

RU

«Лучший поэт среди художников»: Давид Бурлюк

Богданова О. В.

Аннотация. Статья посвящена анализу творческой деятельности поэта начала XX века, представителя первого русского авангарда Давида Бурлюка. Исследование предпринято с целью выявить особенности «заумной» экспериментальной поэзии Д. Бурлюка. Представляется значимым осмыслить роль художнического видения в формировании его поэтического текста, расшифровать особенности его вербально-визуальных стихов-опусов. На фоне деятельности художников и поэтов начала прошлого века автор статьи прослеживает закономерности и тенденции рождения нового искусства начала XX столетия и актуализирует основные доминанты поэтической манеры Д. Бурлюка, выявляет особенности авангардного экспериментирования поэта. В частности, рассматривается творческая связь между приемами Бурлюка-художника и Бурлюка-поэта, прослеживаются тактики визуализации стиха, внедрения в поэтический текст графических элементов. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые утверждается роль Д. Бурлюка как организатора футуристических объединений в России начала XX столетия, «отца русского футуризма» и одаренного и самообытного поэта Серебряного века, которому были доступны все тактики и стратегии новой авангардной поэзии, ее многообразные приемы и способы. Впервые предложены интерпретации «заумных» элементов поэзии Д. Бурлюка, осуществлена расшифровка «темных мест». В результате показано, что природа творческого дара Д. Бурлюка многообразна, она не только художническая, но и поэтическая, она не только оригинальна, но и необычайно выразительна и смыслоемка.

EN

“The best poet among artists”: David Burliuk

O. V. Bogdanova

Abstract. The article is devoted to the analysis of the creative activity of the avant-garde poet of the early 20th century David Burliuk. The research is undertaken in order to identify the features of D. Burliuk’s “abstruse” experimental poetry. Comprehending the role of artistic vision in the formation of his poetic text and deciphering the features of his verbal and visual practices is of considerable importance. Against the background of the work of artists and poets of the first Russian avant-garde, the author of the article traces the patterns and trends of the birth of new art in the early 20th century and actualizes the main dominant poetic style of D. Burliuk, reveals the features of the poet’s avant-garde experimentation. In particular, the author examines the creative connection between the techniques of Burliuk the artist and Burliuk the poet, traces the tactics of visualization of verse, the introduction of graphic elements into the poetic text. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time it asserts the role of D. Burliuk not only as the organizer of futurist associations in Russia at the beginning of the 20th century, not just as the “father of Russian futurism”, but also defends the idea of a gifted and original poet of the Silver Age, who was adept at all the tactics and strategies of new avant-garde poetry, its diverse techniques and methods. For the first time, interpretations of the “abstruse” elements of D. Burliuk’s poetry are proposed, and its “dark places” are deciphered. As a result, it is shown that the nature of D. Burliuk’s creative gift is diverse, it is not only artistic, but also poetic, it is not only original, but also extremely expressive and meaningful.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью переосмысления места и роли Давида Бурлюка в истории русского футуризма и Серебряного века в целом, выдвижения на первый план представления о нем как об авангардисте-поэте. В работе осмыслен масштаб поэтического дара Д. Бурлюка, актуализированы новые смыслы его поэтических текстов, что позволит принципиально иначе представить и его творчество, и общую картину истории русского авангарда.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи: во-первых, рассмотреть поэтические тексты Д. Бурлюка и выявить их основные семантико-структурные доминанты, во-вторых, проследить способы и приемы включения живописных практик авангарда в поэтическое пространство стиха, в-третьих, показать многообразие поэтических стратегий Д. Бурлюка, осмыслить различные образцы его стихотворных экспериментов.

Для осуществления поставленных задач используются следующие методы исследования: типологический, позволяющий выявить типологию поэтических приемов Д. Бурлюка, и поэтологический (благодаря ему целостно осмысливается творчество поэта) методы в их единстве и дополнительности. Комплексный подход, предложенный в статье, позволяет открыть новые грани творческого своеобразия поэтических текстов Д. Бурлюка.

Материалом исследования послужило поэтическое творчество Д. Бурлюка, наиболее репрезентативные стихи его футуристического периода из сборников «Садок судей» (1910), «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Садок судей II» (1913), «Требник троих» (1913), «Дохлая луна» (1913), «Молоко кобылиц» (1913), «Рыкающий Парнас» (1914), «Первый журнал русских футуристов» (1914) и др. (Бурлюк, Бурлюк, 2002; Альфонсов, 1999), а также воспоминания писателя-авангардиста (Бурлюк, 1994). В качестве материала привлекаются также тексты стихов и воспоминания современников Д. Бурлюка (Евдаев, 2008; Крученых, 2006; 1996; 1913; Крученых, Кульбин, 1913; Маяковский, 1955; Лившиц, 1991; Харджиев, 1997; Шкловский, 1990).

Теоретической базой работы послужили труды по истории русской литературы начала XX века, осмысливающие специфику поэтических экспериментов Серебряного века, и вопросам своеобразия поэзии Д. Бурлюка: А. Н. Альфонсов (1999), С. Е. Бирюков (2024), Е. А. Бобринская (2000; 2006), Н. Ю. Желтова (2014), Е. О. Кириллова (2011), С. Корнилов и Е. Ленкова (2013), С. Р. Красицкий (2002), В. Г. Шевчук (2015).

Практическая значимость исследования состоит в том, что его аналитические суждения, текстологические наблюдения, результаты и выводы могут быть использованы при дальнейшем научном изучении истории русского авангарда начала XX века и поэтического наследия Д. Бурлюка, могут быть включены в общие и специальные курсы по истории русской литературы XX столетия в вузовском и школьном преподавании.

