

DOI 10.33920/nik-01-2510-03

УДК 821.161.1

# «Я — равно и поэт и художник...» (Давид Бурлюк) (часть вторая)<sup>1</sup>

## “I am both a poet and an artist...” (David Burliuk) (part two)

© **Богданова Ольга Владимировна,**

АНО ВО «Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского»  
Россия, 191023, г. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 15

E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

**Bogdanova O.V.,**

Doctor of Philology, Professor of the Department of Cultural Studies, Pedagogy and Arts  
at Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky

E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6007-7657

Статья поступила 28.07.2025.

Статья одобрена к публикации 08.08.2025.

Цель исследования — проанализировать живописно-поэтические стратегии Давида Бурлюка, одного из основоположников и активных участников авангардных процессов начала XX в. в России, выявить родственную природу артистических приемов, находивших отклик в его изобразительной и стихотворческой практике, проследить близость их образно-смысловых функций в рамках различных видов искусств, к которым в своем творчестве обращался «отец русского футуризма». Результатом работы стало аналитическое осознание родства и общности стратегий художника и поэта Бурлюка в процессе рождения и созидания нового искусства XX в. Показано, что черты и тактики живописных течений авангарда начала XX в. — импрессионизм, постимпрессионизм, фовизм, сезаннизм, кубизм, футуризм и кубофутуризм, — обычно актуализируемые применительно к явлениям визуального искусства, в творчестве Бурлюка нашли экспликацию и полноценную реализацию и на уровне текста вербального, поэтического. Продемонстрировано, что сложная природа художнического мировосприятия наложила свой отпечаток не только на картины Бурлюка, но окрасила и его стихи, обнаружив в поэтических текстах автора импрессиониста, сезанниста, кубиста, футуриста, кубофутуриста. В ходе сопоставительного анализа картин и поэтических «опусов» Бурлюка установлено, что целый ряд живописных холстов Бурлюка, созданных в манере импрессионизма, сезаннизма или кубизма, находят едва ли не точные аналоги в его поэзии. В результате сравнительного анализа выявлено, какие средства и приемы художник переносил на стихотворную деятельность, какие черты живописного явления находили отражение в его поэзии, какую роль они брали на себя в рамках различных видов искусств. Показано, как мастерски Бурлюк реализовывал в себе две разные ипостаси артистической личности, как легко умел сочетать творческую свободу на уровне формы и содержания, как органично находил способы осуществления авангардной диффузии между разными способами творческого мировидения.

<sup>1</sup> Часть первую см.: Вопросы культурологии. — 2025. — № 9. — С. 759–774.

**Ключевые слова:** Д. Бурлюк, живопись и поэзия, визуально-вербальные стратегии, от реализма до кубофутуризма, единство творческой личности.

The purpose of the study is to analyze the pictorial and poetic strategies of David Burliuk, one of the founders and active participants of the avant-garde processes of the early twentieth century in Russia, to identify the related nature of artistic techniques that resonated in his visual and poetic practice, to trace the proximity of their figurative and semantic functions within the framework of various types of art, which he addressed in his work. The result of the work was an analytical awareness of the kinship and common strategies of the artist and poet Burliuk in the process of the birth and creation of new art of the twentieth century. It is shown that the features and tactics of the artistic movements of the avant-garde of the early twentieth century — impressionism, post-Impressionism, Fauvism, Cezannism, cubism, futurism and cubofuturism, usually actualized in relation to the phenomena of visual art, in Burliuk's work found explication and full realization at the level of verbal and poetic text. It is demonstrated that the complex nature of the artist's worldview left its mark not only on Burliuk's paintings, but also colored his poems, revealing in the poetic texts of the author an impressionist, cezannist, cubist, futurist, cubofuturist. A comparative analysis of Burliuk's paintings and poetic "opuses" revealed that a number of Burliuk's hand-painted canvases, created in the manner of Impressionism, Cezanne or Cubism, find almost exact analogues in his poetry. As a result of the comparative analysis, it was revealed what means and techniques the artist transferred to poetic activity, what features of the pictorial phenomenon were reflected in his poetry, what role they assumed in the framework of various types of art. It shows how masterfully Burliuk realized two different hypostases of an artistic personality, how easily he was able to combine creative freedom at the level of form and content, how organically he found ways to implement avant-garde diffusion between different ways of creative worldview.

