

ДЭВИД
БУР-
БЛОК





На обложке: **Семейный портрет. 1916.** Холст, масло. 68,5 × 59,5. Государственный музей В.В. Маяковского, Москва

**Давид Бурлюк.
Слово мне!**

Москва. 2018



ОРГАНИЗАТОР ПРОЕКТА

Музей русского импрессионизма

Основатель *Борис Минц*

Директор *Юлия Петрова*

Главный хранитель *Наталья Свиридова*

НАД ВЫСТАВКОЙ РАБОТАЛИ

Куратор *Наталья Свиридова*

Координатор *Дарья Урядова*

Архитектор *Наталья Зайченко*

УЧАСТНИКИ ПРОЕКТА

Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова

Директор *Айрат Терегулов*

Вольский краеведческий музей

Директор *Марина Федосеева*

Государственная Третьяковская галерея

Генеральный директор *Зельфира Трегулова*

Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»

Директор *Майя Миткевич*

Государственный музей В.В. Маяковского

Директор *Алексей Лобов*

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан

Директор *Розалия Нургалева*

Государственный музей истории российской литературы имени В.И. Даля

Директор *Дмитрий Бак*

Иркутский областной художественный музей им. В.П. Сукачёва

Директор *Наталья Сысоева*

Красноярский краевой краеведческий музей

Директор *Валентина Ярошевская*

Рязанский государственный областной художественный музей им. И.П. Пожалостина

Директор *Марина Котова*

Самарский областной художественный музей

Директор *Алла Шахматова*

Серпуховский историко-художественный музей

Директор *Жанна Алейникова*

«ABA Gallery»

Директор *Анатолий Беккерман*

Петр Авен

Анатолий и Майя Беккерман

Ирина и Алекс Вальгер

Андрей Дзамашвили

Марина Кашуро и Валерий Дудаков

Людмила Лисина

Андрей Сарабьянов

НАД ИЗДАНИЕМ РАБОТАЛИ

Авторы статей:

Глеб Ершов

Андрей Россомахин

Наталья Свиридова

Редактор *Нина Лаврищева*

Дизайнер *Наталья Гойбова*

Корректор *Екатерина Лебедева*

Фотографы:

Владимир Горбунов

Иван Новиков-Двинский

Сергей Белов

Владимир Каверин

Александр Устинов

Издание подготовлено к выставке

Давид Бурлюк. Слово мне!

3 октября 2018 – 27 января 2019

МУЗЕЙ РУССКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА БЛАГОДАРИТ ЗА ПРЕДОСТАВЛЕННЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

Государственный музей искусств Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого

Государственный музей искусств Узбекистана

Государственный музей-заповедник «Петергоф»

Государственный Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник

Государственный художественный музей, Ханты-Мансийск

Златоустовский городской краеведческий музей

Национальную галерею Армении

Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля

Российский государственный архив литературы и искусства

Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону

Русский музей, Санкт-Петербург

Художественную галерею Йельского университета

Чайковскую художественную галерею

ВЫРАЖАЕМ ОТДЕЛЬНУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ

Давиду Н. Бурлюку

Ирине Вакар

Татьяне Гармаш

Елизавете Гусаровой

Илье Доронченкову

Дмитрию Карпову

Оксане Евгеньевне Каяндер,

хранителю фонда «Живопись»

ГМЗ «Петергоф»

Елене Морсаковой

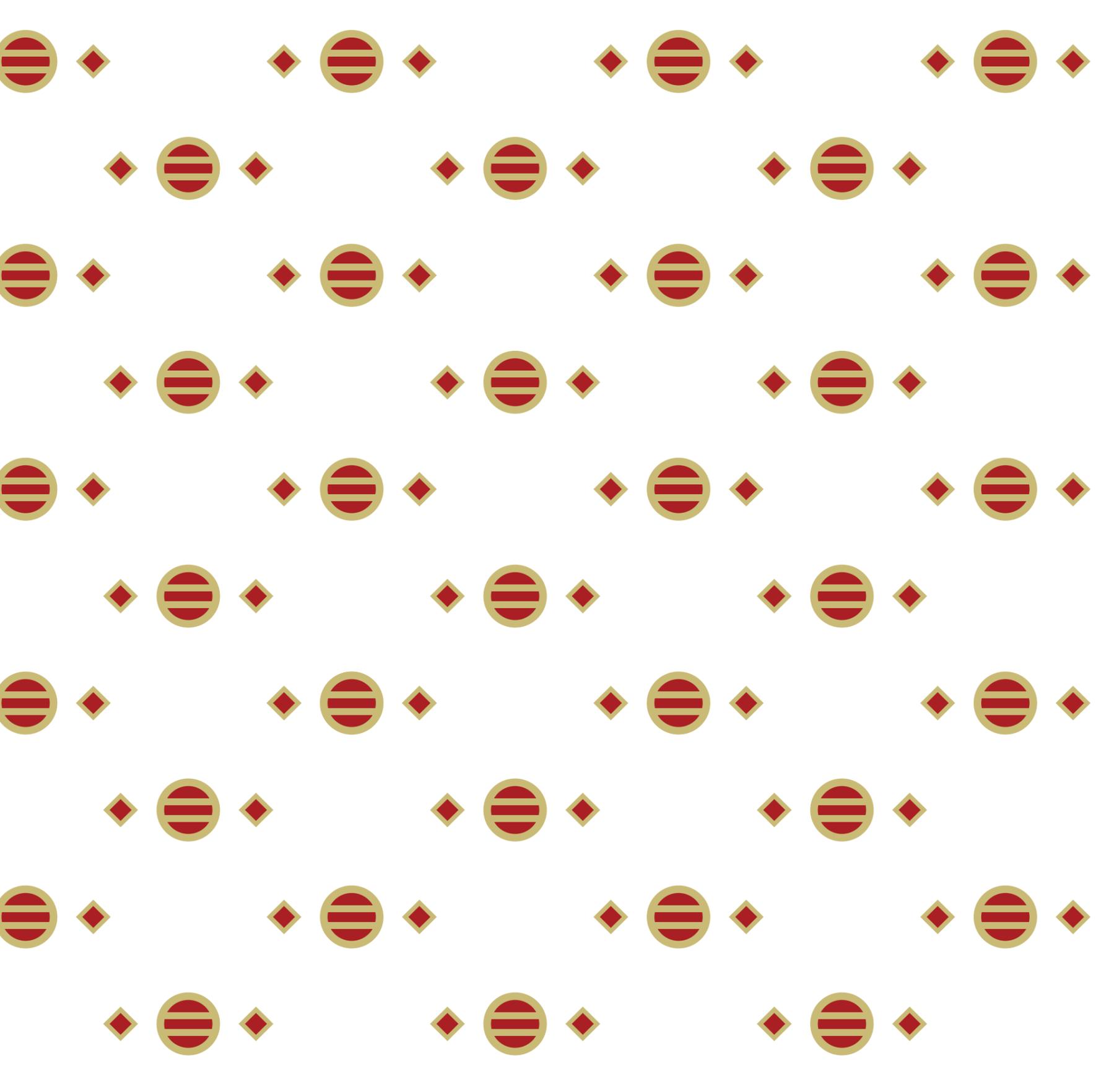
Владимиру Полякову

Наталье Семеновой

Диане Фонаревой

Наталии Шишкиной

а также коллекционерам, предоставившим для экспонирования свои произведения и пожелавшим остаться неизвестными.



Содержание

Часть I

8 **Отец русского футуризма
Не до конца футурист...**

Наталья Свиридова

22 **Давид Бурлюк
Художник-бунтарь**

Глеб Ершов

35 **Альбом**
На пути к эксперименту

78 **Давид Давидович Бурлюк
Стихи разных лет**

Греза о снеге

Мы футуристы

Раздолье время

Л. Р. Н, К,



Отец русского футуризма

Не до конца футурист...

Наталья Свиридова

Выставку «Давид Бурлюк. Слово мне!» можно назвать назревшим событием. В последние два десятилетия биографией и историей творчества художника занимаются исследователи буквально по всему миру: в России, Америке, Японии и на Украине. В последние годы стало известно о многих ранее скрытых от публики материалах из частных коллекций и архивов, были изданы письма, новые сведения из дневников художника и его супруги Марии, записные книжки, а также обобщающие труды с детальным анализом творчества Давида Бурлюка как поэта, как организатора и как живописца. Печатные материалы адресованы, в первую очередь, узкому кругу специалистов, но выставка, объединившая произведения Давида Бурлюка из музейных и частных собраний России и США, призвана подытожить исследовательскую работу последних двух десятилетий, а также заявить о важной роли его личности и искусства в отечественной культуре.

Бурлюк стоял у истоков авангарда в России — это общепризнанный факт. Тем не менее, его поэзия и живопись не так хорошо известны широкой

публике, как, например, живопись Михаила Ларионова и поэзия Владимира Маяковского. Самый значительный вклад в деятельность футуристов Давид Бурлюк внес в качестве организатора, консолидирующего элемента, сплотившего вокруг себя новаторов своей эпохи. Маяковский в воспоминаниях писал: «Всегдашней любовью думаю о Бурлюке. Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французских и немцев. Всовывал книги. Ходил и говорил без конца. Не отпускал ни на шаг. Выдавал ежедневно по 50 копеек. Чтобы писать не голодая»¹. При том в воспоминаниях филолога Андрея Шемшурина мы находим упоминание о подсчетах Давида Бурлюка, в итоге которых он заявил что «весь российский футуризм стоит всего только триста рублей!»². К слову сказать, сразу становится понятно, почему футуристический альманах «Садок Судей» или сборник «Танго с коровами» Василия Каменского напечатаны на обоях. Этот прием был не только выразительным способом возмутить обывателя нетрадиционным подбором материала для печатного издания, но и прекрасной возможностью сэкономить.

Бурлюк, хоть и сумбурно, но довольно часто высказывался о себе при жизни на публичных выступлениях, диспутах, в текстах манифестов, в воспоминаниях и письмах. Читая его эпистолярное наследие, приходится продираться сквозь эмоциональные нагромождения предложений-

Маяковский в воспоминаниях писал:

«Всегдашней любовью думаю о Бурлюке.

Прекрасный друг. Мой действительный учитель.

Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французских

и немцев. Всовывал книги. Ходил и говорил без

конца. Не отпускал ни на шаг. Выдавал ежедневно

по 50 копеек. Чтобы писать не голодая». При том

в воспоминаниях филолога Андрея Шемшурина мы

находим упоминание о подсчетах Давида Бурлюка,

в итоге которых он заявил, что «весь российский

футуризм стоит всего только триста рублей!».

лозунгов, предложений-символов, ассоциаций и самоопределений. Себя он именовал футуристом, свои воспоминания так и назвал: «Воспоминания футуриста»³. Но был ли он подлинным футуристом? Спустя столетие, глядя сквозь призму многочисленных исследований русского авангарда, становится очевидным, что его принадлежность к сообществу русских футуристов не определила ни его концептуальной стратегии, ни однородности в его искусстве 1900–1930-х годов. Колебания стиля и уровня качества его живописных и поэтических произведений этого периода движутся по максимальной амплитуде: от шедевров и талантливых находок до весьма посредственных работ. В этой ситуации кураторский отбор предметов в экспозицию представляет сложную задачу и требует тщательного предварительного исследования. Особый интерес для Музея представляет период раннего творчества

¹ Маяковский В. Я сам. // Сочинения в двух томах. М.: «Правда», 1987/8. Т.2. С. 32.

² Сарабьянов А. Неизвестный авангард. М.: «Советский художник», 1992. С. 55.

³ Бурлюк Д., Сажин В. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб.: «Пушкинский фонд», 1994.

Пластичная, почти скульптурная фактура его живописи, напластование нескольких слоев краски на холсте шокировали публику. Самыми сдержанными эпитетами в прессе были «дикие приемы» или «какие-то точки и кружки».

Давида Бурлюка, когда его художественные поиски велись в области импрессионизма и постимпрессионизма. В этом ключе становится актуален как общий процесс переосмысления влияния импрессионизма на всю русскую живопись рубежа веков, так и определение самого термина в современном искусствознании. Илья Доронченков точно отметил, что «пройдя через импрессионизм, русские художники стремительно двигались дальше — к наследию Поля Сезанна и к кубизму и беспредметности. Но, как ни покажется странным, даже наиболее радикальные выводы зачастую оказывались результатом "собеседования" с импрессионизмом»⁴. Это высказывание справедливо и в отношении Давида Бурлюка.

«Отец русского футуризма» оставил довольно обширное импрессионистическое и постимпрессионистическое живописное наследие. Свой художественный путь Бурлюк начинал с работ на пленэре, с импрессионистических этюдов, декоративных импрессионистических полотен и экспериментов с фактурой. На выставке «Давид Бурлюк. Слово мне!» теме раннего творчества Бурлюка уделено особое внимание. В период до 1910 года он выработал свой собственный уникальный почерк, который и определил его «лицо» в русском авангарде.

Пластичная, почти скульптурная фактура его живописи, напластование нескольких слоев

краски на холсте шокировали публику. Самыми сдержанными эпитетами в прессе были «дикие приемы» или «какие-то точки и кружки».

Сам Бурлюк признавался, что очень долго шел к подлинному авангарду, задерживаясь на стадии реализма. По традиции, как и все мастера его поколения, выезжавшие после обучения в России за рубеж, Бурлюк тоже совершил поездку по Европе. Помимо посещения прославленных собраний старого искусства, он, вероятнее всего, весной 1904 года побывал на «Салоне независимых», где демонстрировались работы Мориса Дени, Поля Синьяка и Анри Кросса. Именно в Европе Бурлюк познакомился с приемами дивизионизма и начал использовать технику раздельного мазка еще до освоения более классических приемов импрессионизма. В эти годы он нашел путь дальнейшего развития своей живописи, как будто сумев выйти из-за спины Ивана Шишкина, Валентина Серова, Архипа Куинджи, на примерах которых учился. Итогом зарубежной поездки стал плодотворный в творчестве период 1905–1906 годов.

В знаменитой листовке «Голос импрессиониста в защиту живописи» 1908 года свой эмоциональный манифест Бурлюк завершает суммирующим выводом: «...не Серов, не Левитан, не потуги на гениальность Врубеля, не литературные дягилевцы — а "Голубая роза", те, что сгруппировались вокруг "Золотого руна", далее импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна (синтез французских живописных течений), — вот надежда русской обновленной живописи!»⁵

⁴ Доронченков И. «Почва... для вечного движения вперед». Как в России понимали и не понимали импрессионизм. \Импрессионизм в авангарде: каталог выставки — М.: «Музей русского импрессионизма», 2018. С. 10.

⁵ Импрессионизм в авангарде: каталог выставки — М.: «Музей русского импрессионизма», 2018. С. 159.





Бурлюк понимал импрессионизм как средство, инструмент дальнейшего поиска нового метода в искусстве.

Одно из центральных мест на выставке занимает «Портрет матери»⁶ 1906 года из собрания Государственной Третьяковской галереи. Декоративность классического импрессионизма в портрете совершенно гармонично сочетается с реалистическим рисунком и статичной композицией — всеми чертами, которые Бурлюк впоследствии называл «отчаянным реализмом». Еще ничто не предсказывает грядущих радикальных экспериментов в области футуризма.

Большинство представленных в экспозиции ранних импрессионистических и пленэрных работ художника: «Аллея»⁷, «Цветущие акации»⁸, «Летом в парке»⁹, «Цветущий сад»¹⁰ — безлюдные пейзажи, на отсутствие даже стаффажных фигур в которых обращали внимание еще современники Бурлюка. Возможно, потому что пейзаж для Бурлюка всегда был штудийным жанром, в котором он упражнялся, оттачивал технические приемы. За увлечением экспериментами с фактурой и колоритом Бурлюк забывал о композиции, и фабула отходила на второй план. Именно живописная фактура, выходящая в трехмерное пространство, стала его отличительной чертой, приемом, сохранившимся и в работах футуристического периода. Собственно, по этой причине живопись Бурлюка необходимо анализировать в общем русле влияния постимпрессионистических тенденций на отечественных художников начала двадцатого столетия.

⁶ Часть I. С. 38.

⁷ Часть I. С. 44.

⁸ Часть I. С. 54.

⁹ Часть I. С. 40.

¹⁰ Часть I. С. 57.

¹¹ Пояснения к картинам Давида Бурлюка, находящимся на выставке. Уфа: «Печатня Т-го Д-ма Н.К. Блохин и К», 1916. С. 2.

¹² Часть I. С. 56.

Высказывания Давида Бурлюка о живописной фактуре оказали заметное влияние на общую теорию и практику русского кубофутуризма. В отличие от французских теоретиков кубизма, определивших фактуру как конструктивный элемент живописи, Бурлюк абсолютизирует ее пластические возможности и вводит в художественный оборот как способ организации не только поверхности полотна, но и его внутреннего иллюзорного пространства. В своих опубликованных пояснениях к картинам 1916 года Бурлюк писал: «В сих предлагаемых картинах "фактуре" посвящено почти доминирующее внимание творческого замысла...»¹¹ Наглядным примером фактурной постимпрессионистической живописи на грани экспрессионизма является картина «Женский портрет»¹², которую художник, вероятнее всего, экспонировал при жизни под названием «Царица Вильгельмова бала».

Импрессионизм в широком смысле, как его понимали в России начала XX века, проявлялся в живописи Бурлюка на протяжении всей жизни. В экспозиции хаотичный процесс его творчества нашел отражение в совмещении работ разных периодов, но близких стилистически, с 1906 по 1920-е годы. Он свободно совмещал импрессионизм и футуризм, за что часто обвинялся в эклектизме.