Обсуждение и результаты

Д. Бурлюк – «отец русского футуризма»

Давид Давидович Бурлюк (1882-1967) вошел в историю первого русского авангарда начала XX века как «отец русского футуризма» (впервые титульно оборот был использован Бурлюком в 1919 г., когда в каталоге и на афише «Первой выставки русской живописи в Японии» (Токио) он представлял себя «отцом русского футуризма»). Позднее, в 1932 г., примерно та же характеристика значилась над заголовком сборника «1/2 века» («Отец российского советского футуризма»). Так он сам определил себя, и впоследствии эта лаконичная формула многократно эксплуатировалась теми, кто писал о нем (Калаушин, 1995). Правда, писали о Бурлюке достаточно мало – если исследователи и обращались к личности Бурлюка, то, как правило, рассматривалась именно его «отцовская» роль. Разговор неизменно заходил в целом об организаторской роли Бурлюка в институции явления русского футуризма и в частности о том, как он повлиял на становление творческих судеб современников.

Так, первым поэтом среди русских футуристов XX века единодушно признан Велимир Хлебников. Сегодня в любом рассказе о поэте-песнебойце с обязательностью присутствуют свидетельства современников о том, как Бурлюк опекал Хлебникова, какое огромное влияние оказал на его творческую судьбу. Например, Бенедикт Лившиц, поэт и переводчик, современник и приятель молодых новаторов, вспоминает в «Полутораглазком стрельце», как Бурлюк рассказывал ему: «Он [Хлебников] гостил у меня в Чернянке, и я забрал у него все его рукописи: они бережно хранятся там, в Таврической губернии... <...> Там все... все хлебниковские рукописи... Вы должны поехать вместе со мной... завтра же...» (Лившиц, 1991, с. 7). Смысл истории сводится к тому, что Бурлюк высоко ценил поэзию Хлебникова, опекал его, собирал («подбирал») и бережно хранил разбросанные повсюду рукописи, при первой возможности издавал их («Всё, что удалось напечатать в “Садке” и “Студии”, – ничтожнейшая часть бесценного поэтического клада...» (Лившиц, 1991, с. 7)). Напомним, что именно в «Студии импрессионистов» (1910) впервые было опубликовано «Заклятие смехом» В. Хлебникова.

Рядом с Хлебниковым в истории русского авангарда стоит имя «дикого» экспериментатора Алексея Крученых. И в данном случае в разговоре о становлении поэта-«заумника» непременно упоминается факт, что именно Бурлюк нацелил Крученых написать нечто неведомое и авангардное – в результате появилось знаменитое «Дыр бул щыл» (1913) (Крученых, 1913). Крученых рассказывал: «В конце 1912 г. Д. Бурлюк как-то сказал мне: “Напишите целое стихотворение из неведомых слов”. Я и написал “Дыр бул щыл”, пятистрочие, которое и поместил в готовившейся тогда моей книжке “Помада”» (Цит. по: Харджиев, 1997, с. 301). Эмблематичный текст русского футуризма родился с подачи Бурлюка.

Классик советской литературы, поэт-глашатай Маяковский в автобиографии «Я сам» (1922; 1928) тоже рассказывает эпизоды о поистине «отеческой» заботе Бурлюка: «Давид сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Всовывал книги. Выдавал мне ежедневно 50 копеек, чтоб писать не голодая» (1955, с. 20). Именно Бурлюк первым разглядел в Маяковском поэта: «Днем у меня вышло стихотворение. Вернее – куски. Плохие. Нигде не напечатаны. Ночь. Сретенский бульвар. Читаю строки Бурлюку. Прибавляю – это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рывкнул: “Да это же ж вы сами написали! Да вы же ж гениальный поэт!”

Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом» (Маяковский, 1955, с. 20). И далее «бурлючие чудачество»: «Уже утром Бурлюк, знакомя меня с кем-то, басил: “Не знаете? Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский”. Толкаю. Но Бурлюк непреклонен. Еще и рычал на меня, отойдя: “Теперь пишите. А то вы меня ставите в глупейшее положение”» (Маяковский, 1955, с. 20). Именно так и оценил роль Бурлюка исследователь С. Красицкий: «Одно из самых значительных открытий Бурлюка – Маяковский-поэт» (2002, с. 17).

Подобного рода факты несложно приумножить, их легко обнаружить в воспоминаниях многих участников авангардного течения начала XX века, еще больше – в уже упомянутых воспоминаниях Б. Лифшица и А. Крученых, а кроме того – в статьях В. Брюсова, Д. Мережковского, В. Маркова, Н. Кульбина, В. Шершеневича, Н. Евреинова, М. Горького, И. Грабаря, А. Бенуа, В. Шкловского, К. Чуковского, И. Эренбурга. Но кто бы ни обращался к личности Давида Бурлюка, первый акцент на этом пути – разговор о его активном участии в организаторской деятельности новых течений русского авангарда, в определении судеб молодых поэтов начала XX века. Виктор Шкловский говорил: «И тут из провинции приехал Давид Бурлюк <...> гениальный *организатор*» – «Это был *вождь*» (1990, с. 6) (выделено автором статьи. – О. Б.).

Художническая грань таланта Д. Бурлюка

Как известно, первый русский авангард начинал формироваться в лоне изобразительного искусства – практически все участники первых русских футуристических объединений были живописцами. Выставки художников-авангардистов «Союз молодежи» (Петербург, 1910) и «Бубновый валет» (Москва, 1910) стали первыми яркими событиями нового движения в изобразительном искусстве. Более того, программные основы всего авангарда начала XX века (и футуризма в том числе) закладывались именно в живописи.