**Key words:** D. Burlyuk, painting and poetry, visual and verbal strategies, from realism to cubofuturism, unity of creative personality.

**Кубизм.** Вслед за этапным главенством постимпрессионизма авангардная живопись начала XX в. обратилась к разработке тенденций *кубистической живописи*, в определенной мере отталкивающейся от Сезанна с его триадой геометрических законов взаимопересечений цилиндра, конуса и сферы, но на определенном этапе наиболее выразительно культивированной в творчестве П. Пикассо. Как уже отмечалось, применительно к Бурлюку подобная историческая хронология неприменима: его творческий путь как живописца не был напрямую опосредован временем — в силу собственных пристрастий и увлечений Бурлюк с легкостью уходил от одной манеры письма и свободно переключался на другую. То же можно сказать и о его кубизме.

Если сам Бурлюк числил свой кубистический период за 1911–1912 гг. [5, с. 123], то ряд его картин обнаруживают элементы кубизма и в более ранний период. Такова, например, «Лошадь-молния» (1907).

Элементы неопримитивизма, широко пропагандируемые в те годы М. Ларионовым и Н. Гончаровой, у Бурлюка в «Лошади-молнии» сведены не просто к стилизации в духе народного лубка, но кубистически опрощены и уплощены. Традиционное многомерное изображение распадается и разлагается на различно сопоставимые плоскости — прямоугольники, треугольники, квадраты, фрагменты окружностей, которые пока еще не перетасовываются и не смешиваются хаотично, но колористически четко дробят лошадь и изображенный пейзаж на геометрические формы в манере Пикассо, аналитически раскладывая



**Рис. 1. Д. Бурлюк. Лошадь-молния**

целое на составляющие. Как сама лошадь оказывается отторгнутой от традиции русского (или украинского, близкого по рождению Бурлюку) фольклора, так и привычный к восприятию сельскохозяйственный пейзаж утрачивает знакомые черты и фактуру. В «Лошади-молнии» уже нет ни отдельных брызг-мазков импрессионизма, ни узнаваемо различных контуров окружающей действительности сезаннизма — теперь изображение принимает форму цветного витража с четко прочерченными границами по природе колористически различающихся, но искус(ствен)но смыкающихся фрагментов.

Пропорции компонентов пейзажа нарушены: комель чернеющего вдалеке дерева чрезмерно тонок, почти воткнут в землю, как острая стрела (или чернильное перо). Круп лошади упрощенно сглажен и словно бы подчеркнут сгущенной жирной черной тенью сверху-сзади. Вся упряжь лошади то ли разделена на части и рассредоточена в окружающем пейзаже, то ли сама (кривизной упряжной оглобли) формирует и удерживает пространство.

Привычные структурирующие горизонталь-вертикали пейзажа как будто сдвигаются, наклоняются вправо и превращаются в организующие пространство черно-зеленые (почвенно-травянистые) диагонали, склонные к изменению положения, к круговому движению вправо. Все изображение композиционно словно бы замыкается в границах отчетливо вычерченного квадрата, опирающегося внизу картины на один из своих углов и выходящего за границы холста.

На фоне землисто-черной зелени только ярко-желтая (солнечно-злаковая) полоса в центре картины наводит на отдаленную — содержательно-смысловую — ассоциацию к сезону сбора урожая.

Несколько позже, уже в 1912 г., на выставке «Бубновый валет» Бурлюк провозгласит: «Искусство — искажение действительности, а не копирование ее. <...> Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии и дисконструкции», которые выражаются «в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном» [18, с. 309]. В «Лошади-молнии» эти сдвиги уже ощутимы — линии и плоскости кубистически доминируют, пейзаж утрачивает повествовательную историю и акцентирует простоту и схематичную стройность. Внимание сосредоточивается не на сюжетике и смысле, а на формах — восприятия требуют художественные геометрии, нарастающие и нависающие над плоскостью.

Очевидно, что подобный подход к изображению действительности должен был найти отражение и в поэзии Давида Бурлюка, в его стихотворных формах. Несколько упрощая глубину понимания принципов реализации кубизма в поэзии, остановимся прежде всего на визуальном образе стихов Бурлюка этого периода. Обратимся к стихотворению «Зимний поезд» (1914).

Склонений льдистых горнее начало  
Тропа снегов пути белил  
Мороз укусы жало  
И скотских напряженье жил  
Шипенье пара  
Лет далеких искр  
уход угара  
диск  
Р  
[4, с. 177].