В конце 1900-х годов живопись Бурлюка эволюционировала и приобрела фовистский дух: колорит стал более ярким, контрастным. Фовизм был трамплином для нового стилистического скачка к авторской вариации футуризма. Это-

му скачку предшествовало большое событие в художественной жизни России: в Москве была организована выставка под эгидой журнала «Золотое руно» (апрель 1908). Выставку курировал Владимир Рябушинский, который собрал работы французских художников-модернистов (в их числе были Анри Матисс, Жорж Брак и Андре Дерен). Так как переговоры о возможности участия в выставке журнала «Золотое руно» работ из коллекции Сергея Щукина вел Ларионов, то многие его друзья получили возможность изучить произведения из этого крупнейшего в России собрания современного французского искусства. И Давид Бурлюк, скорее всего, видел портрет Анри Матисса «Дама на террасе»¹³, которая вдохновила его на новый эксперимент с колористическими

«Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности».

соотношениями. Серию работ этого периода молодые художники показали на нескольких выставках объединения «Венок — Стефанос», в их состав вошли такие полотна как «Волы»¹⁴ и «Полдень на Днепре»¹⁵. О работе «Полдень на Днепре», участвовавшей в первой выставке «Бубнового валета», сохранилось впечатляющее описание побывавшего на вернисаже критика. Он обна-

ружил на поверхности картины многочисленные «следы» извержения Везувия, «из фиолетового жерла которого вылетают пурпурные ломти арбуза, пачки зеленого горошка и скворода с битой яичницей...»¹⁶. Столь возмущавшие зрителя на излете эпохи академизма полотна теперь вошли в раздел классики русского авангарда. Приемы фовизма и экспрессионизма сыграли ключевую формообразующую роль в развитии всего русского авангарда и творчества Давида Бурлюка в частности.

Футуристические идеи в России носили революционный характер, их суть гораздо ярче была выражена в литературе, нежели в живописи. В 1909 году в Италии вышел футуристический манифест Томмазо Маринетти, а в 1912 году (после второй поездки Бурлюка по Европе и знакомства с кубизмом и футуризмом) в России в поэтическом сборнике «Пощечина общественному вкусу» появился манифест, провозгласивший рождение российского футуризма. Одновременно с публичными лекциями и выступлениями в конце 1900-х годов Бурлюк развернул активную литературно-издательскую деятельность. Еще в 1910 году вместе со своими братьями Николаем и Владимиром он создал группу «Гилея», уже через три года ставшую костяком футуристического движения в России.

Согласно идеологии футуристов, все прошлое постепенно умирало. В манифесте, за который Бурлюка и Маяковского отчислили из Московско-

«Да... в содеянном виноваты новые... бурлюки».



Давид Бурлюк на выставке около своих картин. 1916. Уфа

го училища живописи, ваяния и зодчества, есть строки: «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности»¹⁷. Однако все это только слова, в живописи же Бурлюк сознательно избегал ограничений узкими рамками одного стилистического направления.

Бурлюк неустанно отстаивал свои художественные принципы. После выставки «Синий всадник» (1911) он кратко сформулировал главные постулаты нового современного искусства:

1. закон колористического диссонанса,
2. опора на варварские традиции,
3. отказ от академических правил.

Он оказался не готов полностью подчиниться законам футуристического направления в живописи и работать только над решением проблемы передачи движения, динамикой статичных форм. Для Бурлюка всегда оставался важным цвет. Колорит в его работах менялся в зависимости от смены магистрального направления: от импрессионизма к сезаннизму и далее, к более радикальному кубизму. Футуризм в чистом виде выражался в поведении Бурлюка, в его отношении к обществу, лекциях и выступлениях. Когда в 1913 году душевнобольным была изрезана картина «Иван Грозный и сын его Иван», Репин заявил: «Да... в содеянном виноваты новые... бурлюки»¹⁸.

Среди живописного наследия Бурлюка самыми выразительными и радикальными работами можно назвать «Женщину с зеркалом»¹⁹, «Жницу»²⁰ и «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского»²¹. Портрет поэта и первого россий-

¹³ Анри Матисс (1869-1954). Дама на террасе. Около 1907. (Холст, масло. 65x80,5) Собрание Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург. Картина была передана в 1948 году Государственным музеем нового западного искусства. Работа происходит из собрания коллекционера С.И. Щукина.

¹⁴ Часть I. С. 42.

¹⁵ Часть I. С. 46.

¹⁶ Раннее утро. 1910. 11 декабря. С. 2.

¹⁷ Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства. [Стихи. Проза. Статьи.] Бурлюк Д., Бурлюк Н., Крученых А., Кандинский В., Лившиц Б., Маяковский В., Хлебников В. М.: Издание Г.Л. Кузьмина, 1912. С. 3.

¹⁸ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста: Машинопись. — Рук. отд. ГПБ, ф. 552, ед. хр. 1, с. 20-22.

¹⁹ Часть II. С. 45.

²⁰ Часть II. С. 40.

²¹ Часть II. С. 15.



Сайпан. Поцелуй. 1921
Холст, масло. 52,1 × 55,2
Частное собрание

ского авиатора Василия Каменского получил хрестоматийный статус в истории русского авангарда.

Несмотря на свою активную выставочную деятельность, к 1915 году Бурлюк уступил лидирующие позиции в среде новаторов и уехал с семьей жить в Уфу. Там он продолжал писать с натуры, совмещая в одной композиции натуралистичное изображение и футуризм, не отказываясь тем не менее от традиционного реализма и от импрессионистических оборотов художественной речи. Самой репрезентативной иллюстрацией подобного синтеза стали «Семейный портрет»²² и «Беженцы в Уфе»²³.

В 1918 году Бурлюк отправился в гастрольное турне, приняв решение эмигрировать в США через Японию. Направляясь во Владивосток, чтобы там получить визу, он успел провести серию выставок и лекций в Златоусте, Екатеринбурге, Иркутске, Омске, Томске, Чите и других городах, — везде консолидируя вокруг себя региональные творческие силы.

Об авторских повторах Бурлюка ходят легенды. Из всех его произведений во время путешествия до Владивостока лучше всего продавался ставший почти тиражным «Портрет моего дяди»²⁴ — единственный пример явного влияния абстракционизма. Имена Пабло Пикассо и Казимира Малевича уже были хорошо известны, об их живописи слышали даже в провинции, а их искусство вызывало если не возмущение, то неподдельный интерес. По свидетельствам Евгения Спасского, «Портрет моего дяди» был единственной картиной, которую Бурлюку удалось продавать чуть ли не в каждом городе.

Он «делал его быстро, в гостинице, вклеивая куски газеты в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа и так далее»²⁵. Единственный известный из сохранившихся повторов портрета сегодня находится в художественном музее Иркутска. В нижнем левом углу лицевой стороны холста сохранился приклеенный кусочек бумаги с каталожным номером одной из региональных выставок периода эмиграции.

В августе 1920 года Давид Бурлюк вместе с Виктором Пальмовым отплыл в Японию для организации там выставки русских художников. Два года, проведенные в этой стране, стали особенно плодотворными. В течение многих веков японское искусство находилось в добровольной изоляции, и лишь в конце XIX века начался процесс знакомства с европейской культурой, позволивший Японии влиться в интернациональное сообщество. Влияние традиционной культуры Японии на изобразительное искусство Европы, в первую очередь, коснулось гравюры. Однако процесс был взаимным и постепенно затронул все виды искусства. Этот период в японском искусстве назван эпохой Тайсё, и его можно охарактеризовать как время смешения японских и западных черт и приемов практически во всех сферах.

Единицам из тех японских мастеров, которым удалось побывать в Европе, посчастливилось увидеть современное западное искусство.

Помимо интереса к реализму, импрессионизму, кубизму и фовизму, внимание японских молодых художников было обращено к новому течению — итальянскому футуризму во главе с поэтом Филиппо Томмазо Маринетти и художни-

²² Часть II. С. 47.

²³ Часть II. С. 46.

²⁴ Часть II. С. 43.

²⁵ Спасский Е. Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым. 1966. — Рук. отд. РГАЛИ, ф. 1337, оп. 4, Ед. хр. 16, л. 4.

ком Умберто Боччони. Чаще всего японцы складывали свое представление о футуризме лишь на основе статей и текста манифеста Маринетти, переведенного и опубликованного незадолго до приезда на Восток Давида Бурлюка. О российском же футуризме, развивавшемся параллельно с итальянским, в Японии знали немногие. До сих пор крайне мало известно о самих японских футуристах, совместно с которыми Давид Бурлюк выставлял свои работы. Накануне его прибытия прошла и «Первая выставка художников-футуристов». Повышенный интерес к «отцу российского футуризма» был вполне закономерен, и его приезд в 1920 году оказался очень своевременным, а присутствие русских художников на «непривычных» для японцев выставках приковывало дополнительное внимание.

В стране, не имевшей традиций классического реализма, актуальным оказался весь стилистический калейдоскоп живописи Бурлюка. В Японии он стремился показать местному обществу полное многообразие стилей и приемов из своего арсенала. Он с интересом рисовал реальную Японию и создавал футуристические композиции, такие как «Японка, сеющая рис»²⁶, «Японец, разделяющий тунца»²⁷ и «Японский рыбак»²⁸. Представители тамошни не оценили живопись Бурлюка высоко, поэтому эти три работы в числе других были счастливым образом без пошлыни вывезены в США. Однако для специалистов очевидно, что холсты, созданные в Японии, по праву являются лучшими образцами творчества Бурлюка, и ни одна монографическая выставка не мыслима без их участия.

В течение почти двухлетнего пребывания в Японии Бурлюк посетил Токио, Иокогаму, Нагую,



Давид и Мария Бурлюк. 1948 год. Флорида

Киото, Осаку, Кобе, Кагосиму, Кумамото, Фукуок, южные острова Ошима и Огасавара, поднимался на Фудзи-сан. На островах Огасавара Бурлюк написал буквально несколько работ под впечатлением от позднего творчества Поля Гогена. Бурлюка к этому эксперименту подтолкнули сходство жизненных обстоятельств и окружение экзотической природы. На выставке представлено одно из этих полотен – «Цветок бананового дерева»²⁹, которое выделяется даже из пестрого ряда произведений Бурлюка. Известна еще одна работа этого периода, созданная на островах, – жанровая сцена «Поцелуй». Вместе две эти картины не составили серию, но стали ярким пятном в творчестве Давида Бурлюка, посвящением самобытному и эклектичному искусству Поля Гогена.

Футуризм в Японии был ярким, но кратким явлением. Как и в России, в консервативной Японии не столько живопись Бурлюка, сколько его взгляды на искусство и экстравагантная манера поведения оказали влияние на развитие различных областей изобразительной культуры. В соавторстве с художником Киноситой Суючиро Давид Бурлюк написал книгу «Что такое футуризм. Ответ»³⁰, которая выполняла

функцию учебного пособия по искусству для молодых авторов того времени.

Япония стала для Бурлюка временным плацдармом. Из свидетельства самого художника нам известно, что в Японии он оставил около ста пятидесяти работ, и лишь часть ему удалось увезти с собой в США. В 1922 году вместе с супругой Марусей и двумя маленькими сыновьями Бурлюк оказался в Нью-Йорке. Первые его американские выставки почти полностью состояли из произведений японского периода. Он смотрел в будущее в надежде стать «отцом американского футуризма», но мечте не суждено было сбыться. В попытке завоевать внимание американской критики и консервативной публики художник создал несколько крупных полотен, которые не сохранились до наших дней и известны лишь по фотографиям и отдельным фрагментам. Картина «Рабочие»³¹ (1924), представленная в экспозиции, была частью одной из самых масштабных в творчестве Бурлюка многофигурных жанровых сцен размером почти два на три метра. Работа экспонировалась единственный раз в 1926 году на выставке в Филадельфии. К сожалению, холст не сохранился в первоначальном виде, так как был снят с подрамника и длительное время хранился на чердаке дома художника в сложном виде и в результате частично утрачен. Представление о целостной композиции сейчас можно получить только благодаря архивной фотографии и описаниям современников Бурлюка. Специально для выставки «Давид Бурлюк. Слово мне!» полотно было реконструировано именно в таком масштабе, в каком оно экспонировалось в 1926 году.

Предпринимая попытки утвердиться в новом для себя американском обществе как художник-авангардист, Бурлюк делал множество авторских повторов тех картин, которые не успел вывезти из России. В Америке были написаны вариации кубофутуристических композиций «Каменщик»³², а также картина «Мать»³³. Он намеренно датировал их ложными годами, чем вводил в заблуждение первых исследователей своего творчества. Ни масштабные размеры, ни изобразительные приемы с разложением на отдельные фазы движения не вызвали ровным счетом никакой реакции в американском обществе.

В своем стремлении стать заметным художником в США Бурлюк предпринял попытку разработки собственного стиля – «радио-стиля». Целью этого направления было выражение духа современности, когда звуки песни стало возможным слышать одновременно по всему миру. К 1926 году относится манифест «радио-стиля», в котором изложены основные положения его концепции. Его теорию Бурлюк сформировал на основе принципов футуризма, опираясь на научный и технический прогресс. Радиосигнал Бурлюк имитировал с помощью изображения спиралеобразных линий энергетических волн, которыми дополнял классический и индустриальный пейзаж. На выставке представлены только две работы, иллюстрирующие новое направление: «Река Гарлем. Инвуд парк»³⁴ (1925) и «Озеро у медвежьей горы»³⁵ (1924). «Радио-стиль» не стал заметным явлением на фоне американского и европейского искусства первой половины XX века, но проявил себя как репрезентативное, объемное и логическое продолжение теоретических и практических изысканий Давида Бурлюка.

²⁶ Часть II. С. 50.

²⁷ Часть II. С. 55.

²⁸ Часть II. С. 51.

²⁹ Часть I. С. 68.

³⁰ Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии. М.: «Наука», 2002. С. 69. Первое издание увидело свет в феврале 1923 года и называлось «Mirai-ha towa? Kotoaru» («Что такое футуризм? Ответ»).

³¹ Часть II. С. 61.

³² Часть II. С. 71.

³³ Часть II. С. 66.

³⁴ Часть II. С. 57.

³⁵ Часть II. С. 60.

С 1930-х годов основной художественной продукцией Бурлюка стали малоформатные композиции, имитирующие наивную живопись. Большинство из них носят откровенно коммерческий характер, имеют псевдорусскую тематику, адресованы неискушенному зрителю, эмигрантам из России и, безусловно, являются свидетельством неизбежной ностальгии Бурлюка по родине. Внушительное количество произведенных им подобных картинок, попавших в частные и государственные собрания, в последние два десятилетия способствовало формированию в среде отечественного арт-рынка ошибочного облика Бурлюка-художника.

Отдельного внимания, анализа и классификации заслуживают не представленные на выставке флористические натюрморты с насыщенным активным колоритом и серия работ периода «возвратного импрессионизма», возникшая на волне вновь возросшего интереса к творчеству Ван Гога в американском обществе 1930-х годов. И, несмотря на то, что в подобных картинах не слышен мощный голос «отца русского футуризма», живописная фактура и яркая цветовая палитра остаются неизменными, всегда узнаваемыми, отсылающими к его ранним импрессионистическим и дивизионистским опытам.

Бурлюк-литератор важен в контексте выставки не меньше Бурлюка-живописца. Он писал о себе: «Я говорю о творчестве в поэзии. Ибо я — равно и поэт, и художник»³⁶. В экспозиции расположены несколько поэтических сборников: оригинал-макет сборника «Лысеющий хвост» (1913–1917), отпечатанный и собранный вручную, с авторскими иллюстрациями и исправлениями, и его первое издание³⁷ (1918), а также пять экземпляров сборника «Молоко кобылиц»³⁸ (1914). Сборники, созданные Бурлюком от первой до последней страницы,

словно книги художника, стали примерами искусства универсального мастера.

Выставка «Давид Бурлюк. Слово мне!» освещает все опорные стиливые и хронологические вехи в творчестве художника. В экспозицию вошли наиболее качественные и репрезентативные произведения раннего и зрелого периодов вплоть до середины двадцатого столетия. В общем потоке литературных и живописных произведений ярче ощущается противоречивость его натуры и широта предпочтений. Музей не ставил своей задачей продемонстрировать ретроспективу творчества Давида Бурлюка, и за пределами выставки еще остался большой пласт его живописного, графического и эпистолярного наследия.

Давид Бурлюк остался в шаге от Михаила Ларионова, Казимира Малевича, Натальи Гончаровой в живописи, от Владимира Маяковского, Василия Каменского и Велимира Хлебникова в поэзии. Бесспорно, Давид Бурлюк стал широко известен как мастер с индивидуальным живописным почерком. Он был личностью уникального сложения, преждевременный и типичный для своей эпохи. Обладая редким талантом консолидировать людей, обращать на свою персону внимание, он вызывал разные и часто противоречивые отзывы: от восторгов до крайнего раздражения и едкой критики. Легендарный Антон Ажбе, у которого Бурлюк учился, сказал о нем: «Прекрасная дикая степная лошадь». Хорошо знавший Бурлюка Бенедикт Лившиц красиво назвал его «одноглазым стрелцом», а Николай Евреинов ввел в оборот неологизм «бурлюкать». Никого из своих современников Давид Бурлюк не оставил равнодушным, и до сих пор его личность и искусство вызывают интерес как у специалистов, так и у широкой публики.



Рисунок из сборника «Лысеющий хвост». Избранные стихи. Москва, 1918. Бумага, тушь. 10 × 8. Государственный музей В.В. Маяковского, Москва

³⁶ Бурлюк Д., Сажин В. Фрагменты из воспоминаний футуриста. [Письма. Стихотворения.] СПб.: «Пушкинский фонд», 1994. С. 22.

³⁷ Часть II. С. 72-73.

³⁸ Часть II. С. 74-75.