Давид Бурлюк был неперенным участником и одним из организаторов этих и последующих выставок художников-авангардистов. То есть логичным представляется следующий акцент в осмыслении личности Бурлюка – его активная художническая деятельность, особенно с учетом того, что Бурлюк известен не только как художник (его живописные полотна широко выставляются в отечественных и зарубежных музеях, а хранятся в представительных коллекциях музеев всего мира: Метрополитен (США), музей Гросвенора (Великобритания), Художественном музее префектуры Хёго (Япония), музее Тиссена-Борнемисы (Испания), Государственном Русском музее (Россия) и областных музеях страны и частных собраниях (Москва, Самара, Рязань, Серпухов, Златоуст, Уфа и др.)), но и как график-иллюстратор, который на личные деньги неоднократно осуществлял издания поэтических сборников футуристов, сопровождая их собственными иллюстрациями-рисунками, оформлял обложки. Достаточно вспомнить необычное и радикальное по форме, по материалу, по визуализированным приемам репрезентации издание сборника «железобетонных поэм» Василия Каменского «Танго с коровами» с иллюстрациями Д. и В. Бурлюков (Богданова, 2025a; 2025b, с. 289-303; 2025c, с. 248-274). В целом трудно назвать некую выставку авангардистов начала XX века, в которой бы не принимал участия Бурлюк, сложно вспомнить издание 1910-х годов, к которому бы как издатель или иллюстратор он не был причастен. Потому о Бурлюке-живописце если и написано немного, но эта тема неизменно входит в сферу размышлений искусствоведов: обзор живописных практик русского авангарда 1910-20-х годов сопровождается обязательным упоминанием имени и живописного творчества Давида Бурлюка (Бобринская, 2000; 2006).

Между тем о Бурлюке-поэте исследователи пишут крайне редко. Фактически поэтической деятельности Бурлюка всерьез (научно) коснулись лишь В. Н. Альфонсов, написавший большую вступительную статью к серии «Новой библиотеки поэта» – «Поэзия русского футуризма» (1999, «Большая серия»), и С. Р. Красицкий, который в той же серии подготовил издание «Стихотворения» Д. Бурлюка и Н. Бурлюка (2002, «Малая серия») и сопроводил его вступительной статьей и комментариями. Правда, суждения о таланте Бурлюка-поэта у обоих филологов, на наш взгляд, несколько субъективны и/или, вполне возможно, подчинены инерции советской аксиологии в оценке деятельности авангардиста-эмигранта. Так, В. Альфонсовым Бурлюк изначально поставлен в число поэтов «не первого разряда» с «банальными и нелепо-претенциозными» стихами (1999, с. 23). С. Красицкий, в главном тщательно анализируя стихи Бурлюка, полагает, что «особой эстетической экстенсивности поэзия Д. Бурлюка в целом не производит» (2002, с. 26), «поэтическое наследие Д. Бурлюка может порой производить впечатление вторичности» (2002, с. 35). И то, и другое суждение, на наш взгляд, может быть оспорено.

Иные современные исследователи – С. Бирюков, Н. Желтова, В. Шевчук, Е. Кириллова, С. Корнилов – более лояльны, но на то есть особая причина. В первую очередь эти исследователи ориентированы на «географическую» составляющую поэтического мира Бурлюка: на его связи с Тамбовщиной (Бирюков, 2024; Желтова, 2014), с Крымом (Шевчук, 2015) или с Дальним Востоком (Кириллова, 2011; Корнилов, 2013). Фактически в том же ряду стоит и книга Н. Евдаева (2008) «Давид Бурлюк в Америке». Во всех подобных исследованиях масштаб осмысления Бурлюка-поэта целенаправленно локализуется, намеренно ограничивается региональными признаками. Однако если непредвзято взглянуть на творчество Бурлюка-поэта, то становится ясно, что размах его поэтического таланта весьма значителен.

Оригинальность Д. Бурлюка-поэта

«Я – равно поэт и художник» (1994, с. 22-23), – говорил о себе Давид Бурлюк. Заметим, дефиниция «поэт» стоит первой. И это обосновано: с одной стороны, Бурлюком написано значительное число стихотворных

текстов (опусов), выпущено несколько поэтических сборников («Молоко кобылиц» (1914), «Лысеющий хвост» (1918-1919), «1/2 века» (1932) и др.), с другой – созданное им в поэзии творчески смело и талантливо, ново и экспериментально. Даже гипотетическое изъятие имени и поэзии Бурлюка из сферы русского авангарда начала XX столетия заставляет предположить возможность серьезной деформации облика последнего, задуматься о развитии авангардной поэзии в ином направлении, о значительном и неизбежном обеднении и упрощении поэтического эксперимента. Наша задача в данной работе показать богатство таланта Бурлюка, проследить многообразие поэтических поисков, которые были предприняты поэтом-авангардистом в рамках нового искусства начала XX века.

Эксперименты в области звукописи

Обращение к анализу текстов русского поэтического авангарда дает представление о том, что самые первые шаги на пути новаторства предпринимались авторами преимущественно в области нового поэтического языка, характера обращения со словом. Так, выше уже заходила речь о том, что наиболее радикальными образцами нового поэтического искусства стали стихотворения «Заклятие смехом» В. Хлебникова и «Дыр бул щыл» А. Крученых. Если в первом случае текст написан фактически с использованием одного слова (корня, морфемы «смех» и ее вариантов), то во втором – с использованием десемантизированных слов (= буквенных сочетаний), оказывающих влияние на слушателя не на уровне смысла, но на уровне звучания.

У тех же Хлебникова и Крученых опытов в данном направлении было немало. Например, «Бобэоби пелись губы» (1908-1909) у Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пизэо пелись брови,
Лизээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо (Поэзия русского футуризма, 1999, с. 71).

Или у Крученых «Высоты (Вселенский язык)» (1913):

е у ю
и а о
о а
о а е е и е я
о а
е у и е и
и е е
и и ы и е и и ы (Поэзия русского футуризма, 1999, с. 205).

Столь радикальных экспериментов в поэзии у Бурлюка не было. Но если Крученых написал стихотворение целиком только из гласных, то Бурлюк создал целый ряд стихотворений-опусов без использования той или иной согласной, так называемые липограммы. Среди них «Без Н», «Без Р» (два опуса), «Без Р и С» (два опуса) и стихотворение «Без А». Известно, что подобные попытки ранее уже предпринимали русские стихотворцы XVIII века, но Бурлюк, без сомнения, ориентировался не на возрождение традиции, но на тенденции обновления и преобразования, на создание новых образцов новой поэзии.

