



ЖИВОПИСЬ Н. ПИРОСМАНИ КАК ПРЕДМЕТ ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КИНО И НА СЦЕНЕ

УДК 75.03; 7.097

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-90-101>

А. К. Бернатоните

Томский государственный педагогический университет,
Томск, Российская Федерация,
e-mail: ada_bernaton@inbox.ru

Н. А. Симбирцева

Уральский государственный педагогический университет,
Екатеринбург, Российская Федерация,
e-mail: Simbirtseva.nat@yandex.ru

Аннотация. В статье авторы предлагают интерпретацию творчества Нико Пироцами в киноверсиях Г. Шангелая и С. Параджанова и театральной постановке Э. Някрошюса. В тексте представлен взгляд на живописное наследие грузинского художника-самоучки в кризисные для отечественной культуры эпохи. Социокультурные контексты начала XX века, 1960-1980-х годы XX столетия и рубежа XX-XXI вв. означенены всплесками авангардного искусства, актуализирующими «детский взгляд» на мир, обращенный к первоосновам бытия и традиционным ценностям культуры, наполненный радостью бытия и ищущий самовыражение в простых и незамысловатых, но наполненных глубиной формах. Все три периода означенены открытием возможностей примитивного/наивного искусства, позволяющего иначе взглянуть на драматизм реальности. В статье отмечается, что творчество Н. Пироцами выступает своеобразной метафорой, посредством которой режиссеры кино и театра стремятся найти ответы на личностно значимые вопросы и постичь коды детского взгляда на окружающую действительность, заложенные в творчестве Н. Пироцами, обращаясь к языку современного им искусства. Интерпретация, предложенная Г. Шангелая в фильме «Пироцами» (1969 г.), связана с идеей неразрывности жизни художника и сюжетов его картин, которые он переносил из мира повседневности в вечность. С. Параджанов в фильме «Арабески на тему Пироцами» (1985 г.), используя поэтику киноязыка и поднимаясь до уровня обобщения, показал все то, из чего состоит жизнь художника: город, картины, любовь, смерть. Э. Някрошюс в постановке «Пироцами, Пироцами...» (1987 г.) раскрыл множественность личности художника, взаимопроницаемость фантазии и действительности, свойственную не признанному при жизни гению Пироцами.

БЕРНАТОНИТЕ АДА КАЗИМИРОВНА – кандидат искусствоведения, доцент кафедры мировой художественной культуры и хореографии, заведующий научно-исследовательской лабораторией кино-педагогики, Томский государственный педагогический университет

СИМБИРЦЕВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСЕЕВНА – доктор культурологии, доцент, заведующий кафедрой философии, социологии и культурологии, Уральский государственный педагогический университет

BERNATONITE ADA KAZIMIROVNA – CSc in Art History, Associate Professor at the Department of World Art Culture and Choreography, Head of the Research Laboratory of Film Pedagogy, Tomsk State Pedagogical University

SIMBIRTSEVA NATALIA ALEKSEEVNA – DSc in Cultural Studies, Associate Professor, Head of Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Ural State Pedagogical University

© Бернатоните А. К., Симбирцева Н. А., 2024



росмани. Анализ, проведенный авторами, показывает связь разных периодов и значимость искусства примитива в современности, где с творчеством грузинского художника «знакомятся заново».

Ключевые слова: Н. Пироцами, живопись, авангард, искусство наива, искусство примитива, «детский взгляд», С. Параджанов, Г. Шенгелая, Э. Някрошюс, интерпретация.

Для цитирования: Бернатоните А. К., Симбирцева Н. А. Живопись Н. Пироцами как предмет творческой интерпретации в кино и на сцене // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №6 (122). С. 90–101. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-90-101>

N. PIROSMANI'S PAINTING AS A SUBJECT OF CREATIVE INTERPRETATION IN CINEMA AND ON STAGE

Ada K. Bernatonite

Tomsk State Pedagogical University,
Tomsk, Russian Federation,
e-mail: ada_bernaton@inbox.ru

Natalia A. Simbirtseva

Ural State Pedagogical University,
Ekaterinburg, Russian Federation,
e-mail: Simbirtseva.nat@yandex.ru

Abstract. In the article the authors offer an interpretation of Niko Pirosmani's work in the movie versions by G. Shangela and S. Parajanov and the theater production by E. Nyakroshyus. Parajanov and E. Nyakroshyus's theatrical production. The text presents a look at the pictorial heritage of the self-taught Georgian artist during the epochs of crisis for the national culture. The socio-cultural contexts of the early XX century, the 1960s-1980s of the XX century and the turn of the XX-XXI centuries were marked by outbursts of avant-garde art, which actualizes the «child's view» of the world, turned to the primary principles of existence and traditional values of culture, filled with the joy of being and seeking self-expression in simple and uncomplicated, but filled with depth forms. All three periods are marked by the discovery of the possibilities of primitive/naive art, allowing a different view of the drama of reality. The article notes that N. Pirosmani's work acts as a kind of metaphor through which film and theater directors seek to find answers to personally significant questions and to comprehend the codes of children's view of the surrounding reality, embedded in the work of N. Pirosmani, turning to the language of contemporary art. The interpretation proposed by G. Shangela in the movie «Pirosmani» (1969) is connected with the idea of the inseparability of the artist's life and the subjects of his paintings, which he transferred from the world of everyday life to eternity. S. Parajanov in the film «Arabesques on the theme of Pirosmani» (1985), using the poetics of film language and rising to the level of generalization, showed everything that the artist's life consists of: the city, paintings, love, death. E. Nyakroshyus in «Pirosmani, Pirosmani...» (1987) revealed a multitude of things that make up the artist's life: the city, paintings, love, death. (1987) revealed the plurality of the artist's personality, the interpenetrability of fantasy and reality, inherent in Pirosmani's genius, which was not recognized during his lifetime. The authors' analysis shows the connection between different periods and the significance of primitive art in modern times, where the Georgian artist's work is being «reacquainted».