Давид Бурлюк

Художник-бунтарь

Глеб Ершов

Давид Давидович Бурлюк — легендарная фигура в истории авангарда. «Отец русского футуризма», как он сам себя называл, эпатажный поэт, страстный и переменчивый. Много работавший и как живописец, и как график, Бурлюк был почти забыт на родине и на долгие годы исключен из отечественной истории искусства.

В начале XX века он входил в круг прославленных авангардистов, но фигуры Казимира Малевича, Павла Филонова, Владимира Татлина, Владимира Маяковского, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой и других заслонили от нас Бурлюка-художника. Тем не менее, именно он оказался тем лидером, который объединил и втянул многих из них в водоворот нового искусства. Яркая личность, разносторонний, деятельный и яростный поборник всего актуального в искусстве. В дошедших до нас свидетельствах современников, мемуарах и откликах в прессе Бурлюк — бесспорный лидер по упоминанию его фамилии и производных от нее, а эпитет «бурлючье» стал нарицательным для русских футуристов и своего рода жупелом для газетной критики.

Семья Бурлюков собирала в своем доме молодых живописцев и поэтов, единомышленников и соратников по футуристическим выступлениям. В их родовом гнезде в селе Чернянка, где отец художника Давид Фёдорович Бурлюк служил управляющим в имении графа Александра Мордвинова, часто и подолгу жили Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Алексей Кручёных, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Александра Экстер. Славу фамилии Бурлюков составляли его даровитые братья и сестры, оставившие свой след в искусстве: художники Владимир и Людмила, поэт Николай. В манифесте «Пощечина общественному вкусу»¹, рожденном в соавторстве с Хлебниковым, Маяковским и Кручёных, есть слова «стоять на глыбе слова "мы" посреди моря свиста и негодования», отражающие задор и восхищение силой единства боевого отряда футуристов, в который все они входили. В своих воспоминаниях Бурлюк писал: «Футуризм и кубофутуризм в живописи русские были тесно связаны; не только потому, что зачинатели, основоположники составляли одну разбойничью стаю, орду "песьеглазцев" русской литературы, как выразился о них тогда Александр Ремизов, советовавший Владимиру Бурлюку ходить голым, опоясавшись лишь тигровой шкурой, и в руках дубину носить»².

Давид Бурлюк прожил большую жизнь, в которой боевое десятилетие футуристических сражений стало самым ярким, наполненным событиями периодом. Этому времени предшествовала учеба, вхождение в творческую среду, а после — стремительный отъезд из страны, иммиграция сначала в Японию, потом в Соединенные Штаты. Творчество Бурлюка также распадается на несколько этапов, каждый из которых отражает его увлеченность радикальными течениями в искусстве. Он сам был пе-

редатчиком новых веяний, с жадностью улавливая их повсюду: на выставках, из репродукций плохого качества, в поездках по Европе, в общении с коллегами. Для большинства русских художников, стремившихся к преобразованию языка живописи, импрессионизм стал универсальным ключом, обозначением дороги, по которой движутся все самые передовые силы. Импрессионизм открывал путь к дальнейшим новациям, и Бурлюк, начав свой поиск именно в этой области, пробовал себя в каждом из модернистских направлений. Кроме того, он работал бок о бок с друзьями-художниками, масштаб дарования которых и стремление двигаться вперед создавали благотворную среду для индивидуального развития и сотрудничества. В этой ситуации происходило постоянное взаимное обогащение формальными приемами и стилистическими оборотами.

Свои первые уроки рисования Бурлюк получил в классической гимназии города Сумы у Александра Венига, рекомендовавшего матери будущего художника обратить внимание на заложенную в нем «искру божью»³. Далее, передвигаясь вместе с отцом, менявшим место службы, Бурлюк продолжил обучение в Тамбовской гимназии у Федора Ризниченко, потом в Тверской и далее в Казанской художественных школах. Он усердно работал над копиями и постепенно открывал для себя технику натурной студии. С 1900 года начинается его учеба в Одесском художественном училище вместе с Исааком Бродским, у которого чуть позже Бурлюк заимствовал метод работы тонкой кистью. В 1902 году в живописи Бурлюка произошел прорыв, по его собственному признанию год стал «историческим»: «Я начал писать красками — запоем»⁴.

¹ Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства. [Стихи. Проза. Статьи.] Бурлюк Д., Бурлюк Н., Кручёных А., Кандинский В., Лившиц Б., Маяковский В., Хлебников В. М.: Издание Г.Л. Кузьмина, 1912.

² Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний футуриста. СПб., «Пушкинский фонд», 1994, с. 25.

³ Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний... С. 110.

⁴ Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний... С. 112.

«Я начал писать красками — запоем».

Благодаря воздействию одного из его учителей, Кириака Костанди, в это же время Бурлюк начал экспериментировать с импрессионистическими гаммами. Затем следовала учеба в Мюнхене, в Королевской академии у Вильгельма фон Дица и в школе Антона Ажбе, потом в Париже в студии Фернана Кормона, где кумирами юного Бурлюка были Густав Курбэ и Морис Дени. С 1905 года семья переехала в Харьков, где с 1906 года, активно включившись в жизнь художественного сообщества, Бурлюк участвовал в выставках, периодически посылая свои работы в Москву и Петербург.

Развитие творчества Бурлюков происходило в тесном взаимодействии. Давид с братом Владимиром и сестрой Людмилой, двигаясь в одном направлении, но разными темпами, раскрывались соответственно своим дарованиям и темпераменту. Давид Бурлюк, восхищаясь смелостью своего брата, писал: «В 1906 году он стал делать прямо потрясающие вещи. Никогда не видав Гогена и Ван Гога, он как-то сразу вошел и стал полновластным мастером в новом искусстве»⁵.

Именно 1907 год, год основания символистского объединения «Голубая роза», считается точкой хронологического отсчета авангардного движения в России. Тогда же Давид Бурлюк с братом и сестрой приняли участие в значимых выставках «Мира искусства» и «Общества передвижников». К этому времени будущий футурист уже полностью освоил язык импрессионистической живописи. Той же осенью, приехав в Москву, Бурлюк познакомился с Ларионовым, который быстро ввел Бурлюка

в свой круг. Вместе в новом здании Строгановского училища они организовали выставку «Венок» (17 декабря 1907 — 15 января 1908). 1907 год также стал годом рождения группы «Венок — Стефанос», объединившей Бурлюков с Михаилом Ларионовым, Аристархом Лентуловым и Александрой Экстер для организации совместных выставок. С этого момента Давид Бурлюк оказывается в эпицентре рождения современного искусства. Он занимает самую радикальную позицию, формируя круг художников, который размежевывается с умеренным модернизмом голуборозовцев и стремительно осваивает новые направления. После закрытия выставки «Венок» произведения Бурлюков некоторое время удерживались за неуплату аренды в Строгановском училище. Давид Бурлюк писал: «Я, Лентулов и брат Володя уехали в Петербург. Бросив все. Так закончилась первая выставка кубофутуристов»⁶.

В Петербурге он и Аристарх Лентулов познакомились с Николаем Кульбиным⁷, на тот момент одним из самых активных поборников нового искусства, лектором и популяризатором импрессионизма. Лентулов и Бурлюки показали свои к тому времени уже вызволенные после выставки «Венок» работы на выставке «Современные течения в искусстве», организованной Кульбиным. В период с 1907 по 1910 годы группа инициировала проведение семи крупных выставок: «Венок» (1907–1908, Санкт-Петербург), «Звено» (1908, Киев), «Выставка современных течений в искусстве» (1908, Санкт-Петербург), «Венок — Стефанос» (1909, Санкт-Петербург), «Венок» (1909, Херсон); «Треугольник — Венок — Стефанос» (1910, Санкт-Петер-

бург); «Областная Южно-Русская выставка» (1910, Екатеринославль).

В своих воспоминаниях Бурлюк, рассказывая о периоде 1906–1908 годов, писал: «В это время рисунки Врубеля были для меня настольной книгой. Я должен сказать, что, будучи модернистом по природе, я склонен к духу противоречия, в то время как брат Владимир уже целый год писал крайние вещи — переходя даже за дерзость Ван Гога, я очень медленно поворачивал к формуле Сезанна, все еще задерживаясь на реалистическом импрессионизме, толкованном, впрочем, весьма радикально и субъективно»⁸. Ранние работы Давида Бурлюка — реалистичные пейзажи, написанные в духе импрессионизма на Украине и юге России, хорошо иллюстрируют его слова. Полотна даже одного года почти всегда сильно различаются стилистически и отражают всю амплитуду нарабатанных за долгие годы приемов: от умеренно импрессионистических вещей, близких пейзажников живописи «Союза русских художников», до расплывчатой, воздушно-перистой живописной гаммы, близкой дивизионизму Жоржа Сёра. В 1906 году критик писал о работах Бурлюков: «Как случилось, однако, что вся семья заболела пуантилизмом?»⁹ Очевидно также воздействие на живопись Бурлюка и таланта Михаила Ларионова, развивавшего в эти годы свою концепцию декоративного импрессионизма. Своим изображением мягкой световой среды с обрисовкой формы цветной пуантелью полотно «Волы»¹⁰ (1908) Бурлюка близким вещам Ларионова 1906–1908 годов.

В целом живопись Бурлюка всегда отличали повышенный интерес к фактуре, любовь к плот-

ным, «увесистым» формам и краскам. От импрессионизма и неоимпрессионизма он быстро перешел к постимпрессионизму. В пейзаже «Утро. Ветер»¹¹ (1908) художник пользуется длинным диагональным мазком, буквально взрыхляющим живописную поверхность холста с изображением густого полевого разнотравья и проселочной дороги, уходящей к горизонту. Здесь есть отзвук ранней живописи Ларионова¹², но более ярко выражено экспрессионистское начало, отсылающее к Ван Гогу. В работе «Полдень на Днепре»¹³ (1910–е) по-фовистски открытые цвета и беспокойные мазки краски организуются в скомпонованные большими массами живописные формы, аналитический строй которых подчинен сезанновской логике. В отличие от брата Владимира, всегда четко обозначающего форму своих клуазонов, Давид если и использует контур в обрисовке предметов, то делает это, сталкивая границы самих цветовых пятен, предпочитая рваную, беспокойную фактуру.

Живописная плоть холстов, преимущественно пейзажей, созданных в период с 1908 по 1910 годы, условно от «Венка» до «Бубнового валета», вскипает, бугрится, шевелится краской, щедро брошенной художником. Бенедикт Лившиц, гостивший в Чернянке, писал: «Одержимые экстазом чадородия, в яростном исступлении создавали Бурлюки вещь за вещь. Стены быстро покрывались будущими экспонатами «Бубнового валета»¹⁴. Воистину бурлящий темперамент братьев хорошо отражен в эпизоде, описанным далее Лившицем: «Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь. Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть

⁵ Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний... С. 118.

⁶ Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний... С. 31.

⁷ Николай Иванович Кульбин (1868–1917) — врач по профессии, меценат, музыкант, теоретик авангарда, философ, поэт, издатель больших коллективных изданий и организатор выставок нового искусства. В их числе выставки объединения «Венок — Стефанос» (1908–1910), «Интернациональная выставка футуризма» (1914) и многих других. Был автором статей о теоретическом обосновании вопросов нового искусства.

⁸ Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний... С. 121.

⁹ Крусанов В. Русский авангард. М.: Новое литературное обозрение, 2003–2010. Т. 1, Кн. 1. С. 74.

¹⁰ Часть I. С. 42.

¹¹ Бурлюк Д. Утро. Ветер. 1908 год. (Холст, масло, 66,5x106 см.) Собрание Государственного Русского музея.

¹² Ларионов М. Ф. Розовый куст после дождя. 1904 год. (Холст, масло, 99 x 145,5 см.) Собрание Государственного Русского музея.

¹³ Часть I. С. 46.

¹⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М.: «Художественная литература», 1991. С. 42.



Андрей Шемшурин, Давид Бурлюк, Владимир Маяковский
1914. Москва

даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз "обрабатывает" таким образом свои холсты. Он сейчас перекроет густым слоем краски приставшие к поверхности комья глины и песку, и — *similia similibus* (от лат. "подобное излечивается подобным") — его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли¹⁵.

В 1910 году Бурлюк учредил группу «Гилея», ставшую первым литературным объединением русских футуристов. Название «Гилея» было взято Лившицем у Геродота, обозначавшего так область Скифии за истоком Днепра, где и находилась современная Чернянка. Близость к самой Земле-прародительнице уподобляла гилейцев мифо-

логическому Антею. Скифское, дикое, варварское начало стало частью будетлянской мифологии, поэтического и живописного языка русских кубофутуристов. Дух дикой, варварской архаики, почвенничество находили программное выражение в тяготении к примитиву, через увлечение которым прошли все русские авангардисты. Ларионов стал одним из первых, начиная с 1907 года, обращаться к примитиву, увлекая за собой остальных. Нарастанию «дикости» способствовало и освоение русскими художниками фовизма и экспрессионизма, оказавших также свое воздействие на живопись Давида Бурлюка. Чуткий к своим казачьим корням, он обращается к каноническому в народном фольклоре и искусстве образу легендарного

казака Мамай, интерпретируя его в кубофутуристическом духе.

Тенденция освоения русскими приемов, заимствованных из фовизма и экспрессионизма, оказала также свое воздействие и на Давида Бурлюка. Свободный фактурный мазок и яркий контрастный колорит органично сочетались в композициях с фольклорными сюжетами. Эстетика лубочной живописи постепенно стала доминирующей и даже определяющей его стиль в последующие годы, особенно в эмиграции, когда он все чаще обращался к концепции наивного искусства. На стыке этих различных тенденций и складывается стиль Бурлюка середины — конца 1910-х годов.

«Мост (Пейзаж с четырех точек зрения)»¹⁶ (1911) — пример освоения кубизма и попытка поиска своего пути в синтетическом искусстве. Действуя на грани предельного обобщения, Бурлюк редуцировал форму до знака и изобразил фигуры согнутого человечка в цилиндре и лошади силуэтно. Композиция решена по принципу коллажа, распадаясь на фрагменты, заполнившие поверхность холста сложной геометрической структурой. Разнонаправленные векторы позволяют переворачивать картину и рассматривать композицию с разных сторон. Подобное разложение трехмерного объекта на плоскости позже использовал Малевич в се-

рии кубофутуристических работ 1912–1913 годов, которые он определил как «алогизм форм».

Лившиц вспоминал, какое впечатление произвел на Бурлюков снимок парижской работы Пикассо, привезенный Экстер: «Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком — первым опытом разложения тела на плоскости»¹⁷. Русские авангардисты переосмыслили кубизм в

«Как заговорщики над захваченным планом неприятельской крепости, склоняются братья над драгоценным снимком — первым опытом разложения тела на плоскости».



Мост. Пейзаж с четырех точек зрения. 1911
Холст, масло. 100 × 132,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

¹⁶ Мост. Пейзаж с четырех точек зрения. 1911. Холст, масло. 100 × 132,5. Собрание Государственного Русского музея, Санкт-Петербург.

¹⁷ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец... С. 35.

примитивистском ключе, используя рубленые контуры и калейдоскоп приемов, заимствованных из лубка. Наталья Гончарова видит кубистический тип формы как в простой крестьянской игрушке, так и в степной архаике, обнаружив его связь с исконными архетипами: «Кубизм — вещь хорошая, но не совсем новая. Скифские каменные бабы... — те же кубистические произведения»¹⁸. Идея совмещения эстетики модернизма и традиционных образов подготовила почву для деятельности группы «Гилея». Благодаря гилейской мифологии возник и полутороглазый стрелец — придуманный Лившицем воин, мчащийся во весь опор на Восток, но вполглаза смотрящий на Запад. Несомненно, этот персонаж возник под воздействием творчества и личностей Давида и Владимира Бурлюков. Владимир вооружал своих одноглазых воинов скифскими луками и тулами, Давид разместил в сборнике «Дохлая луна»¹⁹ изображение скифского всадника с мощным торсом и ягодицами, данными в кубистическом развороте, скачущего на шестиногом футуристическом коне.

С целью более глубокого освоения методов кубизма и футуризма Давид Бурлюк предпринял путешествие по Европе, посетив Германию, Францию, Италию и Швейцарию. В то время, когда он гостил в доме Василия Кандинского и Габриэлы Мюнтер под Мюнхеном, ему удалось ближе познакомиться с полотнами Франца Марка, Алексея Явленского, Марианны Верёвкиной и таким образом исследовать экспрессионизм. Находясь за границей, он пропустил выставку «Ослиный хвост» (март-апрель 1912), организованную Ларионова в пик «Бубновому валету». Изобразитель-

ные произведения Бурлюка 1912 года с явными примитивистскими оборотами, заимствованными из наивного искусства, выполнены в духе и стилистике «хвостов». В «Пейзаже с бегущим человеком, собакой и павлином»²⁰ (1912) он решительно упростил форму, очертив ее резким черным контуром, и по-будетляньски смело развернул композицию. Несмотря на простоту и плоскостность геометрической конструкции изображения, Бурлюк уводит диагональ дороги вверх и вглубь, к дальней линии горизонта и фрагменту ярко-лазоревого неба за ней, сообщая внутреннему пространству картины иллюзорную глубину.

Силуэты спешащего человека, бегущей собаки и павлина буквально намечены черным цветом на холсте, похожи на рисунки на лицах футуристов. В этой живописи применена уже опробованная ранее сдвинутая оптика взгляда, благодаря которой появляется дополнительная динамика и острота граненых форм, будто сталкивающихся друг с другом.