С некоторым усилием, но можно понять, что поэт изображает стремительный бег поезда морозной зимней ночью среди скал.

Зимний пейзаж создан кубистически, на пересечении вертикалей и горизонталей: «льдистое горнее начало» — по-видимому, высокие ледяные горы, меж которых проложен путь, по которому мчится стремительный поезд, и «тропа <среди> снегов», «пути белил» — прямые железнодорожные рельсы, серебриющиеся в ночи, по которым летит состав. Поэтические обороты «напряжение жил» и «шипение пара» с аллитерацией на *ж* и *ш* подчеркивают стремительность движения поезда, его скорость, словно бы «удваивая» вектор движения и акцентируя внимание на летящем, подобно стреле, составе. Лексемы «пар» и «далекие искры», устремляющиеся вверх, в ночное небо, усиливают пространственную геометрию ясной зимней морозной ночи с ярко контурированной на ночном небосклоне луной, «дисксом Р», можно предположить (согласно народным приметам), растущей луной.

Использование семантически и эмоционально насыщенных морфем «склон-», «льдист-», «гор-», «жал-», «жил-», «укус-» дополняют впечатление от стремительности *движения*, паровозного скрежета и скрипа — символического

пути вверх и вперед, заставляющего оставить позади «лет далеких» искры-воспоминания, впечатления прожитого «угара». «Диск» луны традиционно для кубистического пейзажа усложняет символические реалии восприятия, с одной стороны, добавляя стихам Бурлюка «круговой» символики, с другой — нестройной философичности, как напоминание о вечном сурово-холодном «оке» луны, наблюдающем за миром с высоты льдистых небес.

Очевидно и то, что кубистическое начало «Зимнего поезда» озаменовано и собственно визуальным абрисом стиха — его треугольной геометрической формой (▼), сформированной сокращающейся длиной каждой последующей строки, завершающейся отдельно стоящей на последней строке Р, без сомнения, воспроизводящих рисунок клубов уходящего ввысь паровозного дыма или, как вариант, льдистых склонов того горного ущелья, сквозь которое мчится поезд<sup>2</sup>.

Хорошо известен и еще один пример из визуальной — по сути кубистической — поэзии Бурлюка, его «Плаксивый железнодорожный пейзаж» (1914).

Плаксивый железнодорожный пейзаж.  
 (иногда проходит поезд)  
 Насыпь изогнулась  
 Ихтиозавр  
 Лежащий в болоте  
 Забытых литавр  
 Ржавые травы  
     вонючие 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** [4, с. 180].

Как и в «Зимнем поезде», в «Плаксивом железнодорожном пейзаже» важен и сам образ поезда — символа-реалии берущего разбег стремительного XX в., и не менее продуктивен зримый образ *графически прорисованного* на странице

<sup>2</sup> Интерпретация, предложенная С. Красицким, упрощена [14, с. 38].

книги героя-поезда и/или крутой железнодорожной насыпи, изогнувшейся подобно древнему ихтиозавру, погрузившемуся в болото.

Графическое расположение (сдвиг) стихотворных строк дополняется визуальным различным шрифтом и колористической окраской — *курсив* красных симафоров дополняется **жирным** шрифтом воздуха гор. Привычные слова подвергаются слову — «лукавствовали» или «насыть // на сыть». Введение арифметического знака «равно» (=) напоминает о новизне видения (как помним, при чтении не произносимого) и акцентирует оксюморонную по сути (высокое ↔ низкое) метафору «воздух ↔ кровать»<sup>3</sup>. То есть кубистическое начало легко просматривается и в визуализированном абрисе «Плаксивого железнодорожного пейзажа» — и заметим, что таких фигуративных стихов у Бурлюка немало.

**Футуризм.** Следующий (условно-следующий) шаг в развитии авангардной живописи начала XX в. — футуризм. Понятно, что футуризм есть очередной вариант поиска форм смещения (слова) традиционного восприятия. И главной (наряду со множеством дифференцирующих признаков) в футуристическом восприятии оказывается передача не линии и плоскости, не формы предмета и его аналитической сущности, как в кубизме, но преимущественно его динамики, движения, многофазности, почти кинематографической раскадровки.

