предсказание близкой беды, выросли цены. Уже 25 июля мука, стоившая

рубль семьдесят пять за мешок, продавалась по три рубля. Подорожали сахар, керосин, хлеб, дрова. Появились очереди. Всего стало не хватать.

Потом узнали про разгром русских войск. В сентябре в газетах начали публиковать фотографии раненых и убитых. В городе показались первые раненые — худые, изможденные и молчаливые, словно пришельцы с того света. В их глазах стояло недоумение. Все шло хуже и хуже, и становилось ясно, что дальше будет еще хуже.

Духаны, погреба, пивные были закрыты в первые дни войны. Сначала временно. Потом их открытие было отсрочено. Потом их открыли с разрешением торговать только едой. Среди виноделов, виноградарей и виноторговцев началась паника. И без того не процветавшие духанщики запирали двери своих погребов и уезжали в деревню до лучших времен. Правда, вино пили не меньше прежнего. Вокруг вокзала, в Нахаловке, в Дидубе и на авлабаре им торговали почти не опасаясь — в пивных, в молочных лавках, в пекарнях — повсюду, где бывал народ, да и прямо на улице, из-под полы, в чайниках, кастрюлях, в молочных и лимонадных бутылках. Но в заведениях жизнь замерла.

Это сильно ударило по Пиросманашвили. Винные погреба и духаны доставляли ему основную работу. Все больше и больше надо было бегать по городу в поисках заказов, и заказы эти были все мельче и неинтереснее. Начались трудности с материалами. Черная клеенка, ставшая такой привычной, всегда бывшая под рукой, теперь оказалась редкостью — ее удавалось доставать с трудом, да и то не всегда, и Пиросманашвили приспособился писать на картоне, как когда-то в молодости. Если картина была большая, он соединял по несколько листов (именно так была создана композиция «Праздник святого Георгия в Болниси»). Писать на картоне было неудобно и неприятно: пористая вялая поверхность тянула масло, живопись получалась жухлая, глухая. Он придумал грунтовать картон черной краской: «так привык». Это хоть отчасти возвращало его к ощущению черной клеенки.

Стало плохо и с красками. Заказчики считали каждую копейку — хорошие краски казались им слишком дороги. Да их и не всегда можно было купить, а когда можно было — не всегда находились деньги. Он стал покупать пигменты — сухие краски в порошках — и разбалтывать их в банках с олифой. Краски получались грубые, неравномерной плотности, работать с ними было неудобно. Черную краску для грунта сам делал из копоти. Словом, изворачивался, как мог.

А войне не было конца. Очереди росли. Работы стало еще меньше. Подорожало жилье. За самую паршивую каморку надо было платить едва

ли не вдвое против прежнего. Никогда не умирало столько людей. И не только на фронте. Ни в один год Грузия не теряла столько писателей: умерли Акакий Церетели, Шио Мгвимели (который, по преданию, знал Пиросманашвили и читал его стихи), Нико Ломоури. Умер Важа Пшавела. Тяжелобольного, безнадёжного, его положили в госпиталь. В каменных стенах стояла жара, он задыхался. Его опустили на пол, на рассыпанные охапки свежей травы, — чтобы дышать было немного легче.

Все та же легенда сообщает, будто Пиросманашвили был среди тех, кто выносил гроб с телом поэта из Квашетской церкви — из той, в которой сам он бывал чаще всего. Пусть так. И у легенд есть своя правда.

Именно тогда, в 1915 году, Георгию Леонидзе посчастливилось увидеть художника: «Он улыбался чуть грустно, словно ему было известно то, что не стало достоянием окружающих его собеседников... Непередаваемая у него была улыбка — что-то детски-чистое чувствовалось тогда в глазах и облике художника»^[135]. Это был момент, когда он еще держался, но уже предощущал надвигающиеся испытания.

Между тем вторая его жизнь шла своим чередом. Все новые люди увлекались его искусством. Раньше им занимались русские авангардисты, теперь — грузинская творческая молодежь, и их интерес к Пиросманашвили был иной — свой. Весной 1915 года художники Зига Валишевский, Ладо Гудиашвили и Александр Бажбеук-Меликов предприняли розыски его картин в еще мало обследованном старом районе — у Майдана, у серных бань, потом в Ортачала. Заметки и статьи о нем появлялись не только в русских, но и в грузинских, и в армянских газетах. Возникло слово «пиросманисты» — так окрестили его приверженцев в то и дело вспыхивавших спорах.

Увы, интерес к его картинам по-прежнему был сильнее, чем к нему самому. О нем почти ничего не знали. Он существовал «где-то в Дидубе». Поговаривали, что он спился и бросил живопись, что он уехал на родину в Кахети или вообще умер. Словно бы речь шла о художнике, творившем в далекой экзотической стране за океаном или несколько веков тому назад и внезапно открытом, а не о человеке, живущем тут же, рядом, в получасе езды на трамвае, дышащем тем же воздухом, ходящем по тем же улицам.

Летом 1915 года после ранения с фронта ненадолго вернулся Кирилл Зданевич. Ему пришла в голову мысль заглянуть в «Эльдорадо». Там оставалось 13 лучших работ Пиросманашвили. Три года назад Титичев отказался их продавать. Но сейчас время было другое. Знаменитый духан был закрыт и заколочен, сам Титичев куда-то уехал, делами занимался управляющий. Все 13 картин оказались невредимы в комнатах, заваленных

пыльной мебелью. Был устроен обед — с вином и органом, как в старое доброе время. За обедом Зданевичу удалось уговорить управляющего продать картины. Фаэтонщик поддакивал ему: «Разве сейчас до картин?» Управляющий согласился: «Эти картины никому не нужны, они пропадут и осыплются, возьмите их задешево». Все картины были погружены на фаэтон, и взволнованный Зданевич повез их к себе домой. Остаток отпуска ушел на то, чтобы смыть с них обильную грязь.

С самим же Пиросманашвили он не познакомился. Как-то не успел.

Потом наступил 1916 год — самый беспокойный год жизни художника.

5 мая состоялась однодневная выставка работ Пиросманашвили. Масштабы ее были скромны. Просто Илья Зданевич поместил объявление в газете и разослал приглашения по городу, предлагая желающим посетить его мастерскую на улице Святополк-Мирского, 6, угол Гунибской, дом княгини Андрониковой во дворе, четвертый этаж — смотреть выставленные там картины Пиросманашвили. Выставка была открыта с 12 до 16 часов, но ее успело посетить около восьмидесяти человек.

Побывал ли на ней сам художник — неизвестно, но он мог узнать про сочувственные и даже восторженные отклики в газетах. «Общее впечатление, — писала «Закавказская речь», — что творчество Пиросманашвили — выдающееся явление грузинской культуры»^[136]. Гарри Голлэнд (псевдоним Григола Робакидзе) в газете «Кавказ» называл художника «поистине народным сказывателем сказок в красках», а про его «Жи́рафа» писал: «Забываете, что перед вами просто животное, и вас начинает охватывать чуть ли не мистический страх», и с сочувствием приводил слова одного из художников про «Натюрморт»: «Это произведение сделало бы честь самому Сезанну»^[137]. Кончалась статья призывом собрать все работы Пиросманашвили в музей. Не прошло и нескольких дней, как та же газета в статье художника А. Петроковского снова возвратилась к творчеству Пиросманашвили и призвала собирать его картины для музея^[138]. Еще через несколько дней в газете «Сахалхо пурцели» появилась статья известного живописца Мосе Тоидзе^[139].

Общественность впервые по-настоящему познакомилась с творчеством художника. Несколько десятков его произведений, собранных вместе, дали о нем конкретное представление, и споры «пиросманистов» и «антипиросманистов» обрели реальную почву и обострились.

Конечно, дело было не столько в самом Пиросманашвили, сколько в горячем времени. Грузинская культура стояла на перепутье. Решался

вопрос о ее дальнейшем развитии. Грузинское искусство знавало лучшие времена. Вклад средневековой Грузии в мировую культуру был весом: шедевры архитектуры и монументальной живописи, книжная миниатюра, эмали, пластика по металлу, но все это осталось в прошлом. Жесточайше опустошенная монголами, а потом отбивающаяся то от турок, то от персов, раздираемая междоусобицами, Грузия уже не могла создать ничего, равного прежнему. Лишь музыкальные и поэтические традиции ее не прерывались, а в изобразительном искусстве начался длительный застой.

Развитие возобновилось в XVIII веке: с усвоения европейской станковой традиции, до сих пор в Грузии неизвестной. Художники XIX века все увереннее овладевали мастерством; среди них все чаще появлялись крупные индивидуальности. Все-таки ученичество есть ученичество. Приобретая что-то новое и ценное для дальнейшего развития, художественная культура и теряла: нивелировалось ее национальное своеобразие, ослабевала связь с народными традициями, которые питали расцвет грузинского искусства.

Новому поколению художников предстояло соединить завоевания общеевропейской культуры с возвратом (на новом уровне) к исконной национальной традиции, к народным корням. Ученичество кончалось. Менялись критерии. Если раньше оглядывались на Мюнхен и Париж, то сейчас заговорили об исконном, самобытном. Древнее зодчество и монументальное искусство, бывшие до сих пор почтенной стариной, интересовавшей только археологов, вдруг обнаружили в себе злободневный смысл. Молодые художники кинулись обмерять храмы, копировать фрески, фотографировать и зарисовывать все, что уцелело, с педантизмом и старательностью, казалось бы, недоступными их счастливому возрасту. Публика валила на выставки копий и чертежей-обмеров. Константин Поцхверашвили давал концерты, пропагандирующие народную музыку; Дмитрий Аракишвили и Захарий Палиашвили уже писали первые национальные оперы. Объединение поэтов «Голубые роги», возглавляемое Тицианом Табидзе и Паоло Яшвили, поставило дерзкой целью сравнять грузинскую поэзию с европейской — соединить утонченную европейскую культуру с традициями Бесики и Важа Пшавела («Розу Гафиза я бережно вставил *В вазу Прюдома*, Бесики сад украшаю цветами / Злыми Бодлера...»^[140]).

Сейчас увлечение живописью Пиросманашвили распространилось на более широкие круги. О нем спорили и думали поэты (те же «голуборогцы»), усматривая в нем какие-то свои, нужные им, поэтам, ценности. Художники же (преимущественно молодежь, которой предстояло

стать гордостью грузинского искусства) тоже были увлечены не столько формальными достоинствами его живописи, сколько ее поэтическим содержанием и тем, какими средствами эта поэтичность достигалась, в чем была магия картин Пиросманашвили, создававших ощущение национального.

Давид Какабадзе отлично выразил впечатления художественной молодежи своего времени: «Ни у кого из художников я не знал подобного ощущения Грузии, как у Нико. Мне кажется, что с появлением его картин моя жизнь стала богаче, счастливее. Когда я люблю картины Пиросмани, я чувствую, как могучие силы и соки земли, заключенные в клеенки Нико, обновляют меня»^[141].

К началу XX века художники уже далеко ушли от традиции условно-романтического изображения Грузии; многие из них писали и рисовали Грузию добросовестно и точно. Однако точность эта чаще всего имела этнографический характер, между тем как подлинная национальность искусства всегда освещена взглядом изнутри. Картины Пиросманашвили поразили именно «ощущением Грузии», стоящим выше любой этнографической и краеведческой достоверности.

Остронациональный характер живописи Пиросманашвили обращал на себя внимание и раньше, и раньше задумывались над тем влиянием, которое он сможет оказать на развитие отечественного искусства. Еще в середине 1913 года художник Евгений Псковитинов, отдав должное «чутью в понимании материала, композиции», обращал внимание на то, что «картины Пиросманашвили единственные, в которых есть подлинный Кавказ, истолкованный через призму художника»^[142]. Это было очень смелое суждение: автор отказывал в «подлинном Кавказе» не одному десятку авторитетных по тому времени художников. Правда, в оценке влияния Пиросманашвили Псковитинов был осторожнее и назвал его лишь «одним из предшественников крупного гения, который придет в ночи и заставит говорить о Кавказе, создаст школу, направление». Однако год спустя Илья Зданевич в уже цитированной статье заметил гораздо решительнее: «...иногда силы страны, сосредоточась в мастере и вынуждая его определить свой день, делают его творчество нужным и напряженным, и в этой напряженности основа исключительного мастерства. Пиросманашвили нашел стиль своей эпохи, и только он один, ибо передать ее иначе и лучше, чем передал он, — невозможно»^[143].

То, что замечали немногие, сейчас, в 1915–1916 годах, сосредоточило в себе смысл увлечения живописью Пиросманашвили, определило жгучий

интерес к ней.

Тициан Табидзе вспоминал: «В поисках национальной формы я много думал и писал тогда о Важа Пшавела, художнике Нико Пиросмани, режиссере К. Марджанове, композиторе Н. Сулханишвили — основоположниках грузинского искусства»^[144]. Воспоминания эти о более позднем времени, о начале 1920-х годов. Важны они тем, что в них сказано нужное слово, выражающее суть отношения к Пиросманашвили этого художественного поколения: основоположник.

Основоположник примером собственного творчества (а не декларациями или теоретическими выкладками) дает толчок к самоопределению отечественного искусства. Заслуга его в том, что он ощущает потребности национального характера и может их выразить так конкретно, чтобы вдруг всем стало ясно: это наше родное, национальное. Особенности его творчества окажутся побудительной силой для других художников, будут их вдохновлять. Потом многое может и не сохраниться или сохраниться отчасти, преображенным — это все неважно: толчок был дан. Пиросманашвили своим собственным бесхитростным примером вдруг обнаружил нечто жизненно важное для грузинской живописи — обнаружил в давно существовавшем, исконном, настолько привычном, что уже не воспринимаемом как факт искусства.

Когда-нибудь будет детально изучено то влияние — и непосредственное и косвенное, которое живопись Пиросманашвили оказала на отечественное искусство, а влияние это несомненно.

Можно говорить о склонности к монументальному строю, всегда присущей древней грузинской живописи, утраченной в XVIII–XIX веках и совершенно явно просвечивающей в современном грузинском искусстве — и в живописи, и графике, и в скульптуре, и в сценографии. Нет сомнения в том, что живопись Пиросманашвили помогла художникам быстрее определиться в этом качестве, так сказать — открыла им глаза на самих себя. Можно говорить и об определенной приверженности к сумеречному, с любовью к черному цвету, колориту, о его неяркости, внешней сдержанности и суровости в сочетании с виртуозностью и изысканностью, создающими ощущение полноты, богатства, в которых находит проявление артистизм грузинского национального характера. Не случайно сходные черты присущи и грузинской народной музыке (а в чисто эмоциональной природе возникновения и воздействия колорита немало общего с музыкой): мелодическая простота, даже кажущаяся монотонность грузинского пения соединяется со сложнейшей полифонией и с утонченно-импровизаторским началом, дающими впечатление сложности и изысканности.

Уже не нам судить, сохранит ли эти черты грузинская живопись или их сменит что-то другое, но роль первотолчка они сыграли, в них оказалось нечто, способное выразить те неясные устремления, которые бродили в молодых художниках, начинавших перед революцией свою творческую жизнь. И это самое главное.

Если и сейчас, столетие спустя, нам не просто разобраться в обстоятельствах, сопутствовавших выходу Пиросманашвили в его вторую жизнь, в большой художественный мир, то для его современников все представлялось еще сложнее. «Старики», завершавшие ученический период грузинского искусства, с трудом ориентировались в переменах. Академическая выучка, выстраданная и обретенная, нажитая ими, воспринималась как единственная основа и подлинный критерий искусства. Шум, который подняли вокруг Пиросманашвили «левые» художники, а вслед за тем и грузинская художественная молодежь, не мог не смущать их.

Впрочем, старики эти были разные, и их отношение к Пиросманашвили тоже было разное. История стыдлива: заблуждения легко уходят из памяти. Неясные осторожные высказывания, отголоски угасших споров и слухов могут лишь отчасти обрисовать нам позиции каждого из них.

Репутацией самого твердого противника Пиросманашвили пользовался Гиго Габашвили. Слухи, правда, не подкрепленные документами, приписывают ему даже оскорбительные суждения. Нет сомнения в том, что иронические выражения «наши мюнхенцы» и «наши академики» в первую очередь относились именно к нему. Ровесник Пиросманашвили, Габашвили был одним из самых влиятельных, а может быть, и самым влиятельным грузинским художником того времени. Пользовались успехом его серии картин, посвященные Средней Азии и Кавказу. Между ними нет разницы: и чужую Среднюю Азию, и родную Грузию художник видел одинаково спокойным глазом этнографа и запечатлевал одинаково ровной живописью среднеевропейского толка, в которой академическая суховатость маскировалась эффектностью письма, а колористическая бедность — псевдоимпрессионистическими приемами. Конечно, картины самоучки не могли у него вызвать ни восхищения, ни хотя бы сочувствия.

Более сочувственно относился к Пиросманашвили другой «старик» (по терминологии художественной молодежи, а на самом деле в 1916 году ему было всего 50 лет) — Александр Мревлишвили. Выходец из бедной семьи, он хорошо знал деревенскую жизнь, а несколько лет, уже став

художником, принужден был сам заниматься крестьянским трудом. И учился он не в академиях Петербурга или Мюнхена, а в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, известном своей демократической атмосферой. Он интересовался народным искусством, изучал древние росписи, пытался как-то использовать их опыт в собственной работе. Рядом со щегольской живописью Габашвили живопись Мревлишвили производит впечатление неловкой, даже неумелой (кстати, ее иные такой и считали), но и более искренней. Временами в ней прорывается та наивная прямолинейность, которая говорит о связи с народной традицией.

Легко объяснимо доброе отношение к Пиросманашвили третьего «старика» (моложе Пиросманашвили на девять лет) — Мосе Тоидзе. Он сам долго работал самоучкой, прежде чем попал в мастерскую к Илье Репину (ученье было прервано высылкой за участие в студенческих кружках). Он знал и вкус существования впроголодь на заработок учителя рисования. Народную жизнь он понимал глубоко и никогда не терял интереса к ней. Нелишне напомнить, что в доме у него висели две картины Пиросманашвили («Молотьба» и «Фазтон у духана»), что позднее именно он разыскал и преподнес организованному после революции художественному музею шедевр Пиросманашвили — картину «Белый духан». Наконец, не кто иной, как Мосе Тоидзе откликнулся уже упомянутой статьей на однодневную выставку Пиросманашвили и, между прочим, вообще был первым грузинским художником, написавшим о Пиросманашвили.

Статья эта очень доброжелательна. Тоидзе вступает за художника, защищая его от неназываемых противников, считавших, что такая выставка оскорбляет искусство. В живописи Пиросманашвили он отыскивает массу достоинств: «Тип грузина в платье с обшлагами прекрасен своей цельностью и удивительно сочетается с фоном»; «Такого же характера другая его замечательная картина»; «Не только жанрист, но и талантливый пейзажист»; «О, какой покой, какая великолепная, трогающая сердце нежность-утонченность в этой примитивной картине!» В произведениях Пиросманашвили ему дорога народная основа, и эту основу он считает самым ценным: «Пока народ еще сохранил в одной-двух сильных личностях своеобразный стиль, характер, своеобразные формы творчества, нужно черпать из этого источника. В этом наша сила...»

Однако Мосе Тоидзе — и это очень существенно — не выделяет творчество Пиросманашвили из народного искусства в целом: «Нико Пиросманашвили не существует как художник-творец... он рисует, как ремесленник, увеличивает маленькие картины хладнокровно и без

переживаний». Он не случайно несколько раз называет его примитивным и заключает статью словами: «Такое примитивное народное творчество имеет немалое значение для нашего национального самоопределения»^[145].

Вольно или невольно, но вспоминаются при этом те споры, которые в свое время вызывала поэзия Важа Пшавела. «Литературные враги поэта еще при жизни возводили на него поклеп, будто стихи, которые Важа Пшавела привозил в хурджине из Чаргали в Тбилиси, в большинстве своем были записаны в народе»^[146]. Даже критики, как будто высоко ставившие его творчество, отказывали ему в праве считаться «настоящим» поэтом: «Мы считаем Важа Пшавела только народным поэтом и не согласны с отзывом... который величает произведения Важа шедеврами... <...> Шедевр — высокое понятие, плод европейской действительности и не подходит для характеристики поэзии Важа... Наш народ во всем схож с поэзией Важа: он тоже младенец, живой и впечатлительный, но пока беспомощный, не доросший до подлинно человеческого творчества»^[147] — так писали об образованном человеке, знакомом с философией и мировой литературой, поэте, прозаике, публицисте — можно ли было ожидать, что безвестного духанного живописца оценят выше?

Отношение «стариков» к Пиросманашвили действительно было разным, но все они, воспитанные своей эпохой, не могли подняться над нею и увидеть в нем то, что видели молодые. В самом лучшем случае они согласны (как Мосе Тоидзе) были оценить его дарование — подтверждение могучих сил, таящихся в народе, — но дарование, не подвергшееся шлифовке правильного образования, не осуществившееся. В нем признавали то, что он мог бы дать, но не то, что он уже дал.