Keywords: N. Pirosmani, painting, avant-garde, naive art, primitive art, «child's eye», S. Parajanov, G. Shengelaya, E. Nyakroshyus, interpretation.

For citation: Bernatonite A. K., Simbirtseva N. A. N. Pirosmani's painting as a subject of creative interpretation in cinema and on stage. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 6 (122), pp. 90–101. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-90-101>



Художник как объект постижения

В контексте XX века искусство особо остро реагирует на происходящие изменения, связанные с мировоззренческим кризисом и трансформацией традиционных ценностей в духовной жизни общества. Ощущение тревоги, неуверенность в завтрашнем дне, осознание суетности и бренности бытия наряду с гедонизмом, поиском красоты и гармонии, эстетизацией смерти и жаждой жизни и любви врываются в произведения художников – творцов культуры, способных чутко реагировать на то, что происходит вокруг. Способность видеть едва уловимое и запечатлевать это в слове, визуальных и аудиальных образах, выражается на языках искусства. Вместе с экспериментами и поисками альтернативных решений, рождающих новые направления в искусстве, возникает необходимость обращения и к первоосновам бытия, чистому и глубокому взгляду на мир, каким его еще воспринимает детское сознание, не искушенное всеми сложностями и пороками общества. Одним из таковых направлений является примитивное искусство.

На протяжении конца XIX – начала XXI вв. можно выделить как минимум три сюжета, связанных с попыткой интерпретации социально-культурных трансформаций на языке, лишенном избыточности и витиеватости, но простом и ясном, каким может изъясняться человек, имеющий четкое представление о смыслах и ценностях культуры. Это своеобразное свойство кода, заложенного в основы традиций и позволяющего воспроизвести ее в ситуациях, когда почва уходит из-под ног, когда возникает необходимость в «переоценке ценностей». Первый сюжет – возникновение примитивного искусства в контексте начала XX века. Второй – новая волна авангарда в 1960–1980-е годы. Третий сюжет – актуализация творчества художников-примитивистов в начале XXI века. Каждый из них заслуживает отдельного внимания, но художественное творчество Нико Пиросмани позволяет увидеть их в единстве и преемственности. Основная про-

блема – это воспроизведение и интерпретация кодов детского взгляда на мир, запечатленного в образах живописи самобытного грузинского художника и привлекающего внимание режиссеров кино и театра в контексте второй половины XX века.

Почему искусство примитива актуализируется именно в кризисные эпохи? Главная задача наивного художника – создавать реальность, возвращаясь к себе первоначальному, так, как он ее видит, испытывая при этом радость всем своим сердцем иатурой. Поэтому одной из центральных тем наивного искусства¹ является тема праздника и праздничности как способ создания особого настроения, вызванный яркими воспоминаниями с опорой на хорошо знакомое и привычное. Мир праздника для наивного художника – это попытка выйти за пределы собственной судьбы в условиях жизненных невзгод и драматических перипетий. Вместе с тем это и способ интуитивного самовыражения. Рисунок – самый доступный способ воплощения своих фантазий.

Возвращение к архаике обостряется на фоне глобальных витков человеческой цивилизации. Это связано и с переживанием кризиса традиционных религиозных ценностей, обращение к которым происходит в силу необходимости обрести утраченные константы и связи с духовным. В начале XX века религия была провозглашена «опиумом для народа». В 1960–1970-х годах на фоне политического контекста возникают общества религиозных диссидентов, и творческая интеллигенция интуитивно «схватывает» это напряжение и пытается найти утраченный первозданный взгляд на мир, расширяя при этом возможности эстетического самовыражения. Религиозная тематика одновременно воплощается и в экранных образах: «Цве-

¹ Термины «примитивизм» и «наивное искусство» авторы употребляют как синонимичные и используют для передачи смысла, заложенного в понимании детского взгляда на мир как очищенного от «напластований» культуры. Сам термин «наив» размыт и крайне не определен [11].



ток на камне», 1962 г., реж. А. Слесаренко и С. Параджанов; «Грешница», 1962 г., реж. Ф. Филиппов и Г. Егиазаров; «Андрей Рублев», 1966 г., реж. А. Тарковский и др. Это время, совпавшее со второй волной русского авангарда. Л. Кантор-Казовская отмечает, что искусство этого периода обладает особой силой и является собой наиболее радикальную антитезу ограничению свободы [7].