В русском футуризме одной из первых, кто проделал это на уровне живописной картины, стала Н. Гончарова (в том числе) с ее знаменитым «Велосипедистом» (1913), воспроизведшая на холсте несколько этапов движения человека на велосипеде: множасьиися и наслаивающиеся друг на друга фигуры велосипедиста, его ног, педалей, движущихся колес. Очевидно, что и Давид Бурлюк не мог остаться в стороне от такого рода живописных экспериментов, пример тому — его «Футуристическая женщина» (1911).



Рис. 2. Д. Бурлюк. Футуристическая женщина

<sup>3</sup> В данном случае противопоставление может быть вытеснено сравнением «мягкий как облако» (как воздух) о кровати.

В портретном жанре (хотя и специфически трактованном) изображена одна и та же героиня, ее портрет повторен Бурлюком на холсте множественное количество раз ( $4 \times n$ ) — в ее профиле, глазах, носе, груди, волосах (или косынке). Едва уловимый поворот головы (словно бы в четырех фазах) продублирован 3, 4 или 4,5 раза.

Портрет-лицо дополнен и акцентирован изображением женского торса, точнее, обнаженной женской груди, множественной ( $4 + n$ ), как в античной мифологии у матери-природы Кибелы, богини плодородия и материнства.

Множественно прорисованные выразительные глаза, черненные, как у Нефертити, загадочная (полу)улыбка, как у Джоконды, формируют образ женщины-богини, девы будущего, портрет подлинной футуристической красавицы.

Яркость и насыщенность красок передают идею радости и счастья портретируемой героини, готовности любить и дарить любовь и жизнь, быть счастливой самой и осенить счастьем другого. Жизнеутверждающие краски женского портрета задают тональность молодости и свежести, порождают представление о вере героини в грядущее, передают действенность энергии чувств и эмоций — в целом градуируют эффект мощного движения и пульсирования полнокровной молодой жизни.

Сходный пример бодрой поступи жизни находим и в ряде других картин Бурлюка (в частности, в его «Малороссах», 1912, хотя и решающей идею движения в ином ракурсе).

Примером футуризма в стихах Бурлюка можно признать текст из сборника «Дохлая луна» (1913) «и. А. Р.» («Каждый молод молод молод»):

Каждый молод молод молод  
 В животе чертовский голод  
 Так идите же за мной...  
 За моей спиной  
 Я бросаю гордый клич  
 Этот краткий спич!  
 Будем кушать камни травы  
 Сладость горечь и отравы  
 Будем лопать пустоту  
 Глубину и высоту  
 Птиц, зверей, чудовищ, рыб,  
 Ветер, глины, соль и зыбы!  
 Каждый молод молод молод  
 В животе чертовский голод  
 Все что встретим на пути  
 Может в пищу нам идти [4, с. 109].

Первоначально неясное название «и. А. Р.» специалистами расшифровано как «Из Артюра Рембо» [1, с. 655]. Другими словами, текст Бурлюка представляет собой вольный перевод или, еще точнее, вольную интерпретацию стихотворения французского поэта-символиста Жана-Артюра Рембо «Праздник голода» ("Fetes de la faim", <1873>).

О стихотворении «Каждый молод молод молод» современник Бурлюка критик К. Чуковский писал: «Это стихотворение мне нравится. Оно не мертвое, в нем есть экспрессивность, динамика. Жаль только, что оно — переводное <...>», при этом колко добавлял: «...хотя тем-то оно и прекрасно» [22, с. 145].

Имажинист В. Шершеневич высказывал сходное с Чуковским суждение и говорил, что из всех стихотворений, написанных Бурлюком, «только одно можно считать недурным, и то главным образом потому, что оно — перевод Рембо» [24, с. 516].

В данном случае вопрос об оригинальности стихотворения Бурлюка не стоит, хотя не признать мастерство поэта-переводчика нельзя, но главное для нас, что текст Бурлюка «и. А. Р.» отчетливо демонстрирует оригинальные авангардистские начала — черты не французского символизма, а русского футуризма.

В поэтическом тексте создается мужской портрет-образ, который, как и в картине «Футуристическая женщина», насквозь пронизан идеей-ощущением движения. Повторяющиеся и множасьщие черты живописной героини-женщины словно бы отражаются в самохарактеристике теперь уже футуристического мужчины.