В то время как «старики» готовы были снизойти к Пиросманашвили — молодые готовы были ставить (и даже ставили) его над собой. Позднее Мосе Тоидзе, как бы продолжая давний спор, писал: «Они выдают примитивность за вершину художественного творчества... <...> По их мнению, Пиросмани — шедевр культуры. Его картины — это всё, больше ничего не нужно. Не нужны ни Рембрандт, ни Леонардо да Винчи, ни Веласкес...»^[148] Безудержный восторг молодежи перед Пиросманашвили пугал — в этом восторге виделось опасное пренебрежение школой, мастерством, сползание к дилетантизму. По-своему дорожа судьбами родного искусства, «старики» восставали против этого увлечения, и в их позиции была своя правота.

Сам Пиросманашвили по-прежнему ничего не знал о борьбе и спорах вокруг него. Все шло как будто хорошо. Им даже заинтересовалось и

пригласило к себе Грузинское художественное общество. Общество было создано недавно, в начале того же 1916 года, в нем впервые объединились художники разных поколений: и маститые, известные, и совсем молодые — те, кому уже в недалеком будущем предстояло прославить родное искусство.

Скорее всего, инициатором приглашения Пиросманашвили был Дмитрий Шеварднадзе, один из организаторов Общества. Этот выученик Мюнхена, приверженец классического искусства, увлекся живописью Пиросманашвили едва ли не с первых дней возвращения на родину. Он сам «открыл» Пиросманашвили всё на той же Вокзальной площади, только двумя-тремя годами позже, чем братья Зданевичи. Он уже собирал картины Пиросманашвили, защищал его в спорах.



Нико Пиросманашвили. Художник Я. Николадзе. Май 1916 г.

В мае 1916 года на двух заседаниях правления Общества говорили о Пиросманашвили. Протоколы их сохранились и опубликованы^[149]. 15 мая стоял вопрос об отыскании и приобретении работ Пиросманашвили и сборе сведений о нем. Было решено обратиться за денежной помощью к Грузинскому историческому обществу, кроме того, устроить выставку Пиросманашвили, а для сбора сведений о художнике и помощи выделить комиссию в составе: Л. Гудиашвили, И. Гоголашвили, Д. Шеварднадзе, М. Тоидзе, Г. Зазиашвили. 24 мая был сделан доклад о Пиросманашвили. Правление признало его художником, заслуживающим внимания, поэтому подтвердило решение о сборе сведений о нем и оказании ему нужной помощи и приобретении нескольких картин. Однако от мысли устроить его выставку пока отказались: «Обществу не подобает с этого начинать организацию выставок». Очевидно, резонанс, который имела однодневная выставка, устроенная Ильей Зданевичем, насторожил наиболее консервативных членов правления, а может быть, они боялись скомпрометировать Общество, чуть ли не с первых шагов своей деятельности пропагандируя искусство неграмотного самоучки.

На это заседание был приглашен и сам Пиросманашвили.

«Художник Нико Пиросманашвили, о котором грузинская общественность не располагала никакими сведениями, оказался в Тифлисе. Он проживает в Дидубе. Вчера этого художника привели в нашу редакцию художники М. Тоидзе и Зазиашвили. Господин Пиросманашвили сегодня приглашен на заседание правления Грузинского художественного общества»^[150].

Среди отыскавших его был Гиго Зазиашвили — тот самый приятель молодости Пиросманашвили и его компаньон по неудаче с живописным предприятием. Он уже многого, со своей точки зрения, достиг и стал «настоящим» живописцем, хоть и не первого, а может быть, и не второго ряда. Очевидно, он не без снисходительности вспоминал о своем отставшем товарище, но сочувствовал ему и готов был помочь. Присутствие Пиросманашвили должно было ласкать его самолюбие, неназойливо напоминая о том, как далеко он, Гиго Зазиашвили, ушел. Пиросманашвили был заметно взволнован приглашением, но старался это скрыть и с детской гордостью сказал: «Меня знают даже во Франции», как бы давая понять, что в приглашении нет ничего удивительного, что он воспринимает его как должное. Впрочем, на заседание правления он все-таки почему-то не пришел, во всяком случае, о том нет никаких сведений. Общество он посетил, но, очевидно, на другой день, 25 мая, когда

состоялось общее собрание.

Появление Пиросманашвили вызвало интерес. До сих пор он был фигурой почти мифической: о нем писали, спорили, его хвалили или ругали, но его мало кто видел. Необычные обстоятельства его жизни были всем известны. Репутация его имела оттенок некоторой скандальности — отчасти потому, что о нем более всего писали «левые», футуристы, эпатирующие публику. Быть может, кое-кто из присутствующих и ожидал легкого скандала.

Внешность Пиросманашвили сразу привлекла внимание: «Лицо правильного овала освещалось большими черными глазами. Они излучали доброту и кротость. Весь его облик с бородкой и приглаженными черными волосами напоминал изображение с грузинских фресок. Пиросмани был необыкновенен и в то же время скромен»^[151]. В своей внешности и манерах он хранил черты традиционного «крестьянского аристократизма». Удивительно ли, что многие, а среди них Яков Николадзе, Александр Мревлишвили, Шалва Кикодзе и другие, стали его рисовать (к сожалению, только часть этих зарисовок дошла до нас).

На собрании он сидел молча и неподвижно, глядя в одну точку. Казалось, он ни разу не переменял позу, не повернул головы, не сдвинул рук, сложенных на коленях. Что он думал в это время? Чем был озабочен? С памятного лета 1912 года он жил в ожидании непонятного чуда. Надежды его были наивны и беспредметны, но он чувствовал: что-то должно было перемениться. Однако время шло, ничего не происходило, и надежда перемещивалась с горечью. Приглашение всколыхнуло его. Вот почему он сидел такой торжественный и молчаливый, резко выделяясь на фоне оживления, господствовавшего в зале. Только в самом начале он позволил себе тихо спросить, наклонясь к соседу и показав глазами на председателя, известного общественного деятеля Г. Журули: «Кто этот достойный человек?» Это был своего рода жест вежливости, требовавшей выказать уважение к тому, с кем имеешь дело, в данном случае — как бы к хозяину, да еще к такому приятному и величественному человеку с высоким лбом и седыми, тщательно подстриженными усами и бородкой.

Заговорил Пиросманашвили только после собрания, когда вокруг него сошлись молодые художники. Снова вспомнил о председателе: «Очень понравился — красивый и видный человек и так хорошо говорил обо всем, что нужно художникам». Потом ответил на какие-то вопросы, снова, очень коротко, рассказал о своей жизни, о том, что он из Кахети, что осиротел восьми лет и с тех пор живет в Тифлисе. «Думаю, что мне за шестьдесят», — сказал он между прочим. Он был грустен и неразговорчив.

Ждали, что он скажет еще. Он вдруг решился: «Вот что нам нужно, братья. Посередине города, чтобы всем было близко, нам нужно построить большой деревянный дом, где мы могли бы собираться; купим большой стол, большой самовар, будем пить чай, много пить, говорить о живописи и об искусстве...» Речь, конечно, шла не о доме и не о самоваре. В художниках он готов был увидеть собратьев по призванию, думающих и чувствующих, как он, разделяющих его идеализм и максимализм, живущих не так, как другие, не для житейского волнения — только искусством, только духовно, отрешенно от суеты. Он и назвал художников возвышенно: братья.

Но Грузинское художественное общество не было братством, а сами художники были обыкновенные люди. Они собрались для дела и говорили о деле: умно и правильно о злободневном и насущном, но не то и не о том, что он ожидал и чего, наверно, толком не смог бы объяснить.

Он и сам это понял, потому что окончил неожиданной, даже противоречащей сказанному фразой: «Вам этого не хочется, вы о другом говорите...» Нашлись ли вокруг него чуткие люди, которых смутила горечь этих слов?

О трудностях его жизни все знали. Ему вручили вспомоществование — десять рублей. Пиросманавили не привык к подаянию, как бы прилично оно ни называлось. Но тактичность не позволила ему отказаться: было бы некрасиво обижать чистосердечных людей, пригласивших его и явно желавших ему добра. Он взял деньги, поблагодарил, но сказал: «Я куплю на них краски, напишу одну картину и преподнесу ее вам».

Потом его повели сфотографироваться — неподалеку, на Головинский, 8. В самом этом предприятии было что-то неловкое: так этнографы зарисовывают и фотографируют туземцев.

Может быть, он уловил эту неловкость. Он был смущен обстановкой роскошного ателье Эдуарда Клара, фотографа двора его императорского высочества князя Михаила Николаевича и Тифлисского казенного театра, — с этими плюшевыми диванчиками и креслами, с вазами и хрупкими столиками, с матово светившимися вокруг экранами. Здесь он почувствовал себя гораздо стесненнее, чем на собрании, вдруг застыдился своей поношенной одежды и старался, чтобы этого никто не заметил. Он держался напряженно и скованно.

Это та фотография, которая до недавнего времени была известна как единственная (не считая уже упомянутой, юных лет) и в этом драгоценном для нас качестве обошла книги, альбомы и статьи, посвященные Пиросманавили. Она не только документально точно передает черты его

лица, но и доносит до нас умный и мягкий взгляд художника и легкое беспокойство, таящееся в глубине его широко раскрытых глаз. Все-таки здесь трудно ощутить силу духа и страсти, ту значительность, которая отличает людей незаурядных и которую полгода спустя каким-то чудом уловил и сохранил объектив другого фотографа.



Нико Пиросманашвили. Художник Р. Зоммер (?). Май 1916 г.

После посещения ателье Эдуарда Клара Пиросманашвили исчез, с тем чтобы через несколько дней принести обещанную картину — известную «Свадьбу в Грузии былых времен», и больше на собраниях не появлялся. Художники хотели ему помочь, но он ждал от них не этой помощи, а чего-то другого. Он не приходил сам, а приглашать его было хлопотно и ни к

чему.

Однако после выставки у Ильи Зданевича и после посещения Грузинского художественного общества он вышел из легенды. С ним стали знакомиться новые и новые люди, его встречали в редакциях газет и журналов. К этому короткому отрезку времени относится немало воспоминаний о нем.

Правда, и в этой его жизни, вдруг оказавшейся на виду, масса неясных мест, непонятных и даже загадочных обстоятельств. Так, искусствовед Г. Джапаридзе обнаружила в Париже живописный портрет (скорее, портретный этюд) пожилого грузина в профиль. Сходство с Пиросманашвили сразу бросилось в глаза: и нос, и наклон лба, и расположение глаз, и форма усов и бороды; заметна характерная посадка головы, как бы устремленной вперед-вверх — осанка человека одинокого, привыкшего смотреть поверх чужих лиц, человека, сгибаемого жизнью, но лицом упрямо обращенного к небу.

Имя изображенного не указано. Неизвестен и автор: его подпись неразборчива и не похожа ни на одну из известных. Между тем этюд написан мастером — быстро, уверенно, легко. Манера, в которой он исполнен, наводит на неожиданную мысль о руке главного недруга Пиросманашвили — Габашвили. Мысль эта небеспочвенна. Примечательная внешность и отчетливо выраженный национальный тип могли заинтересовать маститого живописца. Высказывается предположение о том, что этюд мог попасть к ученице Габашвили, Вере Лебедевой, в 1920-х годах уехавшей в Париж.

Введены ли мы в заблуждение случайным сходством? Но если этот портрет — действительно Пиросманашвили и его написал крупный мастер (тот же Габашвили), то за ним — какая-то своя, неизвестная нам история, какой-то эпизод жизни Пиросманашвили весной 1916 года.

Очевидно, к тому же времени — к весне или самому началу лета — следует отнести не датированные точно воспоминания журналиста С. Церетели^[152]. В них интересны не столько высказывания художника — скорее всего, очень приблизительно реконструированные через сорок с лишним лет и именно потому не дающие нам ничего нового, — сколько сами факты. Церетели увидел Пиросманашвили в редакции журнала «Театри და ცხოვრება» («Театр и жизнь»), куда тот пришел как добрый знакомый к редактору журнала Иосифу Имедашвили. Примечательно само по себе это знакомство с журналистом и видным театральным деятелем, одним из основателей народного театра — так называемой авчальской аудитории, находившейся, кстати сказать, неподалеку от вокзала, на

Авчальской улице. После короткого разговора («Ну, какой я художник, да еще известный... Ты меня конфузишь... Да так, работаю по винным погребам, мажу стены разными рисунками и за это получаю стакан вина и тарелку харчо. В общем, скандальная бедность...») он пригласил своих собеседников — не хотят ли они взглянуть на его новую картину.

Дело заключалось не просто в новой картине, но в том обстоятельстве, что выставлена она была в витрине книжного магазина на углу Давидовской улицы и Головинского проспекта, то есть в самом центре города, в приличном месте, на «той» стороне. Пиросманашвили доверчиво хватался за все, подтверждающее его надежды, и нуждался в свидетелях, которые бы удостоверили ему самому его успех. Он то и дело смотрел на своих спутников — Имедашвили и Церетели, по-детски ища в выражении их лиц то, что ему хотелось увидеть.

Некоторое время спустя оба журналиста встретили художника совсем случайно в винном погребе на Солдатском базаре.

Он сидел в углу с бутылкой вина. Хозяин торопил его браться за работу, Пиросманашвили спорил с ним: «Не кричи на меня, я тебе не лакей». Для самого художника сцена была заурядная, но журналистов она потрясла, они пытались заступиться за него. Разговор не состоялся, потому что Пиросманашвили чувствовал себя неловко. Дать адрес он отказался: «Я так живу, что не смогу вас принять» — и обещал зайти сам. Однако не пришел.

Приблизительно в то же время к нему в полуподвальную каморку под лестницей пришли в гости Мосе Тоидзе и Ладо Гудиашвили. Пиросманашвили был оживленным, разговор шел весело. Пиросманашвили вдруг сказал: «Мосе Тоидзе! Мосе Тоидзе! Я давно хотел с Вами познакомиться. Знаешь, что я хочу сказать? Пришло время, чтобы нас увидели и узнали. Хорошо бы на Головинском проспекте устроить развернутую картинную панораму, большую выставку, чтобы вся Грузия смотрела...»^[153] Вряд ли Тоидзе, записывая на склоне лет свои воспоминания, передал сказанное дословно, но общий его смысл очевиден, в нем — смелость оценки художником своего места: он уверенно ставил себя рядом с Тоидзе, он посягал на Головинский проспект (отчего бы и нет, если там в витрине уже висела его картина?) и даже на то, чтобы на них смотрела вся Грузия.

Эту встречу можно датировать сравнительно точно. Еще в середине мая Тоидзе упоминал в своей статье: «Сейчас Пиросманашвили нигде не видно. Кто знает, жив ли он...», а уже во второй половине июля Пиросманашвили не произнес бы этих слов — нагрянули новые события,

потрясшие его сильнее, чем что бы то ни было до сих пор.

Началось с доброго. 19 июня грузинская газета «Сахалхо пурцели» в своем иллюстрированном приложении № 108 опубликовала его портрет (тот самый, снятый у Клара) и репродукцию картины «Свадьба в Грузии былых времен» с подписью: «Нико Пиросманашвили, народный художник» без каких-нибудь дополнительных пояснений. Газета была популярна, а ее иллюстрированное приложение — тем более. Газету передавали из рук в руки. Художник и сам носил с собой затрепанный номер и показывал всем желающим.

Событие было немаловажное, тем более для Пиросманашвили, чье доверчивое воображение должно было усмотреть в нем новый благоприятный знак в цепи закономерных событий. Его фотографировали, как бы предвидя, что понадобится эту фотографию напечатать. Та картина, которую он подарил Грузинскому художественному обществу, не была отвергнута, ее оценили и сочли достойной украсить страницы газеты. Наконец его позвали в редакцию газеты, долго разговаривали, расспрашивали, после чего и появилась эта публикация.

Значит, не было случайностью или ошибкой и его приглашение в Общество, и все шло как надо, только медленнее, чем хотелось бы, но немудрено: «тот» мир был сложен, непривычен, его порядки — незнакомы, и то, что казалось медленным, на самом деле могло идти правильно, естественно. Наверно, именно так думал Пиросманашвили, успокаивая себя.

Появление газеты с портретом Пиросманашвили оказалось высшей точкой тех радостей, которые ему скупой и неравномерно дарила его вторая жизнь — его известность в другом мире. Однако успокоиться ему не было дано, потому что случилось страшное. Прошло ровно три недели, и все та же газета во все том же иллюстрированном приложении № 111 (от 10 июля 1916 года) поместила грубую карикатуру, одним из действующих лиц которой был он, Пиросманашвили.



Нико Пиросманашвили. Художник Ш. Кикодзе. Май 1916 г.



Нико Пиросманашвили и Григол Робакидзе. Карикатура из приложения к газете «Сахалхо нуццели» («Народный листок»), 10 июля 1916 г.

Он был нарисован с кистью в руке перед холстом, на котором узнавался уже тогда ставший знаменитым его «Жираф». Изображен художник был с некоторым сходством, но больше — с целью представить посмешнее: нелепый балахон чуть ниже колен, голые ноги, похожие на куриные лапы. Рядом стоял известный критик Григол Робакидзе, наставляющий его: «Тебе нужно учиться, братец!.. Человек твоих лет еще может много создать... орфического... лет через двадцать из тебя выйдет хороший художник... Вот тогда мы пошлем тебя на выставку молодых».

Появление этой карикатуры, этого пасквиля, сейчас трудно объяснить. Оно кажется чудовищным. Почему редакция, только что воздавшая дань уважения художнику, вдруг вздумала его осмеять? Карикатура подписана русскими инициалами «З. Г.». Высказывается мнение, что за ними скрывается Зазиашвили Гиго^[154]. Мнение само собой напрашивающееся, хоть и не бесспорное: Зазиашвили и в самом деле много работал как карикатурист, но в совершенно иной манере, а его обычная витиеватая подпись не похожа на эту. Да и не хочется верить в подобное предательство.

Скорее всего, этой карикатурой сводились какие-то журналистские — литературные или околотекстовые — счеты, и никому в голову не приходило обижать, а тем более травить Пиросманашвили. Просто он был на виду и оказался подходящей деталью, удачным сюжетом и пострадал, таким образом, по чистой случайности. Но в случайности этой была своя трагическая закономерность: «тот» мир оставался таким же чужим и непонятным, у него были свои законы, свои «правила игры». То, что «там» воспринималось как шутка, здесь было катастрофой.

Всё сразу стало всем известно. Друзья хмурились и отводили глаза при встрече: он был опозорен. Многочисленные знакомые смеялись — кто без злости, кто и со злостью. Выражали сочувствие, пространно возмущались, расспрашивали его о подробностях, смакуя каждое слово. «Духанный» мир давно следил за тем, как росла известность Пиросманашвили. Следил с непониманием и с некоторой ревностью. «Подумаешь, знаменитость, пусть благодарит за то, что его кормят!» — кричал духанщик при встрече, описанной С. Церетели. Духанщики и лавочники могли простить Пиросманашвили его гордость, отъединенность от других, его нелепое, с их точки зрения, поведение, пока он оставался с ними. Сделав шаг к другой

жизни, он насторожил окружающих. Если бы он чудом оказался «там» — переехал на Головинский проспект и ездил бы в собственном экипаже, — им бы гордились. Но он оступился. Ему мстили за неудавшуюся измену.

Он мог бы перенести насмешки. Он был слишком замкнут в своем собственном духовном мире, давно ставшем более важным, чем внешний. Но он был потрясен сам. Он не мог вникать в тонкости закулисных интриг и отношений. Не было смысла что-то узнавать, искать справедливости, пытаться исправить недоразумение.

Ему и раньше не раз приходило в голову, что над ним шутят, но природная доверчивость к людям брала верх. Сейчас все стало ясно.

Он заметался. Ранним утром он прибежал к Зазиашвили — того не было дома. Появлялся еще несколько раз и снова безрезультатно. Пиросманашвили был пьян. «Передай ему, — сказал он жене художника, — дорогой Гиго, как ты меня познакомил с теми людьми, так и избавь от них. Не надо похвал, ничего не надо. В газете меня обругали. Столько мне наобещали, а я как раньше пахал и сеял, так и теперь. Не было надо мной господина, и не хочу. А в газете меня нарисовали как кошку. Пусть избавит меня от них. Сфотографировали меня... ничего не хочу»^[155].

Это был вопль отчаяния — Пиросманашвили рвал то, чем до сих пор дорожил и гордился.