Приемы живописи кубизма и футуризма, соединенные вместе, прочно вошли в живопись Бурлюка после 1907 года. В картине «Малороссы»²¹ (1912–1913) он разрабатывает сразу два этих направления: композиция победного шествия казачьего войска с силуэтами желтых коней включена в общий ломаный геометрический ритм, так что кубо-футуристический эксперимент трансформируется в пестрый орнаментальный ковер. Рисунок «Человек и лошадь» из сборника «Садок Судей II»²² построен с использованием похожего метода, где футуристический прием мультиплия также превращается в бегущий орнамент, отсылающий к пиктографическим

изображениям архаики. В отличие от Малевича, Татлина, Ларионова, сделавших в 1913 году решительный шаг в сторону беспредметности, Бурлюк все же уходит от последовательной геометризаци, соединяя живую экспрессию натурального рисунка с «чистыми» знаковыми формами. В основу иллюстраций для сборника «Затычка»²³ легли узнаваемые элементы стиля Давида Бурлюка: от орнаментальных мотивов до рассеянных линиями женских фигур, схожих с ларионовскими рисунками, в которых сосуществуют черты лучизма и примитивизма.

На протяжении всего 1914 года Бурлюк тесно сотрудничал с Василием Каменским и выступил издателем и автором рисунков к сборнику «Танго с коровами. Железобетонные поэмы»²⁴. Вдвоем они издавали «Первый журнал русских футуристов»²⁵, и после присоединения Маяковского к группе вместе совершили знаменитое турне по России. Несомненно, впечатления от этих событий, как и поездка по Европе, нашли свое отражение в работах Бурлюка 1915–1916 годов. При сохранении фигуративного начала, в них проявилось влияние радикальных открытий современной живописи.

Работа «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского» (1916)²⁶ доносит до нас дух веселой удалы, соотносимой как с атмосферой футуристических выступлений тех лет, так и с образом поэта-песнебойца, художника, авиатора Василия Каменского. Он изображен атлетом с обнаженным торсом в образе будетлянского силача, гилейского богатыря, доброго молодца из разинской ватаги, подымающим в приветствии левую руку с дружески открытой пятерней. Пышнотелая муза авиатора — излюбленный Бурлюком женский образ, постоянно встречающийся в его творчестве, — летит в небесах цвета днепровских порогов,



Путешественница русских железных дорог. 1915
Холст, масло, коллаж, 69 × 59. Собрание Днепропетровского художественного музея, Украина

сотканная из той же фактуры насыщенной, ядерной живописи. И здесь он играет с пространством холста, вынуждая зрителя поворачивать шею: трактир и бегущий по левому краю поезд будто переносят фрагмент картины в другую сюжетную плоскость. Бурлюк неудержим в цвете, это не жи-

¹⁸ Лившиц Б. Полутороглазый стрелец... С. 71.

¹⁹ Дохлая луна. Сборник единственных футуристов мира!! Поэтов "Гилея". Стихи. Проза. Статьи. Рисунки. Офорты. Осень 1913. М.: Изд. лит. К° футуристов "Гилея", 1913.

²⁰ Часть II. С. 37.

²¹ Малороссы. 1912–1913. (Холст, масло.) Собрание Государственного Русского музея, Санкт-Петербург.

²² Садок Судей: [Вып. I]. В. Бурлюк В., Бурлюк Н., Бурлюк Д., Каменский В., Низен Е., Гуро Е., Мясоедев С., Гей А., Милица Е., Лившиц Б., Кручёных А., Хлебников В. СПб.: «Журавль», 1910.

²³ Затычка. Хлебников В., Бурлюк Д., Бурлюк В., Бурлюк Н. Рисунки. [Стихи.] М.: Лит. К° Футуристов "Гилея", 1913.

²⁴ Каменский В. Танго с коровами: железобетонные поэмы. М.: Издание Д.Д. Бурлюка, 1914.

²⁵ Первый журнал русских футуристов: № 1–2. М.: Издание Д.Д. Бурлюк, 1914.

²⁶ Часть II. С. 44.

вопись, а пестрое лоскутное одеяло, где барочная муза, парящая над поэтом, включена в бесхитростный детско-наивный ряд образов. Правый глаз на лице поэта переместился к левому, так что возникшая асимметрия ослепила и удвоила его зрение. Этот портрет Каменского одновременно и автопортрет Бурлюка — наглядное выражение новых возможностей зрения, достижимых при помощи открытий современного искусства. Отсутствующий левый глаз художника в картине чудесным образом удвоен справа — это и есть знаковое событие, следствие появления музы (кстати, тоже изображенной с одним глазом), по-шагаловски парящей над человеком-исполином, солнцеликим поэтом.

Композиция живописной работы «Путешественница русских железных дорог» (1915) построена по схожему принципу футуристической симультанности и коллажного соединения фрагментов: голова женщины в центре холста, написанная натуралистично, воспринимается отдельной вставкой в динамично кубофутуристическое пространство фона. Здесь, как и в пейзаже «Мост (Пейзаж с четырех точек зрения)» и портрете Каменского, вокруг центрального героя образуется водоворот: пейзаж с людьми, домами и вагонами создает единую постоянно движущуюся структуру, сместив акцент и даже нарушив границы центрального реалистического портрета. В работах 1915–1917 годов происходит эклектичное столкновение различных живописных приемов: чистые, беспредметные плоскости и реалистические образы, иногда написанные фотографично, вступают в диссонанс. Бурлюк по-прежнему увлекался фактурной живописью, некоторые полотна пре-

Эль Лисицкий писал о печатном слове революционной эпохи: «...традиционная книга, разорванная на отдельные страницы, стократно увеличенная, расцвеченная, плакатом вышла на улицу».

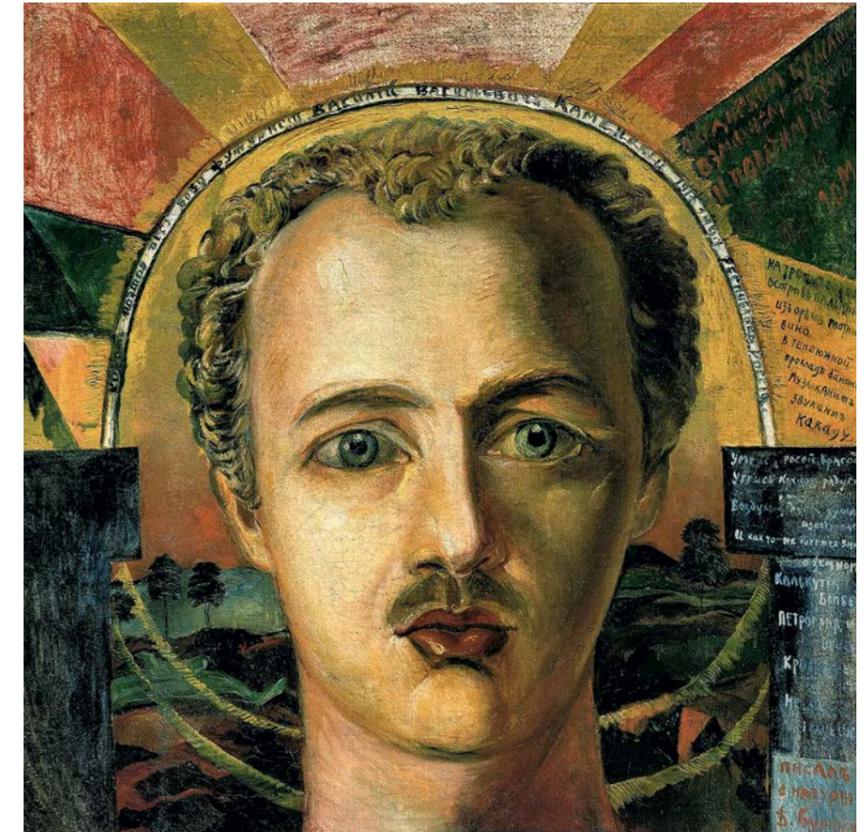
вращались в настоящий рельеф, отражая отношение автора к красочной поверхности, как к живому организму, к дышащей плоти («Женщина с зеркалом»²⁷ (1915–1916)). Его темперамент и жизнелюбие не позволяли держаться в единых рамках излишней схематичности приемов футуристической и кубистической живописи. И даже абстрактные композиции, которые очень редко встречаются в его наследии, отражают его личный взгляд на мир чувственных образов.

Пути в искусстве Бурлюка и Малевича, как и других радикально настроенных художников русского авангарда, окончательно разошлись в 1915 году. Начиная с этого времени Бурлюк все чаще и подолгу живет вне столиц, обосновавшись с семьей родителей жены в Башкирии, присылая свои работы на выставки «Бубнового валета» в Москву в 1916 и 1917 годах. Последним столичным выходом Бурлюка можно считать время с конца 1917 по весну 1918 года, когда он вместе с Каменским принимал активнейшее участие в создании «Кафе поэтов»²⁸, ставшего на волне революции рупором футуристического площадного искусства. Три Бурлюк, Каменский, Маяковский снова, как и во время феерического турне 1914 года, имело успех у московской публики. Бурлюк не только издавал «Газету футуристов», но также занимался росписью стен кафе, реализуя таким образом мечты русских кубофутуристов. Именно тогда с природы был

написан «Портрет поэта-футуриста В. А. Каменского»²⁹ (1917).

Явление солнцеликого лучезарного поэта, олицетворения свободы, бесшабашной удали и открытости миру, представлено Бурлюком лубочно-плакатным образом. Огромная, рельефно вылепленная голова с крупными светло-голубыми распахнутыми глазами, сочными вишневыми губами, золотой опушкой кудрей у высокого лба заключена в круг наподобие нимба с исходящими от него широкими разноцветными лучами. Портрет на холсте квадратного формата с иконным образом в круглом нимбе создан как будто в пику главной супрематической «иконе», солнцу наоборот, «Черному квадрату» и одновременно близок сделанным позже иконическим головам крестьян Малевича. Лучи распространяют вокруг поэзию, будучи ее рупором в пространстве реальности: так поэтическое слово зримо становится публичным, транслируя себя в мир подобно солнечному свету. И здесь помимо лучей Бурлюк изображает темные плашки — подобие створок или же уличных объявлений, коллажным образом «приколотых» к портрету.

Эль Лисицкий писал о печатном слове революционной эпохи: «...традиционная книга, разорванная на отдельные страницы, стократно увеличенная, расцвеченная, плакатом вышла на улицу»³⁰.



Портрет поэта-футуриста В. А. Каменского. 1917. Холст, масло. 104 × 104. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Плакатное по сути, искусство футуристов, выражало себя в их литературе, акциях — и в их живописи. Картины Бурлюка были олицетворением призывов, опубликованных в «Газете футуристов», где освобожденное слово написано буквально везде: «...на перекрестках домовых стен, заборов,

²⁷ Часть II. С. 45.

²⁸ «Кафе поэтов» открылось в Москве в Настасьинском переулке осенью 1917 года в доме № 1/52 (угол с Тверской улицей), в помещении бывшей прачечной (здание не сохранилось). Организаторами были Д.Д. Бурлюк и В.А. Каменский. В нем собирались не только поэты, но и рабочая молодежь, и приехавшие с фронта бойцы.

²⁹ Портрет поэта-футуриста В. А. Каменского. 1917. (Холст, масло. 104 × 104.) Собрание Государственного Русского музея, Санкт-Петербург.

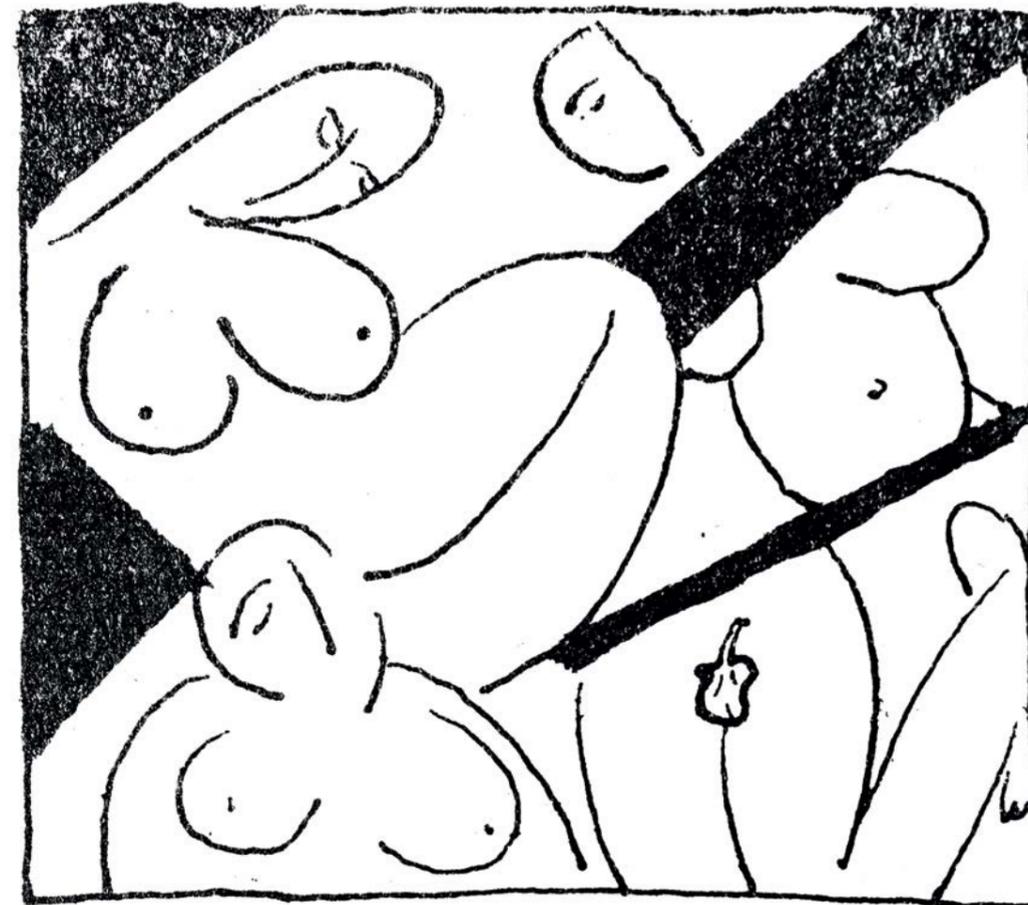
³⁰ Лисицкий Л. Книга с точки зрения зрительского восприятия — визуальная книга. // Искусство книги. М., 1960. С. 166.

крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан»³¹. Портрет Каменского композиционно отсылает к иллюстрации самого поэта для его книги «Танго с коровами», где круг в центре с расходящимися лучами-строфами поименован как «солнцень ярцень = лицо гения».

Вернувшись из Москвы в Уфу, Бурлюк вскоре был вынужден двигаться на восток, уходя от наступавших военных действий пожаром разгоравшейся Гражданской войны. Перемещаясь вглубь страны, он начал свою прощальную и, как оказалось, последнюю в России гастрольную деятельность, устраивая выставки, читая лекции и организуя «поззо-концерты». «Большое Сибирское турне 1919 года» стало триумфальным завершением его публичной футуристической деятельности. Так он с семьей оказался во Владивостоке, после событий Гражданской войны на короткое время ставшем центром культурной жизни. Здесь Бурлюку удалось договориться о выставке в Японии, где появление легендарного футуриста произвело фурор. Оттуда в 1922 году путь Бурлюка

лежал в США, страну, где он, обосновавшись в штате Нью-Йорк, прожил вплоть до самой смерти в 1967 году.

В истории русского авангарда Давид Бурлюк стал олицетворением художественного активизма, ненасытной всеядности, всемерной отзывчивости актуальным веяниям и жажды всего нового. Блестящий организатор, он выступал одним из первых утвердителей современного искусства, успевая проявить себя в высшей степени превосходно в качестве арт-критика, издателя, поэта, лектора, куратора, мецената и разностороннего творца. Широкий круг его художественных предпочтений выражался в эклектичной манере и формировал бесконечное поле для эксперимента: на каждом этапе развития его искусства можно видеть как возврат к прошлым опытам, так и новаторские стилистические обороты. Бурлюк всегда был в эпицентре создававшейся на его глазах истории, всюду оказываясь именно в авангарде событий. Собственно, это и было его главным даром — знаменовать рождение следующего витка в искусстве.