Эпитеты «молод молод молод», как эхом отзываясь в фонетически созвучном слове «голод» (эмоционально усиленном «*чертовский* голод», который, без сомнения, маркирует не разговор о еде, но как минимум «спич» о свободе), трижды (вместе с «голод» четырежды) повторенные в первых строках, как и на футуристической картине Бурлюка, множат и дублируют, в *n* раз усиливают и нагнетают одно и то же качество, словно бы заставляя его длиться и повторяться, как в кинематографически растянутом кадре. При этом лексема «молод» несет в себе не просто характеристический признак прилагательного качества, но семантику самого движения (*почти*-глагола), ибо «молод» есть часть составного именного *сказуемого*, опирающегося преимущественно на функции предикативной части речи, по своей функции а priori включающей признак движения, в данном случае признак роста и взросления (от *молодеть*).

Призыв лирического героя «Так идите же за мной...» словно бы уточняется — «За моей спиной», с одной стороны, выдвигая лидирующего персонажа вперед, в авангард, с другой — футуристически (зрительно) дробя его образ на отдельные составляющие, но не лишая их жизненной силы и энергии.

В тексте стихотворения «Каждый молод молод молод» как будто бы отзывается (возрождается) ранее оговоренный образ мифологической богини. Если там была выписана современная плодовитая Кибела, то здесь почти отчетливо мелькают тени Геи и Хроноса, проглотившего камень: «Будем кушать камни травы / Сладость горечь и отравы / Будем лопать пустоту / Глубину и высоту». Герой-трибун, герой-глашатай имплицитно — *без лишних слов* — встраивается автором в сонм древнегреческих богов, репрезентирующих картину первозданной пустоты, глубины и высоты (первотворения). Даже едва заметный в перечислительном ряду, чуть мелькнувший образ *глины* подкрепляет и доформирует мотив грандиозного перворождения — сотворения нового мира, созидания творимого универсума, грядущей бюджетлянской Вселенной. Как и прежде (в импрессионизме или кубизме), Бурлюк-художник продолжается и развивается в Бурлюке-поэте, футуристические тенденции пронизывают художественные области и визуального, и вербального, демонстрируя органическое единство различных граней творческого таланта Давида Бурлюка.

**Кубофутуризм.** Наконец, высшей точкой русского авангарда начала XX в. стал кубофутуризм, который соединил в своих практиках аналитизм кубизма и динамизм футуризма, в новых неоднозначных пересечениях воспроизводил и конструировал новые ритмы будущего мира.

Среди представителей русского кубофутуризма в живописи наиболее яркими фигурами были Н. Гончарова, В. Клюн, К. Зданевич, К. Малевич, Н. Кульбин, Л. Попова, А. Экстер, О. Розанова, В. Бурлюк. Неординарными поэтами-футуристами признаны В. Хлебников, А. Крученых, В. Маяковский, Е. Гуро и др. Нет сомнения, что в числе художников и поэтов-кубофутуристов был и Давид Бурлюк.

Характерологической чертой кубофутуризма признано приумножение в системе восприятия пространственных координат — не привычные сдвоенные горизонталь и вертикаль плоскости (двухмерность), не третье измерение пространства — диагональ, а появление четвертой и пятой (n-й) координат, когда в объем картины включается точка зрения реципиента-зрителя, произвольно избравшего свой собственный и особый ракурс — не единичный, но множественный, объемный мультиобзор, словно бы рассмотрение предмета со всех возможных точек зрения. Статическая позиция наблюдателя вытесняется динамической, движущейся, допускающей перемещение в любой момент и в различных направлениях.

Кубофутуристическая картина мира, как правило, строится из раздробленных цветовых фрагментов-плоскостей — на холсте или разделенных на морфемы-элементы слов — в поэтической наррации, которые объединяются в искомое единство не по законам логики, жизнеподобия или даже простой ассоциации, но намеренно алогично и парадоксально. Возводимый художником



Рис. 3. Д. Бурлюк. Мост. Пейзаж с четырех точек зрения

(или поэтом) кубофутуристический мир не поддается осмыслению через реальность, но указывает (порой и отдаленно) на рефлексы сознания и подсознания, на субъективные ощущения и чувствования творца, на новизну законов образотворчества. Познание законов действительности пред(по)лагается не через закономерности и устойчивые внешние связи, но через случайность, *не-обычность* и *не-объективность*. Приемы симультанности — совмещения одновременных или разнопространственных моментов, иллюзия «разбитого зеркала» — не требуют обоснований и аргументации, мотиваций или объяснений. Принципиальная беспредметность становится фундаментом как кубофутуристической живописи, так и кубофутуристической поэзии.

