

Михаил Ларионов — лидер раннего русского авангарда, обладавший неумным темпераментом и постоянно готовый нарушать правила. Активность и незаурядность он проявил уже в МУЖВЗ, куда поступил в 1898 году, а закончил только в 1910 году. Долгая история его обучения сопровождалась скандалами. Так, в 1901 году после «эскизной выставки» учеников, где Ларионов показал около 150 этюдов и рисунков, за три полотна, признанных порнографическими, он был исключен из училища сроком на год. После восстановления в 1904 году Ларионов вместе с Павлом Кузнецовым и Сергеем Судейкиным организовал однодневную выставку, и на следующее утро на опечатанной двери выставочного зала появилось объявление об исключении студентов Судейкина и Ларионова за растлевающее влияние на товарищей. И тем не менее, Ларионов снова был восстановлен. К занятиям в училище он относился без усердия и даже считался лентяем. Однажды утром художник Игорь Грабарь, который пришел к Ларионову, чтобы посмотреть работы, застал того спящим на диване в одежде, а все четыре стены его комнаты были сплошь увешаны новыми этюдами. В 1906 году, формально оставаясь учащимся МУЖВЗ, Ларионов по приглашению Сергея Дягилева отправился в Париж для участия в выставке русского искусства на Осеннем салоне и имел успех, после которого был избран действительным членом Салона.

В 1900-е годы художник прошел через многие направления от реализма и модерна до импрессионизма, фовизма и экспрессионизма, но самым настоящим авторским открытием Ларионова стал неопримитивизм. Вместе с Наталией Гончаровой Ларионов создал своего рода исследовательскую группу по изучению примитива в самых разных его проявлениях. Лубок, древняя языческая скульптура, народная икона, деревянные резные игрушки, вывески и даже пряники — все вызвало серьезный интерес и становилось предметом коллекционирования в пику буржуазным вкусам и ханжеству «приличной публики». В историческом контексте 1900-х годов неопримитивизм стал отражением распада социальных иерархий.

” Держания Ослиных хвостов главным образом литературные, и скорее их можно оценить при чтении каталога, чем при взгляде на картины <...> В действительности же видишь живопись широкую, этюдную, часто талантливую, тенденциозно неряшливую, всегда случайную и долженствующую скрывать в себе насмешку над зрителем. Кроме того, у всех участников О. Х. наблюдается особое пристрастие к изображениям солдатской жизни, лагерей, парикмахеров, проституток и мозольных операторов.

Максимилиан Волошин. *Лики творчества. 1912*<sup>1</sup>

Название первого созданного Ларионовым (хотя некоторые художники оспаривали его первенство) объединения — «Бубновый валет» — ассоциировалось с преступным миром. Название второго, основанного в 1912 году, — «Ослиный хвост» — намекало на скандал в парижском Салоне независимых 1910 года, когда группа мистификаторов выставила картину, якобы написанную хвостом осла. Избрав именно это название, Ларионов подтвердил свой курс на борьбу с привычными эстетическими «режимами».

На выставке «Ослиный хвост» экспонировалась «солдатская серия», написанная по впечатлениям от военной службы. С осени 1910 года Ларионов отбывал воинскую повинность в чине младшего офицера. Сначала его подразделение квартировалось в Московском Кремле, а летом 1911 года — в военном лагере в Тайцах под Санкт-Петербургом.

В картине «Отдыхающий солдат» на красноватой земле лежит лихой крепкий парень. Лопатка, которой он недавно работал, прислонена рядом, а румяные щеки и покрасневшая шея свидетельствуют о том, что отдых начался недавно. Солдат, конечно же, курит самокрутку и в левой руке держит кисет с махоркой.

Поза лежащего больше всего соответствует глаголу «развалился»: этот парень как будто бы занял место привычных «картинных» Венер и даже издевается над зрителем, демонстрируя грязные сапоги и выпячивая зад. При этом в позе солдата угадывается «вольный казак» Степан Разин со знаменитой картины Василия Сурикова из ГРМ.

На дощатых стенках коряво нарисована обнаженная женская фигура вместе с неразличимым животным — то ли лошадью, то ли собакой. Надписи и рисунки буквально перенесены в картину прямо из казарм — такую «забористость» не позволял себе пока что ни один европейский модернист. Здесь Ларионов, казалось бы, доходит до крайности, но именно крайность позволяет раскрыть живописные качества. Контрасты красного и синего цветов разыгрываются в условиях общей серебристой гаммы и приобретают глубокое звучание. В этом проявляется эстетизм Ларионова, который создавал сложные цветовые гаммы даже в самых brutальных примитивистских вариантах. А смысл его художественной политики раскроется чуть позже — на выставке «Мишень» 1913 года.



