

**«Отец русского футуризма» Давид Бурлюк: от Гилеи
до Нью-Йорка
«Father of Russian Futurism»: from Hylaea to New York
Samigulina E.A.**

Summary: This article is dedicated to the life and oeuvre of David Burliuk. The article shows that many of the leading ideas of Russian Futurism were formulated precisely within the framework of his theoretical research and subsequently were extrapolated to the literature.

Резюме: Данная статья посвящена жизни и творчеству Давида Бурлюка. Показано, что многие ведущие идеи русского футуризма были сформулированы именно им в рамках теоретических изысканий и впоследствии экстраполированы на литературу.

«...Это удивительный дикий степной конь...» - так Антон Ажбе, профессор Мюнхенской академии, известнейший искусствовед конца XIX - начала XX века, охарактеризовал Давида Бурлюка: «не только из-за его буйного, импульсивного характера, но и потому, что тому были свойственны неуёмная тяга ко всему новому, дерзко революционному в искусстве, стремление стряхнуть пыль с замшелого академизма, отрицание традиционной культуры» (цит. по: Шкляревская-Кручкова 2008).

Давид Бурлюк стал не только одним из выдающихся зачинателей модернизма в русской живописи и поэзии, но и одним из провозвестников современного искусства — с его симультанными, синтетическими формами и перформативной репрезентацией.

Хрестоматийные строки Бурлюка *Каждый молод, молод, молод, // В животе чертовский голод. // Будем лопать пустоту, // глубину и высоту* (цит. по: Шкляревская-Кручкова 2008) отражают именно это, свойственное всем авангардным

течениям вообще, стремление к всеохватности, глобальности, к синтезу всех форм, к выходу за пределы музеев в футурологическое интернациональное и вневременное пространство.

«Уже само имя Бурлюка – кипение, бурление... – пишет Крисчен Бринтон (цит. по: Бурлюк 1928), - В нём и его искусстве нет усталости. В его картинах отсутствует мёртвенность музея и академии. Он берёт форму, краску, движение, и эти три элемента в своём соединении обещают радостное большое искусство». «Разрушение музеев», начатое футуристами, стало ведущим концептом сегодняшнего леворадикального искусства, ведущего свою родословную именно от авангарда 1910-х-1930-х гг. и наследующих идеи авангарда течений (дада, леттризм, флукеус, ситуационизм).

Проявивший себя в различных сферах искусства (поэзия, живопись, критика, журналистика, издательское дело, теория литературы), Давид Бурлюк был также одним из «популяризаторов» европейского авангарда – наряду со Щукиным, Ларионовым, Экстер и другими. Решения, найденные признанными мастерами Европы по поводу «чисто «технических» проблем: соотношения фигуры и фона, возможностей передачи объёма, особенностей фактуры» (цит. по: Поляков 2007, 40) и т.д., являлись подспорьем для русских художников в нахождении собственных путей и адаптации западного искусства к национальной специфике. Лёгкость и непосредственность, с которой усваивались эти идеи, иронично описал Бенедикт Лившиц в следующем отрывке (речь идёт о приезде поэта в Чернянку, где жила семья Бурлюков): «...холсты, оставшиеся от прежних выставок и мирно дремавшие лицом к стене, были вынесены в чулан. Они сделали своё дело... На смену им за две недели рождественских каникул из драконьих зубов пикассовой парижанки, глубоко запавшей в чернодолинский чернозём, должно было подняться новое племя» (цит. по: Лившиц 1989).

Несомненно, опыты французских кубистов отражались на картинах «отца русского футуризма» и его брата Владимира только пройдя сквозь призму их собственных размышлений над проблемами современной живописи. Результатами этих размышлений становились не только творческие, но и теоретические работы, представляемые в рамках публичных лекций и диспутов, которые были неотъемлемой частью художественной жизни тех лет. На раннем этапе (1912-1913 гг.), как пишет Владимир Поляков, «тон здесь задавал Бурлюк. Ему, а также Н.Кульбину, и принадлежит честь быть первыми русскими «теоретиками» кубизма» (цит. по: Поляков 2007, 50).