«Без Р и С» (1913):

Луна едва дышала
У тихих вод
Где днем о-вод
Пил коней
Мушки в облаке Пыли
Летели
Была теплота как вода.
Под ивами невода
Мели тучи (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 102-103).

Один из исследователей иронично высказался по поводу этих строк Бурлюка и заметил, что «не стоит труда подсчитать, что это “экспериментальное” творение могло бы иметь еще четырнадцать – по современному алфавиту – заглавий» (Красицкий, 2002, с. 34). Наблюдение верно. Но заметим, Бурлюк несколько раз актуализирует элиминацию одних и тех же букв, то есть его выбор, по-видимому, не случаен. Появление нескольких стихотворений без Р и С заставляет задуматься о том, почему поэт изымает именно эти буквы. Предположительный ответ можно найти в стихотворениях Бурлюка. Так, в «поэтическом комментарии» к опусу «Железнодорожные посвистывания» автор поясняет, что для него «на звуке **Р** концентрировано ощущение жестокой суРовости)» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 172). Или в опусе № 28 («Кто стоял под темным

дубом»), «инструментирован[ом] на С» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 84), главным действующим лицом оказывается в «толстом шлеме» и латах – «черепашьей скорлупе» – грозный воин, военный моряк, «СТРАЖНИК РАДОСТИ СЛЕПОЙ» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 84). Как можно судить при опоре на текст, инструментовка на С включает в себя мотивы опасности и тревоги. Другими словами, стихи без Р и С, можно предположить, отвечали психологическому настрою поэта – отказаться от «жестокой суровости» (настойчиво отказаться: пять (!) опусов без Р).

В том или ином звуке Бурлюк находил особое значение. Об этом его стихотворение:

Звуки на а широки и просторны,
Звуки на и высоки и проворны,
Звуки на у, как пустая труба,
Звуки на о, как округлость горба,
Звуки на е, как приплюснутость мель,
Гласных семейство смеясь просмотрел (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 189).

И хотя значение звуков у разных поэтов обретает субъективно различную семантику (Крученых, Кульбин, 1913, с. 3), но симптоматично, что у Бурлюка наличествует его – особое – восприятие звуков. И если в приведенном стихотворении речь идет о гласных, то согласные у Бурлюка наделены иным смыслом:

Пространство = гласных
Гласных = время!..
(Бесцветность общая и вдруг)
Согласный звук горящий муж –
Цветного бременя темя!..
<...>
Согласный звук обсеменитель
Носитель смыслов, живость дня,
Пока поет соединитель
Противположностью звеня (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 407-408).

По Бурлюку, функции гласных и согласных рознятся, это как бы мужское и женское начала, которые родят «речи значенье». Метафора ясна и убедительна.

В игровой экспериментальной поэзии Бурлюка на буквенно-звуковом уровне разработан прием так называемой «фронтальной рифмы», «передней», когда все строки стихотворения начинаются с одной буквы – фактически задавая ритм и рифму посредством зачинной аллитерированной согласной каждой строки.

Рифма на З:

Зори раскинут кумач
Зорко пылает палач
Западу стелется плач
Запахов трепетных плащ (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 90).

Или на Ч:

Чрево ночи зимней пусто
Чередой проходят вьюги
Черепов седых подруги
Челядь хилая Прокуста
Черен ночи зимней гроб
Чередуйтесь пешеходы
Черепок цветок сугроб
Черепашьи ноги ходы (Бурлюк, 2002, с. 90).

Очевидно, что в координатах классического стиховедения рифма все равно создана Бурлюком по привычной модели (кумач/палач; плач/плащ; вьюги/подруги; гроб/сугроб), но аллитерация на З и Ч словно бы исходно аккумулирует в себе стиховую рифму, концентрирует ее в себе – даже на зрительном уровне, вычерчивая броское видимое единоначатие.

Фронтальная рифма Зор-/Зор-/Зап-/Зап- или Чре-/Чере-/Чере-/Чел- изначально организует поэтический ритм, постепенно и лишь к финалу каждой строки разрешаясь в привычную традиционную рифму. Начальная рифма выглядит сильнее концевой.

Обратим внимание, фронтальную рифму может задавать не только буква, но и целое слово:

Больше троп, иль пешеходов,
Больше нив, иль пышных всходов,
Больше лун, или лучей,
Больше тел, или мечей,
Больше мёртвых, иль гробов,

Больше ран, или зубов,
 Больше воплей, или глоток,
 Больше морд, или оброток (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 141).

Настойчивое повторение прилагательного в сравнительной степени «Больше...» уверенно настраивает на сопоставление заданных смежных лексем (тропы – пешеходы; нивы – всходы; тела – мечи; вопли – глотки), принося в стихотворение, с одной стороны, вопросительную интонацию, с другой – придавая строкам философически антитетичный (диалектический) настрой, словно бы взывая задуматься над выведенными в тексте окказиональными противопоставлениями.

В современной Бурлюку поэзии были популярны опыты написания стихотворения на одну букву, так называемые тавтограммы. Особенно широко этим приемом пользовались символисты, например, К. Бальмонт («Ветер. Взморье. Вздохи ветра») или в особенности чтимый Бурлюком В. Брюсов («Мой милый маг, моя Мария»). Бурлюк умело воспроизводит в собственном творчестве тот же поэтический прием, причем осуществляет его легко и изысканно.

«Лето» (1911):

Ленивой лани ласки лепестков
 Любви лучей лука
 Листок летит лиловый лягунов
 Лазурь легка
 Ломаются летуньи листокрылы
 Лепечут ЛОПАРИ ЛАЗОРЕВЫЕ ЛУН
 Лилейные лукавствуют леилы
 Лепотствует ленивый лгун
 Ливан лысейший летний ларь ломая
 Литавры лозами лить лапы левизну
 Лог лексикон лак люди лая
 Любовь лавины = латы лъну (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 179-180).