Цикл «Времена года» вместе с другой серией Михаила Ларионова «Венеры» экспонировался на второй выставке объединения «Ослиный хвост» в 1913 году. Эту выставку Ларионов назвал «Мишень», упреждая реакцию критиков и подготавливая публику. В истории русского авангарда «Мишень» имела эпохальное значение: она подвела итог неопримитивистским поискам и обозначила футуристические тенденции.

В предисловии к каталогу выставки Ларионов, на первый взгляд, призывал к абсолютной художественной анархии и разрыву с европейской цивилизацией — «признавать все», отказаться от «восхваления индивидуальности»: «Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство <...> Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающего нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующего»<sup>2</sup>.

Призывы Ларионова «апеллировать только к художественному произведению, не имея в виду автора»<sup>3</sup>, и признать копию самостоятельным произведением отчасти перекинулись с установками немецких искусствоведов-формалистов, которые в то время занимались теорией стилей и создавали «историю искусства без имен». При этом желание Ларионова поставить знак равенства между наивным и профессиональным, авторским и «неавторским» искусством, а также между копией и оригиналом делает его предтечей постмодернистских теорий.

На выставке «Мишень» вместе с произведениями авангардистов были представлены работы самодеятельных художников, торговые вывески, детские рисунки и, что показательно, даже карикатуры на авангард. Почти одновременно Ларионов организовал «Выставку иконописных подлинников и лубков» и позиционировал лубочные картинки как живописные шедевры. «Времена года» демонстрировали опыт полного «авторского» слияния с наивным искусством и выбивались из всех направлений европейского модернизма.

Первоначально это был, скорее, полиптих из четырех частей. В экспозиции на выставке «Мишень» картины висели на одной стене в два ряда. Верхний ряд — «Зима» и «Весна» (обе — в собрании ГТГ), нижний ряд — «Лето» (частное собрание) и «Осень» (Центр Жоржа Помпиду, Париж). В качестве «оригиналов» художник, вероятно, использовал детские рисунки, а также образцы вышивок и уподобил свои работы легким тканям, отвергая привычные представления о картинном пространстве и картинном поле. Каждая из композиций поделена на четыре неравные зоны, и каждая из зон содержит постоянные мотивы, которые повторяются из картины в картину: это большие фигуры «Венер» — аллегории времен года, древо жизни, жанровые сценки с маленькими фигурами и, наконец, пояснительные тексты с разноцветными буквами, нанесенными неровным «детским» почерком. Ларионов явно пытается привести

изображения и тексты к орнаментально-декоративному единству, упрощает фигуры до состояния символических знаков и организует их в композиции, используя самый примитивный принцип геральдического соподчинения, распространенный в древних культурах. Этот принцип предполагает обязательную иерархию мотивов, которые различаются по своим масштабам, и симметричную группировку малых изображений по сторонам большого «значимого» изображения. В картине «Весна» Венеру окружают крылатые амуры, а древо жизни в нижнем регистре фланкировано двумя человеческими профилями. Аллегория весны представлена в радостном экстазическом танце и знаменует собой любовь, плодородие и возрождение, на которое указывают символические образы гусеницы и бабочки в малом верхнем регистре. Такое упрощение «картины мироздания», адекватной первичному «детскому» восприятию, вызывает эмоциональный подъем и освобождает цветовую энергию. Для каждой из картин цикла Ларионов в качестве доминанты выбрал один из основных цветов спектра: красный («Зима»), желтый («Весна»), зеленый («Лето»), синий («Осень»), и в рамках полиптиха расположение картин соответствует двум цвето-контрастным осям: красная-зеленая, желтая-синяя. Однако художник избегает «чистых» спектральных цветов и создает сложные и глубокие по звучанию тональные гаммы. Поэтому в картине «Зима» доминируют не красные, а коричневые тона, в картине «Весна» — оранжево-охристые, в «Лете» — изумрудно-черные, а в «Осени» — голубые. Смещение цветов в одной картине распространялось на весь полиптих, в котором все части были сопоставлены по принципу дополнительных контрастов: как светлые и темные, холодные и теплые.