Круг основных идей, отстаиваемых Бурлюком в своих «живописных» теоретических работах и выступлениях, впоследствии был экстраполирован и на литературу – соответственно полистилистическому и синтетическому характеру русского авангардного искусства. «Излюбленными у Бурлюка были утверждения о трёх принципах современной живописи: «дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции». Последний принцип выражался «в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном»». Как дополнительные по отношению к «канону сдвинутой конструкции» (основному принципу кубистического построения) выдвигались также требования «красочного диссонанса», «свободного рисунка» и т.д.» (цит. по: Поляков 2007, 50). Впоследствии эти принципы найдут своё отражение в поэзии футуристов (особенно примечательными в этом смысле и генеалогически связанными с теорией Бурлюка являются работы А.Кручёных «Сдвигология» и «Фактура слова») и в феномене футуристической книги. В разработке последней не менее важной стала знаменитая бурлюковская теория «фактуры», аналогий которой мы не находим в европейской теории. «В отличие от французских художников, понимавших фактуру как явление, непосредственно связанное с живописно-пластической формой, Бурлюк, а вслед за ним и многие другие русские теоретики предпочитали говорить о фактуре

живописной поверхности» (цит. по: Поляков 2007, 53). Эта теория нашла своё выражение в пристальном внимании к материалу, на котором печатались сборники футуристов (обои, мешковина, грубая бумага). Иначе говоря, Давид Бурлюк стал первым теоретиком, отметившим комплексное воздействие всех элементов художественного произведения на его восприятие. В результате «фон» становится самостоятельной категорией и самоценным объектом разработки.

Давид Бурлюк вообще был удивительно восприимчив к тем уникальным и действительно важным идеям, которые станут «лицом» русского футуризма – во многом благодаря именно этой его зоркости. Так, именно Бурлюк счёл необходимым выделить мысль о «словоновшествах» в манифесте «Пощёчина общественному вкусу». Эксперименты в этой области были тесно связаны с аналогичными устремлениями итальянских футуристов «достигнуть психического звукоподражательного аккорда, звучного, но абстрактного выражения чистой эмоции и мысли», но имели кардинальное отличие, которое выражалось в стремлении обнаружить «в «словесной массе» глубоко спрятанные мифологические корни, которые наделяют каждый звук определённым семантическим содержанием» (цит. по: Поляков 2007, 118) (к подобной интерпретации «звуковых аккордов» отправляет нас поэзия Велимира Хлебникова). Необходимость русского футуризма утвердить своё «первенство» и независимость от футуризма итальянского обнаруживала себя именно в этом пункте о словоновшествах, который представлял собой позитивную программу в эпатажном и, по сути, рассчитанном на литературный скандал сборнике.

«С «Пощечины» начался «Sturm und Drang» русского футуризма, а Давид Бурлюк стал, как его называли бы сегодня, лидером этого движения и главным «provokatorom». Многие скандальные футуристические акции проходили при его непосредственном участии, а имя его стало нарицательным.

«Осторожный» Александр Блок внимательно присматривался к скандальным футуристам и в своем дневнике 25 марта 1913 года записал: «Футуристы дали прежде всего Игоря Северянина. Подозреваю, что значителен Хлебников. Е. Гуро достойна внимания. У Бурлюка есть кулак. Это — более земное и живое, чем акмеизм» (цит. по: Парнис 2010).

Это «земное и живое» было тесными узами связано с родиной Давида Бурлюка – Гилеей, областью древней Скифии в устье Днепра. "Бурлючий кулак, - вспоминает Лившиц, - вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь" (цит. по: Лившиц 1989). Именно эта связь с историческими корнями, археологические раскопки, участие в которых принимали Владимир и Давид Бурлюки, и была одним из условий пробуждения интереса к так называемому «примитивному искусству» - «скифским бабам» Гончаровой, «скифским воинам» Хлебникова, лубку, народной и низовой городской культуре.