Титульно обозначая стихотворение как «Лето» и задавая в названии исходную повторяющуюся *Л-*, Бурлюк словно семантизирует букву (звук), наделяет ее варьирующимися значениями легкости, летней ласки, лени, любви, лазури. Не контурируя различимый сюжет, не формируя фабульную наррацию, Бурлюк из малопонятных неологизмов «летуньи», «леилы», «лепотствует» выписывает сказочную картину жаркого полдня, создает ощущение блаженного летнего зноя и покоя.

Визуальные особенности поэзии Д. Бурлюка

Известно, что эксперименты авангардной поэзии начала XX века нередко были связаны с совмещением зримого и слышимого, визуального и вербального. Так, подобные опыты легко обнаружить в творчестве В. Каменского, достаточно обратиться к его выше уже упомянутому сборнику «Танго с коровами». Первое стихотворение, которое открывает сборник, «Полет Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» – образец создания *стихокартины*, когда строки поэты выстраиваются таким образом, что создают различимый графический абрис удаляющегося самолета, растворяющегося в облаках на глазах восхищенной публики (Богданова, 2025b, с. 289-303; 2025c, с. 248-274). Хорошо известен и другой образец визуальной поэзии – С. Третьяков, стихотворение «Веер» (1913), строки которого располагаются на странице, как спицы раскрытого веера.

Бурлюк легко создает и такого рода стихи-картины. В современных изданиях поэта графически воспроизводится текст-рисунок стихотворения «Плаксивый железнодорожный пейзаж»:

Насыпь изогнулась
 Ихтиозавр
 Лежащий в болоте
 Забытых литавр
 Ржавые травы
 воночие воды
 неба прогнившего
 своды
 но гордо подъяты
 красные семафоры!..
 но злобно проклятый
 лукавствовали взоры
 чахлыя встречи
 изломаны плечи
 Живая едва
 Шелестит трава
 Заржавелых литавр

Гниющий ихтиозавр
Железнодорожная насыпь
Бросить
на сыпь

**А воздух гор = двухспальная
Кровать** (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 180-181).

Бурлюк словесно словно бы рисует извивающийся хребет древнего ихтиозавра – высокую извивистую железнодорожную насыпь посреди вонючих вод старого болота. Более того, поэт акцентирует перепады ихтиозавровой чешуи (курсив на словах о красных симафорах) и жирным шрифтом выделяет устремленную вперед черную голову древнего чудовища.

Не менее графично создано и стихотворение «Зимний поезд»:

Склонений льдистых горнее начало
Тропа снегов пути белил
Мороз укусы жало
И скотских напряженье жил
Шипенье пара
Лет далеких искр
уход угара
диск

Р.
(Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 177)

Своей графикой стихотворение воспроизводит картину мчащегося на читателя поезда, из трубы которого в черное небо вырывается искрящийся клубящийся дым (клубы паровозного дыма переданы посредством разной длины строк). Завершающая повествование выделенная **Р** удваивает свое значение: это не только обозначение растущей ночной Луны, но еще и абрис паровозного локомотива, увиденного с большой дистанции.

Среди стихокартин Бурлюка есть и более сложные варианты, требующие подключения воображения, создания зримой картины, реализуемой самим реципиентом. Таково стихотворение «Поезд = стрела»:

Поезд = стрела
а город = лук
(час отбытия упрочен)
Каждый жертвенник порочен
Фонарь = игла
а сердце = пук (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 174)

Если попытаться восстановить образно-зрительный ряд стихотворения, то несложно представить себе человеческое сердце, на которое направлена стрела из воображаемого лука (наподобие стрел Амура). Лексемы *стрела*, *лук*, *сердце* прочно ассоциативно связаны. Но стихотворение Бурлюка пронизано драматически печальными нотами – вероятно, нотами неизбежного любовного расставания («час отбытия», «жертвенник») и образом израненного сердца (рифма «стрела // игла»). Краткий (почти назывной по структуре) поэтический текст порождает полноценный развернутый образ, пронизанный эмоциями лирического персонажа.

Соотношение поэзии и живописи у Д. Бурлюка

В изобразительном искусстве русского авангарда начала XX века константно выделяются такие живописные течения, как импрессионизм, фовизм, постимпрессионизм (= сезаннизм), кубизм, футуризм, кубофутуризм и проч. Что касается поэзии, то подобного дробления в стиховедении не используется, однако несложно себе представить, что видение художника неизменно должно влиять на возникновение образности поэта. Неслучайно, например, пронизанность поэзии Серебряного века, создаваемой нередко поэтами-художниками, яркой и сочной колористикой.

Что касается Бурлюка, то допустимо предположить, что его поэзия опосредована и насыщена художническим видением и до определенной меры может быть квалифицирована как поэзия импрессионистическая, постимпрессионистическая, футуристическая или кубофутуристическая. Попытки такого подхода к поэтическим текстам Бурлюка уже предпринимали исследователи (Шевчук, 2014, с. 230-241), проиллюстрировать подобные творческие тактики возможно.

Импрессионистические стихи Бурлюка достаточно многочисленны и легко определимы. Зрительное впечатление (*impressionnisme* от *impression* – впечатление, *франц.*) словесными мазками, краткими, почти назывными предложениями умело переносится в пространство поэтического текста. Ранее уже цитировалось стихотворение «Лето», на наш взгляд, это один из самых блистательных образцов импрессионистической манеры поэтического письма Бурлюка. Но, как уже было сказано ранее, актуализировать подобные приемы у поэта-живописца несложно, среди импрессионистических стихов можно назвать «Поля пусты» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 91), «В голубые просторы» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 116), «Пейзаж» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 121), «Волн змеистый трепет» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 137), «Дождь» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 167) и мн. др.