Как отмечает К. Богемская, «с 1970–80-х гг. наивные художники стали занимать лучшие места в больших и малых экспозициях, о них появились публикации. Наивное искусство стало предметом коллекционирования, им интересовались молодые художники, недовольные существовавшими методами преподавания. <...> В исторической перспективе наивное искусство на закате советского периода предстает как область не контролировавшейся государством художественной практики, которая, однако, не была полностью свободной от идеологии. Такие черты фольклорного мировосприятия, как прославление красоты природы, процветания и силы всегда жили в наивных картинах и зачастую эксплуатировались идеологами государственной самодеятельности. Типичным для народного изобразительного искусства приемам придавалось конкретное социально-историческое значение» [3, с. 13, 36].

Наивное искусство демонстрирует способность «пускать корни в прошлое и настоящее, далёкое и близкое, давно прошедшее, но яркое, как будто только что пережитое» [2, с. 40–41] в создаваемых художниками произведениях. И, в частности, живопись Н. Пиросмани достигает «максимум «иконной очищенности», призванной увести зрителя от жизненного прозаизма. А его праздничность – это не буйство страстей и необузданых чувств, не хмельное забытье, но спокойное и ясное «сияние истины» [8, с. 13]. Именно это свойство становится привлекательным для художников с тонким художественным чутьем и обостренным творческим восприятием, обративших свое внимание на истоки искусства примитива. Среди таковых особое место

занимают Г. Шенгелая (фильм «Пиросмани», 1969 г.), С. Параджанов (фильм «Арабески на тему Пиросмани», 1985 г.) и Э. Некрошюс (театральная постановка «Пиросмани, Пиросмани...», 1987 г.). Творчество Н. Пиросмани для них стало своеобразной метафорой, позволяющей рассказать о своем мире, выразить «невыразимое» в его простоте и ясности, сосредоточившись на опыте детского взгляда, обращенного к первозданности мира в ситуации рафинированной интеллектуальной культуры.

Каждый из них выстраивает свой диалог с творчеством Нико Пиросмани, предлагая обратиться к тому исконному и искреннему наиву, которым обладал художник, на языке синтетических искусств – кино и театра. Дискурс-анализ творчества Н. Пиросмани является интересным и важным именно с точки зрения восприятия и интерпретации кодов в контексте творчества режиссеров, обладающих опытом художественной культуры и стремящихся актуализировать ценности прошлых времен в пределах настоящего времени, отвечая на личностно значимые вопросы на языке современного им искусства.

Постижение опыта другого художника, как правило, начинается со знакомства с его работами, сквозь которые высвечивается личность творца. И опыт этого восприятия не возможен без погружения в предлагаемую Н. Пиросмани художественную реальность, наполненную светом и цветом, жизненным оптимизмом и праздником, любовью к человеку и миру.

Творчество Н. Пиросмани: стиль и манера художника

Живопись Н. Пиросмани была очень смелой и разноплановой в силу его гениальной интуиции, позволяющей проникать в глубины бытия. Он пробовал себя во многих жанрах – и в каждом был мастером. Обладая возможностью создавать образы, близкие по восприятию к детскому рисунку, он преодолевал, сам того не понимая, существующие стандарты и стереотипы.



Пирсмани начинает свой творческий путь с вывесок, которые создавал по наитию и которые были востребованы жителями старого Тифлиса и его окрестностей. Росписями и картинами живописца украшали стены, вывески были привлекательны для торговцев, шрифтовые надписи кратко, но емко сообщали нужную информацию. Чай, пиво, вино, лимонад, люди... Что бы ни рекламировали эти вывески, в них уже присутствовали сюжетно-стилевые особенности живописи Н. Пирсмани, которые станут основой творчества грузинского художника и продолжатся в сюжетах, изображающих туши животных, лошадей, природу.

Художник был глубоко верующим, что не могло не найти отражения в создаваемых образах. В первую очередь, в образе человека. Для Пирсмани человек есть примитивная форма воплощения-отражения божественного начала. Особенно ярко это проявлено в образе ребенка. Например, «Девочка с воздушным шаром». Точной даты у этой картины нет, но по времени создания она близка к работе П. Пикассо «Девочка на шаре» (1905 г.). Оба произведения – это своеобразный диалог творческих сознаний в пределах одной эпохи. У Пикассо хрупкая девочка балансирует на шаре, будто бы в поисках смысла мироустройства и себя в нем. Она как будто находится между жизнью и смертью, между детством и взрослой жизнью. Шар словно возвышает ее над реальностью. Ее раскинутые, поднятые, изящные руки устремлены к небу – интересное композиционное решение Пикассо: этот жест юной эквилибристки связывает ее с небосклоном, уводя зрителя в реальность, отличающуюся от той, которую предлагает образ массивного атлета. Но именно он связывает ее с реальностью и является для нее своеобразной защитой.

У девочки Н. Пирсмани в руке воздушный шарик, красный и усыпанный звездами. Он как мечта или будущее, очертания которого зыбки, как воздух внутри шара. Но сама девочка имеет ярко выраженную телесность и крепко стоит на ногах. Образ ребенка яр-

кий, упругий и плотный – именно так видит художник ценность восприятия мира детскими глазами. У нее на голове желтая шляпа, напоминающая нимб и проявляющая ее внутренний свет. В другой руке – сачок, зеркально отражающий шляпу. Противопоставленные элементы уравновешивают верх и низ, небесное и земное. Мотив подобной шляпы Пирсмани будет использовать во многих своих картинах: «Рыбак в красной рубашке», «Рыбак среди скал» 1906 г. и др.