Виктор Шкловский отметил главное, что определяет место Давида Давидовича Бурлюка в истории русского футуризма, - его организаторский талант. Именно ему принадлежит решающая роль в запуске маховика футуристического механизма. По словам Д.А.Пригова, Бурлюк был одним из первых и наиболее удачливых «продюсеров» того времени. В глазах общественности Бурлюк являлся своеобразной персонификацией русского футуризма. Его скандальные выступления, вызывающий антиэстетизм в поэзии и живописи, экстравагантный внешний вид зачастую воспринимались как сущность футуристического движения.

Не менее поразительным является и то, что жизненный путь Бурлюка, места, куда он отправлялся по собственной воле и куда вынуждала его отправиться судьба, соответствовали основным «точкам притяжения» интереса русского футуризма: от примитивов Скифии в родной Гилее и низовой городской культуры России, через Дальний Восток и

Японию - в Америку, к буржуазному, но техногенному, «футурулогическому» (правда, больше в области производства и скорости жизни, а не в «революционности») обществу.

В Японии Давид Бурлюк провёл почти два года (октябрь 1920 – август 1922), и эти два года были исполнены активной выставочной, художественной и литературной деятельности. В Японию Бурлюк приехал уже овеянный славой: Курода Отокичи, специальный корреспондент газеты «Осака Майничи», написал статью, которая освещала международную выставку картин, организованную Бурлюком во Владивостоке, и содержала биографические сведения о самом организаторе. Во время своего пребывания в стране восходящего солнца Бурлюк активно сотрудничал с японскими футуристами, устраивал выставки и диспуты, неизменно вызывавшие интерес публики и прессы. Первая в Японии выставка российской живописи, организованная «отцом российского футуризма» и художником украинского происхождения Виктором Пальмовым, состоялась при поддержке Российского телеграфного агентства (РОСТА). В 1921 году несколько работ Бурлюка приобрела императорская семья. Бурлюк не только пропагандировал российское искусство, но и интенсивно занимался творчеством, не ограничивая себя при этом каким-то одним стилем. Он работал в самых разных художественных техниках и пробовал свои силы во многих направлениях. Покинув Японию в августе 1922 года, Бурлюк не утратил внутренней связи с ней: так, после произошедшего в 1923 году разрушительного землетрясения, практически полностью уничтожившего Токио и Йокогаму, он организовал в Нью-Йорке благотворительную выставку-продажу своих работ, а японские мотивы появлялись в его картинах до конца жизни. Глубинная связь – не менее очевидная, чем биографическая, - с искусством Востока прослеживается не только в творчестве Бурлюка: она присуща многим течениям русского авангарда. Так, «определённое влияние восточной графики с её манерой располагать набросочный рисунок

тушью рядом со стихотворными строками можно обнаружить на первой и последней страницах «Старинной любви», - отмечает Владимир Поляков. – А сцены с актёрами традиционного японского театра «Кабуки», выступающими в сложном гриме, заставляют вспомнить излюбленную русскими авангардистами (и, прежде всего, лучистами) идею раскраски лиц» (цит. по: Поляков 2007, 147). Очень точно связь между русским авангардом и искусством Востока описал Б.Лившиц: «Не во внешних обнаружениях черпаем мы доказательства нашей принадлежности к Востоку<...>. Гораздо существеннее иное: наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувствование его, наша прирождённая способность перевоплощения, устраниющая все посредствующие звенья между материалом и творцом...» (цит. по: Поляков 2007, 148).

От «первоисточника всех искусств, Востока» (цит. по: Поляков 2007, 46) Бурлюк в 1922 году удаляется на Запад, в Америку.