Карикатура стала ударом, после которого Пиросманашвили не мог подняться. Если до того он колебался, легко переходя от надежды к отчаянию, живо загораюсь и воодушевляясь при малейшем проблеске и сникая после очередной неудачи, то сейчас у него не оставалось иллюзий. Что-то надломилось. Ему уже ничего не было нужно, и никто ему не был нужен. При встречах он не отвечал на приветствия и плелся дальше; может быть, он и в самом деле не замечал никого, погруженный в собственные безрадостные мысли. Забиться в дальний угол, подальше, поглубже, чтобы никого не видеть, чтобы не трогали, не смеялись, не сочувствовали — чтобы оставили в покое. Поведение его становилось все более странным. Не раз он заговаривал сам с собою, бормотал что-то, чему-то смеялся или плакал, не обращая внимания на людей вокруг. Часто напевал одни и те же стихи:

Этот мир с тобой не дружен,
В этом мире ты не нужен...

или другие:

Братец ты мой, Никала,
К чему тебе эта житейская суета?
Обителью тебе станет рай.
И все тебе там будет,
И жить будешь одной семьей
с архангелами Михаилом и Гавриилом... [\[156\]](#)

Ему было только 55 лет, но он чувствовал себя совсем больным и старым. Лишь с кистью в руке он становился бодрым. Работал он все так же быстро и уверенно. Последние его картины известны, в них ничто не выдает слабеющего, теряющего силы человека.

Больше того, именно сейчас, в 1916 и 1917 годах, в его живописи, как будто бы совершенно устоявшейся и навсегда определившейся, начали открываться новые возможности, о которых до сих пор трудно было бы догадаться. Из-под его кисти стали выходить картины, разительно непохожие на то, что он делал до сих пор, да и продолжал делать, на то, с чем связаны наши представления о его искусстве.

Необычна сама их живопись, разрывающая с обычной (ставшей потом хрестоматийной) техникой и манерой Пиросманашвили. Скорее всего, здесь сыграла свою роль вынужденная работа на картоне. Все-таки невозможно было грунтовать картон черной краской: фон получался черный, да свойства картона все равно оставались прежними и рука сама чувствовала его сопротивление. Всякий подлинный мастер тяготится какой-либо подделкой одного материала под другой и инстинктивно ищет средства, естественные для данного материала, сами собой из него вырастающие.

По рыхлому пористому картону, делающему живопись матовой, Пиросманашвили стал писать, не стремясь к плотности красочного слоя и насыщенности цвета. Тонкие слои сильно разжиженной краски ложились полупрозрачно, подобно акварели, просвечивая друг через друга и не скрывая золотисто-рыжеватого цвета самого картона. Лишь временами он усиливал, оживлял форму скупыми, но точными плотными мазками («оживками»). Живопись его стала легкой, непривычно высветленной и теплой по колориту.

Ново и само содержание этих картин. Нет еще ничего удивительного в новых для него темах картин «Раненый солдат» и «Сестра милосердия» — эти темы подсказала реальная жизнь; он и «Женщину с пасхальными яйцами» написал в наряде сестры милосердия. Необычно другое. Именно

за это короткое время были созданы: единственное известное нам у Пиросманашвили изображение городской улицы («Фаэтон у столовой»), единственная сцена в интерьере («Татарин — торговец фруктами» и версия этой картины — «Фруктовая лавка»), наконец, единственная подлинно сюжетная сцена, основанная на не до конца понятном нам конфликте между торговцем фруктами на базаре, санитарным инспектором и безмолвным, но действующим самым своим присутствием полицейским («Женщина — санитарный инспектор базара» или, по характерной надписи, сделанной самим художником, «Новая женщина — базарник»^[157]).

Причины этого поворота трудно объяснить, но ясно, что Пиросманашвили продолжал развиваться, и, наверно, тут сыграли не последнюю роль впечатления от кратковременного знакомства с профессиональными («учеными») художниками и их жанровой живописью. Он по-прежнему учился у всего, что видел, и у всех, с кем встречался. Нет, тут не было приспособленчества, жалкой попытки подделаться под чужое. И в этой новизне Пиросманашвили остается собою. Даже сцену с санитарным инспектором он трактует по-своему, не вдаваясь в бытовой психологизм, в житейские подробности, — все с той же эпической монументальностью и спокойным благородством, так, как если бы эту сцену попытался запечатлеть какой-нибудь монументалист Раннего Возрождения, скажем, Пьеро делла Франческа.

Но все-таки поворот разителен, и не исключено, что, сложись обстоятельства иначе, новый стиль мог стать и преобладающим или даже открыть новый этап его творчества.

Однако работы становилось все меньше. Он и раньше не гнушался никаким, самым примитивным малярным или живописным делом, но сейчас и за такой работой приходилось рыскать по всему городу. И не всегда бывали деньги на трамвай, и ноги уже не несли его так легко, как раньше, как какие-нибудь два-три года назад. А ходить нужно было далеко. Не раз случалось идти по Майдану и даже по тем местам, где он когда-то (господи, как это было давно!) жил в доме Калантаровых. Не раз шел он поздно, когда было совсем темно и лавки были закрыты деревянными щитами и лишь в некоторых запоздалый хозяин считал выручку или подметал пол при свече, воткнутой в миску с фасолью или орехами. Временами его обгоняли фаэтоны — из них торчали пьяные угарные лица, мотающиеся из стороны в сторону при толчках. Он прижимался к стене: конский храп, бессмысленные вопли, истерический визг настигали его и проносились мимо. Он отрывался от стены и продолжал свой неближний

путь на Молоканскую, сгорбив спину и по-стариковски шаркая подошвами. Когда усталость одолевала, он отыскивал сухой подъезд и ночевал там.

Жизнь вокруг менялась неузнаваемо. Война безнадежно затягивалась. Списки раненых и убитых росли. По улицам почти не скрываясь бродили дезертиры с турецкого фронта — они продавали одежду и оружие (именно тогда привокзальный базар был прозван Дезертирским). Слухи сменялись, один чудовищнее другого, но им невозможно было не верить, так фантастически ненадежна, так призрачна становилась сама жизнь. Все, что было фальшивого, наболевшего, нечистого, что до поры таилось, вдруг полезло из щелей и бесстыдно правило шабаш: спекулянты, разжиревшие на военных поставках, «золотая молодежь», отсиживающаяся в тылу по липовым справкам, ростовщики, раздувшиеся как клопы, шулера, заправлявшие в бесчисленных и продолжавших множиться полутайных притонах, наркоманы, сменившие дедовский гашиш на новомодные морфий и кокаин, кокотки, снимавшие летучую золотую пену с нуворишей, беззастенчивые сутенеры и, наконец, просто уголовники, вдруг смешавшиеся с теми, кого до сих пор принято было почитать. Ширилась эпидемия самоубийств — стрелялись разорившиеся потомки некогда гордых родов, спустившие последние крохи, травились от несчастной любви гимназисты и белошвейки, вешались изверившиеся правдолюбцы. В ресторанах, театрах, общественных садах, просто на улицах то и дело вспыхивали страшные в своей бессмысленности скандалы, хлопали выстрелы, лилась кровь. Казалось, приближался конец света.

На Пиросманашвили же сыпались удары за ударами. Известен рассказ о том, как он взялся расписывать погреб, начал работу, но запил и куда-то пропал. Хозяин, Кола Русишвили, отыскал его, силой притащил в погреб и запер там. Два или три дня работал художник, еду и вино ему подавали в окно и отперли дверь лишь тогда, когда работа была окончена. Вряд ли такое могло случиться в лучшую пору; сейчас же больной, угасающий человек мог и забыть про заказ и позволить так с собой обращаться.

А некий Ной Дзидзишвили задумал украсить свой ресторан «Палас». Журналист Никитин посоветовал ему позвать Пиросманашвили и сам привел художника — тот был без пальто, в рваных башмаках и не вызывал доверия. Ресторан находился в центре, и вообще рестораны — это было не его дело, но он цеплялся за всякую возможность заработать. Он взял аванс, потом взял еще, потом вовсе исчез, но через месяц все-таки принес картину, которая не понравилась никому. Дзидзишвили отнес ее домой, там она тоже не пришлась по вкусу, ее куда-то забросили, потом она вообще пропала. («Но ведь его тогда никто не ценил!» — позже простодушно

оправдывался Дзидзишвили, рассказывая об этом происшествии.)

Осенью 1916 года произошел случай, благодаря которому мы получили еще одно документальное изображение Пиросманашвили. В числе его знакомых был Сандро (Александр) Кочлашвили, державший духан на Молоканской, в доме 23. Пиросманашвили часто заходил туда, сделал хозяину несколько картин, расписал стекла в окнах, а на стене изобразил плывущий по морю пароход и рядом с ним большую рыбу.

Кочлашвили был не просто заказчик, а приятель художника — тот иногда ночевал у него в заведении, бывал у него дома, знался с его родней. Поэтому, когда осенью 1916 года умер Васо, сын Кочлашвили, художник вместе с членами семьи оказался во главе похоронной процессии. Было холодно, и Кочлашвили дал ему свое пальто. У церкви Надзаладевского кладбища все собрались рядом с гробом, и фотограф запечатлел их невеселое единение.

Пиросманашвили легко узнать, даже не зная примет его внешности: он решительно выделяется в группе других людей — умных и глупых, хороших и плохих, старых и молодых, но людей в той или иной степени ординарных, обыкновенных. На нем печать исключительности. Та скованность, которая держала его перед объективом фотографа Клара, пропала. Здесь, в толпе близких ему людей, перед лицом горя, охватившего его не меньше, чем других (и, наверно, даже больше, чем многих), он не думал о том, что позирует фотографу, не заботился о том, как выглядит. Он присел на корточки и смотрел не в объектив, а куда-то вглубь себя, погруженный в собственные невеселые мысли, отрешенный от будничных, повседневных забот. И в этот момент его запечатлела фотография, счастливо донесшая до наших дней его подлинный облик^[158].

Фотография эта — новооткрытая, и нельзя умолчать о том, что она оспаривается некоторыми: будто сравнение с известной ранее (совершенно достоверной — опубликованной в газете) фотографией обнаруживает несходство.

Несходство, конечно, есть, и заметное, но оно говорит не столько о различии в строении лица (напротив, форма носа, характерная посадка глаз и бровей, угол лба, расширенность скул сходятся), сколько о той быстроте, с которой старел художник: волосы поседели, глаза глубоко запали и отяжелели веки, усилилась нездоровая одутловатость щек, стала резче асимметрия лица, плохо управляемого мышцами.

Впрочем, всегда лучше дать слово специалисту.

«Установлено, что совпадения (речь идет о сравнении обеих фотографий, а также, дополнительно, и фотографии молодого

Пиросманашвили. — Э. К.) являются устойчивыми и образуют индивидуальную совокупность признаков. Различия объясняются следующим: различия в причёске относятся к разряду несущественных; различия в высоте лба и положении глазной щели вызваны разными ракурсами головы при фотографировании... отсутствие межбровной складки на исследуемом отпечатке объясняется плохой проработкой деталей на оригинале. Существенным можно считать различие в направлении углов губ. Наличие указанных различий дает основание лишь для вероятного вывода в положительной форме. <...> Следовательно: на фотокарточке с группой лиц, в правом нижнем углу, изображен, вероятно, художник Пиросманашвили»^[159].

Последние полтора года жизни он стремительно катился вниз — и физически и духовно. Словно выпал какой-то стержень, державший его, и всё посыпалось. И давняя слабость груди, и частые простуды, на которые раньше не обращалось внимания, и ожесточенное курение, и, конечно, вино и водка без конца. Знакомые с трудом узнавали его после перерыва в несколько месяцев, так сильно он изменялся, старел на глазах. Он разрушался. Он терял свою былую гордость и — страшнее всего — становился жалок.

Все меньше оставалось в нем от «графа». Истрепалась одежда, прохудились ботинки. Зимой он ходил без пальто. Пропал куда-то ящик с изображенным на нем человеком в цилиндре. Скорее всего, он где-то оставил его спяну. Вместо ящика он завел мешок с лямками, потом потерял и мешок — и краски и кисти носил прямо в карманах. Пропала и тетрадь с записями.

Он перестал следить за собой, «был похож на огородное пугало» — безжалостно вспоминал о нем кто-то. Мальчишки бегали за ним и дразнили. Раньше он, наверно, сам рассмеялся бы вместе с ними, пошутил бы — сейчас у него не находилось сил даже на то, чтобы отпугнуть, прикрикнуть. Он только сжимался и старался скорее уйти — скрыться.

Тем временем продолжались нескончаемые распри «пиросманистов» и «антипиросманистов», принимавшие подчас самые крайние, даже фарсовые формы (так, какой-то художник старшего поколения вызвал на дуэль молодого искусствоведа Дмитрия Гордеева за неумеренные, с его точки зрения, похвалы Пиросманашвили — это случилось в 1918 году, когда прах художника уже покоился где-то на кладбище). Умножались экспедиции за его картинами. В октябре 1916 года Илья Зданевич снова устроил однодневную выставку его работ, на этот раз не в мастерской, а в квартире родителей, которая к тому времени стала превращаться в

своеобразный музей Пиросманашвили: в ней собрались уже десятки произведений^[160]. Скорее всего, сам художник о том ничего не знал.

В Грузинском художественном обществе о нем время от времени вспоминали и посылали ему деньги. Деньги, естественно, были небольшие и не могли быть большими, да и любое количество денег ничего не переменило бы в его жизни. Вряд ли сам Пиросманашвили употреблял их так разумно, как предполагали благотворители: купить самое необходимое и тратить понемногу, облегчая себе существование. Всё присланное пропивалось тотчас же. Ему нужны были не деньги. Если и могло его что-то спасти, так только забота, но забота такая самоотверженная, на какую никто из знавших его людей не был способен. Кто бы решился пожертвовать своими интересами, планами, собой — всем, чтобы возиться с этим больным, опустившимся, постоянно пьяным стариком, да еще в такое беспокойное и трудное время? Как-то очень удобно для всех сложилось, что искусство Пиросманашвили — это одно, а сам он, живой человек, — совсем другое. Позднее Мосе Тоидзе упрекал молодых художников в том, что им картины были важнее человека; упрекал справедливо, но упрек этот мог быть отнесен и к нему самому. Все мы добры и заботливы в разумную меру, и неизвестно, чего здесь больше — нашей вины или нашей беды.

Не странно ли, в самом деле, что в Тифлисе, этом крупном городе с доброй дюжиной газет и журналов, выходящих на разных языках, с несколькими театрами, в этом подлинном художественном и культурном центре всего Закавказья, в котором одновременно творили многие десятки больших мастеров разных национальностей, в конце второго десятилетия XX века угасал человек, имя которого уже было хорошо известно едва ли не большинству просвещенных тифлисцев, а мера таланта которого оценена по крайней мере меньшинством? И странно, и не странно.

Тифлис, этот удивительный — щедрый и артистичный — город, умел бывать необъяснимо жестоким ко многим из лучших своих сыновей. Судьба Пиросманашвили оказалась поистине трагической, но и Ходжабегов, и Григорянц умерли фактически в забвении — на склоне лет, когда, казалось бы, могли рассчитывать на почитание и помощь...

В этом городе, где все привыкли знать всех, где имена актеров, писателей, художников, певцов были достоянием толпы, знавшей их в лицо и называвшей по именам или прозвищам, издавна бытовало некоторое суежное пренебрежение «своим», исконным, рожденным собственными буднями. Это «свое» должно было вознестись очень высоко и получить самую лестную оценку со стороны (в Париже, Мюнхене, Милане или хотя

бы в Петербурге), чтобы ему, наконец, поклонились и дома.

В этом городе, где потребность выражать себя в творчестве почти сравнялась с потребностью есть, спать, утолять жажду, где уличный разносчик мог соперничать в выразительности пластики, мимики, жеста с популярным комиком, а простая горожанка в грациозности — с танцовщицей, где перебранка на базаре может звучать как театральный диалог, где каждый третий — художник, или поэт, или музыкант, и по крайней мере каждый второй поет как профессионал, привыкли почитать художественный талант за нечто само собой разумеющееся, обыденное, а искусство — за естественную часть повседневной жизни, не требующую какого-то особого внимания, особой заботы. В этом городе, где властвует некий восточный фатализм — пусть всё течет само, так, как ему течется, пусть всё идет так, как определила судьба, — фатализм, быть может, спасительный в широком историческом смысле, — судьба человеческая может раствориться в сочувственной бездеятельности многих и многих прекрасных людей. Там, где господствует счастливая полудетская приверженность моменту, всегда представляется, что то, что есть сейчас, — будет всегда и некуда спешить и никогда не будет поздно прийти, увидеть, помочь. Но уже завтра оказывается поздно: дом разрушен, дерево засохло, человека нет...

Редкие встречи с художниками ничего не могли повернуть и переменить в судьбе Пиросманашвили. Они были тяжелы для всех. Художников мучило угасание человека, вмешаться в которое они не находили сил. Пиросманашвили они напоминали о несовершившемся, о крахе. В самом лучшем случае они немного трогали его, как естественное проявление человеческого сочувствия, но не пробуждали в нем ничего. Он был конченный человек, и конец пришел задолго до того, как весной 1918 года его вытащили из подвала на Молоканской.

В ноябре или декабре 1916 года его посетили два молодых художника — Ладо Гудиашвили^[161] и Михаил Чиаурели (он впоследствии стал кинорежиссером). Тогда Пиросманашвили снимал в Дидубе маленькую полуподвальную каморку под лестницей. Гости застали его за странным занятием, смысл которого он им потом объяснил: собирал сажу, чтобы изготовить из нее черную краску. На столе стояла коптящая керосинка, на ней были разложены куски стекла. Копоть летала по воздуху, садилась повсюду, он сам был весь испачкан. На художников смотрели с недоумением его «огромные горящие глаза»; их смутили необычная обстановка и его внешность. Узнав, кто они такие и зачем пришли, Пиросманашвили удивился: «Я думал, что меня все забыли...» Потом он

показал на себя и сказал, что в общество ему прийти невыносимо: «В таком виде я себя чувствую последним человеком».

Разговор произвел сильное впечатление на Чиаурели — он разнервничался, ему было тяжело смотреть на художника. Он ушел. Пиросманашвили позвал Гудиашвили в духан неподалеку. Этот духан тоже был украшен картинами, выполненными Пиросманашвили: «Праздник в Болнис-Хачини», «Кутеж на Куре ночью» и др.

Их появление было встречено оживленно, их стали приглашать за столы, но Пиросманашвили отказался, сел отдельно и заказал «самого лучшего вина, чтобы выпить с другом и братом по искусству Ладо». Разговор не вязался. Гудиашвили не пил, в духане он чувствовал себя неловко и собрался уходить.

«Не покидай меня, не уходи, друг. Я хочу побыть с тобой, хочу быть с вами», — попросил Пиросманашвили. Эти слова вырвались у него неожиданно, против собственной воли, но природная тактичность сейчас же взяла верх, и ему показалось неудобным удерживать рядом с собой, оборванным бродягой, в убогом духане, в поздний час этого чисто одетого молодого человека, почти юношу (Гудиашвили было тогда 20 лет), и он сейчас же добавил: «Нет, поздно уже, иди, прощай, родной» — и долго смотрел ему вслед, и Гудиашвили запомнил его взгляд.

Прошло еще немного времени. В дни Февральской революции он радостный вбежал к своему приятелю и закричал: «Долой Николая! Моего тезку сбросили!» (он еще был способен пошутить). На груди у него была красная лента с русским словом «свобода».

Немного позже, весной, Ладо Гудиашвили снова пришел к нему — на этот раз с другим молодым художником — Давидом Какабадзе. На прежнем месте в Дидубе Пиросманашвили не оказалось, под лестницей стучал молотком сапожник. Поиски привели в духан к Бего Яксиеву, на Песковскую, 40. Бего встретил их неприветливо и настороженно, долго расспрашивал, кто они такие, говорил, что Нико занят делом, ему не до гостей. Это выглядело загадочно, но было совершенно естественно для Бего, который принял близко к сердцу историю со злосчастной карикатурой — проникся недоверием ко всем «оттуда» и старался уберечь друга от новых потрясений.

