

ГРУЗИНСКИЕ ХУДОЖНИКИ

ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

(В порядке обсуждения).

Ладо Гудиашвили — один из крупнейших художников Союза. А среди грузинских художников Гудиашвили выделяется, как наиболее оригинальный по своей художественной находчивости и «творческим вспышкам интуиции». По линии общественной тематики художник в основных моментах продолжает традиции величайшего самородка Нико Пиросмани*. Кутила-кинто, натюр-морт, «духанский» городской быт, кинто-ухажоры и барышни «кекелки» — вот вся первоначальная тематика Гудиашвили. Свое творчество Гудиашвили развивает в изломанных линиях и в нарушении традиционной — установленной пропорции; но линия его весьма убедительна и динамична. Она представляет большую эмоциональную зарядку, благодаря чему оголяется внутренняя экспрессия изображаемого типа и создается соответствующее настроение.

По своеобразной выразительности линии художника можно считать исключительным рисовальщиком; его можно сравнить иногда даже с Леонардо да-Винчи. Но линия Леонардо — этого подлинного «знатока анатомии» — математически точная категория: все изгибы его линии, все повороты его линейной конструкции, все отдельные моменты его «графического полета» — логически связаны между собою и как-будто интеллектуально (в противовес иррациональному) закреплены. И поэтому рисовальное творчество Леонардо да-Винчи почти что совершенно «очищено» от всяких моментов эмоции и «чувственной» зарядки. В нем дается только холодный математический расчет графического соотношения элементов, в результате чего получается анатомически верный рисунок.

Гудиашвили изгоняет интеллектуализм из рисунка, отбрасывает в сторону анатомическую точность изображаемого, создает изумительный «хаос» линий для получения сильной динамики и насыщает вещь эмоциональными моментами.

Эмоциональной силой линейной экспрессии Гудиашвили дает совершенно новую трактовку рисовального искусства, создавая тем самым оригинальный графический стиль.

Очень сильно повлияло на Гудиашвили творчество Нико Пиросмани; особенно сильно сказывается это влияние в трактовке «духанского» натюр-морта. В этом отношении показательна работа Гудиашвили «Кутеж на заре». Здесь подчеркнута не только вещьность натюр-морта, но и показано «оживляющее» действие «мертвой природы», — эта специфичность пиросмановского натюр-морта. Пиросмани особых линий не создавал, бедна также была красочная гамма его палитры. Гудиашвили исправляет

* О творчестве Нико Пиросмани см. № 4 „На Рубеже Востока“ за 1929 г.

Пиросмани и настроение «хлебосольного человека» (творческий культ Пиросмани) воспроизводит не в прямых линиях, при которых соблюдается традиционная пропорция, а в линиях удлинённых и ломанных, чем и отличается от старой живописи («мир искусства», «передвижники») и от фотографического восприятия явлений.

Гудиашвили инстинктивно ведёт борьбу против фото, добиваясь индивидуального облика живописи особыми приемами, но в этой индивидуализации художник находится под сильнейшим влиянием восточного искусства, в частности, вышедших из византийской живописи грузинских фресок и персидской миниатюры. В картине «Кутилы-кинто» художник применяет византийский прием: изобразив лица в en face, он освещает их со всех сторон, добиваясь изображения реальных штрихов фигуры светотенью. Но при психологической трактовке фигур мы видим здесь налет пиросмановского мистицизма: кутит кинто, но без радости и без веселья!

Гудиашвили еще больше, чем Пиросмани, чувствует социальное зло богемы, но его персонажи (кинто) не находят выхода из этого зла, неспособны воспринять идейные тенденции эпохи, не в состоянии наметить себе лучшие перспективы. Гудиашвили передает такое настроение в «мистической» трактовке лица и в подчеркивании концептированных моментов «внезапного удивления». При богатой насыщенности рисунка и многообразии линейных контуров, палитра Гудиашвили бедна и темна. Он отвергает живопись, основанную на цветовых контрастах. Организация цветов у него сделана по принципу тональности. Он подчеркивает только степень темноты данного цвета, находя иногда одинаковый тон в разных цветах. Цвет под кистью Гудиашвили это только хроматическая окраска предмета, отсюда: Гудиашвили художник тональной живописи. Наряду с этим, он часто применяет светотень, т.-е. проводит определенную градацию между светом и тенью внутри линейного контура. Светотенью Гудиашвили достигает более сильных эффектов, чем какой-нибудь художник цветовыми комбинациями. И в этом отношении Гудиашвили весьма мастерски пользуется традициями голландской школы. Тут поневоле опять напрашивается сравнение его работы «Дева в горах» с большой картиной Леонардо да-Винчи «Мадонна в скалах». Помимо правильного треугольника в картине Леонардо да-Винчи, куда он вогнал весь сюжет композиции, там подчеркивается изумительное сочетание черного цвета с ярким светлым тоном. В этом сочетании уничтожен яркий контраст этих двух тонов и переход их друг в друга обеспечен последовательными нюансами.