В плане композиционного использования образа желтой шляпы следует упомянуть оригинальное полотно художника «Семейный праздник» (1907 г.). В картине присутствуют семь персонажей, четверо из них сидят за столом, из них три женщины, на голове одной из которых желтая шляпа. На переднем плане стоит мужчина, произносящий тост, рядом с ним мальчик, между мальчиком и мужчиной прямо на земле и по центру лежит желтая шляпа. В левом углу картины стоит официант с подносом. Шляпа на голове женщины тоже, как и у девочки с шариком, напоминает нимб, выдавая ее молодость и свежесть по сравнению с другими. Шляпа, лежащая на земле, находится посередине между героями переднего плана, символизируя этап перехода из одного статуса (ребенка) в другой, выбор между детскими беспечностью и нежеланием расти, постигая божественную и мужскую природу мира. Однако предположим, что шляпа была предназначена жениху на семейном торжестве по случаю свадьбы. И по какой-то причине оказалась не на голове персонажа, а у его ног – образ жениха более земной, чем образ невесты в шляпе. Шляпа на голове и шляпа у ног – поиск баланса между небесным и земным в ситуации рождения новой семьи, провидения и предназначения одновременно.

Излюбленным жанром Н. Пирсмани был портрет. Он рисовал простых людей в полный рост: статично изображенные персонажи словно замерли для вечности. «Кисть Пирсмани «рисовала» не святых и небожителей, а современников – обитателей Тифлиса и деревень Кахетии. Вылепленные широкими,



свободными мазками, они сияли на черном фоне и, несмотря на светские сюжеты, воплощали не только реальное, но и некое сверхреальное начало, перекликаясь всем своим строем с образами грузинских средневековых фресок и икон» [1, с. 49]. В каком-то смысле работы Н. Пиросмани отсылают к особенностям письма Джотто, который использовал упрощенную перспективу, создавая иллюзию глубинного пространства, передавая ясность и четкость его структуры.

Несколько раз повторяется в его портретах мотив кормления женщиной ребенка грудью («Кормилица с ребенком», «Бездетный миллионер и бедная с детьми»), отсылающий к ренессансным образам Мадонны. На картинах Пиросмани грудь кормящей матери обнажена, что подчеркивает единство небесного/святого и земного/грешного одновременно. Для Н. Пиросмани это очень важный момент, поскольку именно он создает образ своей возлюбленной, который впоследствии будет обрастиать мифами и легендами.

Речь идет о единственной женщине в судьбе Нико Пиросмани, которую он по-настоящему любил, о Маргарите де Севр. К. Паустовский знакомит своего читателя с фактами, которые сам узнавал о Пиросмани во время своего пребывания в Тифлисе, и в частности, о его любви: «Безрадостна была и любовь к ничтожной артистке из орточальских загородных садов – Маргарите. Маргарита была рыжей, грубою и жадной женщиной, помыкавшей Пиросманом. Она поносила его и считала идиотом. Но он за всю свою жизнь не сказал о ней худого слова» [10, с. 117]. Ее портрет «Актриса Маргарита» он создает в 1909 году. Его восхищал, прежде всего, созданный им самим образ: легкий, воздушно-парящий над миром и юный. Образ Маргариты наполнен одухотворением и трепетным отношением художника. Создавая эту картину, он вернулся к своему диптиху «Орточальские красавицы» 1905 года и придал ему цельность. Неслучайно С. Параджанов в своем фильме «Арабески на тему Пиросмани», говоря о стилистическом и духовном единстве картин художника,

переставлял их внутри кадра, ставя разные работы Нико рядом. У Маргариты глаза и фигура тех красавиц, которых уже когда-то создал сам художник, что лишний раз указывает на тот факт, что Пиросмани любил не столько женщину, сколько сотканную из его фантазий женскую сущность.

Произведения Н. Пиросмани разноплановы по композиционным решениям. Он умело изображал массовые сцены, деля пространство картины на три части, в каждой из которых сюжет развивался самостоятельно («Сбор винограда», «Церковный праздник в Картли»). Нередко Пиросмани создавал свои картины на клеёнке, что интуитивно позволило ему экспериментировать с ночным освещением и передать эстетику южной ночи. («Арсенальская гора ночью», 1908 г.; «Медведь в лунную ночь», 1913 г.). Его пейзажи насыщены деталями, структурой композиции они напоминают полотна представителей Северного Возрождения, в частности, П. Брейгеля.

Пейзажи не только делятся на несколько сюжетных составляющих, но в них всегда есть три плана: передний, средний и задний. В сюжетных линиях пейзажей нет единства и одинообразия. Например, «Путешествие на арбе»: на переднем плане сама арба, на среднем – плоское пространство с озером и долиной, и на заднем плане – ввысь устремляются горы. Если всматриваться в картину «Порт Батуми», то можно увидеть более сложное композиционное решение. Левая часть картины представляет собой замкнутое пространство (горы), тогда как правая – открытое (море). Но слева происходит постепенное укрупнение фактуры с несколькими планами: на переднем плане – из горы выезжает поезд, на среднем – город на возвышенности, на заднем – горы. Тогда как правая часть картины стремится к гармонии и единообразию, являя собой пространство, на котором происходит движение.