Все-таки он пошел за Пиросманашвили. Художник заметно изменился за последние месяцы, он сильно похудел и выглядел больным. Сели за стол, и Бего принес свое знаменитое вино. Пиросманашвили признался, что он действительно болен: «Здоровье оставляет меня. Разве это жизнь? Вот, посмотрите, как я живу». Он показал им тот чулан, в котором жил когда-то

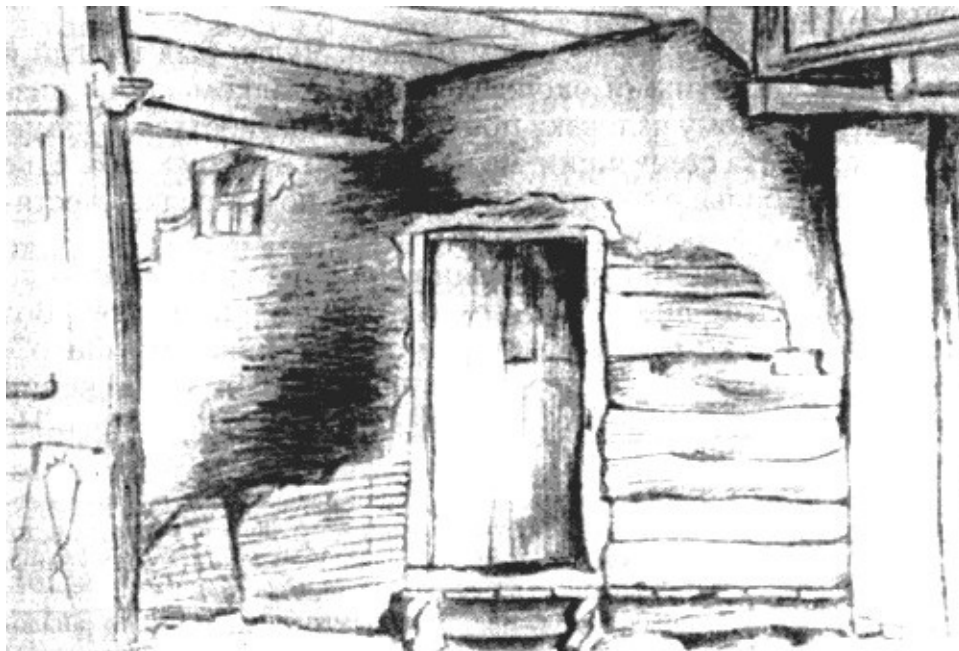
и в который вернулся сейчас: «Вот тут и спальня, и мастерская». (Здесь же стояла картина — Пиросманашвили делал для Бего повторение «Телетобы».) «Темно, тесно, пахнет вином, но куда денешься? Здесь хоть тепло, а в Дидубе под лестницей было холодно...»

Пиросманашвили был грустен и рассеян. Он подолгу молчал, говорил мало, отрывисто, смотрел мимо (кажется, он еще и стал хуже видеть). Разговор не шел. Пиросманашвили был жалок в своей сломленности, зрелище тяготило молодых людей, говорить с ним было не о чем. Какабадзе спросил, не взялся бы он написать его портрет — он готов заплатить, сколько потребуется. «Нет, — возразил Пиросманашвили, — художник с художника не может брать денег. Вот поправлюсь и буду счастлив написать портрет дорогого Давида». Тогда Какабадзе спросил, не возражает ли он, чтобы у Бего купили его картины. «Отчего же? Я сделаю ему другие. Он хоть заработает немного на продаже».

Денег, которые давали художники, Пиросманашвили не взял.

Некоторое время он снова жил где-то на Молоканской. К нему бегали ребяташки; родители запрещали, боялись заразы — туберкулеза или бог весть еще чего, так он был страшен, — но они все-таки бегали. Он рисовал им на клочках бумаги, на папиросных коробках. В ясные дни он выползал из своей сырой каморки и сидел на скамейке у дома, пока дворники не прогоняли его.





Жилище Пиросманашвили на Потийской улице: вход с улицы и каморка изнутри. Художник Л. Гудиашвили. Лето 1917 г.

Прошло еще несколько месяцев, и жарким днем лета 1917 года Гудиашвили снова отправился искать Пиросманашвили. Это было в начале июня, потому что датой 4 июня в документах Общества намечена выдача Пиросманашвили пособия в размере ста пятидесяти рублей. На Песковской его уже не было: духан был закрыт, а Бего Яксиев куда-то пропал (уехал в Карс, как потом он говорил). Вероятно, он звал друга с собой, но Пиросманашвили отказался.

Гудиашвили отправился в Дидубе. На Потийской улице он услышал шум и детские голоса, доносившиеся из одного двора^[162]. Он вошел и увидел кричащих ребят. Похоже было, что они кого-то дразнят в углу двора. Там, под лестницей, за приоткрытой дверью чулана (дверь была возле мусорного ящика) сидел старик и покачивал головой. «Кто это?» — спросил Гудиашвили, боясь догадки, уже мелькнувшей у него. «А! Я знаю? Все бросают туда камни, и я бросаю. Говорят, это художник».

Гудиашвили отогнал мальчишек и вошел в чулан. То был действительно Пиросманашвили, изменившийся до неузнаваемости. Только сейчас он поднял голову и спросил: «Кто здесь?» — «Это я, батоно^[163]. Пиросманашвили...» — «Вы как враг пришли или как друг?»

Гудиашвили не знал, что отвечать, он почти испугался.

Пиросманашвили был похож на безумного, голова у него тряслась, глаза горели. «Отчего мне быть вашим врагом? Вы художник, и я художник, Ладو Гудиашвили, и я пришел как друг. Помните собрание грузинских художников?» — «Да, да, заходите. Вы — Ладо?» — «Да, Ладо». — «Заходите, заходите, брат».

Гудиашвили сел в углу и осмотрелся. Чулан был тесный и темный, с крохотными окошечками и потолком таким низким, что высокому человеку приходилось нагибаться. Скамья вдоль стены. На стене ящик, на нем стакан и кусок хлеба. Еще один ящик, большой — вместо стола; на нем тарелка, жестяная кружка и два ведра.

Пиросманашвили взволнованно ходил из угла в угол — то ли вспоминал, то ли думал о чем-то. Вдруг остановился: «Вот это и есть моя комната». Снова замолчал. «Ваше имя Ладо?» (Он еще несколько раз переспрашивал имя на протяжении всего разговора.) «Окажите мне уважение, выпейте воды. На улице жарко». Гудиашвили отказался, и он выпил сам. «Лимонада у меня нет, простите...»

Речь его была бессвязна, он заговаривал то об одном, то о другом, снова хотел угостить и смущался, что нечем, предлагал кусок хлеба. Временами он, кажется, забывал, с кем говорит: «Вы знаете Зданевичей? У них много моих картин. Я ведь много работал. Тифлиссские погреба, вот где я работаю, и этим живу». Потом он вдруг вытащил из угла затрепанный номер иллюстрированного приложения к газете «Сахалхо пурцели». «Вот газета, где была моя картина, а вот мой портрет. Гоголашвили сфотографировал меня и поместил в газете...» — «А над чем вы сейчас работаете?» — «Ничего не делаю. Сделал маленькую работу, она у меня в комнате. “Наседка”. Рисовал оленей, медведей, лис. Я люблю рисовать животных — это друзья моего сердца. Я работаю только на заказ. Живу бедно. Иногда меня обманывают, не платят. Безбожно ведут себя, друг мой. Ведь я и так работаю дешево. А иногда надо для себя что-то купить».

Гудиашвили передал ему деньги от Грузинского художественного общества, извинился, что мало, и собрался уходить. Его внимание привлекли какие-то предметы в углу.

«Это краски, брат мой. Хочешь — покажу, как надо работать. Вы, художники с Головинского проспекта, ходите в костюмах и в галстуках и боитесь перейти на этот берег Куры. Нет, так нельзя. Надо надеть старый передник, зажечь лампу, замесить ногами мел, взять синьку и выбелить стены или покрыть все черным цветом. Да, так нужно...» Он не закончил фразы и тотчас заговорил о другом: «А как поступите вы? Построите дом или нет? Помните, тогда, на собрании? Будете все вместе или нет?»

Построите — так встретимся. А сейчас — что?..» (Мысль о большом доме в центре города, где собирались бы все художники, не оставляла его.) Потом он оживился, показал свои последние работы — они были выполнены с большой экспрессивностью и поразили молодого художника. Тот сказал об этом, и Пиросманашвили повеселел и будто ободрился.

Но пора было расставаться. «Вы уходите... — сказал он с горечью. — Ладоджан^[164], приходи, и я нарисую твой портрет». (Гудиашвили и сам не мог потом объяснить, почему он отказался от этого предложения.) Они вышли. «Безбожные дети. Они все время бросают камни в окно. Вы уходите... Но вы еще придете, мы с вами выпьем в подвале...» — «Я не пью». — «Ну, тогда — лимонаду». Он помолчал и сказал: «В жизни бывают минуты светлые и горькие. Мне больше досталось горьких». Гудиашвили попытался его как-то утешить. Так они дошли до вокзальной площади и расстались. Гудиашвили пошел к себе домой, а Пиросманашвили — к себе. Никто не знал, что это их последняя встреча.

Вскоре Пиросманашвили пропал. Со слов Голы Чичинадзе, хозяина духана «Арарат», известно только, что в начале 1918 года художник работал в духане Дугладзе в Зестафони — далеко от Тифлиса, в Западной Грузии.

Летом того же года Гудиашвили и Какабадзе снова пустились на поиски (Грузинское художественное общество выделило 300 рублей). Оказалось, что Пиросманашвили уже нет. Они пошли к Бего. Тот встретил их холодно, но потом узнал: «Вай-ме, какое несчастье, нет нашего Нико. Не верится, что не увидим его! Я не мог оказать ему последнее уважение, устроить поминки, заказать музыку на могиле. И могилы не найти!»

Виноторговец Месхишвили сказал: «Где вы были тогда? Если он был великий — почему на него не обратили внимания? Где были ваши глаза?»

Приложение

КАК ПИСАЛСЯ «ПИРОСМАНИ»

(из воспоминаний автора)

Странно, что книга, которую я считаю лучшим из написанного мной, которая так много изменила в моем существовании и во мне самом, которую мне, исходя из понятий возвышенных, следовало бы «писать всю жизнь», возникла при обстоятельствах совершенно случайных. В ленинградское отделение издательства «Искусство» пришел новый заведующий редакцией, Борис Сурис, который, естественно, вознамерился обновить редакционный портфель. Со мной как с автором он уже не раз имел дело и предложил мне подумать о какой-нибудь интересной теме для книги. Думать не надо было, я как раз рвался сделать книгу о сущности книжного искусства — достаточно серьезную, отчасти даже теоретическую, однако написанную понятно и просто. Ему самому эта идея понравилась, но заявка все же не была утверждена в главной редакции (в Москве). «Мы к этому еще вернемся...» — утешил он меня, а «пока» сам предложил написать про художника Нико Пиросманашвили для биографической серии «Жизнь в искусстве». Серия только что была заведена, открылась она книгой М. Копшицера о Валентине Серове, имевшей успех — шумный, но не совсем заслуженный, относящийся скорее к удачному замыслу серии, но тем более ее надо было продолжить.

Я вяло сопротивлялся — о чем писать, какая «жизнь», о художнике ничего не известно. «Неважно, — ответил он, — это можно будет компенсировать интересным рассказом о Грузии, ее истории, культуре, природе. Ведь вы из Тбилиси, вам это будет легко сделать».

Это мне никак не подходило. Занимался я тогда исключительно книжным искусством и ничем больше не интересовался. С Грузией я был знаком неплохо, все же не настолько, чтобы специально писать о ней. К тому, что называлось «примитивом», мое отношение было сдержанным. Сказать больше, я был безразличен и к самому Пиросманашвили. Мое представление о нем было расхожим, почерпнутым из симпатичной, но основанной в основном на трогательных мифах повести Риммы Канделаки «Бродил художник по городу» и воспоминаний Константина Паустовского, который очень многого не знал и склонен был к романтическому домысливанию, хотя, как я уже потом понял, саму живопись

Пиросманашвили воспринимал очень непосредственно и чутко. Даже с картинами художника я толком не был знаком, разве что по нескольким случайным и плохоньким репродукциям, не помнились они мне и по Музее искусств Грузии времен моего детства и отрочества — наверно, тогда они были в забвении, ведь известность художника только-только начинала возрождаться.

Все-таки я почему-то согласился и составил требуемую заявку, не удосужившись хотя бы приглядеться к Пиросманашвили и по-прежнему полагая, что о нем ничего не известно, что в его милом и бесхитростном искусстве разбираться особенно нечего, а надо, в самом деле, побольше и поинтереснее написать про Грузию — про то, от чего уже успел оторваться, но по временам испытывал род легкой ностальгии.

Заявка была одобрена, летом 1969 года я подписал договор и взялся за дело, начав с того, что было под рукой, с книги Кирилла Зданевича, изданной в 1964 году, и большого альбома, изданного три года спустя, — и то и другое мне повезло купить у букиниста. Зданевич был живописцем (в свое время футуристом — более шумным, чем значительным), а исследователем — никаким и, главное, совершенно беззаботным по части обращения с фактами. Все же его книга дала мне некоторое представление о жизненном пути моего будущего героя, а альбом — возможность постоянно разглядывать цветные репродукции — крупные и, по тем временам, довольно приличные.

Присматриваясь к ним, я постепенно — далеко не сразу и еще ни о чем не задумываясь — начал ощущать некий беспокоящий диссонанс между своими ощущениями и тем, чем делился с читателем Зданевич: в художнике открывалась странная притягательность. Я начал делать заметки о своих впечатлениях — беспорядочно, не отделяя главного от второстепенного, а серьезного от наивного, не гнушаясь самыми мелкими наблюдениями. Я вообще дорожу такими заметками — следами от первого соприкосновения с произведением (или с живым человеком): то, что пришло в голову при первой встрече, потом может и не прийти, а все поспешное и неверное в конце концов отпадет само собой.

Стало обнаруживаться, что и написано о Пиросманашвили совсем не так уж мало. Ему были посвящены краткие, но порой очень емкие суждения — не со всеми хотелось соглашаться, но все вызвали желание задуматься. Всплывали публикации, содержавшие сведения (порой — крохи сведений), которые уводили за пределы расхожих банальностей, а то и прямо противоречили им. Правда, все это было не на виду, до всего надо было докапываться в старых журналах и газетах, большей частью

грузинских, и я с трудом разбирался в текстах с моим и раньше неважным, а потом и почти утраченным знанием языка. Имена некоторых авторов все еще оставались под запретом — скажем, Тициана Табидзе уже можно было упоминать, а Александра Робакидзе ни в коем случае, и их тексты приходилось разыскивать не по библиографическим указателям, а по мелькавшим иногда скрупулезным ссылкам. Было трудно, но увлекательно. Далеко не всё разысканное оказывалось существенным, но среди рядовых заметок, рецензий и репортажей порой вспыхивало нечто живое и ценное.

Оглядываясь назад, я удивляюсь самому себе. Сколько было прочитано, законспектировано, отобрано, выписано, просмотрено. Откуда бралось время? Моя жизнь была и без того плотно занята: я каждый день проводил за своим рабочим столом в издательстве, успел влюбиться, разойтись с первой женой и снова жениться, опубликовать дюжину статей всё о том же милом мне книжном искусстве, написать монографию о С. М. Пожарском, вышедшую на год раньше «Пиросмани», и, по-моему, вполне достойную.

Мое понимание Пиросманашвили как бесхитростного и трогательного художника стало размываться, он все более представлял фигурой загадочной, требующей постижения — а ключа к нему не было.

Одновременно с художником я занимался и его «обстоятельствами места». Как будто не было нужды изучать Грузию и Тбилиси, где я, с рождения, провел 18 лет. Учился, конечно, в русской школе, но нам исправно, с четвертого класса преподавали грузинский язык и литературу, а затем географию и историю Грузии. Книги грузинских авторов я читал постоянно, хоть и в переводах. Грузинская музыка звучала вокруг, и имена композиторов были на слуху, а в обширный и богатый Музей искусств Грузии меня впервые привели очень рано, чуть ли еще не до школы, и с тех пор он стал моим любимым музеем. Я прекрасно знал город, и именно в пределах дореволюционного, «пиросманиевского» Тифлиса (это уже гораздо позже он так бестолково разросся). Я повидал и Грузию, потому что мне (так сложилась жизнь) довелось немало поездить по разным местам, и не в туристском автобусе, а, большей частью, в кузове полуторки.

Все эти впечатления составляли заурядную часть моего повседневного существования, привычную настолько, что мне не приходило в голову о ней задумываться и как-то ее ценить. Сейчас же я к ним возвращался на новом уровне. Читая книги, перелистывая альбомы, разглядывая (с лупой в руке) старые фотографии и видовые открытки, изучая карты, я ощущал, как знакомое до затертости оборачивается скрытой от меня стороной, в бытовом обнаруживается значительное, а в сегодняшнем — древнее.

Так прошло несколько месяцев. Давно пора было отправиться в Тбилиси, но, как мне любезно ответили из Музея искусств, громадная выставка Пиросманашвили давно странствовала по Германской Демократической Республике и ожидалась обратно лишь к апрелю 1970 года. В конце мая я и собрался. Решение далось нелегко. Только что у меня завязался роман — и нешуточный. Но я поехал.

В Тбилиси я не был давно. Старых знакомых осталось мало, одноклассники куда-то поразъехались, даже в родном доме переменялась чуть ли не половина жильцов, а бывшую нашу квартиру заняла жилищная контора, что казалось лучше, чем если бы поселился кто-то посторонний. Я чувствовал себя пришельцем — не нужным и не интересным никому, кроме считаного числа людей, близких мне, но не имевших отношения к тому, ради чего я приехал. Надо было как-то устанавливать новые контакты — с чего-то начинать.

Начал я с фильма «Пиросмани», который вышел на экран как раз незадолго до того и сразу мне очень понравился. Некоторые несоответствия с реальными фактами меня не смущали — это была правда поэзии, а не документа. О фильме много спорили, у него были и есть противники, но я продолжаю его любить и высоко ставить, и его поэтика волнует меня до сих пор — необычное построение сюжета, распадающегося на цепь отдельных, дискретных эпизодов, порой не соприкасающихся прямо друг с другом, завораживающая статичность кадров-картин, величественная музыка, временами прерывающаяся тревожными ударами. Сейчас мне кажется, что фильм этот стал для меня чем-то вроде камертона в работе над книгой: не искать первых попавшихся объяснений, не домысливать очень уж настырно, не связывать и не выстраивать там, где не связывается и не выстраивается.

Я раздобыл телефон Георгия Шенгелая (постановщика фильма) и позвонил ему, еще не зная, что услышу в ответ. Он сразу позвал меня к себе домой и поделился всем, что успел набрать и узнать, работая над фильмом: называл еще неизвестные мне публикации и источники, диктовал телефоны людей, с которыми непременно надо было встретиться, и тут же звонил некоторым из них, предупреждая обо мне. Мы проговорили несколько часов, мы были ровесниками и легко понимали друг друга. Среди нужных мне людей одним из первых он назвал исполнителя главной роли и добавил, ощутив мое недоумение: «Он не актер, он художник».

Автаңдил Варази в самом деле был художником-постановщиком фильма, а исполнителем стал в процессе подготовки к съемкам, после безуспешных поисков нужного актера. Я встретился с ним. То, что он

говорил о своем восприятии искусства Пиросманашвили, показалось мне очень интересным и важным. У нас быстро установились достаточно близкие отношения, при каждом моем приезде в Тбилиси часто встречались, а он, изредка попадая в Ленинград, так же неизменно бывал в нашем доме и даже как-то прожил у нас несколько дней. Мне кажется, что со мной он был откровенен. Всё же не рискну утверждать, что я его хорошо понимал и знал. Он был слишком сложен и противоречив, а его откровенность всегда сдерживалась деликатностью и тактом интеллигентного человека, не желающего ни навязывать другим свою точку зрения, ни обременять их своими заботами. Всё, что произносят люди такого рода вслух, — лишь небольшая часть того, что они несут в себе.

Сейчас, на расстоянии прошедших лет, все наши встречи как бы слились в одну: продолжительное, до ночи, сидение в его мастерской, памятной многим — в обшарпанной и полузапущенной комнате, с паркетом, утратившим часть плиток, при свете голый лампочки, свисающей с потолка, и под нескончаемый аккомпанемент любимого им вальса-бостона «Звезды в твоих глазах».

Это был человек красивый и внешне, и внутренне. Печать эстетизма и того редкого свойства, которое можно назвать духовным аристократизмом, лежала на нем и на всем, что он делал и как делал, парадоксально соединяясь с нищенским убожеством его быта. Георгий Шенгелая поступил неожиданно, но мудро, назначив его вдруг на главную роль и проявив при этом редкую настойчивость. Он не был актером и, конечно, ничего не «играл», но само присутствие на экране незаурядного и обаятельного человека, принадлежавшего (я в этом уверен) к той же породе людей, что и сам Пиросманашвили, наделенного высоким идеализмом, трудно переносящего столкновение с пошлой и грубой действительностью, сохранялось на экране, и даже явная скованность перед камерой выглядела как сдержанность человека, ревниво оберегающего свой мир, и придавала его герою некоторую загадочность.

Скорее всего, именно эти личностные качества, помимо живописного дарования, и определили своеобразие его места в искусстве. Живописец он был прекрасный — умный и серьезный; это без слов понятно каждому, умеющему видеть. Вместе с тем он не случайно оказался способен, не употребляя никаких специальных усилий, а самым своим существованием, соединить вокруг себя художников разного возраста и разного уровня дарования — и ровесников, соперничавших с ним, и молодых, его почитавших. Будущие историки грузинского искусства употребят, наверно,

понятие «круг Варази» — это будет достойный памятник художнику.