В картине Гудиашвили отвергнута геометрическая схема треугольника, но зато светотень применена до максимума: светотенью он дает полную иллюзию объемности и дали. И портрет женщины, и весь фон окружены воздушной перспективой. И дева, и скала здесь как-будто вылеплены роденовской пластичностью, образуя вместе с тем наглядную сферичность композиции, которая ловкой игрой светотени оставляет впечатление математической точности микель-анджеловской художественно-правдивой композиции и яркой выразительности рафаэлевских мадонн. Каждая черточка, каждая нотка портрета или рисунка должны способствовать психологическому раскрытию внутреннего мира, изображаемого образа, выявлению его экспрессии, оголению его души. С этой точки зрения все моменты линейности и красочности контура у Ладос Гудиашвили оправданы функционально. Все они выявляют то «сентименталь-

ную» гордость кинто, когда он ухаживает за женщиной, то дегенеративное лицо профессионального пьяницы, то «героическое» настроение во время кутежа деклассированных «мокалак»*, то мещанскую радость гуляющих с шарманкой и т. д., и т. д.

Исходя из этого, творческая стихия Гудиашвили отбрасывает все, что не выполняет эту функциональную задачу, не служит выявлению индивидуальных особенностей типа.

На этом основании Гудиашвили отвергает изображение ушей человека, так как его художественная интуиция не находит в человеческих ушах способности показать и выявлять то специфическое, то особенное, чем характеризуется творческий объект художника. Ухо ни в какой мере не может дать выразительность психики и поэтому для искусства живописи оно абсолютно не нужно. И Гудиашвили с тонким мастерством, абсолютно не нарушая зрительной иллюзии, отвергает его.

В тематике Гудиашвили привлекает внимание зрителя, как было указано выше, чрезмерное удлинение фигуры и иногда бутафорское сужение ног, а также нереальная трактовка животных. Этот прием известен в творчестве персидских миниатюристов. Нарушая логическую пропорцию линии, ломая ее «равновесие», уничтожая математическую точность линейного контура в целом, производя деформацию изображаемого, Гудиашвили свою беспокойную творческую фантазию объективирует в жутких, порою даже в мистических образах, достигая при этом убедительной ритмичности построения, но ритмичности скорее «спиральной», чем прямолинейной. Здесь Гудиашвили эгоцентричен, но его эгоцентричность упирается в экспрессионизм, если спецификой экспрессионистического мироощущения считать метод деформации изображаемого.

Моментами Гудиашвили синтезирует персидский и византийский приемы, сохраняя при этом оригинальную цельность картины, принципиально лишенной нелогичности и эклектизма («Прогулка верхом» и «Храмовый праздник»); но в картине «У озера» он очерчивает фигуру женщины и оленя по персидской манере и всю схему сюжета дает на желтом колорите, специфическом признаке персидского искусства. Гудиашвили модернизирует тематический примитив Нико Пиросмани; модернизация совершается в применении метода византийской фронтальности и персидской линии. Но это применение не есть механическое использование приемов восточной живописи: в эти приемы Гудиашвили вносит свое, специфическое, что выражено в трактовке применения этих приемов на новом (для восточной живописи) тематическом материале. Приемы восточной живописи нигде так наглядно не получают своего блестящего оправдания, как под кистью Гудиашвили в применении к тематике мелкобуржуазной богемы: персидская миниатюра служит у него путем физической деформации, средством передачи «настроения», а византийская фреска помогает Гудиашвили в деле оформления мистического облика своих творческих персонажей.

И победа художника в том, что этим путем он верно передает динамику души изображаемых типов и создает творчество, которое по праву может быть названо «модернизированным экспрессионизмом в линиях городского примитива».

В общем, все творчество Гудиашвили подчинено его «чувственности». Духовное уродство деклассированного слоя городского мелко-

* Мокалаки — по-грузински — граждане.

буржуазного населения (кинто) художник выявляет в физической композиции своих образов: происходит своеобразная материализация психики изображаемых типов, в результате чего духовное ничтожество кинто преподносится в аспекте эстетического феномена.