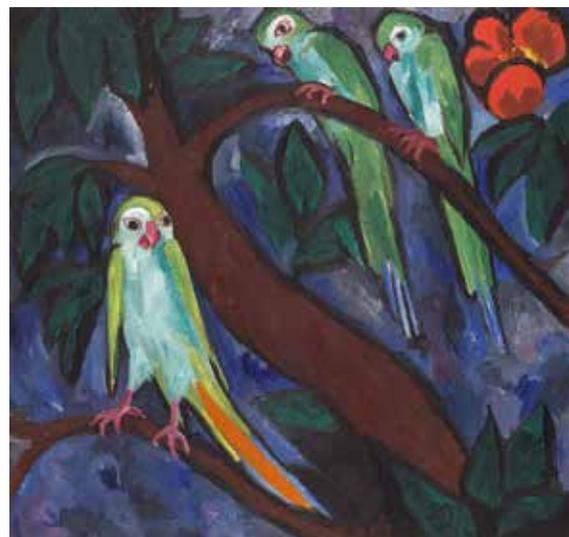
На этой же выставке Ларионов представил картины, сделанные по другой колористической модели: в них смешивались уже не краски, а цветовые лучи, формирующие изображение. Манифест «Лучистый и будущий» Ларионов написал еще в 1911 году, но опубликовал двумя годами позже: «Картина является скользкой, дает ощущение вневременного и внепространственного. В ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине — уже другого порядка: этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой...»<sup>4</sup>.

Освобождение восприятия на первом (неопримитивистском) этапе и освобождение живописи на втором этапе, с которого начинается развитие абстракции, для Михаила Ларионова было не просто чередой экспериментов, в конечном счете оно предполагало «уничтожение времени» как истинную цель футуризма и, значит, достижение золотого века, представленного в цикле «Времена года».



Наталья Гончарова и Михаил Ларионов были не только единомышленниками, но и соорганизаторами многих своих проектов. Ларионов, нисколько не боясь отступить на второй план, отдавал своей союзнице лучшие экспозиционные площади. В публичных акциях Гончарова участвовала менее активно и ограничивалась ролью помощника, как это было во время знаменитого выхода группы «будущников» с раскрашенными лицами 14 сентября 1913 года на улицы Москвы. В отличие от общительного Ларионова, Наталья Гончарова, по воспоминаниям современников, была человеком молчаливым, сдержанным и предельно сосредоточенным. В ее цельной натуре соединились пылкий аналитик и практик-экспериментатор. В 1913 году в Москве она организовала свою первую ретроспективную выставку и показала более семисот (!) произведений, созданных с 1900 по 1913 год. В предисловии к каталогу она четко и немногословно описала свой путь: «Живописное искусство я постигала сама шаг за шагом, не учась этому ни в одной художественной школе (в Училище живописи и ваяния я занималась скульптурой в продолжение трех лет, и по получении малой медали ушла оттуда). В начале своего пути я более всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточного»<sup>5</sup>.

Годом раньше, в марте 1912 года, в помещении МУЖВЗ на скандальной выставке «Ослиный хвост» Гончарова показала более 50 новых работ, среди которых выделялась серия из пяти картин «Художественные возможности по поводу Павлина», выполненных в разных стилях: «китайском», «футуристическом», «египетском», «кубистическом» и «стиле русской вышивки». Самим названием Гончарова подчеркнула, что ее ин-



тересовало живописное исследование, и картина «Павлин под ярким солнцем (стиль египетский)» — лучшее тому подтверждение.

В композиции доминирует раскрытый хвост, пылающие цветом полуовальные плоские сегменты расходятся лучами от локально окрашенных кругов. Этот хвост больше всего напоминает стремительную аркаду с многочисленными проемами. Цветовое решение строится на контрастных переключках и переходах, которые производят эффект интенсивного свечения. Местами кажется, что Гончарова просто выдавила краску из тюбика, но в условиях декоративной композиции она достигает впечатления пространственной глубины.

Коричневато-серые мазки, которыми едва намечена земля, и более глубокий зеленый вокруг птицы только подчеркивают, что именно яркий диск в центре композиции и есть главный источник света.