Одной из наиболее выразительных кубофутуристических работ Давида Бурлюка можно назвать его «Мост. Пейзаж с четырех точек зрения» (1911).

Квалифицируя кубофутуристические признаки «Моста», можно с легкостью указать на выше уже перечисленные общие черты, признать симультанный облик пейзажа (как и разделенный на части-конструкции абрис заглавного моста), отметить нарушение масштаба (мост — лошадь), искажение пропорций (берег — река), в целом — неподчинение законам зрительного восприятия (в том числе единовременность). Элементы речного пейзажа (голубоватый цвет речной воды, бирюзовые завитки волн, серые, едва опознаваемые бетонные сваи и плоскости моста) как будто сохраняют связь с названием работы («Мост. Пейзаж...»), однако сам по себе пейзаж как таковой отсутствует, он дробится, мозаично перетасовывается и фиксируется в случайных хаотичных соотношениях.

Как нередко и проделывают исследователи-искусствоведы, можно было бы попытаться раскрыть глубинный смысл изображаемого, указать на неожиданные семантические совмещения и гипертрофированные причинно-следственные связи, эксплицировать емкий понятийный подтекст ребуса-пазла, ориентированного не на действительный опыт реципиента, но на интуитивное подсознание метафизика-художника. Однако цель не в том. Во-первых, кубофутуристический пафос работы «Мост» даже для дилетанта очевиден и бесспорен, а во-вторых, что не менее значимо и принципиально, для самого Бурлюка-авангардиста кубофутуризм был не изысканной формой абстрактного умствования, а своеобразной игрой, частью его живой игровой реальности, точнее, был не только... но и...

Напомним, что в 1912 г. «Мост» Бурлюка выставлялся на экспозиции «Бубнового вала», но (sic!) демонстрировался под названием «Синтетический пейзаж: элементы неба в момент разложения плоскостей, интродуцированные в изображение с четырех точек зрения». По воспоминаниям приятеля, талантливого поэта и художника Б. Лившица, это было одно из тех псевдонаучных названий, которые, «*надрываясь от хохота*» [18, с. 171], придумывали братья Давид и Владимир Бурлюки для своих суперавангардных творений. И среди таковых был не только «Мост».

Трогательна и иронична надпись в нижнем правом углу холста «Мост»: «*низ картины*». На фоне «интродуцированных в изображение четырех точек зрения» трудно с точностью сказать, чего в подсказке «низ картины» больше, авторской иронии или реального комментария для зрителя. Итог один — «Мост» есть действительно кубофутуристический пейзаж, выполненный с

нескольких точек зрения (как *minimum* снизу, слева, сверху, справа, но еще и изнутри и извне картины), демонстрирующий возможности новых творческих интенций автора-творца, не имеющих запрета для путей созидания нового мира посредством искусства.

В истории искусствоведения утверждается, что «кубофутуристический опыт воссоздания на картине образов, доступных лишь для умозрительного созерцания, стал существенным этапом в формировании супрематической концепции живописи Малевича» [3, с. 18], беспредметного искусства в целом, в том числе дадаизма и сюрреализма. Однако в сферу проблематики данной статьи не включены вопросы исторической перспективы, здесь поставлена более локальная задача — в частности, на текущем этапе выявить образцы кубофутуристической поэзии Бурлюка, которые были бы близки его кубофутуризму живописному.

На образно-тематическом уровне — *мост* — сопоставим с одним из ранних стихотворений Бурлюка — «Среди огней под черным небом...» (1909). Напомним о «несоблюдении» Бурлюком исторической хронологии как в живописи, так и в поэзии (в частности, на пути следования истории авангардных течений) и посмотрим на текст его раннего стихотворения.

Среди огней под черным небом,  
 Безликой прелестью жива,  
 Вознесена к суровым требам  
 Твоя поспешно голова.  
 За переулком переулок,  
 Сожравши потрясенный мост,  
 Промчишься мимо медных булок,  
 Всегда, сияющий и прост.  
 А там, на синей высоте  
 Кружит твоя прямая стрелка,  
 На каждой времени версте  
 Торчит услужливо горелка [4, с. 85].