Гудиашвили в грузинской живописи первый создатель эстетики уродства. Единственный и верный путь к этому, который избрал Гудиашвили, это путь творческой деформации. Но тематикой кинто и эстетикой уродства Гудиашвили демонстрирует свою ретроспективную «влюбленность» в давно ушедшую Грузию, которую он воспринимает романтически, проявляя соответствующую изысканность и утонченность художественного вкуса. В этой утонченности проявляется настоящий Восток и, главным образом, Персия, так что ошибочно мнение, будто Гудиашвили — живописец западной ориентации. Будучи еще в Париже, он не поддавался влиянию парижского искусства и сумел сохранить свой индивидуальный художественный облик*. Ретроспективность его творчества в сторону мелкобуржуазной богемы и художественное осмысление ее в линиях эстетики уродства приемами Персии и Византии превратили бы художника Ладо Гудиашвили в яркого представителя подлинного декаданса, если бы творчество его остановилось и ограничилось бы сферой мелкобуржуазной богемы. Но об этом ниже.

Тематическую и формальную примитивность Нико Пиросмани Ладо Гудиашвили превратил в настоящий примитивизм, который и дал живительную струю первоначальному творчеству художника. Такая ориентация на примитив в определенном смысле сближает творчество художника с западно-европейским упадочничеством, характерная черта которого заключается в исчерпании своих творческих возможностей и ориентации на первобытность, вообще, и на негритянскую культуру, в частности.

Как отмечалось выше, методы византийско-персидского искусства в творчестве Гудиашвили были продиктованы необходимостью всестороннего выявления экспрессии деклассированного кинто. «Структура» этой экспрессии, как сгусток психологических явлений (воля, характер, настроение), была по существу «алогична» и поэтому для своего «физического» проявления требовала как-будто нарушения пропорций физического организма. Такому характеру экспрессии кинто всецело отвечали византийская фреска и «графические» зигзаги персидских миниатюристов.

И Гудиашвили очень искусно пользуется этими приемами для психологического раскрытия своего творческого образа в линиях физической деформации.

Таким образом, характер тематики определил и характер формальных приемов; в свою очередь, тематика кинто была порождена вторжением торпового капитализма в грузинскую общественность. А палитра художника? Какие факторы определили характер этой палитры?

Ладо Гудиашвили — художник страны с влажным морским климатом, обильным блеском солнечных лучей, пышным каскадом растительности и вообще изумительным колоритом. Как-будто художник должен иметь в подобных условиях богатую, светлую, красочную палитру, радующую глаз. Но, увы! Несмотря на красочное обилие географической среды, несмотря на богатство естественного пейзажа Грузии, Гудиашвили

* См. об этом интересную французскую монографию о Ладо Гудиашвили Мориса Рейнея. Париж. 1924 г.

скуп в красках и палитра его темна, а иногда и однотонна. Этот факт еще раз красноречиво доказывает всю принципиальную несостоятельность тезиса Тэна, по которому закономерность линейной и красочной живописи нужно искать в «географии» и «климате» страны.

Чем же тогда объяснить бедность, вернее, темную красочность палитры Гудиашвили?

Основную причину этого нужно искать в той тематике, которая представляет собою сгусток общественных отношений и в конкретных образах которой творчески перевоплощался художник Гудиашвили.

Центральным образом этой тематики, как отмечалось выше, был тип деклассированного кинто, его настроения, его переживания, его «мироощущения». Находясь в тисках развивающегося торгового капитализма, этот «тифлисский мякалак» терял экономическую базу своего существования и вместе с тем терял всякую перспективу. Единственным путем для него был путь породской богемы, единственной забавой — шарманка и зурна, единственной «святыней» и единственным богатством — тяжелый серебристого цвета железный пояс, единственным идеалом — «Белый духан» и юрганцин Датико Земмель.

И художника Гудиашвили привлекает та «зигзагообразная» динамика души кинто, которую тот проявлял во время безумного кутежа, во время «рыцарской» драки, во время «изысканного» ухаживания за женщинами. Но логика развития жизни отбрасывает кинто, этого городского служилого отпрыска при дворе грузинских феодалов, в область исторического прошлого и делает его, с точки зрения современности, совершенно лишним человеком. Духовное уродство кинто проявлялось на каждом шагу, но основная тенденция его определилась в психологической борьбе против всякой культуры и цивилизации.

В этом отношении кинто «объективно, пожалуй, и является представителем примитива, но примитива не в руссовском смысле, примитива городского, но специфически богемного.