Мне кажется, что суть постигшей его трагедии и заключалась в неразрешимом конфликте между чрезвычайно высокими представлениями о правах, возможностях и обязанностях искусства — и ограниченностью собственных возможностей, которую он, как человек глубокий, не мог не сознавать, а как человек гордый и самолюбивый склонен был болезненно преувеличивать. Мне кажется также, что его участие в фильме, может быть, тоже сыграло тут свою роль: он слишком близко прислонился к своему персонажу и должен был испытывать какие-то сложные чувства от того.

Горькие обстоятельства последних лет жизни, приведшие его к безвременному и, увы, predetermined концу, не были для меня секретом. Он пил, и не «по-грузински», а, скорее, «по-русски» — ужасно; пытался не раз порвать с этим, но безуспешно. Тягостно было видеть с каждым приездом всё более пустеющие стены мастерской, раньше сплошь увешанные работами, тягостно было видеть его самого, пожираемого болезнями, теряющего силы. Судьба, по крайней мере, уберегла меня, не сделав свидетелем тех тяжелых состояний, которые так омрачали его жизнь и жизнь близких ему людей, и облик его сохранится для меня во всей своей светлости и незамутненности, а его застенчивая, немного беспомощная улыбка останется со мной навсегда.

Автандил Варази был, безусловно, самой незаурядной личностью среди множества людей, с которыми я успел тогда познакомиться (да, может быть, и во всей жизни). Они были разные — и более интересные, и менее, но все охотно делились со мной тем, что считали важным. Лишь два-три раза мне вежливо отказали в знакомстве и разговоре — может быть, срабатывала ревность к человеку «со стороны», который посягнул на их национальное сокровище (мне приходилось иногда сталкиваться с этим и позже), но то были исключения, а в большинстве случаев я встречал благожелательную готовность помочь: «Вам надо непременно поговорить с таким-то...», а иногда: «Ах, как жаль, наш такой-то недавно умер, он бы вам помог...» Меня попугивали будто бы тяжелым характером заведующей отделом Музея искусств Кетеван Багратишвили, которая сама занималась Пиросманашвили — от нее многое зависело, но и она сразу встретила меня так же приязненно и помогала, порой выходя за рамки служебных обязанностей; впоследствии мы с ней сдружились семейно.

В Музей искусств я приходил чуть ли не ежедневно, как на работу, и проводил в экспозиции Пиросманашвили два-три, а то и четыре часа, пока не уставал смотреть и воспринимать, и только тогда, захлебываясь от впечатлений, испещрял блокнот беспорядочными (там, дома, всё успею

разобрать) и поспешными записями, а иногда и набросками показавшегося мне самым примечательным. Я впервые стал еще не понимать, а ощущать — пронзительно, до дрожи в теле, какое сокровище просто так свалилось на меня и как мне трудно будет им распорядиться.

Наконец, у меня был сам город. Мне надо было постичь его как бы заново, руководствуясь тем, что я успел уже узнать из книг. Это касалось больше всего левобережья, в моей прежней жизни бывшего и далеким, и редко посещаемым, и не очень мне интересным — каким-то провинциальным и довольно заурядным по сравнению с «моим» правобережьем. Но это были заповедные места Пиросманашвили. Я бродил по улицам и старался смотреть «сквозь» непосредственно видимое, представляя былое бытие этих домов, а временами и радостно узнавая в подвальчике с вывеской «Хозтовары» винный погреб, виденный на старой фотографии и запавший в память.

Я многое упустил — не увидел, не расспросил, не достучался во время той первой, самой главной (и, скорее всего, решающей) поездки 1970 года. Да и в последующие поездки — ведь я каждый свой отпуск проводил в Тбилиси. Не хватило ни опыта, ни просто настойчивости. Но самое большое сожаление — о том, что я не расспросил современников художника. Это просто не приходило в голову: казалось, что всё минуло.

Между тем какие-нибудь десять-пятнадцать лет спустя настоящие энтузиасты, вроде художника Тенгиза Мирзашвили (которого я отлично знал) или, вслед за ним, телевизионного режиссера Нелли Кобиашвили, умудрялись открывать свидетельства еще живущих людей, до той поры никому не известных, — порой какие-то крохи, но крохи бесценные, а то и целые рассказы, пусть нуждающиеся в критическом осмыслении, но в основе своей подлинные, а то и какие-то вещи, будто бы принадлежавшие Пиросманашвили или кому-то из его близких. Да мне и самому — уже позднее, в 1986 году, довелось записать любопытнейший рассказ Давида Цицишвили о том, как он еще гимназистом видел Пиросманашвили покупающим краски в художественном магазине — как будто пустяк, но содержащий очень важный смысл. Однако не я его нашел, а он меня.

Ища если не оправдания, то снисхождения, замечу все же, что заниматься таким изыскательством можно было только постоянно живя в Тбилиси, будучи здесь по-настоящему своим, а не гостем, поддерживая контакт с массой людей самого разного положения, да еще владея грузинским языком по-настоящему. У меня же оставались все те же четыре недели отпуска в году, которых мне и так не хватало. Не хватало и человеческих качеств, которые нужны для этого, — общительности,

умения завязывать контакты, заинтересовывать собеседника. И все-таки обидно. Ведь всегда что-то да остается — поэтому надо стараться. С другой стороны, всё рано или поздно исчезнет — поэтому надо очень стараться. Но я это понял слишком поздно.

Обиднее упущения, которые я допустил, еще не выезжая из Ленинграда. Если бы я так простодушно не доверился свидетельству Кирилла Зданевича (очевидца!) о том, как был «открыт» Пиросманашвили, а догадался бы зайти в Рукописный отдел Русского музея, то познакомился бы с письмами Михаила Ле Дантю, в которых все происходившее изложено подробно и точно. Вместо меня это сделал в конце 1980-х годов (и резонно попрекнул меня за доверчивость) А. Стригалева ^[165].

Еще много оставалось впереди подготовительной работы, но, вернувшись из Тбилиси, я уже начал писать. Не писать книгу в точном смысле слова, а пытаться формулировать впечатления и выводы, которые уже начали складываться. Понемногу собирались куски и кусочки будущего целого, мне самому еще совершенно неясного.

Понятны были только самые общие цели.

Не изложить популярно что-то изученное другими (тем более что этого изученного толком почти не было), а самостоятельно изучить и осмыслить на доступном мне уровне, как бы заново открыть художника, но в форме, доступной любому культурному читателю — иными словами, реализовать задачу жанра научно-художественной биографии, заявленного в серии «Жизнь в искусстве».

Максимально преодолеть легенды и стереотипы, которыми «пространство Пиросманашвили» оказалось буквально замусорено за несколько десятилетий, как мало у кого из выдающихся людей прошлого.

Естественно соединить жизнеописание с характеристикой творчества художника — так, чтобы одно по возможности поясняло другое и само пояснялось этим другим. В практике биографического жанра давно сложилось обыкновение отделять «жизнь» человека от его «дела», да еще отдавать преимущество чему-то одному, а о другом писать вскользь, как бы по необходимости. На Западе преимущество чаще всего отдавалось живому конкретному человеку, и неудивительно, что у нас, издавая, скажем, «Сезанна» А. Перрюшо, дополняли его статьей В. Прокофьева, без которой было бы невозможно понять, что же все-таки сделал в искусстве Сезанн. Напротив, у нас преимущество отдавалось делу — скорее всего, в силу русской традиции вообще ставить дело, то есть то, чем человек оказался нужен и ценен другим, выше его самого — его жизни и личности (в этом было бы интересно разобраться, но мне не ко времени, да, верно, и не по

силам).

Как достичь такого соединения? Я впервые писал биографическую книгу и не знал этого. Правда, и сейчас толком не знаю — может быть, к лучшему. Предварительные построения могут впоследствии сильно запутать. Надо просто писать, подчиняясь своему ощущению, и чутко следить за тем, что получается и что может получиться.

В написании любого текста мне более всего важны его фактура и композиция (еще важнее, разумеется, уровень понимания и постижения самого предмета, но это понятно само собой). Фактурой я называю здесь то, что способно пробудить первичные чувственные импульсы при чтении.

Может быть, правильнее было бы сказать «стилистикой», но мне хочется — «фактурой», по аналогии с живописью. Работая над «Пиросмани», я не мог заботиться о ней специально. Она вообще вряд ли может проектироваться, задумываться заранее, она в значительной мере определяется произвольно, интуитивно.

Признаюсь, мне самому очень нравится та непритязательная фактура, которая сложилась в «Пиросмани» — так я больше уже не смогу написать, такое бывает только в первый раз. В ней есть, мне кажется, стремление к объективности рассказа, без ухищрений «художественности», и даже некоторая «отстраненность», здесь уместная: это взгляд со стороны и с некоторого удаления. Большее приближение к герою здесь показалось бы неуместным, даже фальшивым. Такое приближение возникало в других моих биографических книгах; немного — о Павле Федотове, очень сильно — о Юрии Васнецове, однако там были совсем иные герои, и я с ними находился в иных отношениях.

Что же касается композиции, то в ее становлении тоже есть момент произвольности, но в целом она все-таки больше требует размышления и волевого усилия. Вот почему, наверно, в «Пиросмани» самым трудным оказалась именно композиция.

Самая распространенная, в силу ее очевидности, композиция — рассказ о человеке и его деле, о жизни и творчестве идет параллельно — здесь не годилась. Жизнь Пиросманашвили известна нам слишком уж обрывочно и неравномерно: немного больше в своем начале, а также в последние несколько лет жизни, да и то с чудовищными провалами. Главная же и самая для нас важная ее часть, занятая творчеством, практически «бессобытийна», это стабильное, повторяющееся изо дня в день существование. «Бессобытийно» по-своему и само его творчество: хронология работ неполна и большей частью недостоверна; оно лишено явных примет развития, — словно, возникнув как-то вдруг, не претерпевало

в дальнейшем изменений. Развитие, скорее всего, было, были отдельные его этапы, о которых мы на нынешнем уровне изучения Пиросманашвили можем в лучшем случае догадываться (очень интересные размышления по этому поводу были высказаны А. Кантором^[166]). Может быть, когда-нибудь мы и поймем это развитие. Пока же нам это не дано.

Но и пересказать сначала жизнь художника, хотя бы так обрывочно, как она нам известна, а потом, отдельно, охарактеризовать его творчество, тоже не поднималась рука: не возникало единого сюжета, способного соединить обе части. Нужен был какой-то особый, индивидуальный композиционный ход. Он нашелся — путь самый естественный и потому долго не приходивший в голову. Текст был разделен на три части. Первая была посвящена молодым годам Пиросманашвили — только его жизни, потому что о первых шагах в искусстве нам фактически ничего не известно. Вторая — зрелому творчеству и той среде, которая его возбуждала, устойчивому образу существования, связанному с ним. Третья — несколькими последними годами, отмеченным рядом событий, а также заключительной частью творчества, связанной с этими событиями, и довольно заметно отличающейся от основной. Очень хотелось дать частям названия: «Рассвет», «Полдень», «Сумерки» (или «Утро», «День», «Вечер»), что по смыслу было бы верно. Всё же я не рискнул, убоявшись некоторой претенциозности или чрезмерной разъяснительности. Может быть, зря.

Работа, с которой я предполагал справиться за год-полтора, затянулась, и договор дважды продлевался. Каждый свой отпуск я, как заведенный, устремлялся в Грузию и возвращался оттуда с чем-то новым. Работать было и интересно, и трудно — как раз в ту счастливую меру, которая заставляет возбуждаться, а не тупеть от сопротивления материала или просто от его нехватки. Сложившуюся трехчастную композицию я еще не раз перетряхивал, переставляя отдельные куски, подгоняя их друг к другу — так, чтобы по крайней мере мне, автору, казалось, что желаемая цельность достигнута. Книгу я назвал не «Нико Пиросманашвили», а «Пиросмани». Мне показалось, что это точнее соответствует ее характеру — тому самому «взгляду издали», при котором невозможно до конца отделить живого конкретного человека от его мифа.

Рукопись я наконец сдал в начале 1974 года, и осенью следующего года «Пиросмани» вышел в свет.

Эта книга стала рубежом моей жизни.

Прежде всего потому, что она имела успех, превзошедший мои самые смелые ожидания. Она получила 16 хвалебных рецензий — и в газетах, и в

журналах, вплоть до такого авторитетного («культового», выразились бы сейчас), как «Новый мир». Особенно ласкающие самолюбие формы успех принял, конечно, в Грузии, где я надолго стал «тем самым Кузнецовым». Приезжая в Тбилиси, я с удовольствием давал интервью, вещал с экрана, делился опытом работы, раздавал автографы, встречался с читателями. Меня узнавали на улицах, подходили «познакомиться» или просто «пожать руку» и проч. и проч. — знаки внимания, которые привычны, скажем, в театральном или эстрадном мире, а нашему брату не перепадают. Не собираюсь скрывать, что всё это было приятно, и я научился принимать свой успех с той застенчивостью, которая красит приличного человека.

Правда, у меня уже тогда хватало если не скромности, то трезвости отношения к происходящему, а сейчас — тем более. Я не могу не понимать, что удача была связана не только с моими личными профессиональными достоинствами. Мне сказочно повезло: тема была, в сущности, самоигральной. Кому еще достанется писать о художнике такого масштаба и при этом так мало изученном? Кому достанется жизненный материал настолько экзотичный — но экзотичный в ту меру, которая позволяет легко установить с ним контакт: все-таки не Полинезия, а кусочек Российской империи, не какое-нибудь тысячелетие до нашей эры, а рубеж XIX и XX веков? Наконец, мне хватало благоразумия поразмышлять над тем, что ни Александру Бенуа, ни Абраму Эфросу такого успеха, увы, не дано было испытать...

Всё это слишком очевидно. Но вкус успеха я ощутил и успокоился. Мое честолюбие, да и тщеславие, чего греха таить, были удовлетворены сполна: как бы я ни старался (а я стараюсь и буду стараться) и чего бы ни достиг — успеха, мало-мальски близкому тому успеху, я уже не испытаю.

Я и сам переменялся. Смею думать, что с «Пирсмани» я перешел в иное профессиональное качество, что сделанное после него стоит выше сделанного прежде, хотя до него у меня уже было шесть книг и несколько десятков статей, и мне за них не стыдно.

Я стал смелее. Работа над этой книгой открыла во мне новые интересы и новые возможности — те, о которых я прежде, углубленный в милые мне тогда проблемы книжного искусства, и не помышлял. Я надолго и сильно увлекся сценографией, которая как раз входила в пик очень яркого развития. Я стал писать о своих современниках — мастерах живописи и графики. Меня заинтересовал биографический жанр, а вслед за ним — и история.

Легко было бы предположить, что теперь мне следует всерьез заняться «художественным примитивом» — и самому так казалось, и другие

говорили мне об этом, и некоторое время я испытывал к тому кое-какие конкретные позывы, но все они как-то угасали один за другим. Со временем же я пришел к мысли, что мое прежнее (до «Пиросмани») холодноватое отношение к «примитиву» было пусть и не осознанным, но инстинктивно справедливым, и я к нему вернулся, но уже по зрелом размышлении.

Культ «примитива» — один из грехов модернизма, разрушившего ту целостную и отчасти даже иерархическую систему, которую представляло собою искусство вместе с примыкающими к нему родами художественной, а также протохудожественной и околохудожественной деятельности, занимающими свое место в многообразии жизни, — порой по-своему очень интересными и достойными, но искусством в точном смысле не являющимися. Это разрушение продолжил западный либерализм, гипертрофировав так называемые «права личности» и распространив их на сферу художественного творчества. «Право на самовыражение» уравнило талант с бездарностью, профессионализм с дилетантством, серьезность с шарлатанством, а былую систему искусства превратило в конгломерат или, лучше сказать, в бесформенную кучу, где нашлось место и «детскому творчеству» (которое искусством не является), и «творчеству умалишенных», и многим другим «искусствам», в том числе даже небезызвестному «искусству граффити» (то есть попросту пачканью стен).

А что же Пиросманашвили? Но он уникален. Это не только редкостного масштаба живописный талант и обостренное восприятие реального мира, которые позволили ему самостоятельно выработать собственную, совершенно оригинальную живописную систему. Это и редкостно благодарное стечение обстоятельств места и времени в Грузии, тысячелетнем перекрестке культур, и на рубеже XIX–XX веков, когда патриархальная деревенская культура с питающим ее духом коллективного творчества была еще настолько сильна, чтобы не рухнуть под напором культуры городской с ее духом творчества индивидуального, а вступить с ней в активное творческое взаимодействие. Ничего мало-мальски подобного мы не встречаем в гигантском массиве «художественного примитива» разных родов. Даже творчество прославленного Анри Руссо рядом с ним — не более чем любопытный курьез.

Пиросманашвили долго еще не отпускал меня. Шутливая репутация «главного пиросмановеда страны», присвоенная мне друзьями, к чему-то обязывала. Книга переиздавалась — в 1984 году, потом в 2002-м, и я всякий раз вносил в нее что-то новое, подправлял, уточнял, подчищал. Пошли и альбомы: большой для издательства «Аврора» (1984), поменьше для

«Советского художника» (1986), потом снова для «Авроры», с сильно переработанным текстом (2001). Всё это ласкало самолюбие и к тому же приносило заработок, но со временем стало утомлять: писать приходилось в сущности одно и то же, стараясь только не очень повторяться. Статью о Пиросманашвили для каталога грузинской выставки «Национальные сокровища», которая должна была состояться в США, но как-то скандально сорвалась, однако каталог американцы выпустить успели, — я писал уже с откровенной скукой.

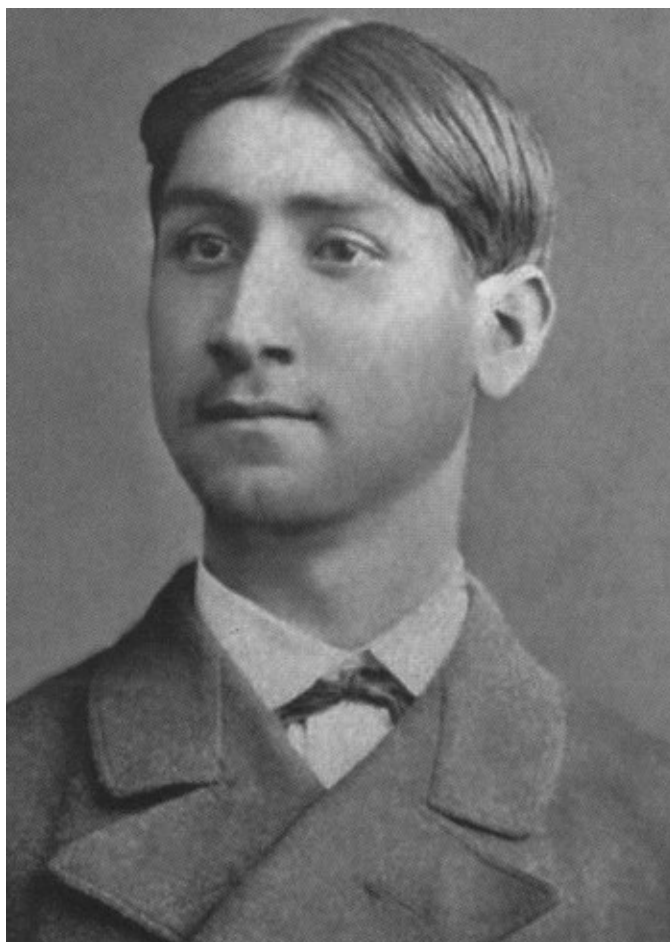
Но мне еще было что сказать о художнике. Моя профессиональная жизнь с ее старыми и новыми интересами и заботами шла своим чередом, а про Пиросманашвили я продолжал думать и постоянно возвращался к вороху записей, оставшихся неиспользованными в книге, я их уточнял, развивал. Приезжая в Грузию — а я там стал бывать очень часто, теперь уже по самым разным делам, я по-прежнему спешил в залы или запасники Музея искусств и делал новые записи. Все записанное я постепенно реализовал в докладах и статьях.

Все же со временем мои писания о Пиросманашвили стали иссякать. Проще всего объяснить это тем, что ослабевали, а потом и вовсе прекратились связи с Грузией, и нечем было подпитывать свои размышления. Это, конечно, верно, но дело не только (да и не столько) в том. Думаю, что моей книге как наиболее полной из написанного о художнике выпало подвести итоги периоду начального освоения его искусства — восприятия преимущественно эссеистского, «синкретического», основанного на «общем взгляде». Здесь, разумеется, еще возможны и постижения, и открытия, но Пиросманашвили более всего нуждается в изучении систематическом и аналитическом — кропотливом, терпеливом, подлинно научном исследовании, которое со временем могло бы привести к новому этапу его понимания. Сам я к такой работе не приспособлен, я по природе своей не ученый, и книга моя — не научная. Да и практически это было бы невозможно — и тогда, и тем более сейчас, не говоря о том, что тут нужны усилия не одного человека.