«Америка, будучи отделённой от Европы океаном, позднее восприняла новейшие течения в искусстве, - пишет Сергей Голлербах. - Поворотным пунктом стала выставка в Армори (1913, Нью-Йорк), на которой были представлены работы европейских модернистов, оказавшие неизгладимое впечатление на многих молодых американских художников. Большое влияние оказало также прибытие в Соединённые Штаты художников, бежавших из Европы при наступлении нацистов; в числе прибывших были Марсель Дюшан и Андре Бретон. В это же время были основаны Музей современного искусства и Музей абстрактного искусства Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке. Появились также художественные сообщества, объединившие художников-модернистов. Однако только в 50-60-е гг., с рождением нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма (Джексон Поллок, Марк Ротко, Виллем де Кунинг и др.), американское искусство вышло на мировую арену. Давид Бурлюк знал многих из

вышеупомянутых художников, но сам он со своим футуризмом не нашёл «места под солнцем» американского модернизма» (цит. по: Голлербах 2009). Причину этого Наум Габо и Антуан Певзнер видят в невозможности построения искусства только на «революционной фразе» (цит. по: Голлербах 2009) и отмечают, что у Давида Бурлюка не было «определённого фокуса в визуальных формах» (цит. по: Голлербах 2009) - его искусство было поистине эклектично, и только революционный футуристический пафос объединял его. Здесь трудно не согласиться с утверждением профессора Мирослава Шкандрия: «На протяжении всей своей долгой карьеры художник часто менял стиль, и при этом его укрепляла присущая ему ничем не стеснённая внутренняя жажда жизни, которой отмечены все без исключения его произведения» (цит. по: Войскунская 2009).

Горечь «ненужности», невостребованности в мире «большого американского искусства» отразилась на поэзии Бурлюка всего американского периода: *Я нищий в городе Нью-Йорке; В квартирах богачей – // ничей* и т.п. (цит. по: Деменок 2012).

И хотя Америка во многом соответствовала обостренному «футуристическому» интересу Давида Бурлюка к новейшим технологиям и к перемене стиля жизни, но сам менталитет американцев, особенности и нравы их страны, некогда устремлённой, как никто, к гласности и свободе, были ему чужды и не соответствовали его представлениям о «самой свободной стране». Своё разочарование поэт лаконично выразил в трёхстишии: *Свободы нет, // А есть одна статуя - // Металл бесчувственный* (цит. по: Павлов 2011).

Пожалуй, именно к этому периоду его творчества более всего применимы слова Чуковского: «...Я попробовал было читать Бурлюков: плакальщики, самоубийцы, могильщики, Так и зарябило в глазах. “Мы изнеможённые, оцепенелые! Я вялый и ничтожный!” “Отравленная скука”, “вялый, тусклый, скучный ум”, “серое, дождливое утро”, “чахлая гвоздика”,

“завянувший цветок”, “увядающая зелень”... <...> Нигилизм отчаянной удали всегда есть нигилизм отчаянной усталости, и прислушайтесь: за всеми их бунтарскими рёвами вы услышите тихие, старые, вечные русские жалобы<...>» (цит. по: Чуковский 1969).

Эта разочарованность, однако, не помешала ему продолжить главное дело своей жизни: организовывать выставки; писать пейзажи, портреты, натюрморты, городские и сельские сцены, используя интенсивную цветовую гамму и привнося в картины элемент гротеска; вместе с женой основать «Издательство М. Н. Бурлюк», под маркой которого выпускалась проза, стихи, публицистика и мемуары. «В 1930-е годы Бурлюк обратился к реализму, правда, слегка окрашенному таинственностью и сказочностью. На полотнах того периода – улицы Нью-Йорка, мрачные городские сюжеты с гномоподобными персонажами, нищие обитатели нижнего Манхэттена («10-ая авеню. Нью-Йорк», 1946). Этот раздел творческого наследия художника, по мнению Мудрак, представляет собой «взгляд иммигранта Бурлюка на положение рабочего класса в 1930-е – 1940-е годы... и тем самым является своеобразным и до сих пор малоисследованным вкладом Бурлюка в социальный реализм в Америке» (цит. по: Войскунская 2009). В 1930 году был издан также программный теоретический труд «Энтелехизм» (1930), в котором Бурлюк провозгласил себя родоначальником пролетарской культуры и «первым большевиком в литературе». В 1930–1967 Бурлюк издавал журнал «Цвет и рифма», в котором публиковал автобиографические материалы и дневниковые записи (часть материалов печаталась на русском языке, часть – на английском; в 1970 вышел последний номер, подготовленный его вдовой). В 1949 и 1957 побывал во Франции, в Париже встречался с Натальей Гончаровой, Михаилом Ларионовым, Луи Арагоном и Эльзой Триоле.