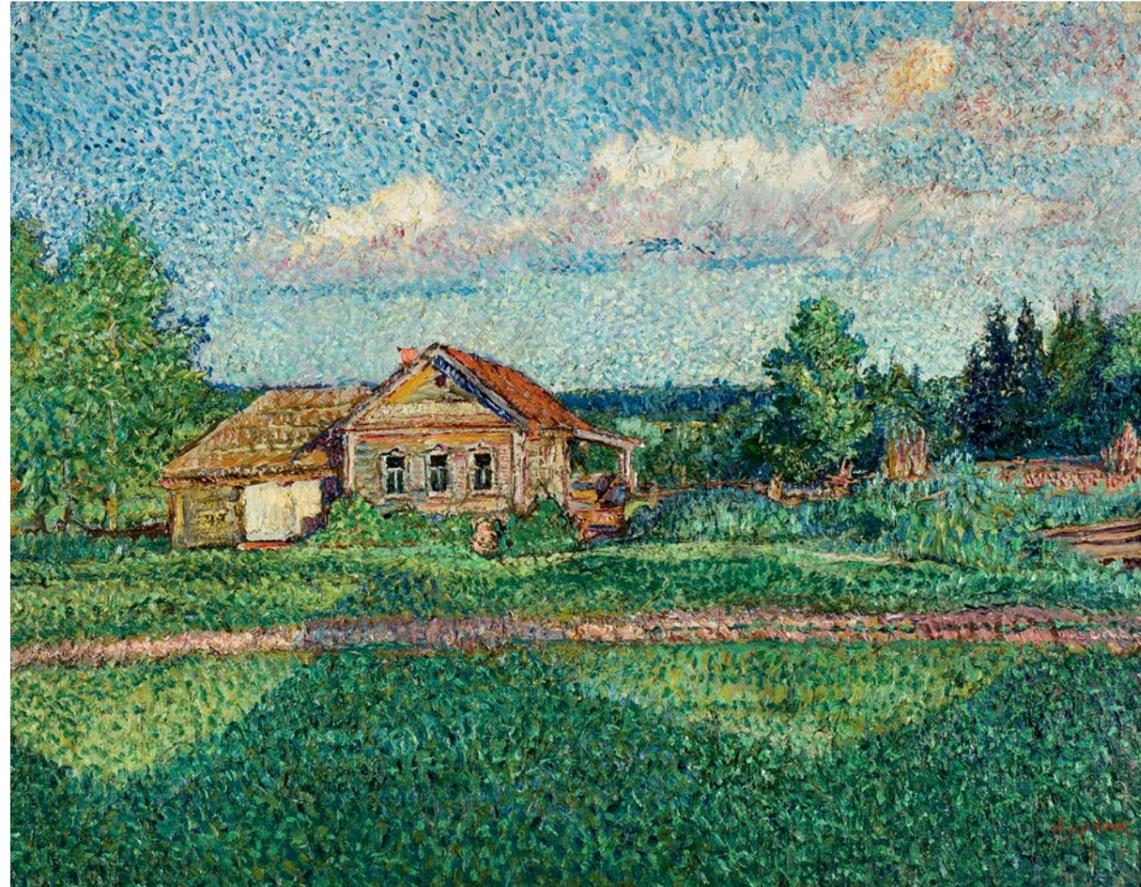


Эстамп из сборника «Молоко кобылиц».
М. Издательство «ЛИТ. Ко» Футуристов «Гилея», 1914
Бумага, бумага плотная, высокая печать, акварель, литография. 19,4 × 12,6
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва

³¹ «Газета футуристов». М., 1918 — март. С. 1.

АЛЬБОМ

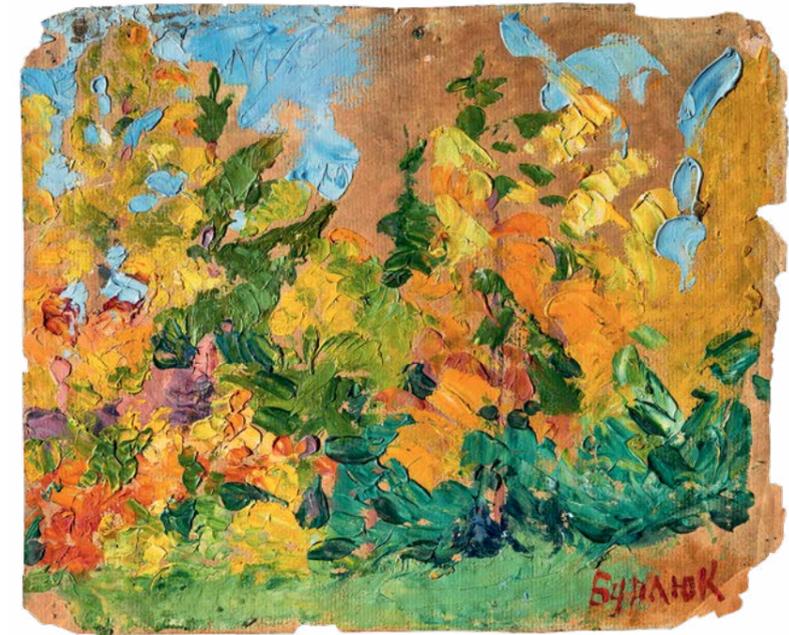
На пути к эксперименту



Пейзаж с домом. 1900-е

Холст, масло. 73 × 92

Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань



Двусторонний этюд. Конец 1900-х

Доска, масло. 19,5 × 23,5

Собрание Людмилы Лисиной, Москва





Портрет матери. 1906
Холст, масло. 90,5 × 75,6
ГТГ



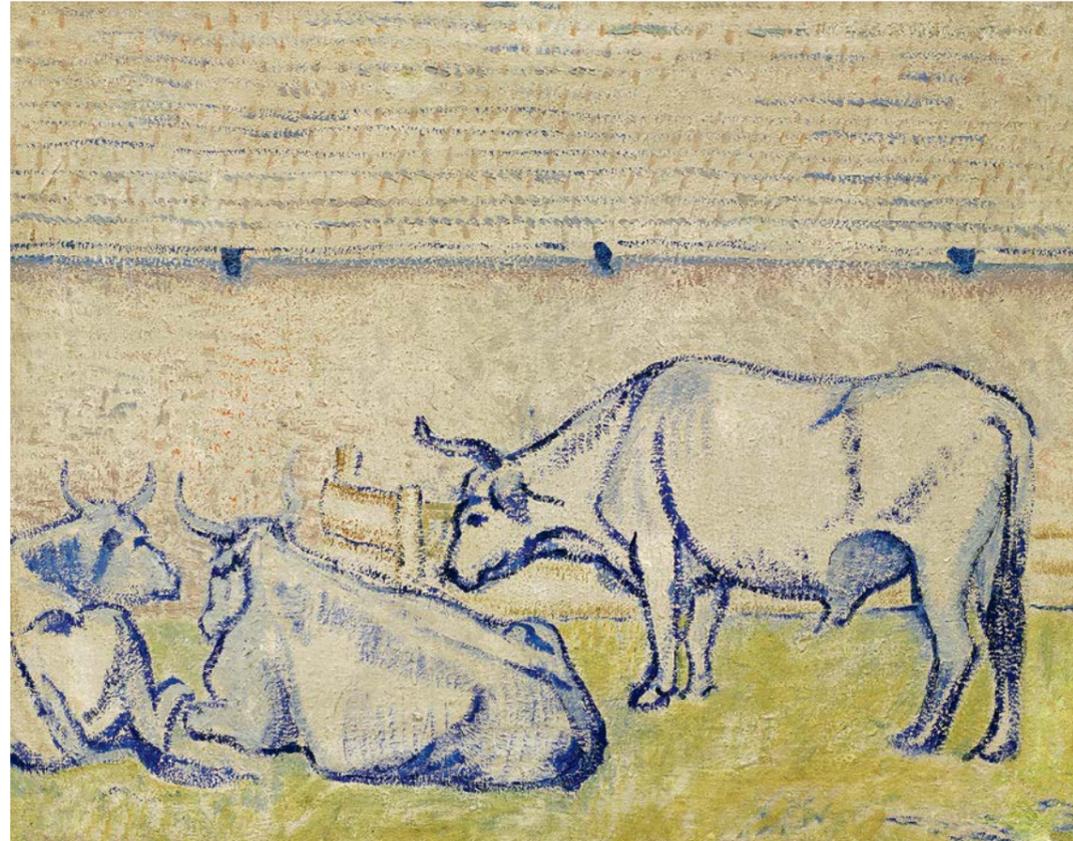
Яблони в цвету. Конец 1900-х
Холст, масло. 58,5 × 65
Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону



Летом в парке. 1900-1910-е

Холст, масло. 70,8 × 66,8
Собрание Людмилы Лисиной, Москва



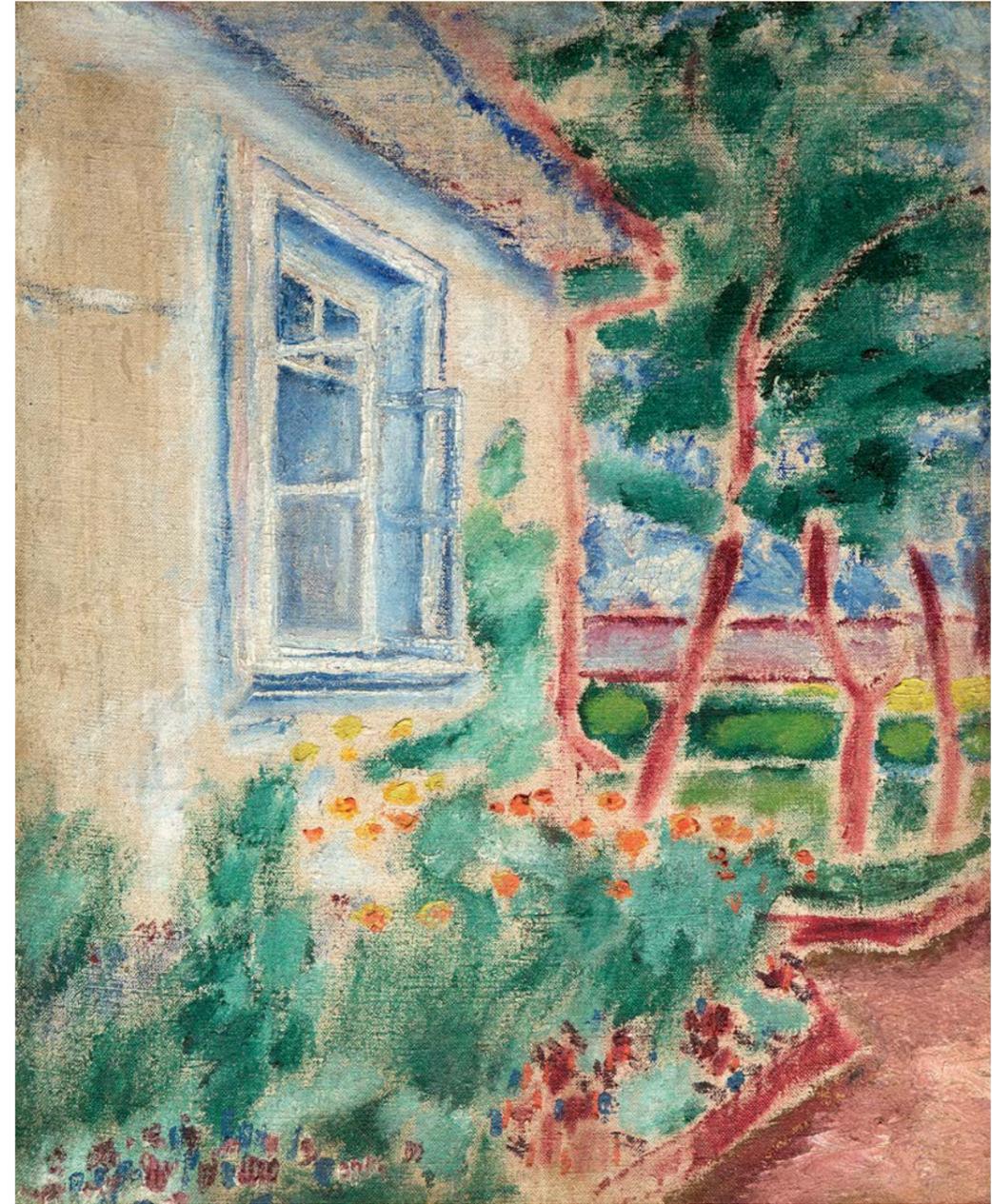


Волы. 1908

Холст, масло. 58 × 70
Самарский областной художественный музей

Пейзаж с домом. 1908-1912 →

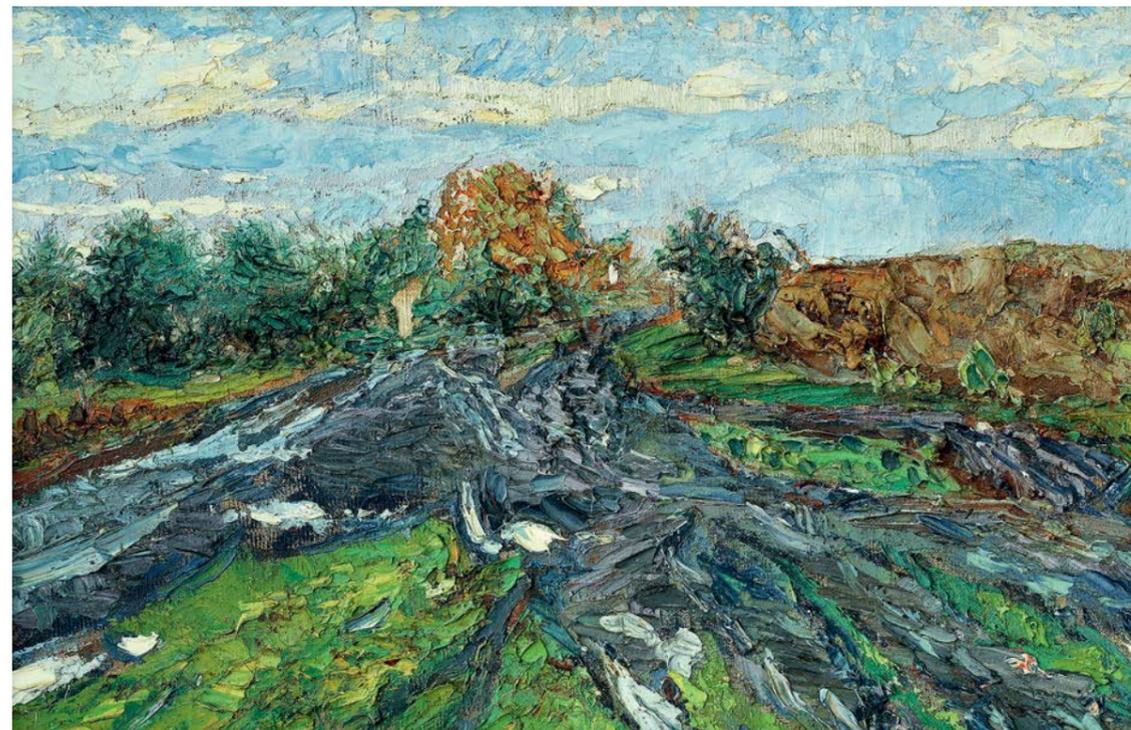
Холст, масло. 70,5 × 57,5
ГМЗ «Петергоф»





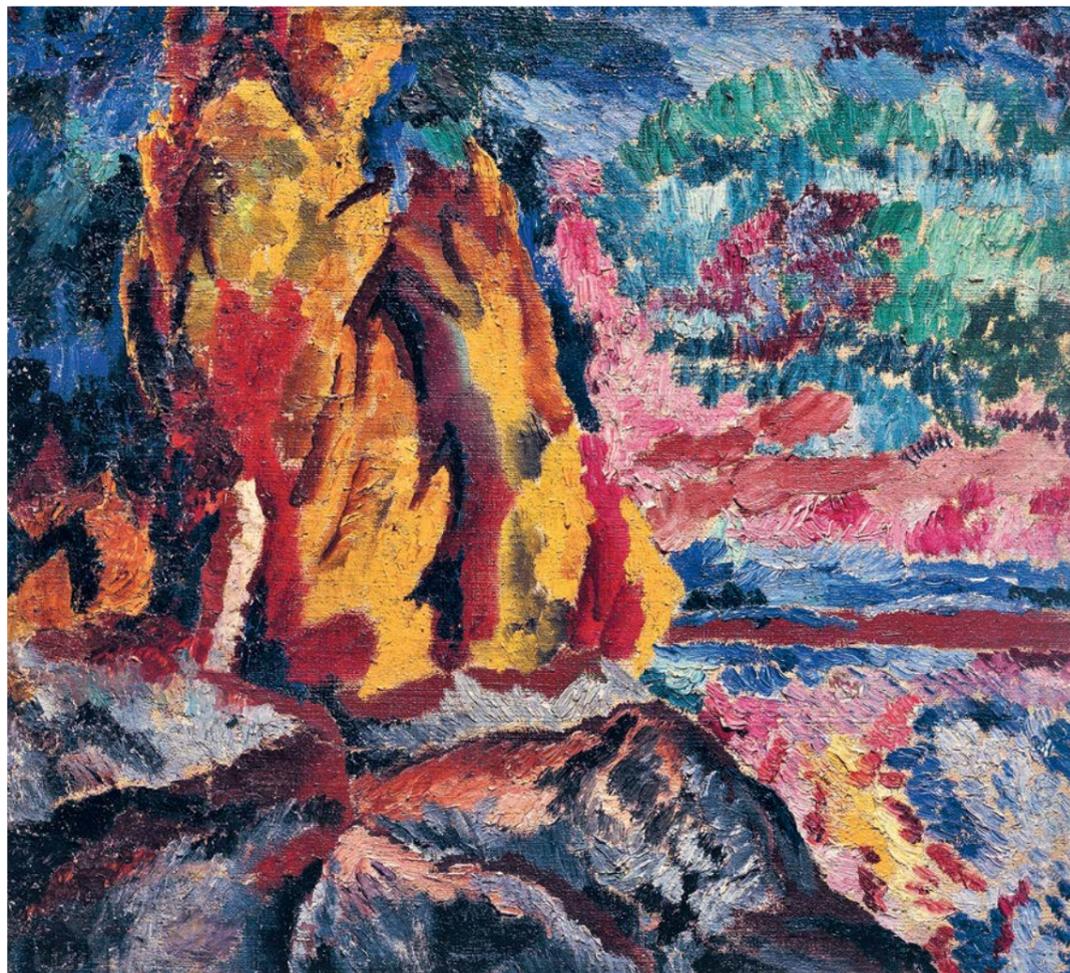
Аллея. 1909

Холст, масло. 67,5 × 70
Серпуховский историко-художественный музей



Пейзаж. Начало 1910-х

Холст, масло. 35 × 52,5
Государственный музей искусств Узбекистана, Ташкент



Полдень на Днепре. 1910

Холст, масло. 69,5 × 63,5
Серпуховский историко-художественный музей



Куст роз. Начало 1910-х

Холст, масло, темпера. 55,4 × 59
Коллекция Петра Авена, Москва



Пейзаж. Середина 1910-х
Холст, масло, 28 × 47
Национальная галерея Армении, Ереван