Я же сделал, что мог, и пусть, кто может, сделает лучше.

2010 год

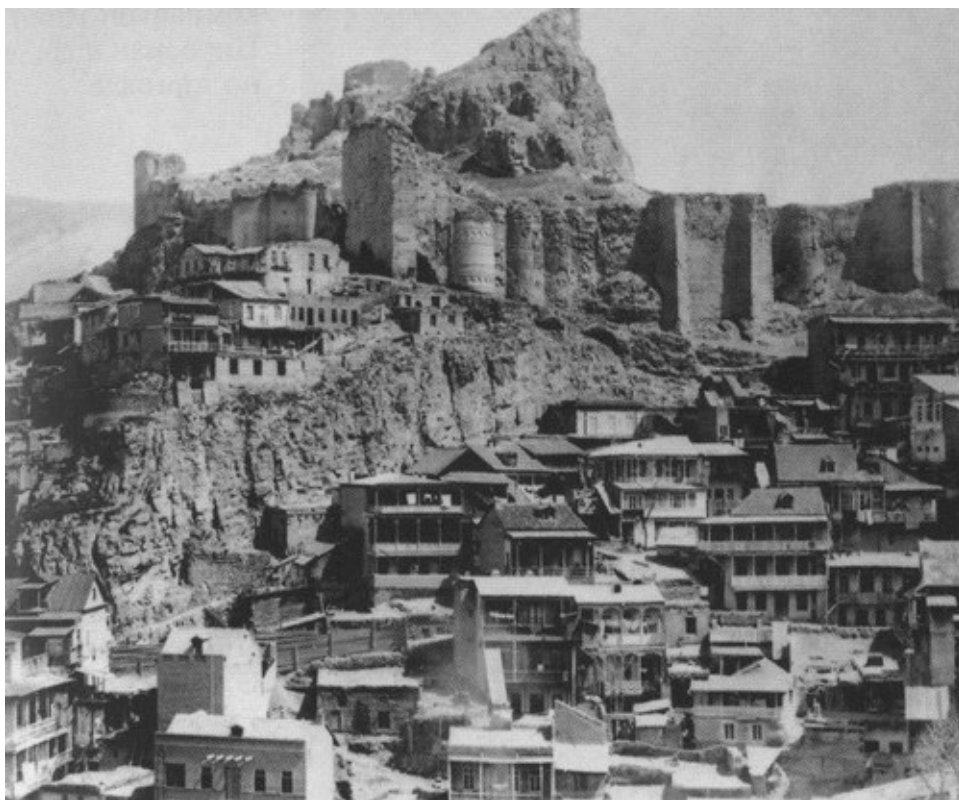
ИЛЛЮСТРАЦИИ



*Нико Пиросманашвили. Фото, хранившееся в семье Калантаровых.
Начало 1880-х гг.*



«Ишачий мост» в Ортачала. Тифлис. Фото 1890-х гг.



Крепость Нарикала и часть старого Тифлиса. Фото 1880 г.



Небольшая железнодорожная станция в Грузии. Фото 1890-х гг.



Димитра Алугишвили, компаньон Нико Пиросманашвили по торговле



*Место, близ которого находилась молочная лавка Пиросманашвили.
Слева — начало Грибоедовской улицы, справа — Колючей (позднее
Феодосиевской), в центре — Феодосиевская церковь. Тифлис. Фото
1910-х гг.*



Муши (носильщики) с бурдюками. фото 1890-х гг.



Рыбная и овощная торговля на Авлабаре. Тифлис. Фото 1900-х гг.



Важа Пшавела. 1910-е гг.



Улица Песковская. Тифлис. Фото 1890-х гг. Здесь держал духан «побратим и меценат» художника Бего Яксиев



Продавец битой птицы и овощей на солдатском базаре. Тифлис. Фото 1900 г.



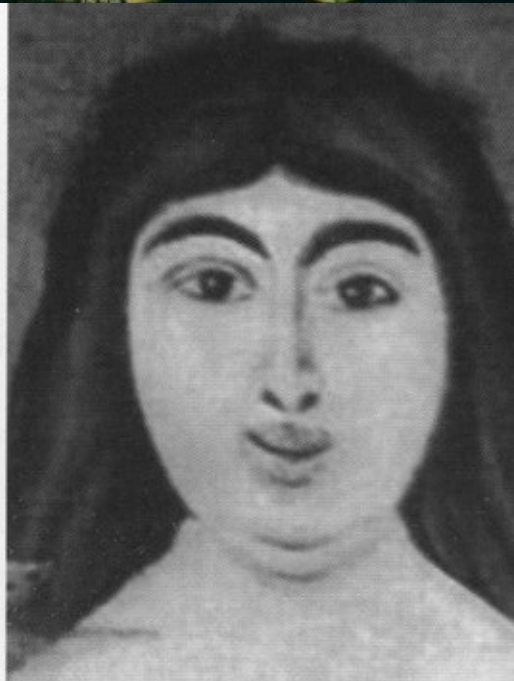
Семейный пикник (Компания Бего). Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. Вероятно, крайний слева — Бего Яксиев, второй справа (с рыбой) — сам художник



*Маргарита де Севр — французская актриса, гастролировавшая в
Тифлисе в 1909 году*



Театр Грузинского дворянства на Дворцовой улице. Тифлис. Фото 1890-х гг.



*Маргарита де Севр в 1969 году на выставке Нико Пиросмани в Лувре
(слева — фото, справа — живопись)*



Георгий Леонидзе (слева), первый биограф художника



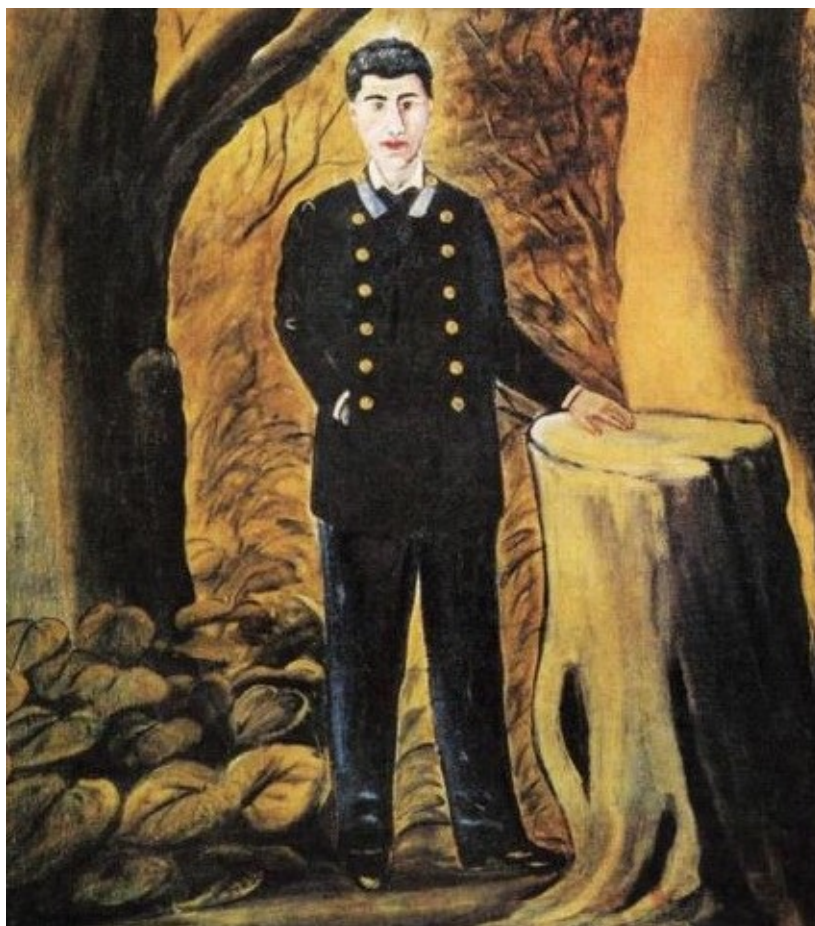
Традиционный грузинский музыкальный ансамбль. Фото 1900-х гг.



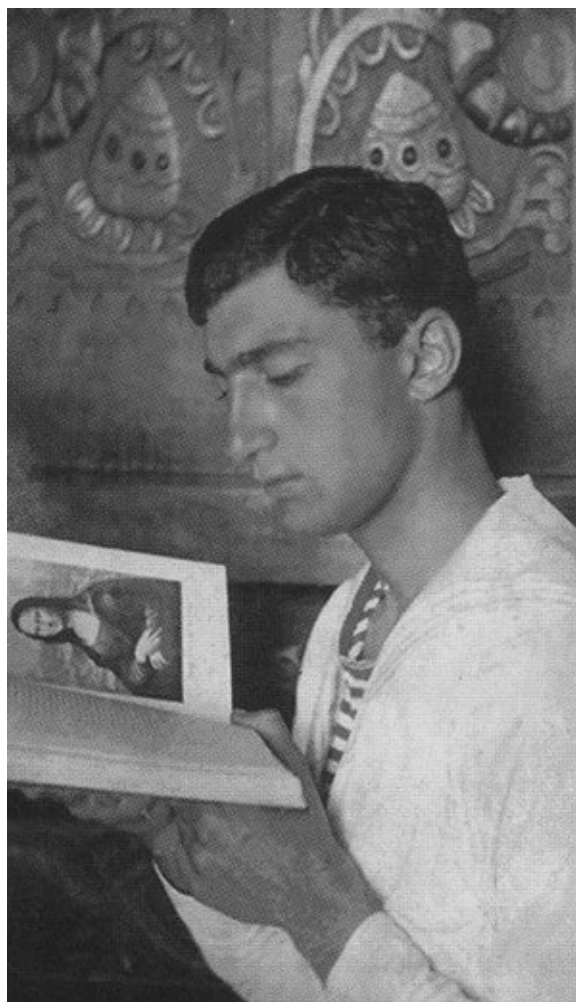
*Дом в Мирзаани, который построил художник для своей сестры
Пепуцы в 1898 году. В настоящее время здесь Дом-музей Н.
Пиросманашвили. Фото 1978 г.*



*Похороны Васо Кочлашвили: Пиросманашвили — на переднем плане
справа. Конец 1916 г.*



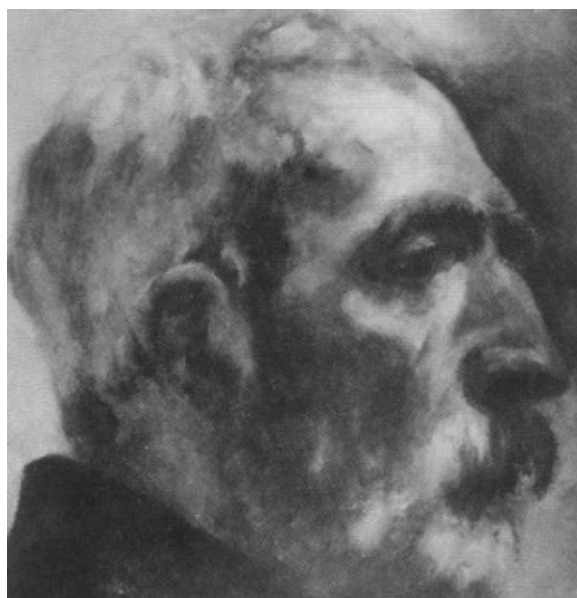
Илья Зданевич. Художник Н. Пиросмани. Клеенка, масло. 1913 г.



Илья Зданевич. 1912 г.



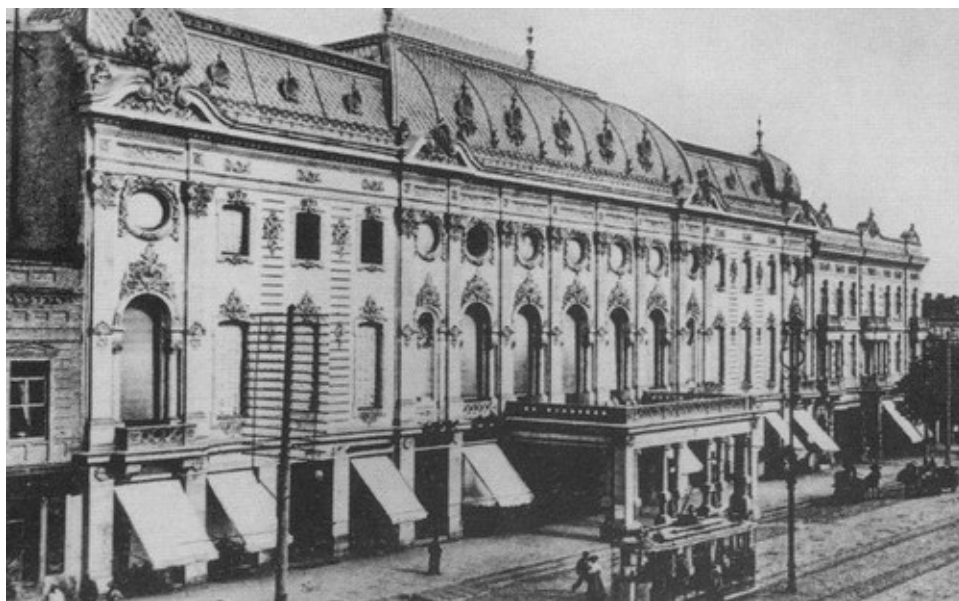
Кирилл Зданевич и Михаил Ле Дантю. 1910-е гг.



Нико Пиросманашвили (?). Художник Г. Габашвили (?). 1910-е гг.



Гиго Габашвили. 1910-е гг.



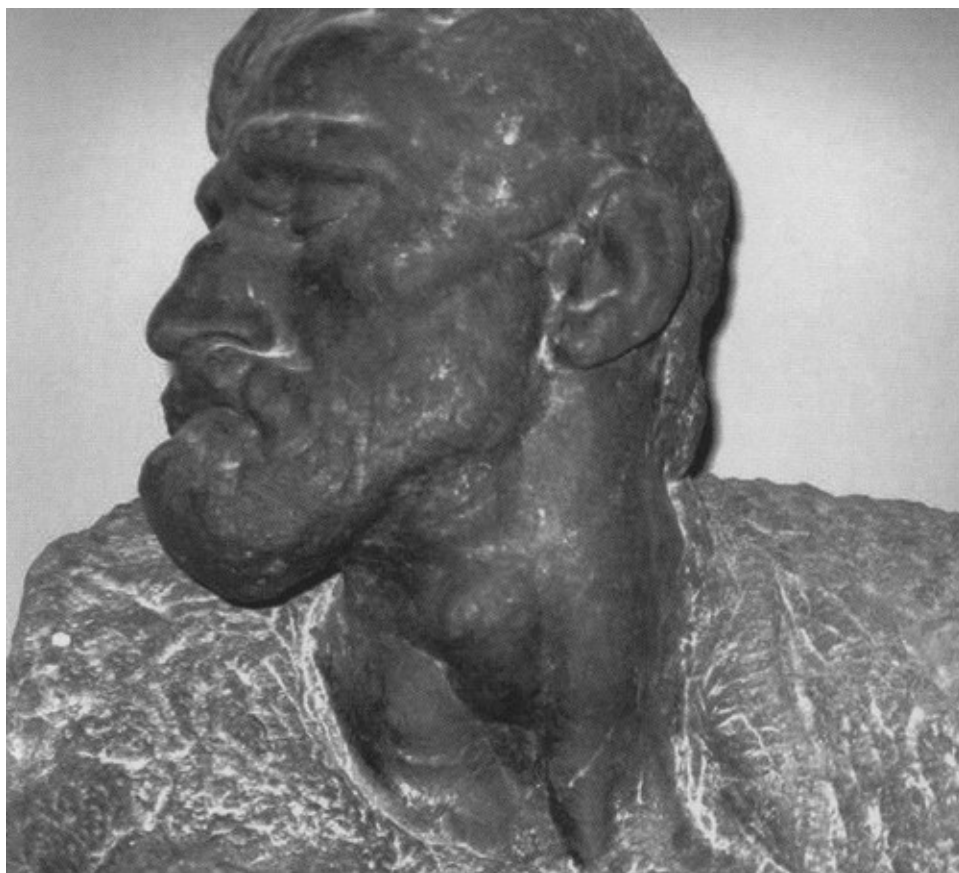
Здание Грузинского художественного общества, основанного в 1887 году. Тифлис. Фото 1910-х гг. В настоящее время здесь Театр имени Шота Руставели



Мосе Тoudзе. 1900-е гг.



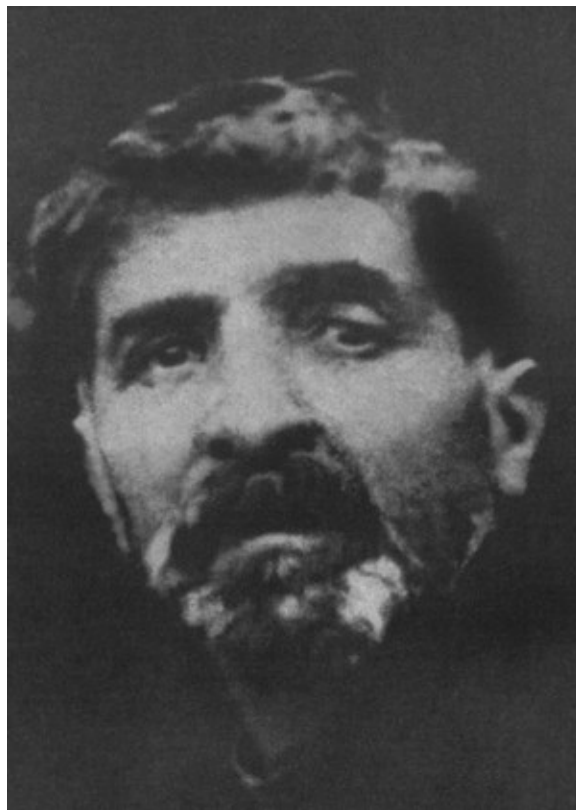
Ладо Гудиашвили. 1910-е гг.



Нико Пиросмани. Бюст работы Я. Николадзе



Последнее жилье Н. Пиросманашвили в Тифлисе: дом 29 по Молоканской улице (сейчас улица Пиросмани). Фото 1978 г.



Нико Пиросманашвили. Фрагмент групповой фотографии. Конец, 1916 г.



*Нико Пиросманашвили. Автопортрет (?). Фрагмент картины
«Семейный пикник (Компания Бего)». Клеенка, масло*



Пивная Закатала (вывеска). Железо, масло



Белый духан. Клеенка, масло



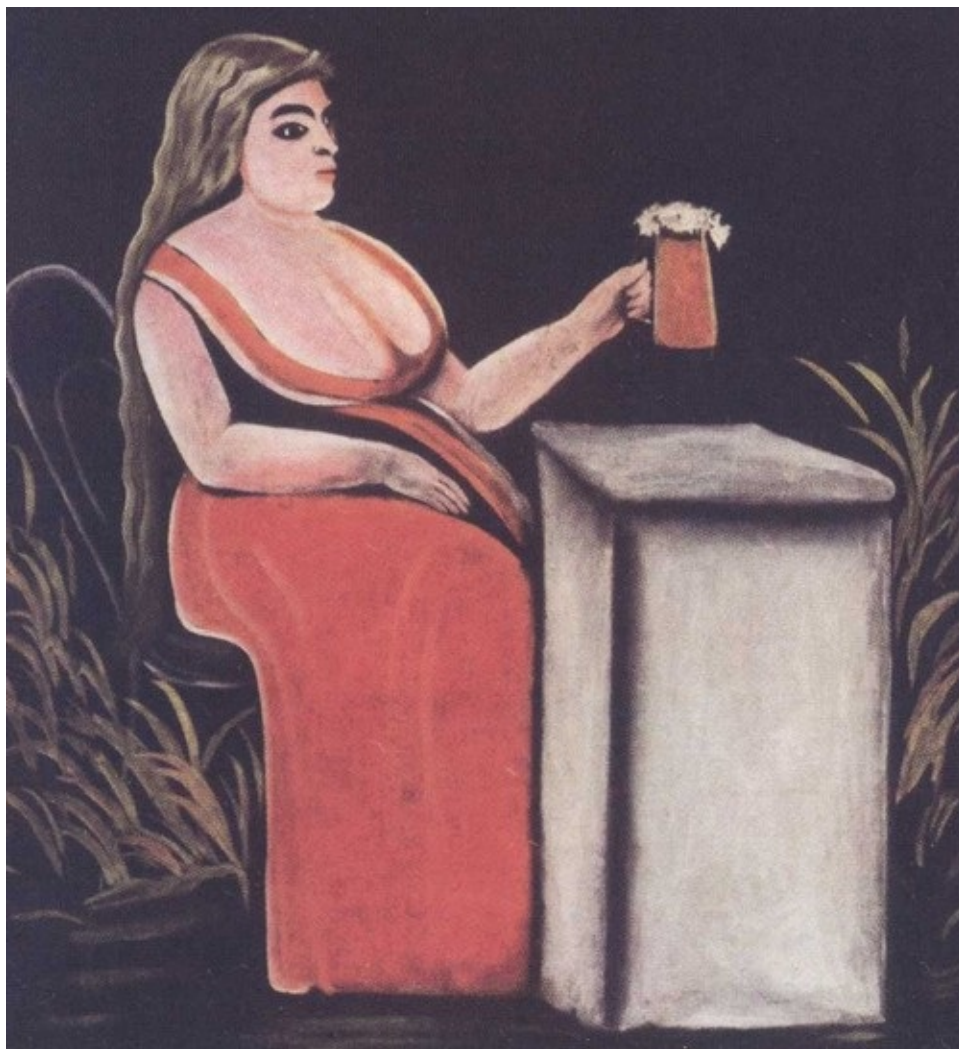
Кутеж трех князей на лужайке. Клеенка, масло



Кутеж кинто с органищиком Датико Земель. Клеенка, масло. 1906 г.