«В середине 60-х годов уже немолодой Давид Бурлюк по приглашению Союза писателей последний раз посетил коммунистическую Москву – ту самую, которую еще сорок с лишним лет назад прославлял в своих агитационных произведениях. Зайдя в недавно отстроенный музей им. Маяковского, он так и не обнаружил даже упоминания о своём вкладе в становление поэта. Он раздосадовано сказал жене: «Они забывают, что рядом с такими великанами как Маяковский были маленькие букашечки вроде меня. Как же так? Талантливый поэт, не спорю. Но ведь это я его создал! Без меня он был никем! Я был создателем всего этого! И ничего, ни слова обо мне...».

На многие годы его имя было безнаказанно забыто. Как и многих других «неудобных» творцов художественного слова, в российскую действительность, а затем и в поэтические сборники, хрестоматии и школьные учебники Бурлюка вернули лишь в эпоху гласности – в конце 80-х – начале 90-х годов» (цит. по: Павлов 2011).

И мы, пытаясь оценить и фигуру художника и поэта Давида Бурлюка, «отца русского и японского футуризма», видим его не «маленькой букашечкой», а таким, каким увидел его Бенедикт Лившиц, писавший: «И мне, охваченному нелепейшим приступом своеобразного „гилейского“ национализма <...> рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории активистические пласты... а впереди, размахивая копьём, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад, — полутораглазый стрелец!» (цит. по: Лившиц 1989)

Литература:

Бурлюк, Д.Д. Русские художники в Америке: Материалы по истории русского искусства 1917 – 1928. New York: Изд. Марии Никифоровны Бурлюк, 1928. – 47 с.

Войскунская Н. Футуризм и после: Давид Бурлюк (1882–1967). [Электронный ресурс]. – Третьяковская галерея. – Третьяковская галерея. Специальный выпуск. – 2009. - №1. – Режим доступа: <http://www.tg-m.ru/img/mag/2011/spec/076-085.pdf>. - Дата доступа: 17.11.2013

Голлербах С.Л. Давид Бурлюк и футуризм. Записи Маруси Бурлюк о нашей жизни в САСШ. [Электронный ресурс]. – Журнальный зал. – «Новый Журнал». – 2009. - №256. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2009/256/go16.html>. - Дата доступа: 16.11.2013

Деменок Е. По пражским следам Бурлюков. [Электронный ресурс]. - Art Ukraine. - 27.04.2012. – Режим доступа: www.artukraine.com.ua/archive.html

Лившиц Б.К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. – Л.: Сов. писатель, - 1989. – С.309 – 546. [Электронный ресурс]. – Ка2. – Режим доступа: <http://ka2.ru/hadisy/streletz.html>. - Дата доступа: 17.11.2013

Павлов А. Лик-Люк-Глюк, Да-вид Бур-люк! [Электронный ресурс]. – Перемены: веб-журнал. – 2011. - Режим доступа: <http://www.peremeny.ru/blog/8140>. - Дата доступа: 15.11.2013

Парнис А.Е. Зеркало недели. [Электронный ресурс]. – Кроссворд-кафе. – Режим доступа: http://www.c-safe.ru/days/bio/19/026_19.php. - Дата доступа: 16.11.2013

Поляков В.В. Книги русского кубофутуризма. Издание второе, исправленное и дополненное. М.: Гилея, - 2007. – 551 с.

Чуковский К.И. Футуристы. - Собрание сочинений. – Т.6. – М., 1969. – с.202 – 239. [Электронный ресурс]. – Ка2. – Режим доступа: <http://ka2.ru/nauka/korneichuk.html>. - Дата доступа: 18.11.2013

Шкляревская-Кручкова М. Давид Бурлюк, отец футуризма. [Электронный ресурс]. – «Еврейское слово». – 2008. - №44. - Режим доступа: <http://www.e-slovo.ru/414/13poll.htm>. - Дата доступа: 13.11.2013

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