Широкою известность получило стихотворение Бурлюка «Закат маляр широкой кистью» (1913):

Закат маляр широкой кистью
 Небрежно выкрасил дома
 Не побуждаемый корыстью
 Трудолюбивый не весьма
 И краска эта как непрочно
 Она слиняла и сошла
 Лишь маляра стезя порочна
 К забавам хмельным увела (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 93).

Стихотворное восьмистишие основано на впечатлении-видении, на метафоре «закат-маляр» и динамично меняющейся пейзажной картине, городской мини-сценке. Художник-поэт с необычайной легкостью и добродушной иронией повествует о том, как только что выкрашенные небрежным мастером-закатом городские дома быстро линяют, непрочные краски-тени неудержимо стекают, словно бы обнажая хмельные забавы легкомысленного маляра-вечера. Сама быстро меняющаяся картина, неустойчиво вибрирующий пейзаж близки импрессионистическому взгляду – краткость и лаконизм поэтического описания дополняют подвижность закатной картины. Реализация антропоморфической метафоры «закат-маляр», использование приема олицетворения придают поэтической пейзажной картине тональность шутки и любования. По своему зрительному впечатлению поэтический текст Бурлюка, можно предположить, сродни одной из импрессионистических работ К. Моне «Чайки. Река Темза в Лондоне. Здание парламента» (1904), хорошо известной поэту-художнику по коллекции современного западного искусства московского мецената С. И. Щукина.

Постимпрессионистические практики в русском живописном искусстве начала XX века, как известно, были преимущественно связаны с именами и традициями трех художников – П. Сезанна, В. Ван Гона, П. Гогена. Манера и стилистика этих западных мастеров копировалась, повторялась, служила образцом для новой отечественной живописи. Как и в случае с импрессионизмом, постимпрессионистические тенденции со всей неизбежностью должны были найти отражение в поэтическом творчестве Бурлюка.

Ранее специалисты уже рассматривали связи Бурлюка с Сезанном (например, стихотворение «Как сказочны леса под новым сим убором»), но не менее выразительны и отсылки к Ван Гогу.

Стихотворение «Скобли скребком своим луна»:

Скобли скребком своим луна
 Ночей фиалковые пятна,
 Ведь это не твоя вина,
 Что ты прогоркла и невнятна.
 И кто тебе поверит, знай!
 Что, озаряя царство лжи,
 Червями пышущей межи
 Отходишь предрассветный край (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 151)

Тяготение к образу Луны (луны, Селены) очевидно для Бурлюка, ее образ, пожалуй, чаще иных встречается в его стихотворных текстах. Образ луны наделен собственно бурлюковской образностью-сущностью. У Бурлюка луна может быть «зеленоглазой царицей», высшим светилом «в ореоле» и в «ожерелье белых крупинок», «ночной дугой», «белой лодкой», «скобой», «косой», «клинком», «могильщиком», может быть «одноровой» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 99), но может быть и просто запятой, «ковычкой» или, как в данном случае, «скребком». Обилие лун на ночном небе у Бурлюка сопоставимо только с Ван Гогом.

Сопутствующим луне образом, как и у живописца-голландца, у Бурлюка становятся звезды, которые могут быть увидены небесными цветками (как в «Звездной ночи» Ваг Гога), а могут предстать «червями», появляющимися на меже вспаханного луной небесного поля. Даже болезненно-тревожная стилистика ночных пейзажей Ваг Гога узнаваемо отзывается в тексте Бурлюка («вина», «царство лжи», прогорклость и непонятность).

Следующим течением, которое развивалось в русской живописи авангарда начала XX века, стал кубизм с очевидной ориентацией на кубистический период Пабло Пикассо. Бурлюк активно пережил кубизм в живописи и отразил в поэтическом творчестве. С одной стороны, легко заметить, что в стихах поэт графически (внешне) нередко выдерживал геометрические формы (например, «О зацвети не зацветет» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 175), с другой стороны – внутри текста вырисовывал кубистические образы, вычерчивал их координаты, намечал окружности, строил вертикали и горизонталы.

«Беспокойное небо»:

I
 Река горизонтальна.
 Отвесны водопады,
 Лазурь хрустальна,
 А тучи – гады –
 Свивают свои кольца
 И мчатся далям,
 Веселью и печалям,
 Стараньем богомольца.

И

И пухлыми грибами

Заполнив бутылъ,

Скрипят между зубами

Самума пыль (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 151).

Первая часть пейзажного стихотворения «Беспокойное небо» сформирована пересечением отчетливо выдержанных геометрических форм (горизонталь реки, вертикаль водопада, кольца гадов-туч), и эта часть текста по-своему объективна, достаточно нейтральна, хотя и геометризována. Что же касается второй части, то в ней появляется чрезвычайно субъективный образ Бурлюка: сложная многоступенчатая метафора-образ «небо-бутылъ». Синий цвет бутылки вытесняет-замещает цвет небес, узкое горлышко бутылки исторгает капли (дождь), «пухлые грибы» в бутылки (сквозной мотив поэзии Бурлюка) – тучи и облака. Пыль самума – звезды, звездная пыль, окрашенная оттенками красного, как ветер-самум во время песчаной бури в пустыне. Две части стихотворения накладываются друг на друга, как на живописных картинах Бурлюка, посредством геометрических фигур соединяя реальное и вымышленное, природное и кубистическое.

Импрессионизм, постимпрессионизм, кубизм выразительны в поэзии Бурлюка. Между тем в культуре Серебряного века авангард, к которому принадлежал Бурлюк, получил наиболее яркое оформление в футуризме. Среди живописных картин Бурлюка известны многие футуристические образы, например, «Футуристическая женщина», «Время», «Женщина в косынке», «Малороссы» и др. Главная особенность футуристического мировосприятия – освоение времени и пространства, преодоление статики и застоя, передача ощущения движения и скорости. Отсюда предметные сдвиги, множественность, которые возникают у персонажей картин Бурлюка (и других художников, вспомним, например, «Велосипедиста» Н. Гончаровой). У Бурлюка эта множественность чаще всего реализуется в портрете. Это может быть множество профилей («Футуристическая женщина»), несколько глаз («Женщина с четырьмя глазами и цыплёнком») или множество рук и ног (в том числе, например, у лошади – 6 или 7 копыт). Очевидно, что признаки футуристического взгляда Бурлюка-художника ожидаемы в его поэзии.