Н. Пиросмани создавал и жанровые картины на исторические сюжеты с реально жившими некогда историческими личностями («Русско-японская война», «Георгий Саакадзе спасает Грузию от врагов», «Шамиль со своим



телохранителем», «Шота Руставели», «Царица Тамара», «Ираклий Второй»). Куда бы сюжетно ни уходил Пирсмани, он возвращался к человеку, к его судьбе, подвигу, к его глазам как выражению души и духа.

Несмотря на жанровое многообразие работ художника, его, прежде всего, интересовал человек, которого он изображал в определенной среде и обстоятельствах. Мир близкой и понятной повседневной культуры на картинах Пирсмани наполнялся особыми смыслами и ценностями, словно он видел и воспринимал этот мир чистым и непосредственным взглядом ребенка, улавливая божественность мироздания и его открытость детскому сознанию. Это и определяет тот наивный стиль и манеру художника, который оказался так востребован и нов в духе времени начала XX века.

Не прошел Н. Пирсмани и мимо изображений животных: «пасхальные барашки», желтый и черный львы, лани, коровы, олени, птицы и др. Он именовал их «друзьями своего сердца»: у них человеческие глаза и душа просвечивает сквозь весь странный и подчас несуразный облик. По словам Н. Апчинской, это «анимистические» изображения (от слова «душа», а не «животное») [1, с. 49]: в изображении запечатлен не просто внешний облик зверя, его физическое подобие, скорее – это воплощение одушевляющего натуру начала. Его мистический образ жирафа производит особое впечатление, которое выразил в своем восприятии К. Г. Паустовский: «<...> Свет лампы упал на одну из картин Пирсманишвили. Высокий жираф смотрел в упор дикими и влажными глазами. Он осторожно и медленно сгибал шею и прислушивался. Тревога была ясно выражена в каждом мускуле зверя, в каждой линии картины, в самом ее колорите» [10, с. 116].

Жизненный путь Н. Пирсмани оказался тернистым и трудным, но созданные им образы наполнены глубокой верой в человека, являются воплощением света, которое художник от Бога пронес через всю свою жизнь. Собранное по крупицам его наследие – ре-

зультат кропотливой работы братьев Ильи и Кирилла Зданевичей [5], открывших миру творчество Н. Пирсмани, не особо заботившегося о своих полотнах и не знающего им настоящую цену.

Противоречие, свойственное Н. Пирсмани, прожившего две контрастные жизни – реальную и воплощенную в живописи, – является основой для диалога о сути творчества, творческом даровании и способах художественного постижения реальности. Драматическая судьба Пирсмани побуждает к поиску ответов на вопросы, которые таятся в глубине души образно мыслящей личности и которые, как правило, связаны с поиском своей идентичности в мире художественных решений и смыслов. Отчасти именно поэтому личность и творчество Н. Пирсмани привлекательны для режиссеров, чьи работы стали ответом на вопросы о роли и месте художника в обществе, об интерпретации ценностей и смыслов произведений искусства, о значимости творческого наследия в условиях современной культуры. Попытка обратиться к истокам примитивного искусства с его детской незамутненностью и открытостью на рубеже XIX–XX вв. связана с поиском понятного и предельно ясного языка, дающего возможность осознать социокультурный кризис второй половины XX столетия.

Мотив святости в фильме Г. Шенгелая «Пирсмани»

В 1969 году режиссер Георгий Шенгелая поставил фильм «Пирсмани»², где главную роль исполнил Автандил Варази, который, кроме удивительного внешнего сходства с Нико, был еще и профессиональным художником. Фильм начинается с чтения Библии и ухода сестры. Авторы не видят в своем персонаже великомуученика или апостола, разве только апостола искусства, но они сразу ставят его вровень с Христом, поскольку его

² В 1974 году фильм Г. Шенгелая «Пирсмани» получил гран-при на Международном кинофестивале в Чикаго.



искусство как крест (как боль, как неизбежность), который он несет своей жизнью. Это сравнение личности Н. Пироцмани с Иисусом Христом имеет разноплановый аспект. Внешне Нико представляет собой очень высокого и худого мужчину, которого не прельщают ни блага судьбы, ни блага повседневной жизни. Он нескладный и одинокий, который не ищет счастья для себя, а желает лишь одарить всех и каждого светом своих картин. Но люди то принимают его, то отталкивают. Его путь – это путь богочеловека в поисках истины искусства. С содержательной точки зрения, в контексте сравнения с Богочеловеком персонаж фильма всегда находится в пути. Он движется от одной точки города к другой, пытаясь создать новый мир для каждого жителя старого Тифлиса.