Кинто не делает истории, он только исторический «документ» богемы старого Тифлиса. И художник Гудиашвили прекрасно чувствует все это. Он живет одновременно в двух воплощениях: как гражданин, Ладо Гудиашвили хотя и воспринимает среду мелкобуржуазной богемы и феодального рыцарства в призма «романтически ретроспективной влюбленности», но он, несмотря на это, не может не видеть в кинто темное пятно истории и прогресса. Ибо романтический уход Гудиашвили в прошлое объясняется исключительно желанием художника найти соответствующую тематику, к которой можно было бы применить и оправдать методы грузинских фресок и миниатюр. Поэтому-то он, как художник, особенно акцентирует психику этого «живого пятна», чтобы уловить ее и создать творческий образ в модернизированных приемах восточной живописи. Первоначальная тематика Гудиашвили была «больной», нездоровой, и этим нужно объяснить ту символику уродства, которую преподносит он в темных тонах. Темная палитра, таким образом, была продиктована идейной темнотой деклассированной богемы.

Это положение подтверждается еще и другим монументальным полотном художника «Расстрел парижских коммунаров» (эпизод с мальчиком, отнесшим трубку своему отцу и вернувшимся обратно на расстрел). Озверевшая темная реакция расстреливает парижских коммунаров, в числе

которых (на переднем плане) находится мальчик, сын старого коммунара.

На издевательский вопрос реакционера офицера: «Ты боишься расстрела?», мальчик отвечает: «Нет, не боюсь, я только отнесу отцу (на заднем плане) трубку и возвращусь». Гудиашвили изображает бешеную реакцию в темных, мрачных тонах, подчеркивая этим всю ее гнусность и темноту, выявляет художественно правдиво детскую экспрессию и детскую наивность светлого мальчика и показывает презрение к смерти подлежащих расстрелу коммунаров.

Богатая красочная палитра, передающая радость и исторический оптимизм восходящего класса, конечно, не смогла бы дать картины версальского зверства.

Как мы отмечали выше, культурно-историческое прошлое Грузии представляет собою комплекс разных культурных влияний — Византии, Персии, Аравии, Ассирии - Вавилонии.

Творчество Ладо Гудиашвили, этого, безусловно, культурнейшего и тонкого мастера, подчинено этим влияниям; и неудивительно поэтому, что в его работах зритель чувствует и модернизированную византийскую фреску, и мозаичную пестроту персидской миниатюры. Но как бы ни модернизировать формально - технические приемы восточного искусства, — современная живопись не может идти по этим стопам, ибо эти приемы находят свое оправдание только в применении к тематике мелкобуржуазной богемы, которая требовала и соответствующей палитры художника. В богеме невозможно искать специфики грузинского стиля, ибо новые общественные отношения отбросили эту богему в область исторического забвения.

На арену общественной деятельности выступает рабочий класс с новым мироощущением и новыми методами борьбы. Все это требует новых изобразительных средств, которые должны стать верными проводниками всех идейных тенденций эпохи. А отсюда — необходимость тематического обновления, необходимость искать национальный колорит не в деклассированных слоях мелкобуржуазного населения, а в новых людях — пролетариях, красноармейцах, рабфаковцах, комсомольцах, пионерах, которые создают пафос новой, социалистической жизни, создают новый стиль эпохи.

Новая тематика определит характер новых творческих приемов, и тогда будет распутан тот клубок восточных наслоений, в линиях которого творчески рос Ладо Гудиашвили.

Гудиашвили весь в процессе искания, он остро ощущает необходимость тематического обновления. В последнее время он создает полотна, близкие современности; среди них выделяются «Каменщики», «Перевозка раненого рабочего», «Сеятель» и др.

Но параллельно с новой тематикой художник ищет новую палитру; в этом отношении показательна его работа «Женщины-молочницы». Искание палитры идет по линии обогащения и увеличения степени светлоты тонов. Обращает на себя внимание также новая манера обработки красочной поверхности на предмет введения фактурного содержания в живопись.

Перед художником большая задача: тематически уловить основные моменты социалистического строительства и найти соответствующие:

приемы для их оформления. Новая тематика нуждается в новых формах, новых трактовках, чтобы она была убедительна, экспрессивна и психологически правдива. Глубокая художественная интуиция и искреннее желание Гудиашвили осмыслить социалистическую современность — полная гарантия того, что задача эта художником будет осилена.

Своей первоначальной тематикой и идеализацией византийско-персидских приемов искусства Гудиашвили создал своего рода тупик для грузинской живописи.

Или сентиментально уйти в прошлое, об'явив его «бесконечно милой эпохой» на манер художников из «Мира искусств», или же порвать окончательно с традициями Востока и старых мастеров и стать на путь полного обновления. Перед такой дилеммой очутилась грузинская живопись.