Осенний пейзаж. 1910-е

Холст, масло. 98 × 88

Чайковская художественная галерея



Пейзаж с речкой. 1910-е

Холст, масло. 43,5 × 52,3

Собрание Андрея Дзамашвили, Москва



Пейзаж с розовым домом. 1910-е

Холст, масло. 67 × 75

Государственное музейное объединение
«Художественная культура Русского Севера», Архангельск



Натюрморт с букетом и книгой. 1910-е

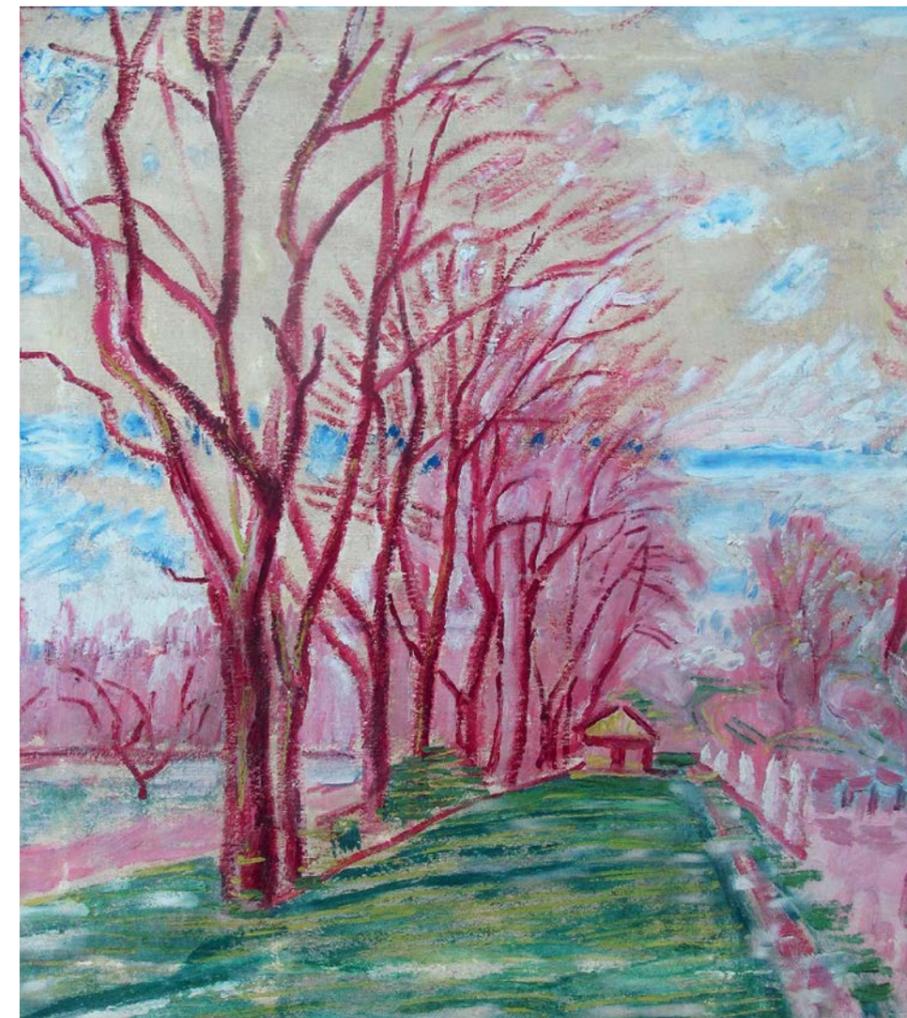
Холст, масло. 55 × 71,5

Государственное музейное объединение
«Художественная культура Русского Севера», Архангельск



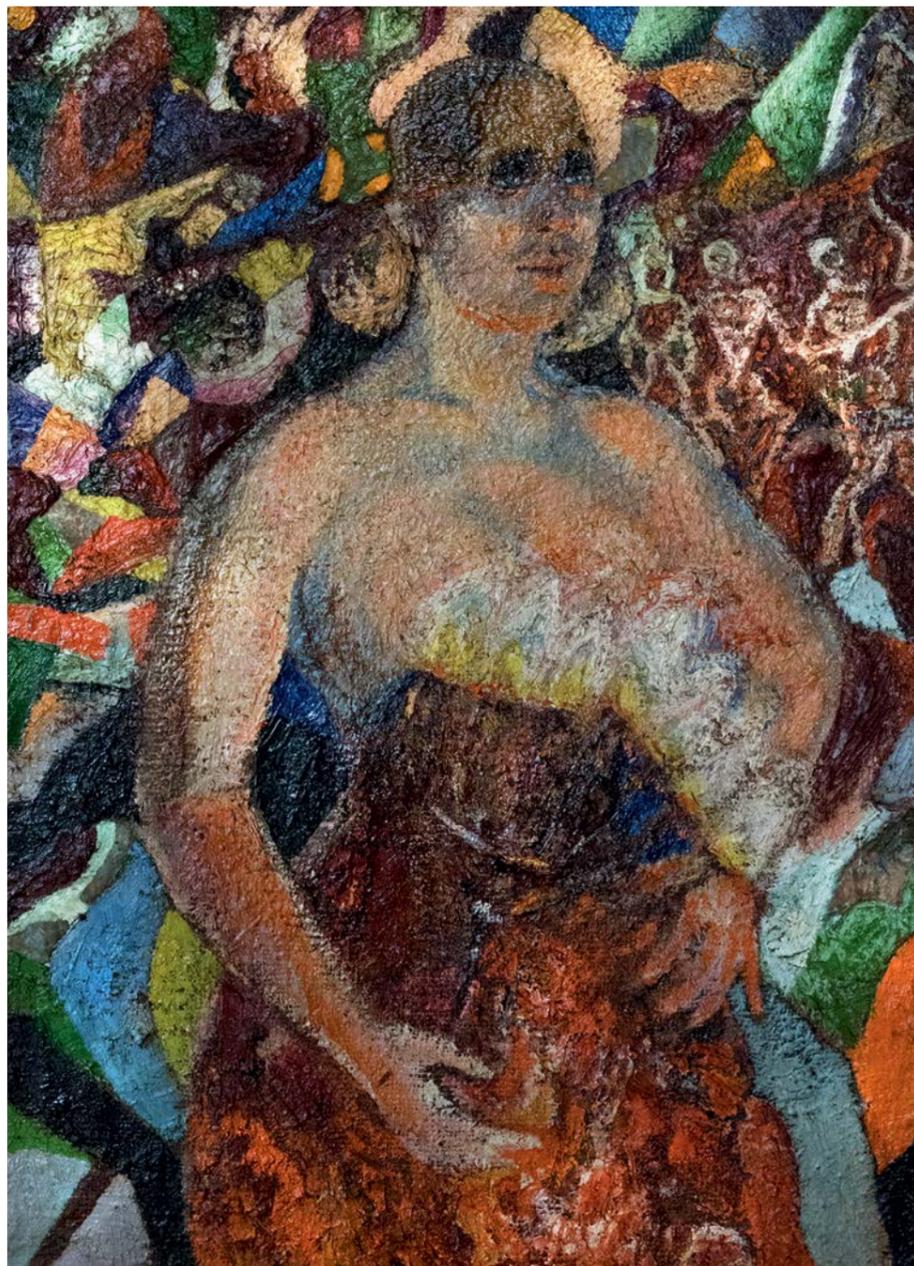
Цветущие акации. 1911-1912

Холст, масло. 61 × 68,5
Частное собрание, Москва



Розовый пейзаж. 1912

Холст, масло. 65,5 × 59,5
ГМИ «Республики Каракалпакстан им. И.В. Савицкого», Нукус

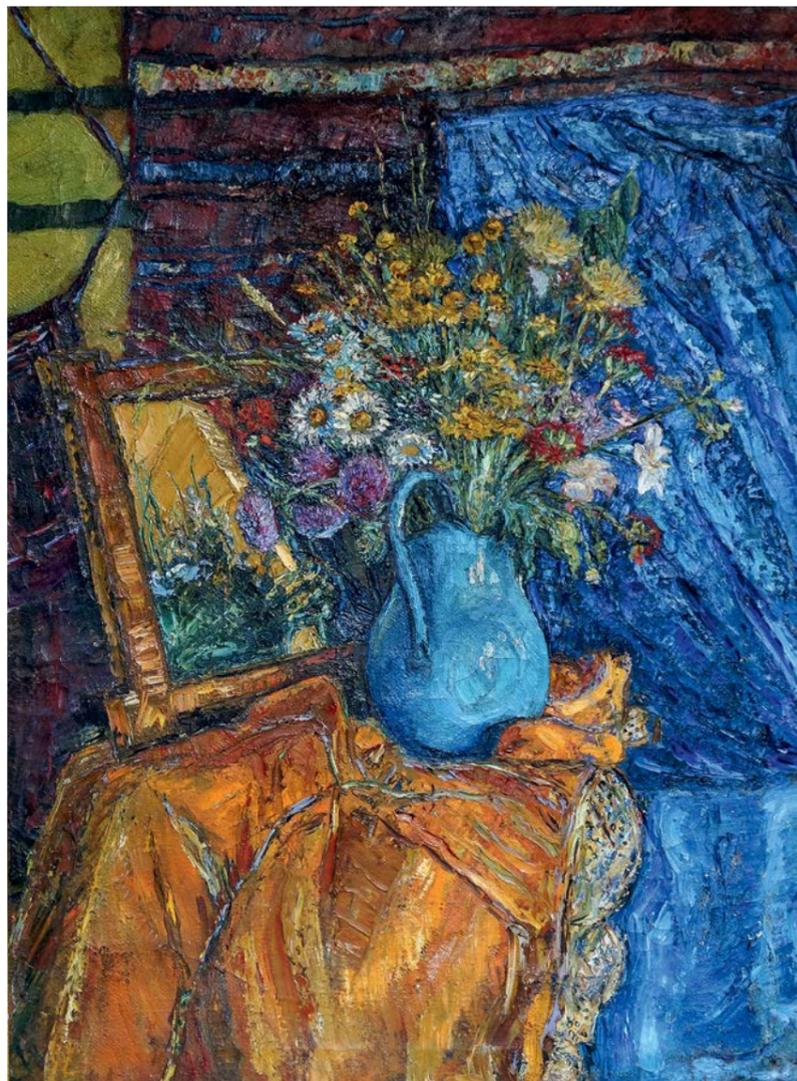


Цветущий сад. 1913

Холст, масло. 53 × 66
Собрание Андрея Сарабьянова, Москва

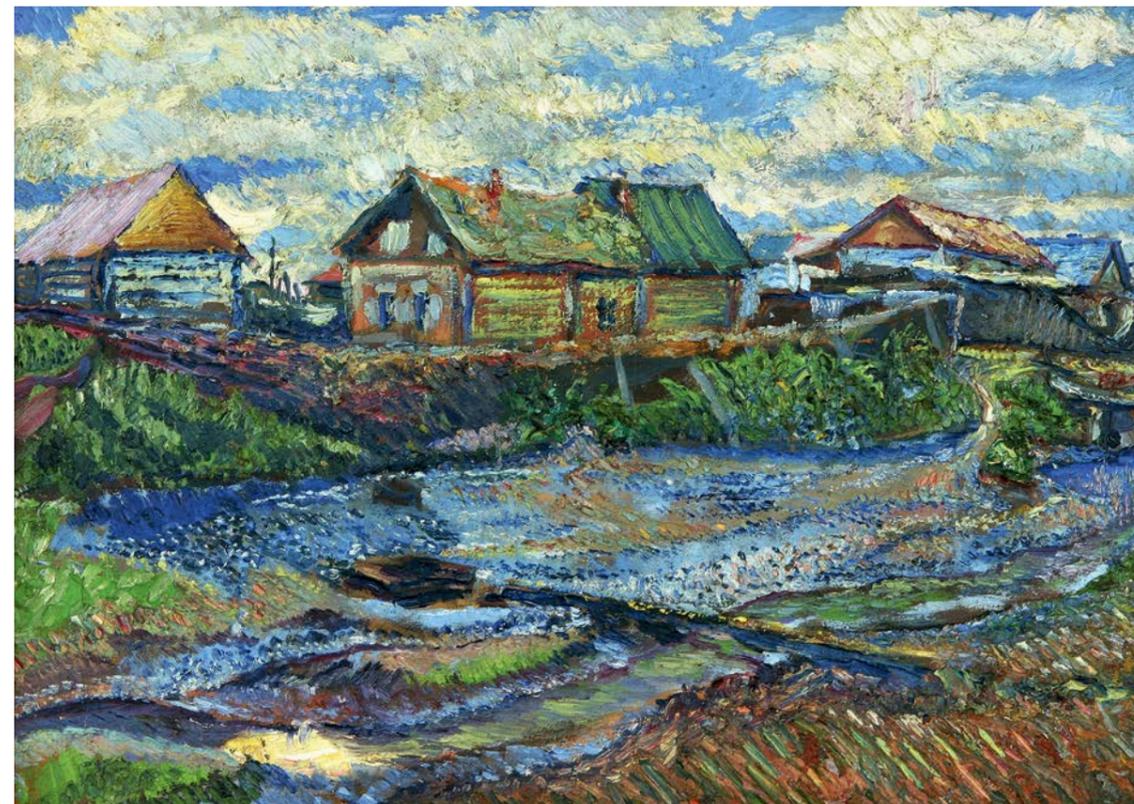
Женский портрет. 1916 ←

Холст, масло. 92 × 66,5
Вольский краеведческий музей



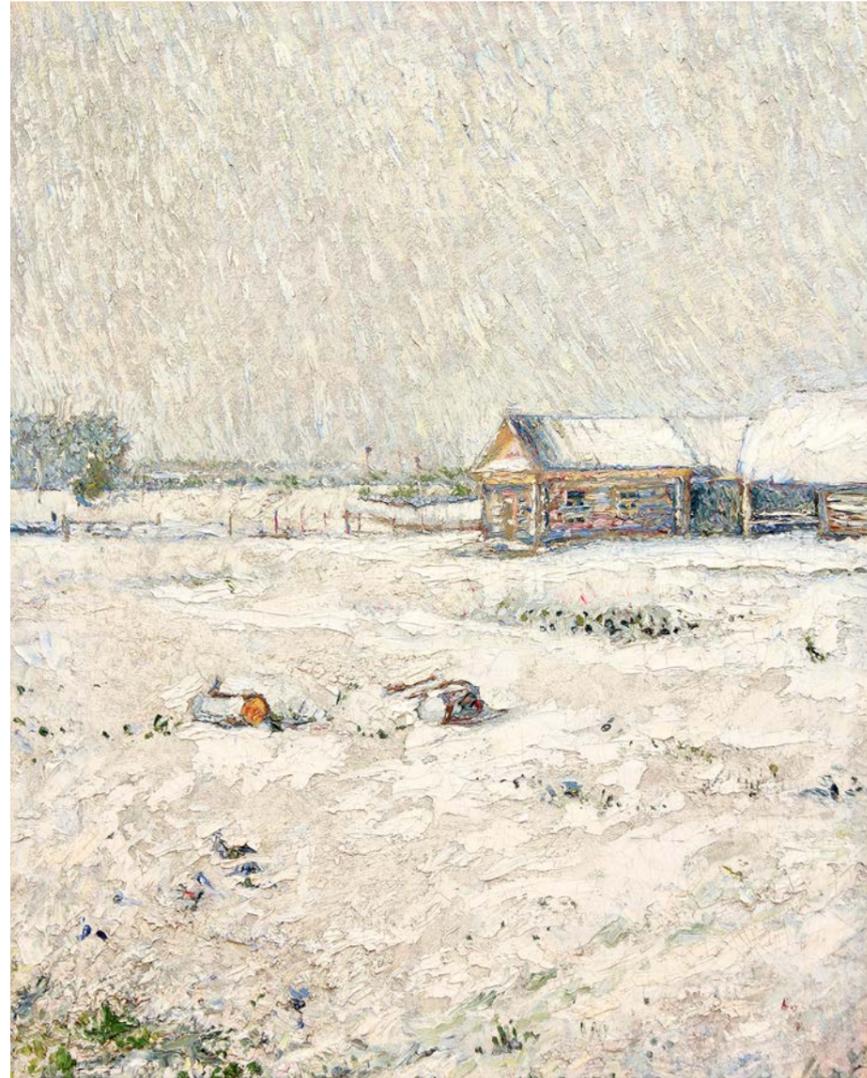
Натюрморт. 1917

Холст, масло. 97 × 74
Златоустовский городской краеведческий музей



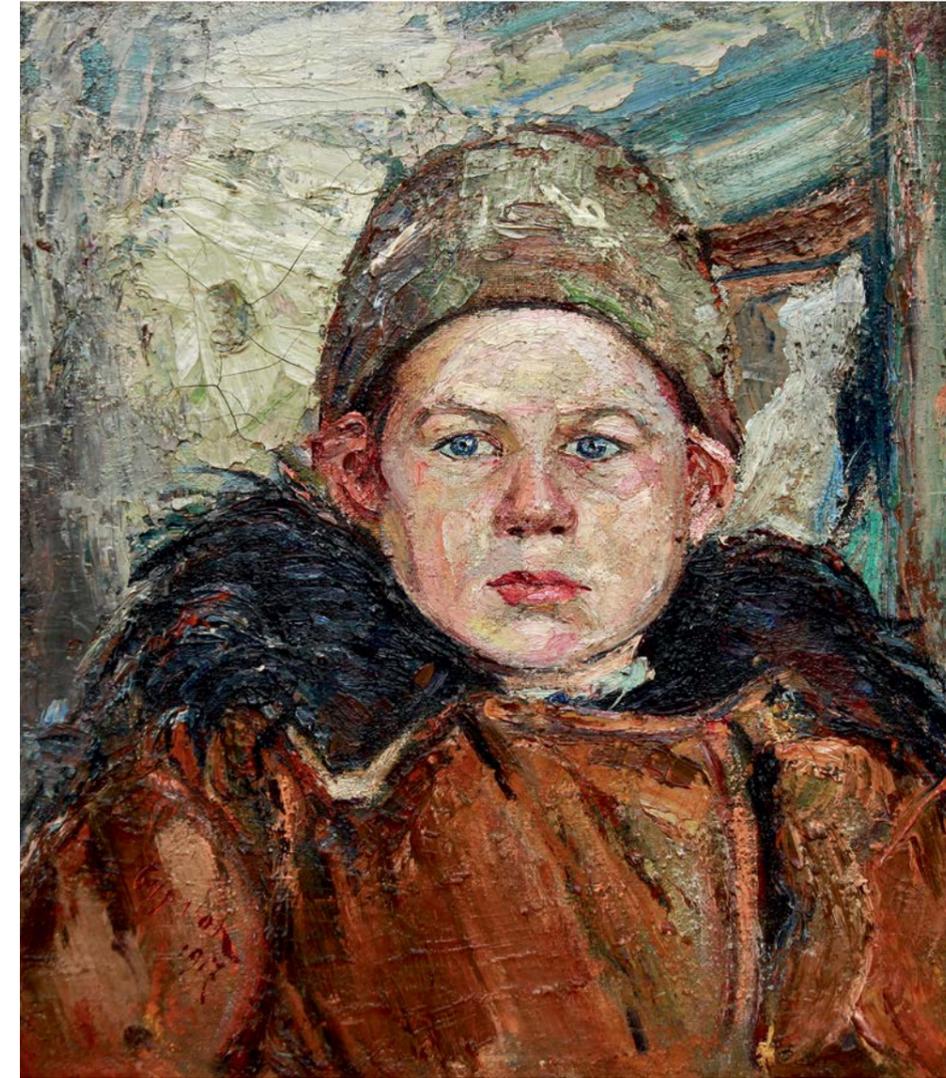
Деревня. Эюд. 1915-1918

Холст, масло. 44 × 62
Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова, Уфа