Дворник. Клеенка, масло



Женщина с кружкой пива. Клеенка, масло



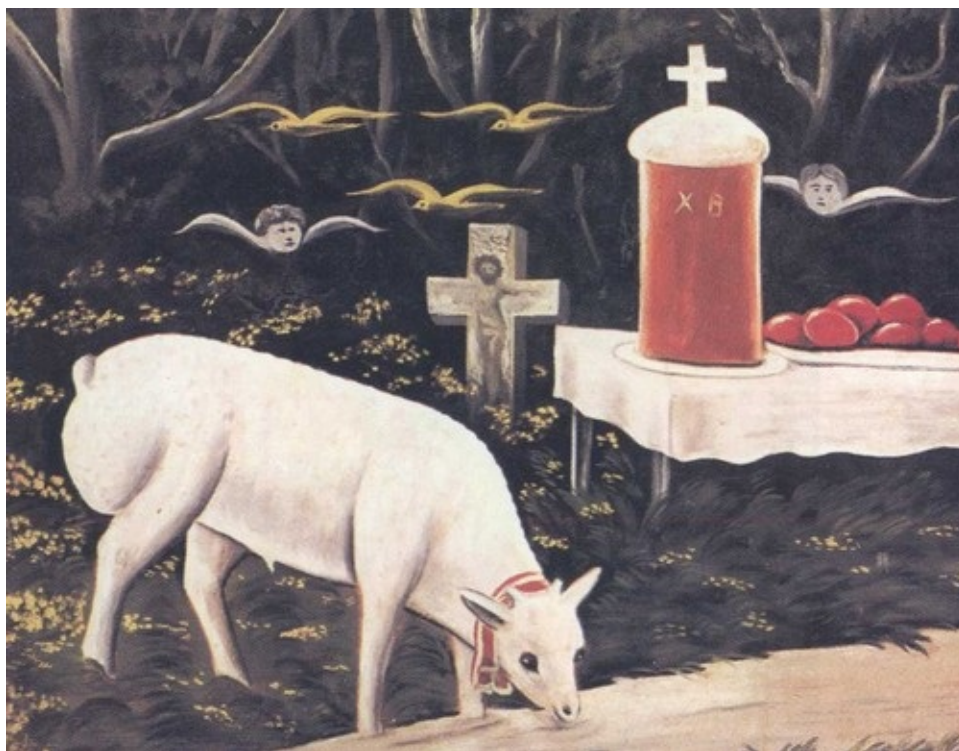
Девочка с воздушным шаром. Клеенка, масло



Рыбак в красной рубахе. Клеенка, масло



Георгий отшельник. Клеенка, масло



Барашек и пасхальный стол с летящими ангелами. Клеенка, масло



Крестьянка с детьми идет за водой. Клеенка, масло



Бездетный миллионер и бедная с детьми. Клеенка, масло



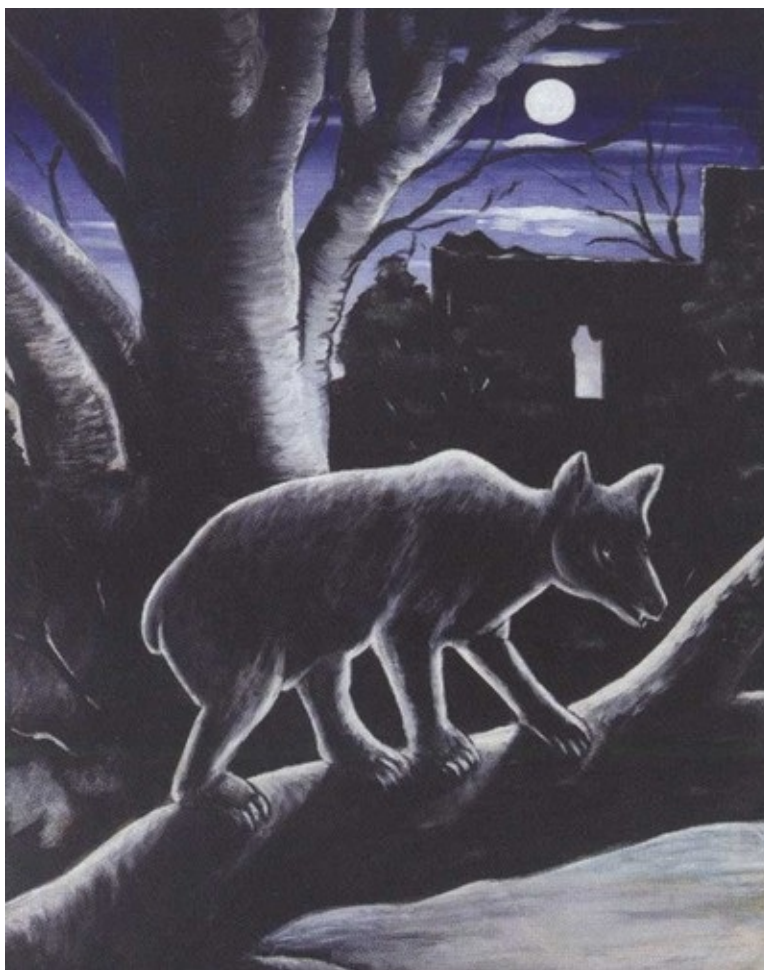
Муша с бурдюком. Муша с бочкой. Клеенка, масло



Ортачальские красавицы. Клеенка, масло



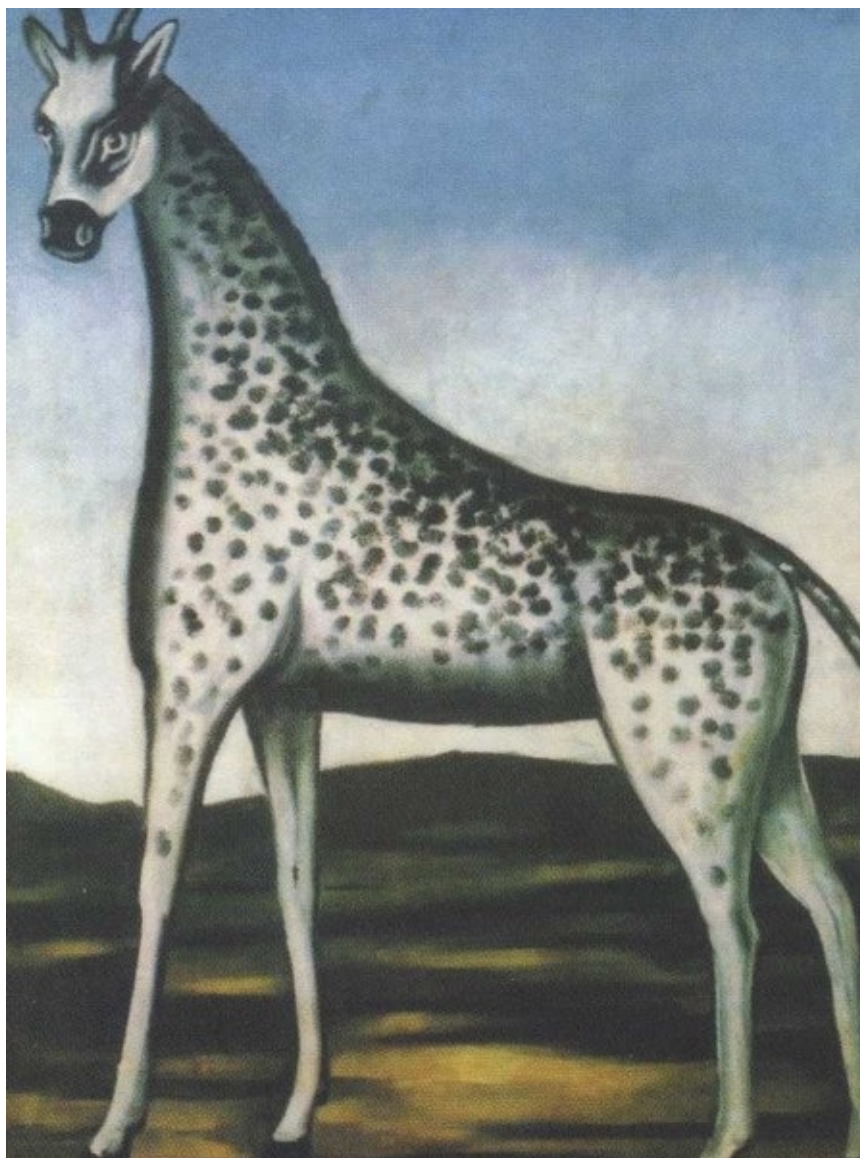
Шота Руставели и царица Тamar. Картон, масло



Медведь в лунную ночь. Картон, масло



Косуля у ручья. Клеенка, масло



Жираф. Клеенка, масло



Лев и солнце. Картон, масло



*Шете указывает князю Барятинскому дорогу поймать Шамиля.
Клеенка, масло*



Свадьба в Грузии былых времен. Клеенка, масло



Брат и сестра. Сцена из пьесы В. Гуния. Клеенка, масло. В верхнем левом углу — предполагаемый автопортрет художника



Натюрморт. Клеенка, масло



Сестра милосердия. Картон, масло. 1915–1916 гг.



Раненый солдат. Картон, масло. 1915–1916 гг.



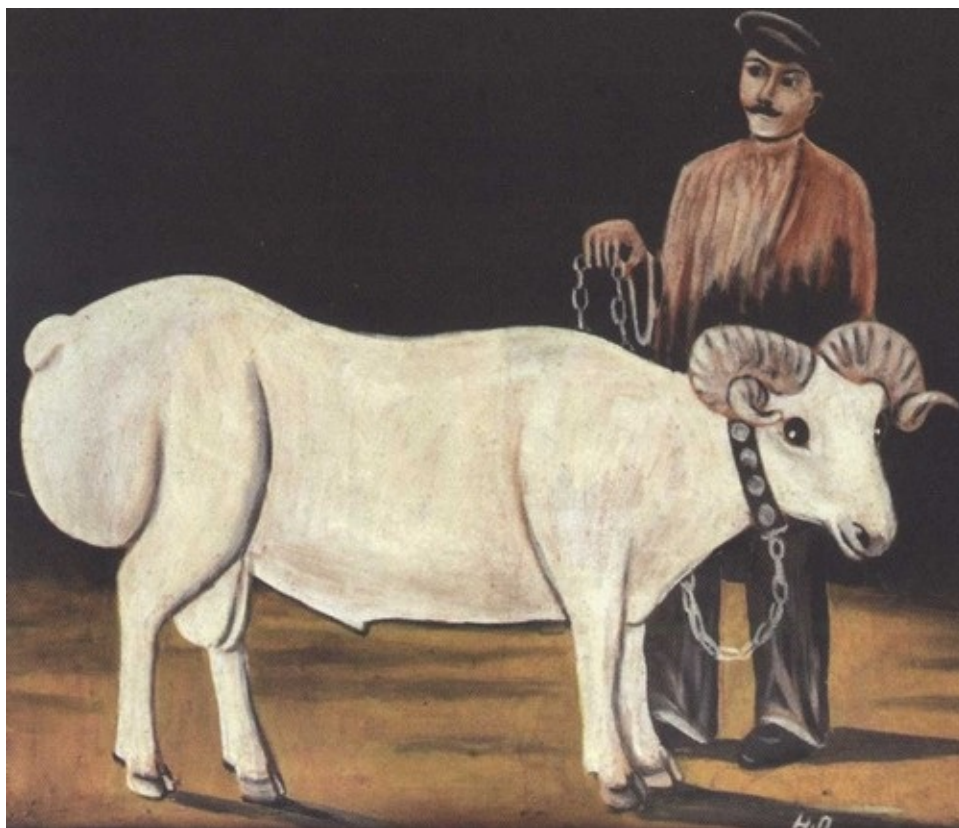
Фаэтон у столовой. Картон, масло. 1915–1916 гг.



Фруктовая лавка. Картон, масло. 1915–1916 гг.



Женщина — санитарный инспектор базара (Новая женщина — базарник). Картон, масло. 1915–1916 гг.



Баран-боец. Картон, масло



Лисица. Картон, масло

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА Н. А. ПИРОСМАНАШВИЛИ

1862 — предполагаемая дата рождения Николая Аслановича Пиросманашвили в кахетинском селе Мирзаани. (В различных источниках встречается разброс датировок от 1851 до 1867 года.)

1864 (?) — в поисках работы отец, Аслан Пиросманашвили, перевозит семью — жену Текле, детей Мариам, Георгия, Пепуцу и Нико — в село Шулавери Борчалинского уезда. (По другим данным, семья никуда не переезжала.)

1867 (?) — смерть старшего брата Георгия в возрасте пятнадцати лет.

1870 — смерть родителей. Нико Пиросманашвили становится воспитанником Эпросине Калантаровой, проживавшей с детьми в Шулавери. (Имеются свидетельства, что отец умер еще в Мирзаани, а мать вторично вышла замуж в Шулавери.)

1872 (?) — переезд в Тифлис с Георгием Калантаровым, сыном Эпросине. (По иным сведениям, Нико увезли в Тифлис старшая сестра Мариам с мужем и отдали в услужение Калантаровым. По К. Зданевичу, после скоропостижной смерти сестры Мариам Нико и Пепуца вернулись в Мирзаани, а позже Нико уехал в Тифлис с желанием учиться.)

1888 или 1889 — Нико ушел из дома Калантаровых и открыл живописную мастерскую для изготовления вывесок.

1890, апрель — работа тормозным кондуктором товарных вагонов на станции Михайлово Закавказской железной дороги.

Октябрь — работа в той же должности на станции Елисаветполь.

1894, весна — начало торговли молочными продуктами.

1898 — строительство дома в Мирзаани.

1899 — поездка в Мирзаани с намерением жениться и выгодно продать муку.

1900 или 1901, лето — уехал в Коджори под Тифлисом.

Осень — возвращение в Тифлис. Отстранение от торговли в молочной лавке. Начало работы «духаным» художником.

1912 — появление публикаций о творчестве Нико Пиросмани в грузинских периодических изданиях по инициативе Михаила Ле Дантю, Кирилла и Ильи Зданевичей, «открывших» имя художника для публики.

1913, январь — личное знакомство с И. Зданевичем.

1916, 5 мая — однодневная выставка работ Пиросмани (по инициативе И. Зданевича) в Тифлисе на улице Святополк-Мирского, 6.

19 июня — в иллюстрированном приложении № 108 к газете «Сахалхо пурцели» опубликованы портрет Нико Пиросманашвили и репродукция картины «Свадьба в Грузии былых времен».

10 июля — публикация в иллюстрированном приложении № 111 к газете «Сахалхо пурцели» грубой карикатуры, одним из действующих лиц которой был Пиросманашвили.

Октябрь — вторая однодневная выставка работ Пиросмани, также устроенная И. Зданевичем в квартире его родителей.

1918, начало года — исчезновение из Тифлиса. Предположительно, работал в духане Дугладзе в Зестафони, Западная Грузия.

1918, 4 мая (?) — умер в Михайловской (?) больнице Тифлиса.

9 мая — похоронен в Тифлисе на Кукийском (?) кладбище.

ЛИТЕРАТУРА

Iliazd. Paris: Centre George Pompidou, 1978.

Tcherniavsky C. Nico Pirosmianichvili // Нико Пиросманашвили [Сборник]. Тифлис, 1926.

Агуашвили Н. Юными остались навсегда. Тбилиси, 1985.

Андрей Белый. Ветер с Кавказа. М., 1928.

Арчуадзе В. Нико Пиросмани // Бахтриони. 1922. 16 октября (на груз. яз.).

Асатиани Г. О грузинском // Литературная Грузия. 1962. № 8.

Багратишвили К. В поисках пиросмановских прототипов // Литературная Грузия. 1964. № 11.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Бебутов Г. Как ушел со службы тормозной кондуктор // Вечерний Тбилиси. 1962. 6 сентября.

Бебутов Г. Новое о Пиросмани // Вечерний Тбилиси. 1960. 4 августа.

Биографические сведения. Беседа с художником Дмитрием Шеварднадзе // Бахтриони. 1922. 28 сентября (на груз. яз.).

Буачидзе Г. Пиросмани, или Прогулка оленя. Тбилиси, 1981.

Бутлиашвили В. Нико Пиросмани // Дроша. 1926. № 5 (на груз. яз.).

Волынский Л. Краски Закавказья // Новый мир. 1963. № 9.

Голлэнд Г. [Робакидзе Г.]. Грузинский примитивист. По поводу выставки картин Н. Пиросманашвили // Кавказ. 1916. 16 мая.

Гвелесиани С. Мы ищем рукопись. Тбилиси, 1966.

Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси, 1977.

Гудиашвили Л. Нико Пиросманашвили // Дроша. 1964. № 4 (на груз. яз.).

Дадiani Ш. Пиросмани. Новые биографические сведения // Бахтриони. 1922. 11 сентября.

Джавахишвили И. Перед объективом коленопреклоненный художник // Ахалгазрда комунисти. 1968. 10 декабря (на груз. яз.).

Джавахишвили М. Гиви Шадури. М., 1970.

Дзуцова И. Из истории тифлисского амкара живописцев. 1865–1910 // Наука и техника. 1981. № 4 (на арм. яз.).

Дом-музей Нико Пиросманашвили / Текст А. Мадзгарашвили. Тбилиси, 1971.

Дроша. 1964. № 3, 4 (на груз. яз.).

Дудучава А. Грузинская живопись. Тифлис, 1930.

Дудучава М. Выдающийся грузинский художник // Литературная Грузия. 1972. № 2.

Зданевич И. Нико Пиросманашвили // Восток. 1914. 29 июня.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили // Нико Пиросманашвили [Сборник]. Тифлис, 1926.

Зданевич К. Художник-самородок // Закавказская речь. 1913. 10 февраля.

Зданевич И. Первая встреча с Пиросманашвили // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008.

Зданевич И. Художник-самородок // Закавказская речь. 1913. 10 февраля.

Зданевич К. В расцвете творчества // Литературная Грузия. 1962. № 1.

Златкевич Л. «Пиросманиана» Ладо Гудиашвили // Литературная Грузия. 1967. № 9.

Зурабян Т. Волны счастья. Ереван, 1981.

Из дневника И. Зданевича // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008.

Исаков С. Национальная галерея Грузии // Жизнь искусства. 1929. № 6.

Канделаки Р. Бродил художник по городу / Предисл. К. Федина. Тбилиси, 1961.

Кантор А. Нико Пиросманашвили: третий аспект // Вопросы искусствознания. 1993. № 1.

Лазарев В. Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 75–80.

Леонидзе Г. Волшебное дерево. М., 1965. С. 93.

Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани // Мнатоби. 1931. № 3 (на груз. яз.).

Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани // Мнатоби. 1938. № 6 (на груз. яз.).

Лидин Вл. У художников. М., 1972.

Лундберг Е., Гогоберидзе Е. Важа Пшавела. М., 1969.

Мадзгарашвили А. Н. Пиросманашвили. Тбилиси, 1972.

Маргвелашвили Г. Свет поэзии. Тбилиси, 1965.

Мирский Дм. Нико Пиросманашвили // Литературная Грузия. 1971. №

7.

Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008.

Паустовский К. Жизнь на клеенке // Бригада художников. 1931. № 1.