Уточняющее название «стиль египетский» трудно понять однозначно. Быть может, оно относится к позе павлина, которая представляет собой комбинацию профиля и фаса, характерную для канонов Древнего Египта. Фигура птицы показана в профиль, а хвост развернут фронтально. Но более вероятной кажется некая общая отсылка к чему-то древнему (архаичному) и восточному. Именно это отмечали чуткие зрители, такие как Бенедикт Лившиц: «Ничто здесь друг от друга не оттакивалось: все смешивалось в сумасшедшем вихре распавшегося солнечного спектра, в перво-зданном хаосе красок, возвращавшем человеческому глазу дикарскую остроту зрения и, вместе с нею, неисчерпаемый источник забытых наслаждений. Я говорю главным образом о картинах Гончаровой, при виде которых не хотелось вспоминать, к какой школе они принадлежат, в какой манере они писаны, каких теоретических воззрений придерживалась художница в период их соиздания»<sup>6</sup>.

Интересно, что именно в 1911 году, когда был написан «Павлин», в московском Музее изящных искусств экспонировалась знаменитая коллекция древнеегипетского искусства Владимира Голенищева, а египтология стала одной из главных тем культурной жизни. Гончарова была очень впечатлительной, но, обращаясь к стилям прошлого, она стремилась освободить энергию цвета. Есть все основания предполагать, что именно «Павлин» натолкнул Александра Бенуа на мысль пригласить Гончарову в качестве сценографа в постановке оперы Николая Римского-Корсакова «Золотой петушок», покорившей Европу своей экзотической «восточной» красочностью.

Наталья Гончарова  
Попугаи. 1910. Холст, масло, 99×104,3



”  
Эклектизм? Я этого не понимаю. Эклектизм — одеяло из лоскутов, сплошные швы. Раз шва нет — мое. Влияние иконы? Персидской миниатюры? Ассирии? Я не слепая. Не для того я смотрела, чтобы забыть (Наталья Гончарова)<sup>7</sup>.

Работа вошла в цикл «Сбор винограда», который первоначально включал девять картин. Этому циклу предшествовал другой «крестьянский» цикл Гончаровой «Сбор урожая» 1908 года (ГРМ), созданный под влиянием Поля Гогена. В «Сборе винограда» Гончарова уже всецело ориентируется на «Восток» в широком диапазоне от древнерусской иконописи до художественных традиций Закавказья, Передней Азии и даже Ирана.

По свидетельству поэтессы Марины Цветаевой, близко знавшей Гончарову, источником, вдохновившим художницу на создание этого цикла, была евангельская притча о виноградарях, заключительная фраза которой: «многие же будут первые последними, и последние первыми». Однако очевидное использование иконописных приемов и христианских мотивов в картинах Гончаровой сочетается с образами совсем иного рода и иного происхождения. Земледельческие культы связаны с миром язычества, а символические образы льва и лебедя (в сочетании с образами павлина и феникса) являются символами четырех стихий и входят в «солнечный круг». Они берут свое начало в солярных культах Месопотамии и получают развитие во многих культурах, включая греков, скифов и славян.

Картина «Пьющие вино» вместе с «Танцующими крестьянами» завершает весь цикл, в котором каждая из представленных сцен приобретает характер ритуального действия. Композиция картины напоминает каноническую сцену Тайной вечери, но до конца невозможно понять, какие именно предметы лежат на столе: то ли виноград, то ли пасхальные яйца, то ли хлеб. Осенний праздник, венчающий сбор винограда, напоминает весеннюю пасхальную трапезу. Подобная аллюзия, скорее всего, сделана сознательно, поскольку Гончаровой было важно установить

связь между христианской и языческой обрядностью. В цикле «Сбор урожая» причащение вином завершается танцем. Грубоватые, напряженно застывшие лица крестьян, сидящих за столом, одновременно напоминают иконные лики и рубленые «маски» деревянных идолов. Статика лаконичных монументальных форм преодолевается за счет цветовых контрастов, а также золотых обводок и отрывистых линий, которыми обозначены складки скатерти стола. Эти линии похожи на штрихи из сусального золота на поздних древнерусских иконах.

Марина Цветаева хотела, чтобы Гончарова создала иллюстрации на евангельские темы: «Если бы я была мещенатом или страной, я бы непременно заказала Гончаровой Библию»<sup>8</sup>. В архиве художницы сохранились письма, в которых она выражает намерение расписать одну из церквей, построенных Алексеем Щусевым. Но в «Сборе урожая» проявляются другие интересы.