Например, стихотворение «Ваза». Текст стихотворения словно бы написан дважды: вначале поэтически изображен городской пейзаж, затем фактически те же строки (с несущественными изменениями) становятся своеобразным поэтическим комментарием к тому, что могло быть непонято в тексте стихотворения.

Первая часть стихотворения «Ваза»:

Плыви могильщик краем урны

Жемчужный расточая сноп

Стопы твои горе лазурны

И сумрак праведен холоп...

Глядишь озера хладных стекол

И глотки вытянутых труб

Твой взгляд лучисто-острый сокол –

Зеленый завершённый зуб

Искрись над вазою до края

Заполоненной прямизной

Чтобы блистать не умирая

Чтобы не ведать славы «Зной» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 158).

Читатель, погруженный в метафорические (заметим, константные) ряды поэтической образности Бурлюка, легко распознает, что поэт изображает лунную ночь над городом: в «лазурном сумраке» луна-могильщик (светило мертвых) расточает свой лучисто-острый сноп света над городом-вазой, над хладными стеклами домашних окон и глотками городских заводских труб.

Вторая часть стихотворения, по сути, мало что добавляет, она дублирует первую – единственное отличие в предлагаемой авторской дешифровке: каждая из двух строф второй части имеет точное обозначение: «ГОРОД», «ЛУНА».

ГОРОД:

Изгибы стен ее сковали

Гроба дома + цветы тоску

Скелеты утомленной стали

И медных помыслов реку (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 158).

ЛУНА:

Плыви над краем урны

Свой жемчуг разбросив сноп

Твои стопы всегда лазурны

И мрак у ног твоих холоп (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 158).

По существу, Бурлюк использует прием, который опробован им в живописи: он множит одни и те же характеристики, одни и те же детали (например, о луне: урна, жемчуга, снопы, лазурь, холоп), то есть пишет ту футуристическую множественность, которая проступает в его живописных картинах: таково лицо с тремя глазами и двумя носами («Портрет моего дяди»).

Высшей точкой развития футуризма в России стал кубофутуризм. При этом отдельные кубофутуристические полотна Бурлюка до сегодняшнего дня остаются образцовыми (= программными) для постижения и освоения стилистики нового авангардного искусства начала XX столетия. Достаточно вспомнить знаменитую бурлюковскую живописную картину «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения» (1912).

Целый ряд стихотворных опусов Бурлюка отвечает закономерностям кубофутуристического отражения действительности, той особенности, которая определена специалистами как симультанность, возможность взглянуть на предмет (субъект) с разных точек зрения одновременно, увидеть его сразу, одномоментно со всех сторон, во всех его сущностях.

Opus 134 из сборника «Рыкающий Парнас» (1914):

Глубился в склепе, скрывался в башне
И УЛОВЛЯЛ певучесть стрел,
Мечтал о нежной весенней пашне
И как костер ночной горел.
А в вышине УЗОР СОЗВЕЗДИЙ
Чуть трепетал, НО соблазнял
И приближал укор возмездий,
Даря отравленный фиал.
Была душа больна ПРОКАЗОЙ
О, пресмыкающийся раб,
Сатир несчастный, одноглазой,
ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ

.....

И вот теперь на фоне новом
Взошла несчетная весна.
О воскреси, губитель, словом.
Живи небесная жена (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 140)

Как и на кубофутуристических живописных полотнах, в стихотворении Бурлюка отсутствует сюжетика, семантико-смысловое поле трудно постижимо. Единственной подсказкой могут послужить строки «Сатир несчастный, одноглазой, / ДОИТЕЛЬ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ», туманно, сложно, но все-таки с долей очевидности указывающие на самого поэта («одноглазой»; А. Крученых в мемуарной книге «Наш выход» главу, посвященную Д. Бурлюку, назвал «Сатир одноглазый» (1996, с. 80)). И с такой точки зрения текст стихотворения уже прочитывается хотя и не прямолинейно, но с аллюзиями на личность поэтического субъекта, на сложность и драматизм жизненных перипетий.

Введение различной графики позволяет поверх одного текста прочесть другой. Графически выделенные «лейт-слова» словно бы фиксируют квинтэссенцию стихотворения, лаконично излагая изломанный вектор судьбы лирического персонажа: УЛОВЛЯЛ → УЗОР СОЗВЕЗДИЙ → НО → (душа больна) ПРОКАЗОЙ → (у) ДОИТЕЛЯ ИЗНУРЕННЫХ ЖАБ. Стремление к звездам преграждено «проказой», доитель изнуренных жаб – сам поэт, выдаивающий до изнурения собственные мысли (13 октября 1913 г. в зале Общества любителей художеств на Большой Дмитровке в Москве состоялся «Первый вечер речетворцев». «Доители изнуренных жаб» – название доклада Д. Бурлюка, с которым в тот день в Обществе выступил его брат Николай. Н. Бурлюк пояснял, что образ *жабы* – это *мысли*). Заключительная строфа текста – еще один осколок симультанного зеркала: появление надежды на новую весну, «небесную жену», воскрешенную словом.

Как и на живописных кубофутуристических полотнах, смысл поэтического текста не излагается нарративно, но рождается на пересечении различных образных рядов и деталей. Разноуровневые изобразительные плоскости стиха словно поворачиваются под разными углами, предлагая взгляд с разных точек зрения.