Визуально фильм построен по принципу параллельного монтажа кадров, которые последовательно представляют собой созданные Нико картины. Тем самым подчеркивается, что жизнь художника ничем не отличалась от сюжетов его картин, он переносил их из повседневности в вечность. Неслучайно именно мотив вечности проходит через весь фильм. Однажды Нико слышит приговор собственной судьбе – «раз ты не хочешь жениться, то у тебя не будет детей, то ты ничего не оставишь вечности». Когда на его картины обращают внимание, то первая его мысль именно о том, что он все-таки сумел вписать себя в вечность. Он и к своим картинам относится как отец к детям, он им дает жизнь, выводит в мир; и когда его картины хвалят, он гордится не собой, а ими, как и наоборот: когда его ругают, он расстраивается не за себя – за картины.

В фильме пульсирует мятущаяся душа художника, воплощенная в образах созданных им произведений. В этом смысле очень интересен мотив несостоявшейся женитьбы и любви к Маргарите. Женщина, предложенная ему в жены, не вдохновляет его, у него не возникает желания перенести ее на полотно. Негативное восприятие усугубляется еще и обманом родственников. Маргарита же –

результат его творчества: он придумал ее себе, полюбив, прежде всего, не женщину, но образ на картине. Мотив святости и здесь находит свое экранное воплощение: Нико не способен к семейной жизни, он не нуждается в ней, поскольку он нуждается в искусстве, а искусство для него свято во всех его составляющих.

Неизбежно проводится параллель между портретами, которые создавал Пироцмани, и иконами. Перенося на холст простых людей, он не только отправлял их в вечность, он еще и наделял их качествами святого (отсюда и образ шляпы как нимба).

Стилистически фильм близок живописи Н. Пироцмани: статичные эпизоды отражают бытовые сцены, на которых художник заострял свое внимание (застолья, торговля в лавке, интерьеры духов). Декорации сдержаны и, казалось бы, примитивны, что подчеркивает стремление режиссера передать то, как чувствовал, воспринимал и видел реальность сам Нико.

Очень важен был для режиссерской концепции и тот факт, что Пироцмани ушел в мир иной в светлый праздник Пасхи. То есть он жил как Бог, и умер как Бог. Но Г. Шангалая оставляет финал фильма открытым: за художником приходит знатный горожанин, чтобы он вместе с другими встретил Пасху. На вопрос, что он делает, герой отвечает: «Умираю!» – «Так ведь Пасха. Иисус воскрес!». И Нико выходит из своей коморки под лестницей и идет под звон ликующих колоколов по старой улочке Тифлиса, чтобы потом воскреснуть своим творчеством согласно логике искусства.

Фантастический язык С. Параджанова: в поисках обретения себя

В 1985 году Сергей Параджанов снял фильм «Арабески на тему Пироцмани». Практически невозможно определить жанровую природу этого киноэксперимента, обладающего параджановской спецификой: фильм-образ, фильм-признание в любви художнику, фильм – штрих к живописи Пироцмани.



Двадцать минут экранного времени разделено на несколько композиционных элементов, каждый из которых содержит взгляд режиссера на тематические и стилевые особенности живописи художника-самоучки. С. Параджанов если и не ставит между собой и Пирсмани знак равенства, то просто тихо и нежно встает рядом с Нико, чем и объясняется структура фильма.

Арабески – это европейское обозначение восточных геометрических узоров, внутри которых повторяются определенные декоративные мотивы; в искусстве отсылает к замысловатому переплетению стилей и жанрово-композиционных форм. По сути, назвав фильм, посвященный творчеству Пирсмани, «Арабески», С. Параджанов включает его творчество в мировой контекст, где важна национальность художника, но при этом он выходит за собственные национально-культурные пределы. Название фильма говорит еще и о позиции режиссера: он не снимает фильм, а создает средствами киноязыка изысканный узор и личности художника, и его творчества.

Первая часть «Тифлис» длится чуть больше минуты. Крупным планом зритель видит самодельный мольберт, на который художник (его лица мы не видим) наносит краски. А дальше – узор из картин Пирсмани: летящие птицы, застолья, улицы, дома. Неожиданно появляется цвет, и те картины, что уже были представлены в первоначальном варианте визуального ряда, воспринимаются иначе. С появлением цвета возникает внутренняя напряженность, даже агрессия. Исчезает мирная жизнь, и акцент делается на гусарах грузинского полка и на расстрелях.

Вторая часть «Ателье фотографа в Сололаки». Сололаки – район Тифлиса, где в начале XX века селились состоятельные аристократы. Объектив фотокамеры направлен на зрителя и на прекрасных мужчин и дам в фантастических шляпах, сделанных, кстати, самим Параджановым. Возникает вереница лиц, запечатленных на фото. Они давно ушли в небытие, и складывающиеся в определенном порядке

и беспорядке, словно орнамент, фотографии сменяются живыми лицами в замершей для снимка позе. Именно здесь – в фотоателье – неожиданно возникает лицо Пирсмани на проявляющемся фото. Но акцент сделан на другом лице: оно волшебное и загадочное, отстраненное и выраждающее сильные эмоции, оно прекрасно настолько, что зрителю должно стать страшно. Это лицо актрисы Ии Нинидзе.