Четыре времени года. 1917

Холст, масло, 61,1 × 48,7
Красноярский краевой краеведческий музей



Голова мальчика. 1917

Холст, масло, 41,2 × 35,7
Красноярский краевой краеведческий музей



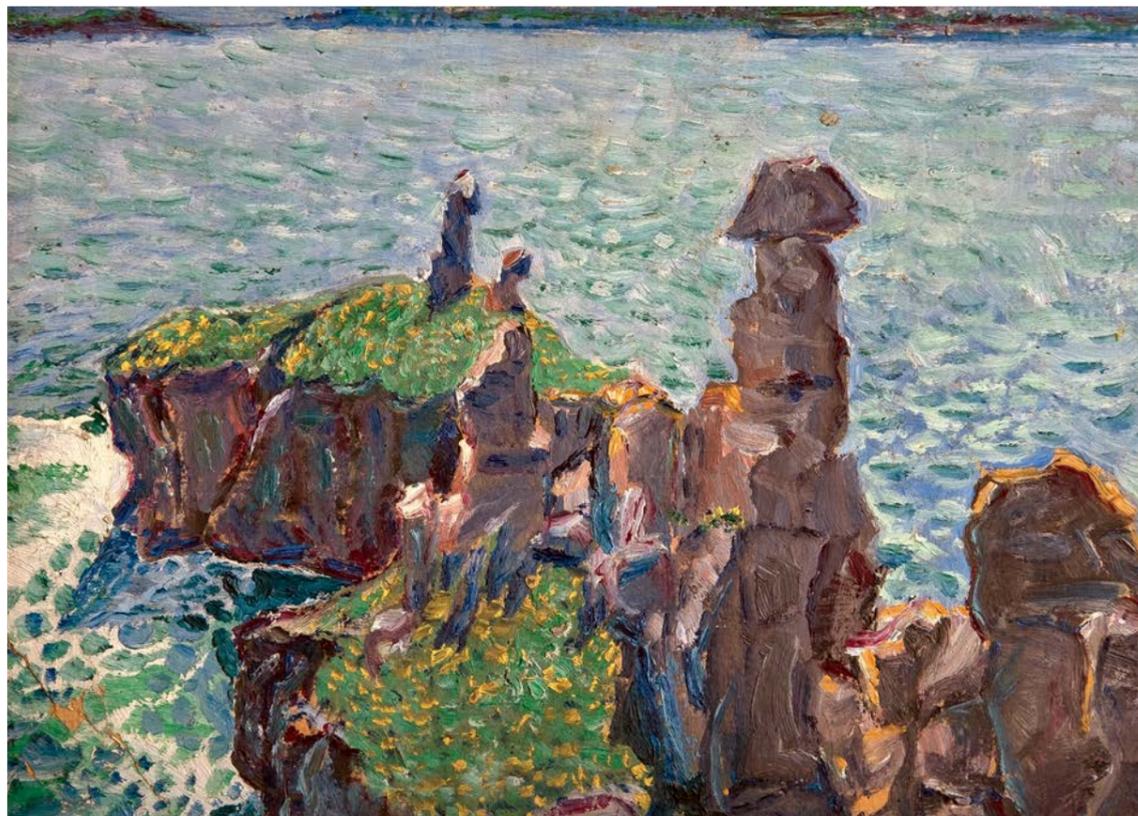
Деревня весной. 1917–1918

Холст, масло. 66 × 66
Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля



Букет желтых цветов. 1918

Холст, масло. 67 × 85,5
Башкирский государственный художественный музей им. М.В. Нестерова, Уфа