По концепции этот цикл перекликается с идеями скифства — религиозно-философского и политического учения, очень популярного в кругах русских интеллектуалов 1910-х годов. Приверженцы скифства утверждали «апологию варварства» в поисках альтернативы «одряхлевшей» западной цивилизации и нередко смешивали христианские представления с языческим пантеизмом, как это происходит в цикле «Сбор урожая». В разное время к скифству тяготели Андрей Белый, Александр Блок, Кузьма Петров-Водкин, Марина Цветаева и многие другие писатели, художники и философы. Выставка «Мишень» 1913 года, организованная Михаилом Ларионовым, состоялась на волне «скифских» настроений. В том же 1913 году Игорь Стравинский написал музыку к балету «Весна священная» на тему древнеславянских ритуалов и верований.



Наталья Гончарова. Лебедь. 1911  
Холст, масло, 92,3×99



Наталья Гончарова. Лев. 1911  
Холст, масло, 92,1×99,5

«Натурщица» Татлина была чуть ли не единственной работой в жанре ню, представленной на третьей выставке «Бубнового валета», которая началась в феврале 1913 года. Через месяц Михаил Ларионов открыл свою скандальную «Мишень», и по контрасту с «ларионовцами» художники «Бубнового валета» хотели выглядеть серьезно и солидно без явных намеков на провокацию. Среди иностранных участников обращала на себя внимание большая группа французских кубистов: Жорж Брак, Андре Дерен, Анри Ле Фоконье и даже Пабло Пикассо, приславшие свои работы в Москву и утвердившие новую тенденцию в развитии русского авангарда. В предыдущей выставке среди европейских художников преобладали немецкие экспрессионисты.

Татлин присоединился к «валетам» после конфликта с Ларионовым, хотя уже в начале 1910-х годов он вместе с Владимиром Маяковским занимался в студии Ильи Машкова, писал и рисовал обнаженных натурщиц. Сложные перипетии становления Татлина подробно проследил искусствовед Анатолий Стригалева<sup>9</sup>. Отец Татлина был инженером-технологом и с детства привил своему сыну интерес к изобретательству. Важно, что одной из первых, если не первой выставкой, которую мальчик увидел в своей жизни, была Выставка изящных искусств и кустарных изделий из металла, кожи, меха и других материалов. Она проходила в Харькове в 1898 году и произвела неизгладимое впечатление на будущего создателя контррельефов. Татлин начал обучение в Харькове, далее два года (1902–1903) провел в МУЖВЗ, откуда был отчислен по непонятным причинам и уехал в Пензу, где в 1910 году закончил художественное училище с правом преподавания рисунка и черчения. Из Пензы Татлин привез большую папку с кальками, на которых были изображены фрагменты древнерусских и ренессансных фресок — наследие преподавателя Алексея Афанасьева. Эту папку художник хранил долгие годы.

В Москву Татлин приехал уже профессиональным художником и влился в бурлящую среду авангардистов, посещая различные частные студии. Знакомство с поэтом Велимиром Хлебниковым в 1912 году переросло в дружбу, окрылившую обоих. В том же году Татлин увлекся идеями Ларионова и принял участие в выставке «Ослиный хвост», где среди прочих работ показал «матросскую серию», созданную под впечатлением от многочисленных путешествий и отмеченную влиянием неопримитивизма. Рядом с Ларионовым уживались немногие, и после ухода из его группы

Татлин пережил кризис. Он арендовал собственную мастерскую и начал формировать свой круг по аналогии с другими московскими студиями.

Художник как будто бы начал с нуля, с академических азов. «Натурщица» 1913 года значительно отличается от работ предшествующего времени. Второе поясняющее название картины — «Композиция из обнаженной натуры» — указывает, что объект изображения — это всего лишь повод, мотив для построения композиции (на этой же выставке Аристарх Лентулов представил картину «Исследование символического сходства в портрете»). В трактовке форм Татлин проявляет чуть ли не классическую строгость, вполне адекватную устремлениям «Бубнового валета». Фигура, постамент и драпировка на заднем плане очерчены упругими лаконичными контурами. Формы предельно обобщены и геометризированы, как это делали кубисты. Однако Татлин избегает характерных для кубизма деформаций, сдвигов и дробления, сохраняя первоначальную цельность. И в этом он проявляет себя как оппонент кубизма. Фигура и пространство связаны между собой ритмами диагональных полукружий. Эти повторяющиеся динамические ритмы происходят из итальянского футуризма. С их помощью футуристы создавали иллюзию движения в картине. Однако в работе Татлина движение не возникает, так как художник использует диагональные ритмы для построения пластической формы. Границы светотени в моделировке фигуры намечены широкими белыми мазками, похожими на пробела новгородских фресок. В сочетании с черными контурами они образуют самостоятельную ритмическую структуру, буквально отрываясь от изображенных мотивов.