- Паустовский К.* Книга о художниках. М., 1966.
- Петроковский А.* Еще раз о Пиросманашвили // Кавказ. 1916. 18 мая.
- Прокофьев В.* О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983.
- Псковитинов Е.* Кавказ и художники // Закавказье. 1913. 28 июля.
- Ремпель Л.* Живопись советского Закавказья. М.; Л., 1962.
- Симонов К.* О Нико Пиросманашвили // Творчество. 1963. № 5. С. 6–8.
- Стригалева А.* Как открывали Н. А. Пиросмани // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008.
- Стригалева А.* Кем, когда и как была открыта живопись Н. А. Пиросманашвили? // Панорама искусств. М., 1989. Вып. 12.
- Судейкин С.* Грузинская выставка // Сакартвело. 1919. № 115 (на груз. яз.).
- Табидзе Т.* Из автобиографии // Табидзе Т. Стихотворения и поэмы. М., 1964.
- Табидзе Т.* Нико Пиросмани // Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. Тбилиси, 1964.
- Таришвили Н.* Нико Пиросманашвили // Бахтриони. 1922. 23 декабря (на груз. яз.).
- Тоидзе М.* Нико Пиросманашвили и его картины // Сахалхо пурцели. 1916. 21 мая (на груз. яз.).
- Тугендхольд Я.* Самородок Грузии // Заря Востока. 1926. 10 октября.
- Ф. М.* «Лучисты». В мастерской Ларионова и Гончаровой // Московская газета. 1913. 7 (или 1?) января.
- Ф. М.* «Мишень». Весенние выставки // Московская газета. 1913. 25 марта.
- Хомерики М.* Новые архивные данные о Пиросмани и его семье // Грузинский университет. 2003. № 5 (49) (на груз. яз.).
- Хромченко С.* Сюжеты Русско-японской войны в творчестве Нико Пиросманашвили // Нико Пиросманашвили: Материалы научной конференции 1986 г.
- [Хроникальная заметка] // Республика. 1918. 28 марта (на груз. яз.).
- Церетели С.* Встречи с художником // Вечерний Тбилиси. 1962. 24 марта.
- Шкловский В.* Свет в лесу. Тифлис, 1934.
- Якулов Г.* Нико Пиросманашвили: Из цикла «Восток и Запад» // Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979.

СЛОВА БЛАГОДАРНОСТИ

Автор от души благодарен всем, кто содействовал в работе над этой книгой, и в первую очередь Кетеван Багратишвили, а также Георгию Бебутову, Гюльнаре Джапаридзе, Ирине Дзуцовой, Лие Жгенти, Анзору Мадзгарашвили, Глебу Поспелову, Дмитрию Сарабьянову, Георгию Шенгелая.

notes

Примечания

В январе 1918 года на перегоне станций Шамхор — Далляр Закавказской железной дороги эшелоны Русской армии, возвращавшиеся с Кавказского фронта домой, подверглись неожиданному нападению банд мусульман.

Т. Табидзе. Восемнадцатый год. Перевод В. Державина.

Ныне — улица Пиросмани.

Теперь здесь Дом-музей Н. Пиросмани.

Табидзе Т. Нико Пиросмани // Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка.
Тбилиси, 1964. С. 170.

Хомерики М. Новые архивные данные о Пиросмани и его семье // Грузинский университет. 2003. № 5 (49) (на груз. яз.).

В некоторых публикациях фигурирует и точная дата: 5 мая 1862 года. Однако происхождение ее нигде не объяснено, и поэтому вряд ли ее можно считать вполне достоверной.

Высказывается предположение, что родился он не в Мирзаани, а в Шулавери, где в ближайшем будущем ему было суждено провести несколько лет.

Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 172.

Окончание — *швили* подобно русскому — *ов*, или — *ский*, или — *ин* («швили» по-грузински — «дитя»). Пиросманашвили означает сын (дитя) Пиросмани.

Дадиани Ш. Пиросмани. Новые биографические сведения // Бахтриони. 1922. 11 сентября; *Таришвили Н.* Нико Пиросманашвили // Бахтриони. 1922. 23 декабря (на груз. яз.).

Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани // Мнатоби. 1938. № 6 (на груз. яз.).

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 14–16.

Запись воспоминаний членов семьи Калантаровых опубликована в ст.:
Бутлиашвили В. Нико Пиросмани //Дроша. 1926. № 5. С. 19–21 (на груз.
яз.).

Впервые на них обратил внимание Гастон Буачидзе. См.: *Буачидзе Г.* Пиросмани, или Прогулка оленя. Тбилиси, 1981. С. 165–172.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси, 1977.
С. 12.

Соломон Ханкаламов вспоминал, что встреча эта произошла в 1882 году, но, скорее всего, немного ошибался, тем более что сам тому свидетелем не был. Именно в 1883 году Башинджагян возвратился из Петербурга и устроил свою персональную выставку, которая всколыхнула город; на следующий же год он уехал за границу.

Якулов Г. Нико Пиросманашвили: Из цикла «Восток и Запад» //
Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979. С. 90.

Воспоминания Г. Зазиашвили, наряду с другими интереснейшими свидетельствами, записал и опубликовал Г. Леонидзе. См.: *Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани* // Мнатоби. 1938. № 6 (на груз. яз.).

Документы, относящиеся к службе Пиросманашвили, отыскал и частично опубликовал журналист Г. Бебутов (см. его статьи «Новое о Пиросмани» и «Как ушел со службы тормозной кондуктор» в газете «Вечерний Тбилиси» за августа 1960 года и 6 сентября 1962 года). Эти документы — единственное официальное свидетельство о жизни художника. Сейчас они находятся в Доме-музее Пиросманашвили в Мирзаани.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. С. 17.

Паустовский К. Жизнь на клеенке // Бригада художников. 1931. № 1.С. 29.

См.: Паустовский К. Книга о художниках. М., 1966. С. 98–118.

Шкловский В. Свет в лесу. Тифлис, 1934. С. 28, 29.

См.: *Канделаки Р.* Бродил художник по городу / Предисл. К. Федина. Тбилиси, 1960. С. 31–36.

Воспоминания Димитры Алугишвили и его жены опубликовал Г. Леонидзе. См.: *Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани* // Мнатоби. 1931. № 3 (на груз. яз.).

См.: Агиашвили Н. Юными остались навсегда. Тбилиси, 1985. С. 120.

А может быть, и позже: к 1909 году относил ее Кирилл Зданевич, но сам же описывал, как наблюдал за работой над картиной, а это не могло быть раньше 1912 года; он вообще бывал небрежен в датах, и не только в них.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. С. 46. Далее все высказывания художника, цитируемые по книгам К. Зданевича, даются без сносок.

Г. Леонидзе. Пиросмани. Перевод Л. Пеньковского.

Дом-музей Нико Пиросманашвили / Текст А. Мадзгарашвили.
Тбилиси, 1971. С. 9.

На картине сохранилось окончание надписи, возможно, уточняющей происходящее, но утраченной ныне: «...ют 1860 г. Н. Пиросманаш.».

Лечака — женский головной убор.

«Маленькой вошкой» называли очень маленький винный бурдюк.

Буквально: «На Куре» — Sur (la) Koura (*фр.*).

Т. Табидзе. Шарманщики и поэты. Перевод Н. Заболоцкого.

Джавахишвили М. Гиви Шадური. М., 1970. С. 25.

Джавахишвили И. В фотообъективе коленопреклоненный художник // Ахалгазрда комунисти. 1968. 10 декабря (на груз. яз.).

См.: *Златкевич Л.* «Пиросманиана» Ладო Гудиашвили // Литературная Грузия. 1967. № 9. С. 85.

Цит. по: *Гвелесиани С.* Мы ищем рукопись. Тбилиси, 1966. С. 96.

Маргвелашвили Г. Свет поэзии. Тбилиси, 1965. С. 85.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. Тбилиси, 1977.
С. 83.

См.: *Зурабян Т.* Волны счастья. Ереван, 1981. С. 104.

Некоторые подробности пребывания Пиросманашвили в «Эльдорадо» восстановлены и описаны К. Зданевичем в статье «В расцвете творчества» (Литературная Грузия. 1962. № 1) и в книге «Нико Пиросмани» (Тбилиси, 1963).

Оргáном называли механический музыкальный инструмент типа шарманки, но крупнее.

См.: *Зданевич К.* Нико Пиросмани. С. 95.

Хурджин — большая ковровая перекидная сумка.

Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 175.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. С. 11.

См.: *Гришашвили И.* Литературная богема старого Тбилиси. С. 11.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 49.

Волынский Л. Краски Закавказья // Новый мир. 1963. № 9. С. 81.

См.: *Дзуцова И.* Из истории тифлисского амкара живописцев. 1865–1910// Наука и техника. 1981. № 4. С. 39 (на арм. яз.).

Исаков С. Национальная галерея Грузии // Жизнь искусства. 1929. № 36. С. И.

Тугендхольд Я. Искусство народов СССР // Искусство октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 88.

Т. Табидзе. Шарманщики и поэты. Перевод Н. Заболоцкого. Буквально:
«Ведь мы, поэты, не можем стать ростовщиками стиха...»

Канделаки Р. Бродил художник по городу / Предисл. К. Федина.
Тбилиси, 1961. С. 6.

Агиашвили Н. Юными остались навсегда. С. 120, 121.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. С. 70, 73.

Арчуадзе В. Нико Пиросмани // Бахтриони. 1922. 16 октября (на груз. яз.).

Паустовский К. Жизнь на клеенке // Бригада художников. 1931. № 1.
С. 28.

Лидин Вл. У художников. М., 1972. С. 33.

Волынский Л. Краски Закавказья // Новый мир. 1963. № 9. С. 79.

Запись беседы автора книги с Д. Цицишвили в 1986 году.

Зданевич К. Художник-самородок // Закавказская речь. 1913. 10 февраля.

Лучисты Ф. М. В мастерской Ларионова и Гончаровой // Московская газета. 1913. 7 января.

Нет сомнения, этой манере, точно так же как и удачному выбору материалов, мы обязаны хорошей сохранностью его живописи: при длительном письме разные слои краски высыхают неравномерно и это приводит к их растрескиванию.

[Хроникальная заметка] // Республика. 1918. 28 марта (на груз. яз.).

Tchemiavsky C. Nico Pirozmanichvili // Нико Пиросманашвили
[Сборник]. Тифлис, 1926. С. 110.

Т. Табидзе. Осенний день в Окроканах. Перевод Н. Тихонова.
Дословно: «И издает аромат свежеиспеченный хлеб, словно готовый
прильнуть к стене [расписанной] Пиросмани».

Зданевич К. Нико Пиросманашвили // Нико Пиросманашвили
[Сборник]. Тифлис, 1926. С. 88–89.

Le Monde. 1969. 27 mars.

Леонидзе Г. Волшебное дерево. М., 1965. С. 93.

Агиашвили Н. Юными остались навсегда. С. 124, 125.

Гудиашвили Л. Нико Пиросманашвили // Дроша. 1964. № 4. С. 6 (на груз. яз.).

Небезынтересно, что и Карапету Григорянцу принадлежала роспись в ресторане братьев Матиашвили «Князь Барятинский и Шамиль» — лишнее свидетельство того, что эта тема продолжала вызывать интерес и полвека спустя после поражения Шамиля.

См.: Хромченко С. Сюжеты Русско-японской войны в творчестве Нико Пиросманашвили // Нико Пиросманашвили: Материалы научной конференции 1986 г. М., 1992. С. 60–70.

Г. Леонидзе. Пиросмани. Перевод Льва Пеньковского.

Канци — рог для вина.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 45. В последней фразе по явному недоразумению имеется в виду картина «Лекарь на осле», не содержащая в себе, как и любое другое произведение Пиросманашвили, ни осуждения, ни насмешки.

Об этом рассказал его двоюродный брат, Мосе Пиросманашвили. См.:
Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани // Мнатоби. 1938. № 6 (на груз. яз.).

Об этом вспоминал Бего Яксиев. См.: *Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани* // Мнатоби. 1931. № 3 (на груз. яз.).

Паустовский К. Жизнь на клеенке // Бригада художников. 1931. № 1.
С. 29.

Дудучава А. Грузинская живопись. Тифлис, 1930. С. 98.

Ремпель Л. Живопись советского Закавказья. М.; Л., 1962. С. 68.

Мееров Д. Из тракторов на арену мирового искусства // Темпы. 1931.
№ 4/5. С. 22.

Лидин Вл. У художников. С. 32.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. С. 13–15.

Гришашвили И. Литературная богема старого Тбилиси. С. 13–15.

В свое время искусствовед К. Багратишвили отыскала семьи изображенных и имела возможность сравнить их портреты со старыми семейными фотографиями. См.: *Багратишвили К.* В поисках пирсмановских прототипов //Литературная Грузия. 1964. № 11. С. 71–74.

Шарманщик этот — знаменитость своего времени. Его странная для грузина фамилия — не фамилия, а прозвище, идущее от названия известного тифлисцам дома, где была аптека Земмеля.

გიორგი — грузинский вариант имени Георгий.

Джавахишвили М. Гиви Шадური. С. 161.

Симонов К. О Нико Пиросманашвили // Творчество. 1963. № 5. С. 6–8.

Герчук Ю. Живые вещи. М., 1977. С. 70.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 305.

Асатиани Г. О грузинском //Литературная Грузия. 1962. № 8. С. 162.

Андрей Белый. Ветер с Кавказа. М., 1928. С. 193.

Леонидзе Г. Волшебное дерево. С. 117.

Марани — специальное помещение для изготовления и хранения вина.

Андрей Белый. Ветер с Кавказа. С. 60–62.

Леонидзе Г. Волшебное дерево. С. 224.

Якулов Г. Нико Пиросманашвили... // Костина Е. Георгий Якулов. С. 90.

Там же.

Леонидзе Г. Волшебное дерево. С. 101.

Тугендхольд Я. Самородок Грузии//Заря Востока. 1926. 10 октября.

Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 31.

Судейкин С. Грузинская выставка // Сакартвело. 1919. № 115 (на груз. яз.).

Г. Леонидзе. Пиросмани. Перевод Льва Пеньковского.

Лазарев В. Старые итальянские мастера. М., 1972. С. 75–80.

Там же. С. 74.

Якулов Г. Нико Пиросманашвили... // Костина Е. Георгий Якулов. С. 90.

Мирский Дм. Нико Пиросманашвили //Литературная Грузия. 1971. № 7. С. 12.

Тугендхольд Я. Самородок Грузии // Заря Востока. 1926. 10 октября.

Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 170.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 22.

К. Зданевич относил картину к 1913 году, но это явный анахронизм, потому что Кахетинская железная дорога была построена только в 1915 году.

Паустовский К. Книга о художниках. С. 102, 112. Допущена легко объяснимая неточность: у Пиросманашвили жираф не желтый, а серебристо-серый — по крайней мере, в том широко известном варианте картины, который и видел Паустовский в квартире у Зданевичей.

Замечание А. М. Кантора. Выставка «Москва — Париж. 1900–1930» проходила в ГМИИ им. А. С. Пушкина в 1981 году.

В. Пшавела. Хочется петь и пою. Перевод А. Владимировой.
Дословно: «В сердце моем три раны: *Печальные думы о прошлом*, Пустота
настоящего, *А мысли о будущем* Никто, подобно солнцу, / Не озарит мне...»

Дадіани Ш. Пиросмани: Новые биографические сведения // Бахтриони. 1922. 11 сентября.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили // Нико Пиросманашвили
[Сборник]. Тифлис, 1926. С. 90.

Прокофьев В. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М., 1983. С. 7, 8.

Обстоятельства «открытия» и особая роль каждого из троих «открывателей» подробно рассмотрены в статье: *Стригалева А.* Как открывали Н. А. Пиросмани // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008. С. 17–39.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 66.

Iliazd. Paris: Centre George Pompidou. 1978. P. 45.

Ф. М. «Лучисты». В мастерской Ларионова и Гончаровой // Московская газета. 1913. 7 (или 1?) января.

См.: *Стригалеv А.* Как открывали Н. А. Пиросмани. С. 309–311.

Зданевич И. Первая встреча с Пиросманашвили // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008. С. 68, 69.

См.: Из дневника И. Зданевича // Нико Пиросмани. Семейный кутеж: Каталог выставки. М., 2008. С. 54–57.

Зданевич И. Художник-самородок // Закавказская речь. 1913. 10 февраля.

Ф. М. «Мишень». Весенние выставки // Московская газета. 1913. 25 марта.

Зданевич К. Нико Пиросманашвили. М., 1964. С. 25.

Зданевич И. Нико Пиросманашвили // Восток. 1914. 29 июня.

Цит. по: *Гвелесиани С.* Мы ищем рукопись. Тбилиси, 1966. С. 96.

Закавказская речь. 1916. 12 мая.

Голлэнд Г. [Робакидзе Г.]. Грузинский примитивист. По поводу выставки картин Н. Пиросманашвили // Кавказ. 1916. 16 мая.

Петроковский А. Еще раз о Пиросманашвили//Кавказ. 1916. 18 мая.

Тოდзе М. Нико Пиросманашвили и его картины // Сахалхо пурцели.
1916. 21 мая (на груз. яз.).

Т. Табидзе. L'art poétique. Перевод Б. Лившица.

Цит. по.: *Зданевич К. Нико Пиросманашвили*. М., 1964. С. 68.

Псковитинов Е. Кавказ и художники // Закавказье. 1913. 28 июля.

Зданевич И. Нико Пиросманашвили // Восток. 1914. 29 июня.

Табидзе Т. Из автобиографии // *Табидзе Т.* Стихотворения и поэмы. М., 1964. С. 53.

Тოდзе М. Нико Пиросманашвили и его картины // Сахалхо пурцели.
1916. 21 мая (на груз. яз.).

Табидзе Т. Статьи, очерки, переписка. С. 28.

Цит. по: *Лундберг Е., Гогоберидзе Е.* Важа Пшавела. М., 1969. С. 183.

Цит. по: *Дудучава М.* Выдающийся грузинский художник // Литературная Грузия. 1972. № 2. С. 76–81.

Биографические сведения. Беседа с художником Дмитрием Шеварднадзе // Бахтриони. 1922. 28 сентября (на груз. яз.).

Цნობის პურცელი. 1916. 24 მაი (ნა გრუზ. ჟა.).

Так писал И. Эренбург: «Я позволю себе назвать демократизм крестьянской Грузии „аристократическим“... Помнится, Горький писал о подобном аристократизме итальянских рабочих. Это умение жить, не оскорбляя ни земли, ни человека» (Заря Востока. 1926. 30 сентября).

Церетели С. Встречи с художником // Вечерний Тбилиси. 1962. 24 марта.

См.: Дудучава М. Выдающийся грузинский художник // Литературная Грузия. 1972. № 2. С. 76–81.

Мадзгарашвили А. Н. Пиросманашвили. Тбилиси, 1972. С. 13.

См. запись воспоминаний Г. Заиашвили: *Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани* // Мнатоби. 1938. № 6 (на груз. яз.)

Цит. по воспоминаниям Алексы Чичинадзе. См.: *Леонидзе Г. Жизнь Пиросмани* // Мнатоби. 1931. № 3 (на груз. яз.). Уместно напомнить, что в народных поверьях архангелы Михаил и Гавриил как бы объединялись в одного ангела смерти — Микел-Габриэла: он приходил за душами умерших.

Для лучшего понимания картины надо знать, что появление женщины на базаре в качестве санитарного инспектора было такой же сенсацией дня, как и появление женщин — кондукторов трамвая, также вызванное военным временем, в России и на Западе.

Подробности, связанные с открытием фотографии и с ее происхождением, можно узнать из ст.: *Джавахишвили И.* Перед объективом коленопреклоненный художник // Ахалгазрда комунисти. 1968. 10 декабря (на груз. яз.).

Из справки эксперта криминалистического отдела ОТУ ГУВД Леноблгорисполкома О. Н. Володимеровой от 22 марта 1975 года (хранится у автора книги).

В начале 1920-х годов в собрании Зданевичей было уже около шестидесяти первоклассных работ Пиросманашвили, развешанных по всей квартире — вплоть до коридора и даже ванной комнаты; не помешавшиеся на стенах хранились свернутыми в рулоны. Значительная их часть позже была передана Кириллом Зданевичем в Музей искусств Грузинской ССР.

Он рассказал об этой встрече и о других встречах с художником в статье «Нико Пиросманашвили» (Дроша. 1964. № 3,4; на груз. яз.).

Потийская, 35. Немного позже Гудиашвили сделал две зарисовки последнего известного ему жилья Пиросманашвили — со двора и изнутри, и это хорошо, потому что в 1973 году дом был разрушен при реконструкции улицы, и вряд ли еще кому-нибудь пришло в голову запечатлеть его.

Батоно — вежливое обращение, распространенное в Грузии, аналогичное польскому «пан».

Джан — ласковое обращение, перешедшее из армянского языка в обиходную речь тифлисцев.

Стригалеv А. Кем, когда и как была открыта живопись Н. А. Пиросманашвили? // Панорама искусств. М., 1989. Вып. 12. С. 296–332.

Кантор А. Нико Пиросманашвили: третий аспект // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С. 117–129.