Следующая часть «Страницы истории» построена как перелистывание страниц книги: «Шамиль», «Ираклий II», «Поэт и Тамар», «Животные», «Бесплодие и материнство», «Пирсы». Речь идет не об истории Грузии, а об истории творчества Пирсмани, его жанровом и тематическом разнообразии. Эта часть самая большая в плане экранного времени и центральная в аспекте концепции фильма. Именно здесь выстраивание арабесок достигает своего апогея. Сначала зритель видит какую-то часть картины и только потом целиком. Прежде, чем показать портрет Ираклия, режиссер предлагает рассмотреть его шапку, орден, лицо. И портрет полностью возникает только тогда, когда глаз зрителя и художника исследовал все детали. Особый акцент необходимо сделать на странице под названием «Пирсы». Картины с изображением овец и баранов предвосхищают застолья, поскольку каждый изображенный баран неизбежно будет съеден, а потому естественным образом является составной частью и обязательным элементом пира.

«Букет для Маргариты» – здесь Параджанов стирает границы между изображением Маргариты, единственной возлюбленной Нико, и тем, какой она могла бы быть на самом деле (это остается за пределами кадра), и такой, как ее видит режиссер этого фильма. Образ становится многомерным и непостижимым, как и сама, казалось бы, примитивная живопись Нико Пирсмани.

Две последние части фильма «Реквием по Нико» и «Шаг в бессмертие» посвящены уходу Пирсмани из жизни в вечность. Здесь Параджанов показывает не слияние противо-



положностей, а их отсутствие – к одной картине поставь другую, несхожую по сюжету, они будут гармонизировать, продолжая друг друга: перед художником стоит прекрасная девушка в белом, но он рисует овцу. Из прошлого можно шагнуть в будущее и вернуться обратно.

В форме арабески С. Параджанов представил творческий и жизненный путь Нико. В трети часа экранного времени есть город, картины, любовь, смерть – все то, из чего состоит жизнь отдельно взятого художника. И каждого человека.

**«Множественность»
личности художника
в концепции Э. Някрошюса**

В 1987 году литовский театральный режиссер Эймунтас Някрошюс поставил в Литовском государственном молодежном театре спектакль «Пиросмани, Пиросмани...» с Владислом Багдоносом в главной роли по пьесе Владимира Коростылева «Праздник одиночества». У первоначального авторского варианта текста пьесы была сделана смелая сценическая редакция, осуществлённая С. Шальянисом. Это был своеобразный эксперимент, суть которого заключалась в том, что текст создавался и переписывался по ходу возникновения сценических решений, что соответствовало принципу открытой игры [9, с. 292]. Есть пьеса, как основа спектакля, но она – только отправной толчок для создания сценического пространства, которое, визуализируясь, создает абсолютно новый текст. В итоге от исходного материала осталось 10–15 страниц заново написанного текста. Театральный критик Н. Казмина подчеркивает наличие в стиле Э. Някрошюса элементов киноязыка, то есть крупный и общий план, рваный монтаж, отъезд, утверждая, что театральное пространство литовского режиссера стилистически сродни пространству фильмов А. Тарковского [6, с. 44]. Именно это сближает антитеатральную постановку режиссера с киноверсиями обозначенных нами режиссеров. В беседе с А. Соломоновым Э. Някрошюс

говорил об особенностях своей работы: «Ну, может быть, такая у меня манера? Не с первой страницы. Почувствовать какие-то опорные точки, а потом все выстроить <...> для меня это как в кино – монтаж» [9, с. 221].

Показать взаимопроницаемость фантазии и действительности стало возможно, благодаря приему, свойственному поэтическому кинематографу, – монтажу, побуждающему зрителя к выстраиванию ассоциаций. В отличие от режиссера-прозаика, стремящегося отыскивать причинно-следственные связи между событиями, выстраивая повествование, историю, режиссер-поэт склонен соотносить отдаленные, каузально не связанные друг с другом явления, и фрагменты действительности. Как пишет О. Н. Мальцева, Э. Някрошюс «словно строит “рубленую” композицию спектакля, соединяя его части ассоциативно. Этот тип связей может распространяться и на другие уровни спектакля. Так видят мир поэты, стремящиеся соотносить, казалось бы, несоотносимые явления и создающие произведения, в которых ведущую роль играют ассоциативные связи» [9, с. 294].

Э. Някрошюс помещает своего персонажа в замкнутое пространство, где он и находится на протяжении всего спектакля. Это и город Тифлис, из которого Пиросмани практически не выезжал, это и пространство под лестницей, где художник жил и умер, это и пространство его души, позволявшее творить и преобразовывать мир по образу и подобию Творца.

В спектакле три основных действующих персонажа: сам Пиросмани, немой Сторож, а третий персонаж – это собирательный образ героев картин художника. С одной стороны, они реальные люди, с которыми он был знаком в жизни, с другой – они сходят с картин и приходят в гости к своему создателю.

В концепции Э. Някрошюса художник сам по себе является множественной личностью. В контексте же его интерпретации образа Пиросмани все иные персонажи являются самим художником, то есть это вытесненный через творчество я-другой. Экзистен-



циальный аспект углубляется еще и тем, что перед зрителями на сцене разворачиваются последние дни жизни Нико Пироцами. Данный факт понимаем и через работу со светом, который является отдельным живым организмом. На протяжении всего спектакля он чаще тусклый и мрачный, акцентирующий себя на том, что окружало в невзрачной и обыденной повседневности уходящего их жизни творца. Но именно в связи с уходом выхваченные светом детали его жизни превращаются не просто в символы, а в составные элементы картин Пироцами. Отсюда получается, что он сам себе нарисовал жизнь, и так может каждый, какими бы качествами таланта он не обладал, главное – это желание.