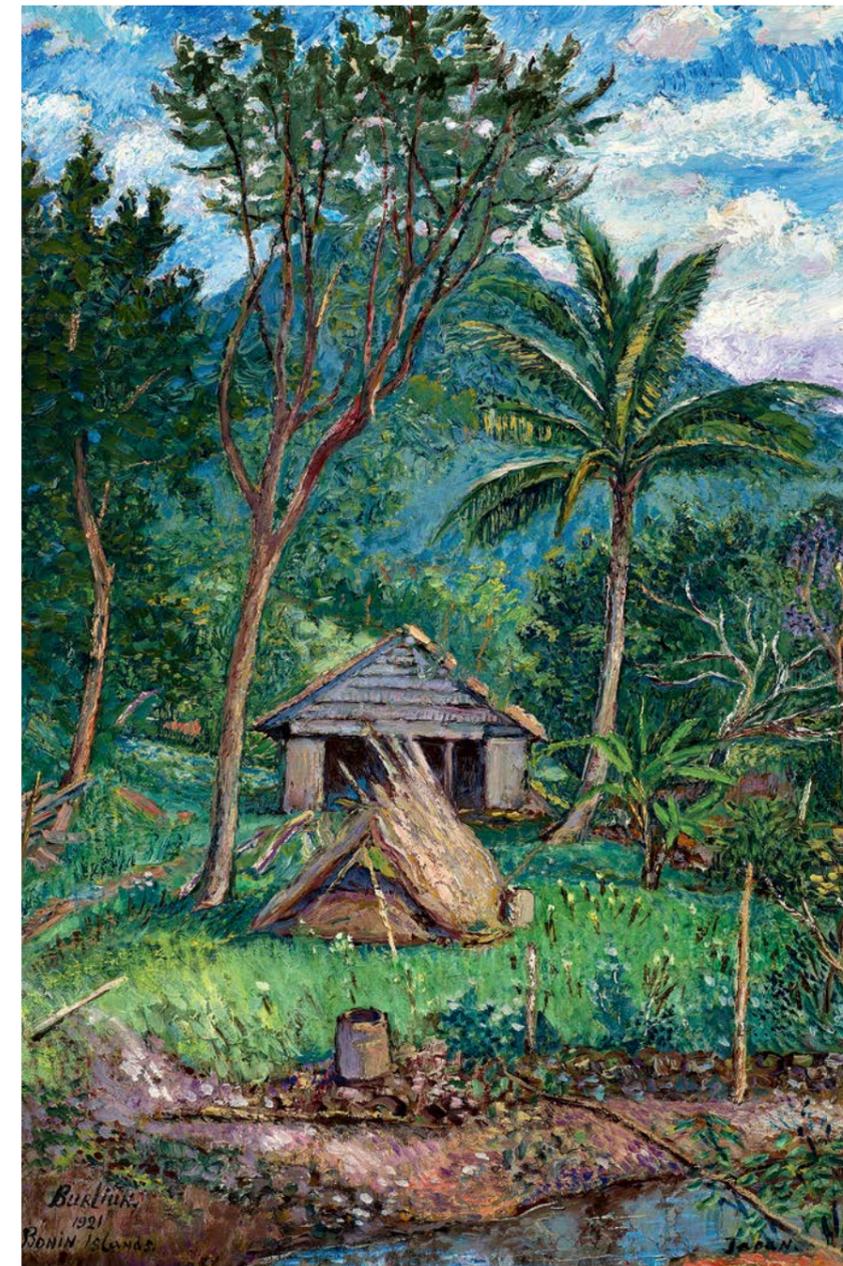


Владивосток. 1920

Картон, масло. 25,5 × 34,5
Частное собрание, Тамбов

Остров Бонин. Япония. 1921 →

Холст, масло. 66 × 45,7
Частное собрание





Рикши. Япония. 1921

Доска, масло. 36 × 56
Частное собрание, Москва



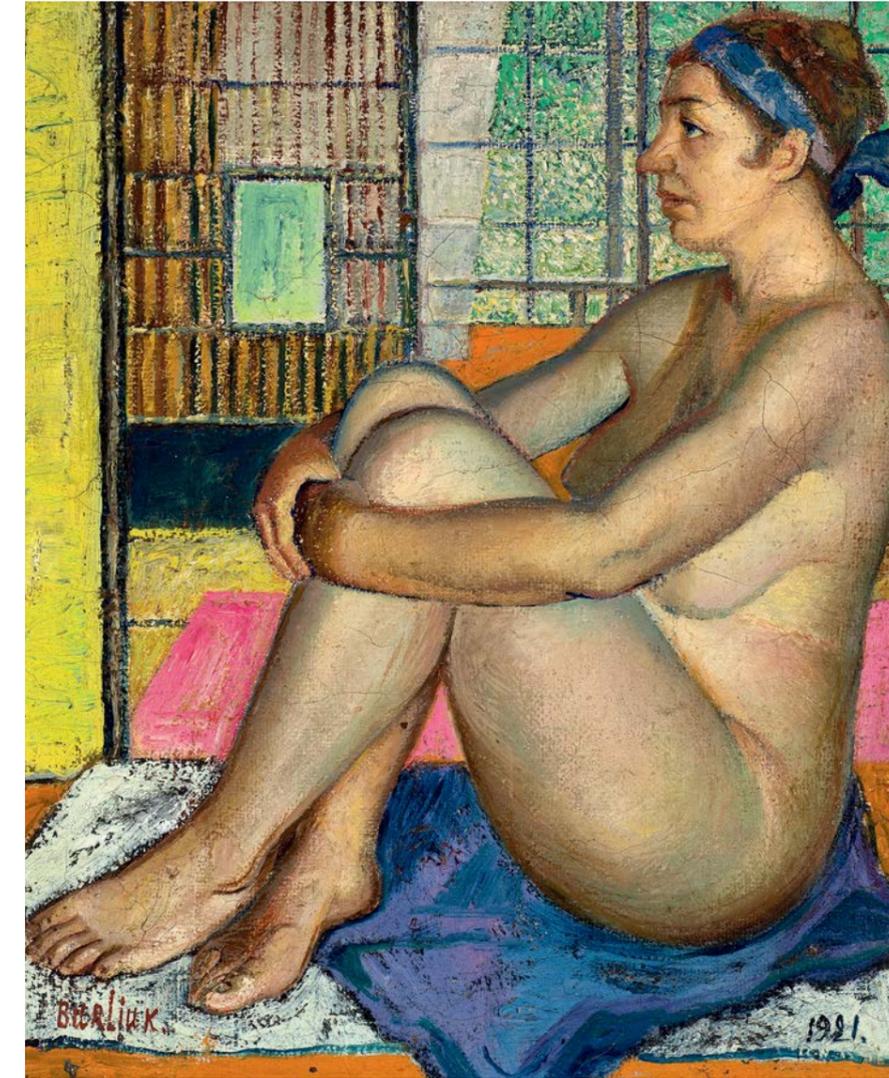
Святыище в Никко. 1921

Холст, масло. 46 × 60,5
Частное собрание, Нью-Йорк



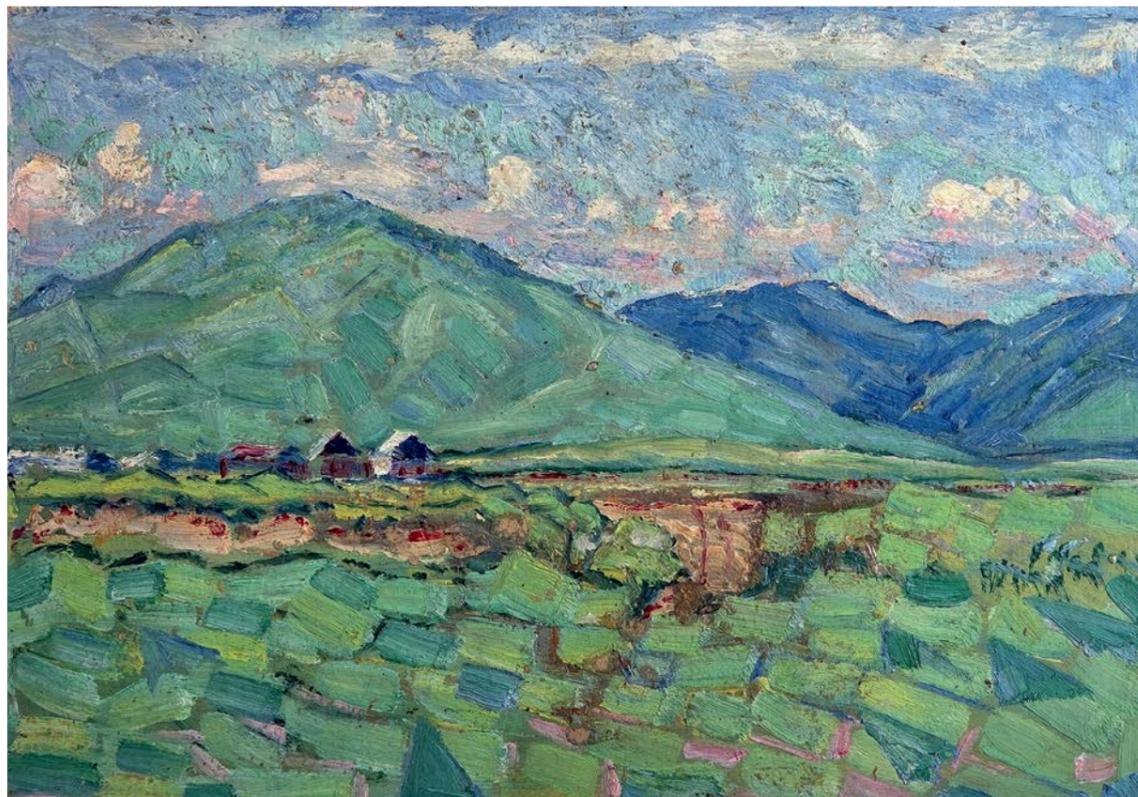
Цветок бананового дерева. 1921

Холст, масло. 59 × 48
Частное собрание, Москва

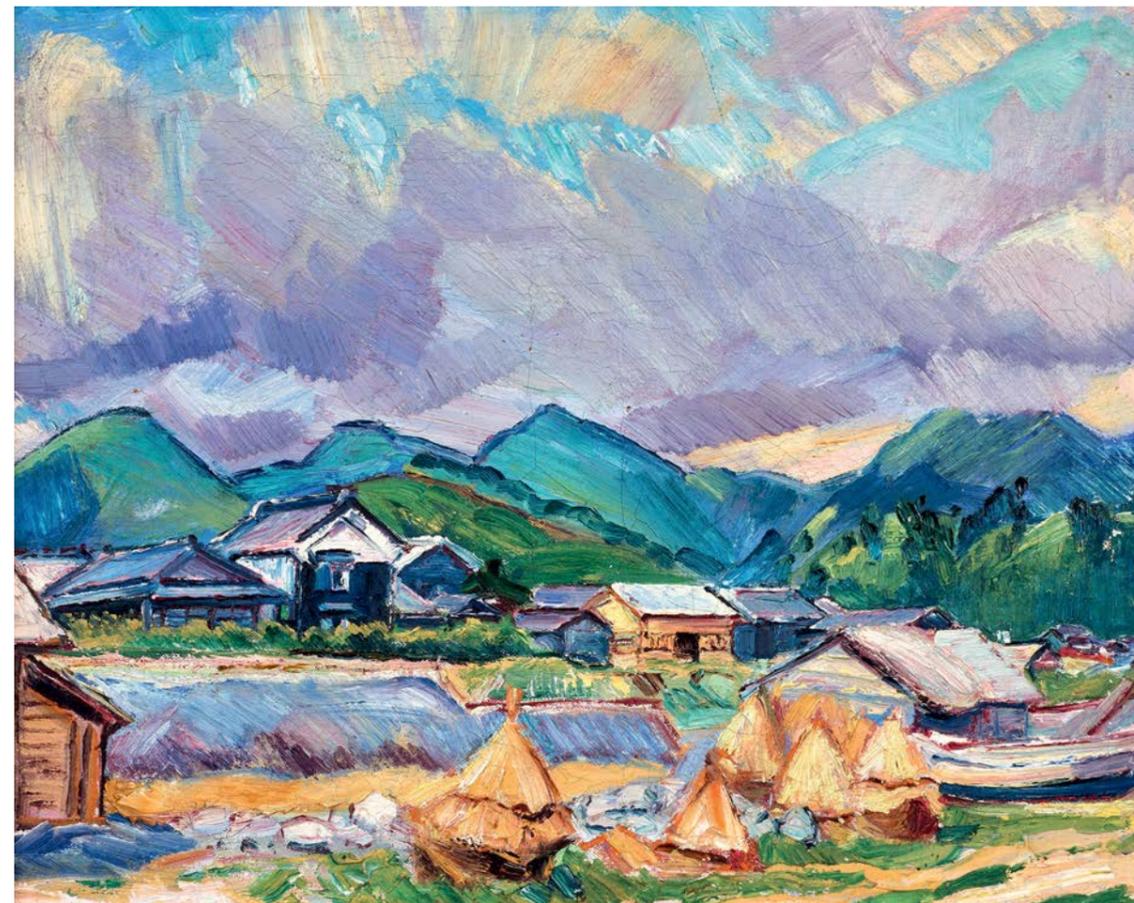


Сидящая обнаженная (Маруся). 1921

Холст, масло. 59 × 48,2
Собрание «ABA Gallery», Нью-Йорк



Вид Японии. 1921-1922
Картон, масло. 25,5 × 34
Частное собрание, Тамбов

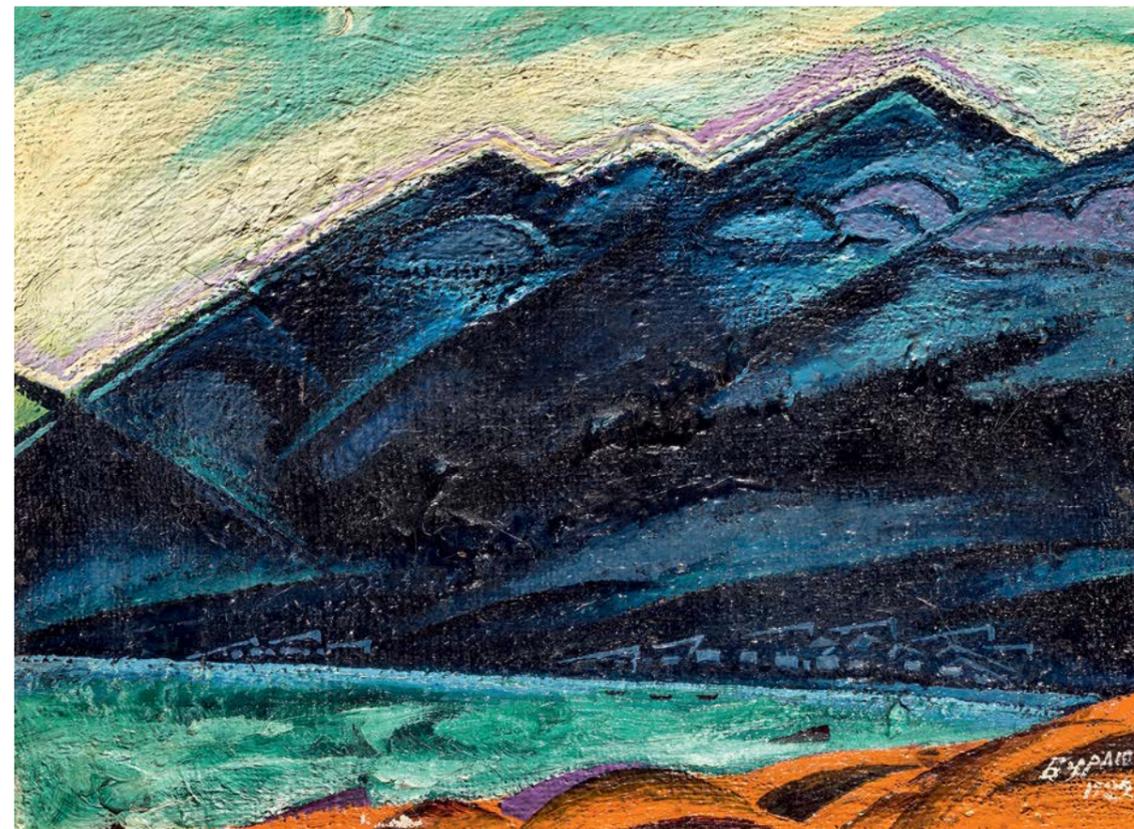


Японская деревня. 1921-1922
Холст, масло. 40,6 × 52,7
Частное собрание



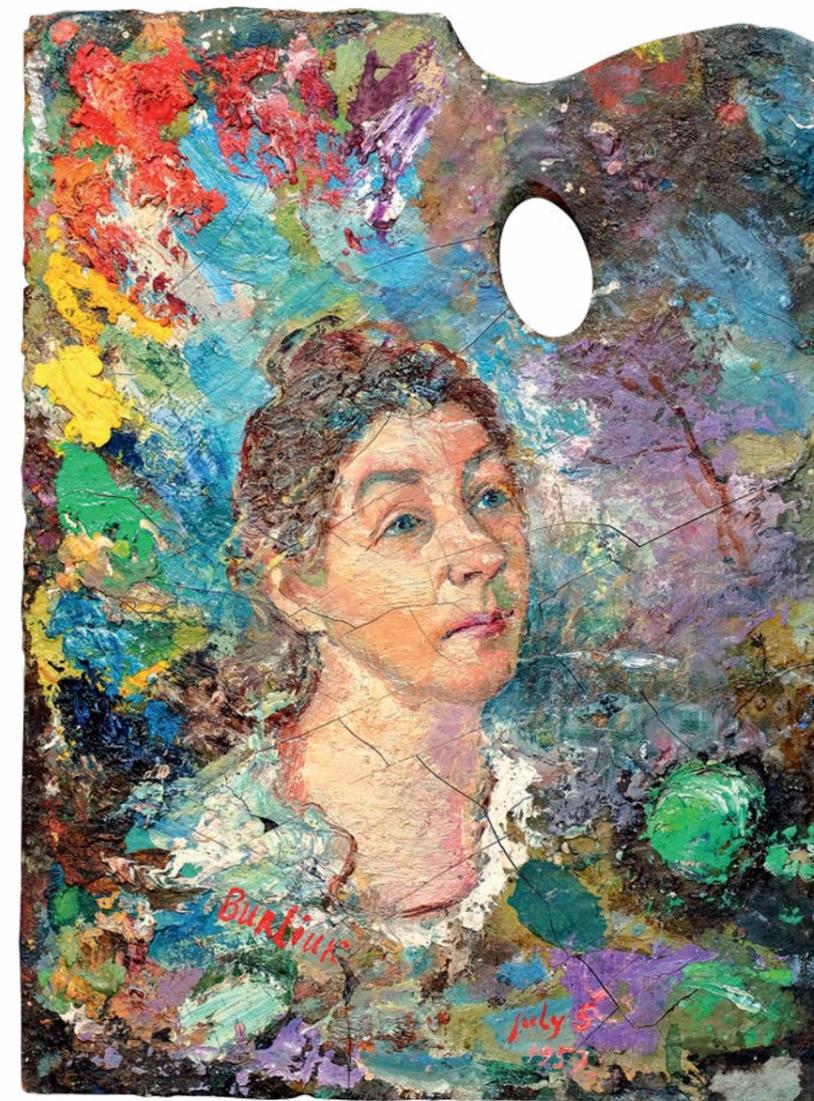
Йокогама. Священный камень и ворота синтоистского святилища. 1922

Холст, масло. 45,7 × 55,8
Собрание Ирины и Алекса Вальгер, Нью-Йорк



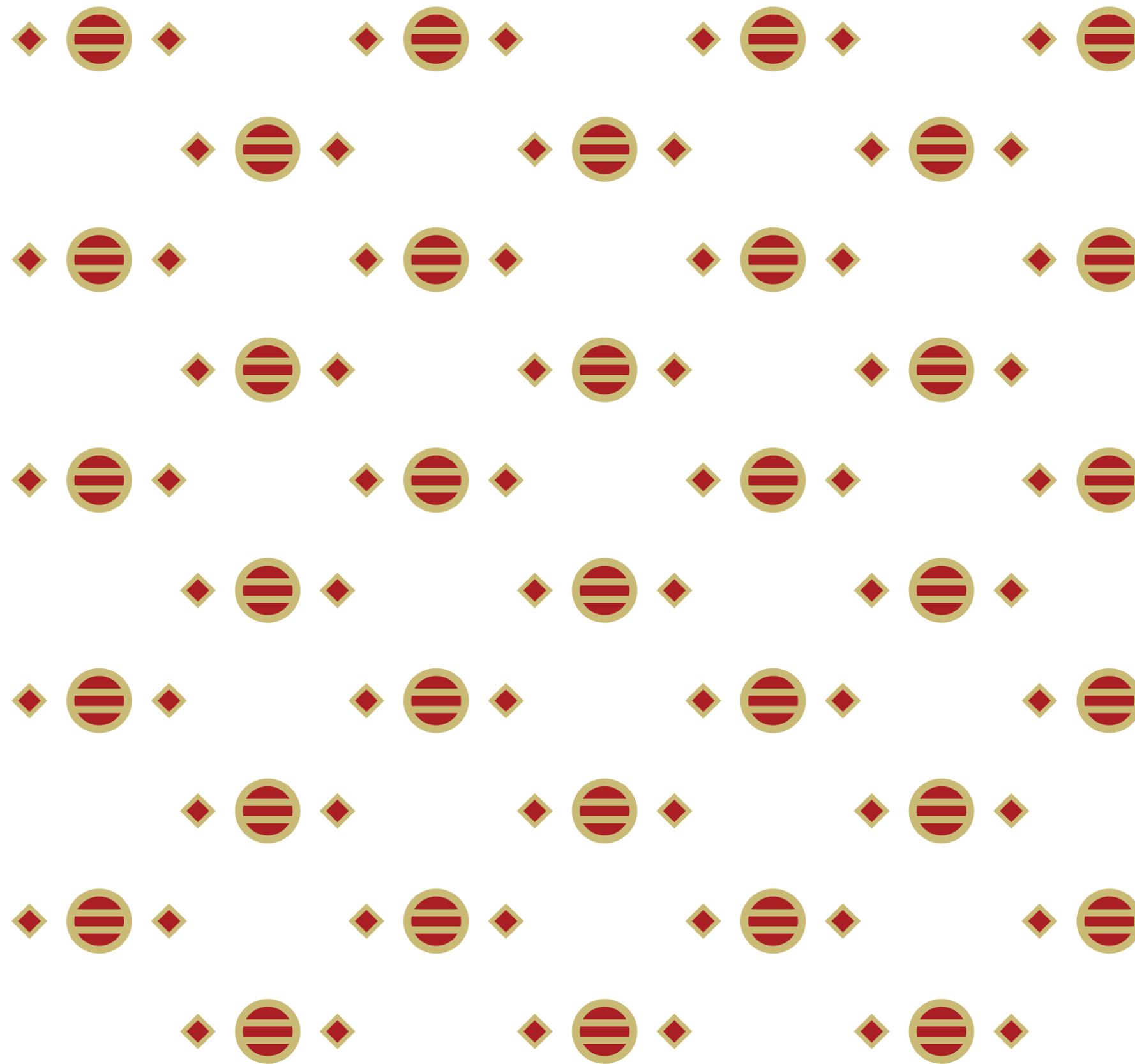
Композиция с горами. 1922

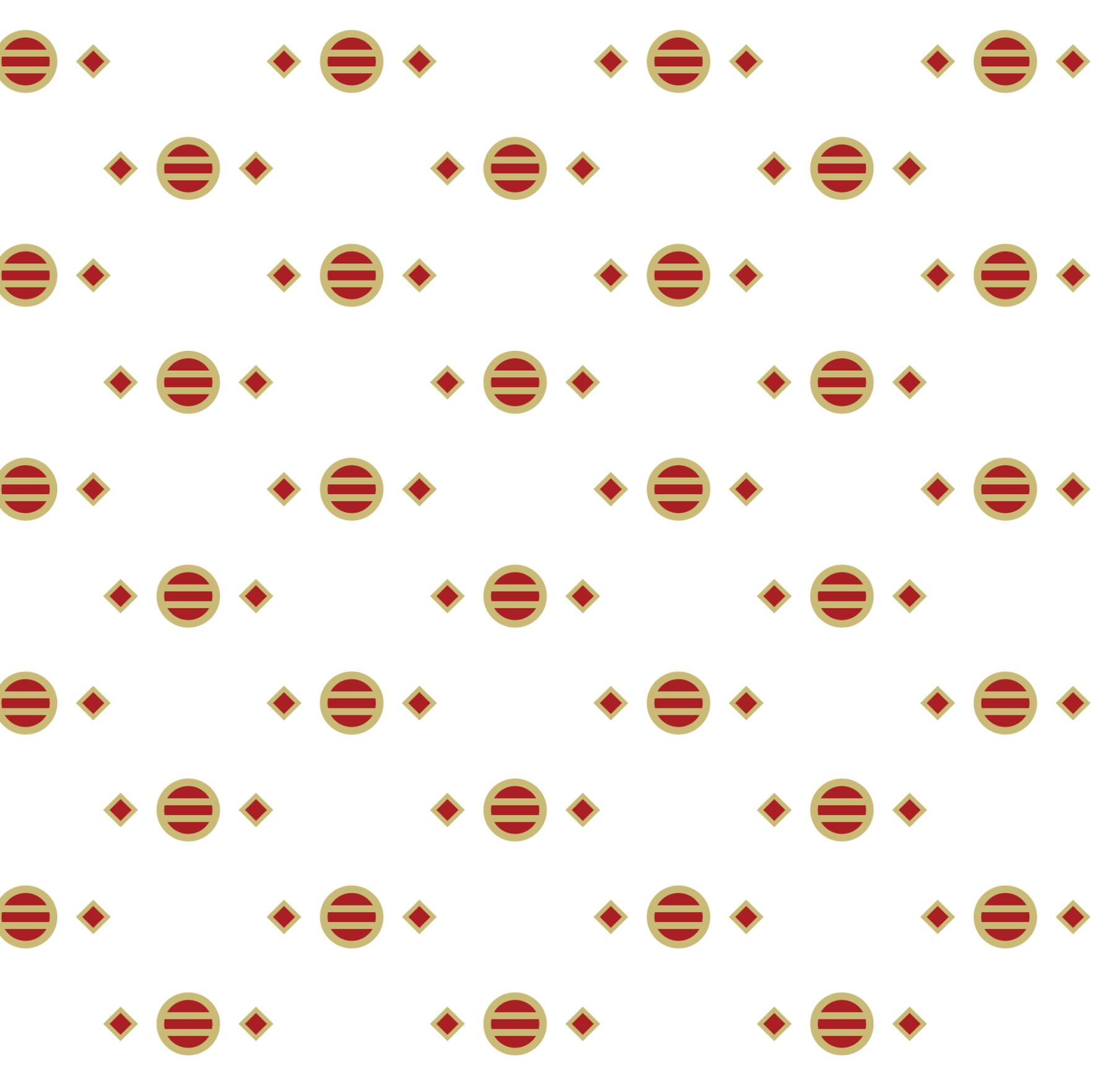
Холст, масло. 34 × 46
Частное собрание, Москва



Портрет Марии Бурлюк. 1957

Фанера, масло. 41 × 30,7
Частное собрание, Тамбов





РАСТОПИТЬ СПОСОБЕН ПЛАМЕНЬ СЕРДЦА, СОЛНЦА

РАЗДОЛЬЕ ВРЕМЯ слово, олово и камень

И ГОРНА, ЧТО ЗАТЕПЛИЛА ВЕСНА, ЧТО РАСКРЫЛА

Мы Футуристы

Мы должны помещаться в роскошном дворце
апельсиновых рощ голубых гесперид
самоцветным стихом наготой упиваться
а не гулом труда не полетом акрид.

и для нас тайная пьяная лета
вин тончайших пред ними помой нектар
нам объятий улыбок бесменное лето
и для нас поцелуй – влюбленности дар.

ароматов царицы цветочные соки
нам снесли изощренно кондитер-секрет
нам склоняются копыа колосьев высоких
и паучья наука воздушных тенет

а питаться должны мы девичьеским маслом
и для нас созвездья сияют
и для нас со земли увлекли палачей.
легких созвездий расцветных лучей
создана небесомая раса
должны мы делить
и для нас созвездья сияют
и для нас со земли увлекли палачей.

1914.

Слово!
С Мне!

вдохновенные мысли
напевы и струны
нам несут сокровенно
упорный прилив
нам созвездья сияют
светила и луны
каждый час упоеньем
своих молчалив

а ходить мы должны облаченными элато
самоцветы камней наложивши персты
вдохновенно изысканно и немногоскрылато
согладатаи горных глубин высоты

все цветы, что согрела высоты.

земли ветви роши смежной ионнее

ОКНО. ПОКОЙ БЕЗБРЕЖНОСТИ ТАЕЖНОЙ ПОЭТА

л. р. н. к. лакал ликер лакей лукавый
ленивым ликом лазил льну
любить лазоревость либавы
ласкать лернейский лёд льню.

рокошет рим – рыгнувши репой
рабов ременную рукой.
рубины ринуть раритетом
рабыни реквизит разбой.



небрежно сегов серебряное дно, ково
кормит корчме кремней к
красиво клепаный кадет,
которому крива карьера...
любовь родина николай курносость

ничтожеств навзничь... ничевоки...
начнут наганами нудеть
нагая нежность невысокой.

погружал безбрежно всегда живущего

ГРЕЗА о СНЕГЕ так нежно, нежно, нежно, нежно, нежно, нежно, нежно, нежно,