Парадокс: «Натурщица» представляет собой редкий образец совершенного «классического» стиля, который содержит в себе многие признаки кубофутуризма и одновременно противоречит ему. И вместо того, чтобы стать апологетом нового направления, Татлин становится его критиком. Желая расширить возможности видения, Татлин по его собственным словам выражает «недоверие к глазу» и хочет поставить глаз «под контроль осязания». В 1910-е гг. никто из художников не ставил подобные задачи, они будут сформулированы только в 1960-е годы в практике представителей «конкретной скульптуры», перформанса и концептуального искусства. В искусстве Татлина отношения пластики и пространства, визуальности и тактильности получают развитие на следующем этапе, когда художник начнет создавать свои контррельефы.



Нико Пиросманашвили, легендарный художник-самоучка из Тифлиса (Тбилиси), получил широкую известность благодаря художнику-авангардистам Кириллу Зданевичу и Михаилу Ле-Дантю, которые в 1912 году приехали на каникулы в Тифлис — родной город Зданевича — и в одном из духанов (трактиров) впервые увидели картины Пиросмани и высоко оценили талант автора. Позже вместе с Ильей Зданевичем, родным братом Кирилла, они начали обходить трактир за трактиром в поисках других картин и даже приобрели некоторые из них. Найти художника и познакомиться с ним не удалось.

По возвращении в Москву Ле-Дантю сделал доклад о творчестве Пиросманашвили с демонстрацией двух его картин, и Михаил Ларионов, организатор предстоящей выставки «Мишень», предложил выставить на ней работы тифлисского художника. В Нико Пиросмани авангардисты увидели российский аналог Анри Руссо, который приобрел культовый статус в среде французских кубистов.

В январе 1913 г. Илья Зданевич разыскивал Пиросмани по всем духанам Тифлиса, зная, что чаще всего тот писал свои жанровые сценки и натюрмортные вывески за угощение или минимальное вознаграждение. Наконец поиски увенчались успехом. Известие о том, что его ценят в Москве, не произвело на Пиросмани особого впечатления: художник жил в своей реальности и по заказу Зданевича написал его портрет и подарил картину «Олень». В марте 1913 года четыре работы Пиросмани из собраний Ильи Зданевича и Михаила Ле-Дантю экспонировались на выставке «Мишень» в качестве наилучших примеров «восточной» альтернативы западному модернизму.

Конечно, понятие «Восток» русские авангардисты трактовали очень широко и полагали, что «восточные» традиции позволяют реализовать в искусстве нечто большее, чем индивидуальное видение. Так, в работах Пиросмани очевидно прослеживались связи

с иконописью, и, хотя сам художник никогда не писал икон, с детства он мог видеть фресковые росписи в православных храмах. В картине «Рыбак среди скал» Пиросмани развернул фигуру строго фронтально наподобие святых образов и представил ее в окружении характерных иконных горок. Соломенная шляпа на голове рыбака воспринимается как подобие нимба, и цветовые контрасты создают эффект свечения картинной плоскости.

При этом глубокий синий цвет неба в «Рыбаке» вызывает ассоциации с колористическими решениями Джотто, и именно Михаил Ле-Дантю впервые сравнил Пиросмани с первым живописцем итальянского Возрождения. Художникам ларионовского круга обращение к примитивам давало ключ к пониманию различных художественных традиций. В академической среде предстателей Раннего Ренессанса называли «примитивами», и для Михаила Ларионова это было дополнительным аргументом в пользу необходимости обрушения иерархий и стирания границ между самодеятельным и профессиональным искусством. В контексте «Мишени» картины Пиросмани существовали поверх барьеров и позволяли почувствовать связь авангарда с фольклорными и классическими образцами.

Успех в Москве принципиально не повлиял на душевное состояние и материальное положение Пиросмани. В 1916 году во время Первой мировой войны трактирщики терпели убытки, и художник потерял основную заработок. Несмотря на то, что Грузинское художественное общество стало выплачивать Пиросмани денежное пособие, время от времени он подвергался нападкам со стороны профессионалов, пресса упоминала о нем с иронией. Все это происходило на фоне постоянно ухудшающегося здоровья, подорванного алкоголем и долгими годами нужды. В начале 1918 года Пиросмани исчез. 5 мая 1918 года художник умер, место его захоронения до сих пор неизвестно.

”

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.

Илья Зданевич. Нико Пиросманашвили<sup>10</sup>