То, что касается взаимоотношений персонажей между собой, то нужно отметить, что Сторож, являющийся немым и юродивым, прекрасно понимает безумца Пироцами, как и все остальные персонажи готовы его понимать, потому что являются его же творениями. И очень легко намечает режиссер полифонический переход с одних языковых символов к другим.

Спектакль поставлен на литовском языке, который вдруг неожиданно поднимается до символических высот немоты и кажущегося отсутствия смысла, а потом, не меняя тональности, приходит к грузинскому. Вот этому особому языковому и смысловому ритму спектакля помогает «Болеро» Равеля, символизирующее ритм жизни и ее неожиданный финал (обрыв).

Своей постановкой Э. Някрошюс показал трудность земного пути не признанного при жизни гения, проявив при этом и свое видение роли конкретного художника, и уровень обобщения: настоящий художник всегда больше своего времени, даже если он не понят и не принят обществом при жизни.

Живопись и личность Н. Пироцами является собой пример высокого гуманизма и понимания смысла и радостей человеческого бытия вопреки предлагаемым жизнью обстоятельствам. В 1913 году вышла статья И. Зданевича «Художник-самородок», которая была

опубликована в газете «Закавказская речь». Вскоре последовала и выставка работ, которая была организована братьями Зданевичами и состоялась при жизни художника, и приглашение на собрание общества художников в Тбилиси. Однако признание гениальности Н. Пироцами пришло много позже. Умение видеть мир глазами ребенка, чувствовать ее пульсацию в реальной, многогранной, подчас жестокой, действительности и запечатлевать ее в образах светлых, искренних и наивных, идти путем, которым шел Иисус Христос, таким осмысляется/предстает творчество грузинского художника-самоучки не только в контексте его произведений, но и в тех сюжетах, что созданы Г. Шангелая, С. Параджановым, Э. Някрошюсом.

Н. Пироцами стоял у истоков наивного искусства, к его творчеству присматривались за рубежом. П. Пикассо в 1972 году в возрасте 91 года создал «Портрет Пироцами», который в этом же году был передан дому-музею в Мирзаани (Грузия). В 1935 году П. Антокольский посвящает свое стихотворение художнику – «Нико Пироцамишвили»; в 1964 году Б. Окуджава написал «Песенку о художнике Пироцами». С 1981 года появляется стихотворение А. Вознесенского «Миллион алых роз», а образ «бедного художника» становится массмедиийным.

Интерес к наивному искусству и примитивизму не ослабевает и сегодня: проводятся выставки, фестивали, в которых принимают участие современные художники, работающие в стиле традиций начала XX века и стремящиеся запечатлеть реальность, переставшую быть тем, что видит художник. Сложность мира, явленная во множестве информационных потоков и эклектичных образов, нуждается в особой рефлексии. И чтобы рассказать об этой сложности, нужен простой язык и по-детски чистый взгляд. Отчасти «удивительно, что для западноевропейского зрителя имя Пироцами нуждается в дополнительных разъяснениях, а экспозицию в пригороде Базеля на местных сайтах называют «знакомством с творчеством художника» [4].



Список литературы

1. Апчинская Н. Нико Пироцмани. «Да будет прославлена эта десница» // Третьяковская галерея. 2009. № 1. С. 45–53.
2. Балдина О. Д. Мир праздничных образов – «всякий свой праздник с собой несёт» (Некоторые размышления о праздничных сюжетах в творчестве наивных художников) // Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI веке: история, практика, перспективы: Материалы научной конференции «Наивное искусство и творчество аутсайдеров в XXI в.: история, практика, перспективы» (16–17 ноября 2007), Москва, 2007–2008. С. 36–46.
3. Богемская К. Г. Наивные художники России. Санкт-Петербург: Алетейя, 2009. 180 с.
4. Европа наконец открывает для себя Нико Пироцмани? // The Art Newspaper Russia – новости искусства. 31.10.2023. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20231031-mwcm/>
5. Зданевич К. Нико Пироцмани / оформ. К. Зданевича. Тбилиси: Литература и искусство, 1963. 139 с.
6. Казьмина Н. «Белым цветом я прощаю» («Пироцмани, Пироцмани») // Театр. 1983. № 7. С. 44–48.
7. Кантор-Казовская Л. Второй русский авангард, или Визуальная культура эпохи холодной войны // Артгид. [Электронный ресурс]. URL: <https://artguide.com/posts/583>
8. Кузнецов Э. Д. Искусство Нико Пироцманашвили как явление «третьей культуры» // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва: Наука, 1983, 205 с.
9. Мальцева О. Н. Театр Эймунтаса Някрошюса (Поэтика) / Предисл. Ю. Барбоя. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. 304 с.
10. Паустовский К. Жизнь на клеенке (Нико Пироцманишвили) // Паустовский К. Из разных лет. Публикация Л. Левицкого // Новый мир. 1970. № 4. С. 117.
11. Рылева А. Н. О наивном. Москва: Академический Проект: Российский институт культурологии, 2005. 272 с.

*

Поступила в редакцию 09.10.2024