Заключение

Таким образом, подводя итоги, можно сделать вывод о том, что предпринятый анализ творческой деятельности поэта начала XX века, представителя первого русского авангарда Давида Бурлюка, его литературных достижений, особенностей его «заумной» экспериментальной поэзии позволяет судить, насколько талантливым экспериментатором-авангардистом он был. Неслучайно современники называли его «лучшим поэтом среди художников». Анализ показал, что талант Бурлюка был разнонаправлен, что художническое видение оказывало серьезное влияние на формирование его поэтического восприятия и возникновение особой «живописной» зауми в его стихах. В ходе наблюдений было показано, что во многом именно живопись позволяет расшифровать особенности его вербально-визуальных стихов-опусов, их заумных кодов, дает возможность осознать особенности и законы авангардистского экспериментирования поэта. Обращение к приемам Бурлюка-художника

позволили проследить тактики визуализации текста у Бурлюка-поэта, осмыслить практики внедрения в поэтический текст графических/живописных элементов. Итак, поэт попробовал себя в области самых разных литературных течений, при этом, как и в живописи, Бурлюк мог бы сказать, что он испробовал в поэзии всё, и эти пробы со всей объективностью продемонстрировали огромный талант и неограниченные возможности художника-поэта. В ходе анализа было продемонстрировано, что природа творческого дара Д. Бурлюка, без сомнения, не только художническая, но и поэтическая, она необычайно оригинальна и выразительна.

Перспективы дальнейшего исследования мы видим как в более детальном изучении самого поэтического текста Д. Бурлюка, так и в акцентуации важных слагаемых его экспериментальной поэтологии, в частности в обращении к родовой диффузии вербального и визуального – поэзии, графики, живописи. Обращение к разнообразным составляющим авангардной поэзии Д. Бурлюка позволит расширить представление о творческой глубине и емкости как многоаспектного таланта поэта и художника Давида Бурлюка, так и литературы первого русского авангарда в целом.

Материалы исследования | Research materials

1. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / сост. и предислов. Н. А. Зубкова. СПб.: Пушкинский фонд, 1994.
2. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / вст. ст., сост., подг. текста и примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2002.
3. Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке. Изд-е 2-е. М.: Наука, 2008.
4. Крученых А. К истории русского футуризма: воспоминания и документы / вст. ст., подгот. текста и комм. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006.
5. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма. М.: Лит.-художеств. агентство РА, 1996.
6. Крученых А. Помада. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913.
7. Крученых А., Кульбин Н. Декларация слова, как такового. СПб.: Типография «Свет», 1913.
8. Маяковский В. Я сам // Маяковский В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 1.
9. Лившиц Б. Полтораглазый стрелец. Воспоминания. М.: Худож. лит., 1991.
10. Поэзия русского футуризма / сост. В. Альфонсов, С. Красицкий. СПб.: Академический проект, 1999.
11. Шкловский В. Случай на производстве // Шкловский В. Гамбургский счет. Статья, воспоминания, эссе / сост. А. Ю. Галушкин и А. П. Чудаков. М.: Советский писатель, 1990.

Источники | References

1. Альфонсов А. Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма / сост. В. Альфонсов, С. Красицкий. СПб.: Академический проект, 1999.
2. Бирюков С. Е. Давид Бурлюк – многоликий и единый // Нефилология. 2024. № 10 (1). <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2024-10-1-138-148>
3. Бобринская Е. А. Футуризм. М.: Галарт, 2000.
4. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение; Гос. ин-т искусствознания, 2006.
5. Богданова О. В. К вопросу о наследии культур (первый и второй авангард, футуризм и концептуализм) // Вопросы культурологии. 2025а. Т. XXII. № 5. <https://doi.org/10.33920/nik-01-2505-02>
6. Богданова О. В. Опыты визуальной поэзии Василия Каменского // Научный диалог. 2025b. Т. 14. № 5. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2025-14-5-289-303>
7. Богданова О. В. Синтез визуального и вербального в авангардистской поэме Василия Каменского «Дворец С. И. Щукина» // Научный диалог. 2025с. Т. 14. № 6. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2025-14-6-248-274>
8. Желтова Н. Ю. «Город лермонтовской казначейши сердцу радостно милейший»: творчество Д. Д. Бурлюка в контексте культурной истории Тамбовского края // Вестник Тамбовского университета. 2014. № 2 (14).
9. Калаушин Б. Бурлюк. Отец русского футуризма. СПб.: Аполлон, 1995.
10. Кириллова Е. О. Дальневосточная гавань русского футуризма. Владивосток: ДВФУ, 2011. Кн. 1. Модернистические течения в литературе Дальнего Востока России 1917-1922 гг. (поэтические имена, идейно-художественные искания).
11. Корнилов С., Ленкова Е. Владивостокский период в жизни и творчестве Давида Бурлюка // Homo Legens. 2013. № 4.
12. Красицкий С. Р. Поэты Бурлюки // Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2002.
13. Харджиев Н. Статьи об авангарде: в 2 т. М.: Лит.-худож. агенство РА, 1997. Т. 1.
14. Шевчук В. Г. Синтез искусства как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Философия. Культурология. Политология. Социология. 2014. Т. 27 (66). № 1.
15. Шевчук В. Г. Художественное пространство авангарда: крымский текст // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Серия: Философия. Политология. Культурология. 2015. Т. 1 (67). № 3.

Финансирование | Funding

RU Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

EN This research was supported by the Russian Science Foundation, grant No. 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky.

Информация об авторах | Author information

RU **Богданова Ольга Владимировна**¹, д. филол. н., проф.
¹ Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, г. Санкт-Петербург

EN **Olga Vladimirovna Bogdanova**¹, Dr
¹ Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky, St. Petersburg

¹ olgabogdanova03@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 05.08.2025; опубликовано online (published online): 12.09.2025.

Ключевые слова (keywords): Давид Бурлюк; первый русский авангард; вербальное и визуальное в творчестве Д. Бурлюка; Серебряный век; поэтическая стратегия; D. Burliuk; the first Russian avant-garde; verbal and visual in the work of D. Burliuk; Silver Age; poetic strategy.