Если в приведенном стихотворении в целом не идет речь о мосте, то по впечатлению — «сожраный» и «потрясенный» — «утопленный» в поэтическом тексте не-главный герой мост может быть зрительно (живописно) воссоздан на холсте в весьма сходной манере, как и «Мост... с четырех точек зрения». В обоих случаях — как в поэтическом тексте «Среди огней под черным небом», так и в «Пейзаже с четырех точек зрения» — не вполне ясно, о чем именно идет речь, что для Бурлюка явилось непосредственным предметом изображения<sup>4</sup>, но кубофутуристический принцип разложения цельности, предметности прослеживается уже и в этом раннем стихотворении.

Между тем, на наш взгляд, текстом, еще более близким картине «Мост», может быть признано стихотворение «Крики паровоза» (из сборника «Дохлая луна», 1913), принципы выстраивания которого броско кубофутуристичны.

<sup>4</sup> Без сомнения, конечно, ясно — *поезд*.

Руби твердые воздуха зеркал  
Флагами желтым и черным маши  
Кто уже отсверкал в глуши  
Бедная сторожка и 10 синих глаз  
Отрезана ножка у двух зараз  
Громадные копыта вышиты кровью  
Жизнь забыта под бровью

\* \* \*

Под ногами зачастую видим бездну разлитую  
Над мостами не всегда блещет колкая звезда  
Ночи скрипка часто визгом нарушает тишину  
Прижимается ошибка к темноглазому вину  
[4, с. 97].

Прочтение стихотворения, вероятно, мало что дает для понимания его смысла, особенно поначалу, — поэтическое пространство стихотворения, как и живописное на холсте «Мост», разбито на фрагменты-плоскости, на кусочки зеркала, образ которого мелькает в первой строке и в осколках которого разрозненно (с разных точек зрения) всплывают некие детали-фрагменты: флаги, сторожки, ножки, глаза, копыта, бровь и др. Соединить все это воедино — например, в контурированный портрет (ибо на первый взгляд преимущественно доминируют черты человеческого образа) не представляется возможным.

Однако поэт Бурлюк применяет неожиданный ход — к непонятным словам-образам он предлагает «*поэтический комментарий*» (так он назван в стихотворении «Фонарь»), то есть приводит сноски-примечания, в которых расшифровывает тайнопись изображаемого, декодирует загадочную образность. Оказывается, что «флаги черные и желтые» — это *свистки* (паровоза), «кто-то» отсверкавший в глуши — *поезд*, «громадные копыта» — *колеса*, «бровь» — *луна*, «скрипка» — *поезд*, «ошибка» — *возможность катастрофы*, «темноглазое вино» — *окно*. Иными словами, поэтом изображен поезд с огромными, выкрашенными красной краской колесами («копыта вышиты кровью»). Поезд стремительно мчится в глуши, выпуская из паровозной трубы желтый и черный дым (как «флаги»). За вагонными окнами (= «глазами» цвета темного стекла бутылки) — под «бровью» небесной луны (вероятно, неполной) — мелькают сменяющие друг друга «бедные сторожки», лесная глушь. И этот стремительный бег поезда в ночи грозит лирическому субъекту «возможностью катастрофы», бессонной ночью порождает мысль об «ошибках». Представление поэта о скорости (мчащийся поезд), о высоте ночного неба (луна-бровь), о глубине мирового пространства (глубокая темная ночь) пронизано (пронзено) трагическим ощущением таящихся опасностей-катастроф, происходящих в мире. Название «*Крики поезда*» усиливает трагическое начало, наделяя образ поезда антропоморфными чертами, признаками человеческой сущности, чертами человеческой восприимчивости и чувствительности к боли. Стремительный и опасный бег поезда запараллеливается с катастрофами человеческого существования (может быть, в том числе в ощущениях, возникавших накануне Первой мировой войны).

Кажется, поэт Бурлюк излагает в стихах вполне серьезное наблюдение-размышление, затрагивает (около-)философическую тему. Однако использование сносок — подобно комментарию на живописном холсте «низ картины» — вновь затуманивает понимание того, чем больше исполнен (над)поэтический комментарий — самоиронии автора, примеривающего на себя масочную роль современного философа, или искреннего намерения поэта донести до читателя исконный смысл переживаемого, спрятанного в недрах сложной кубофутуристической образности<sup>5</sup>. В любом случае принципы деконструирующей поэтики *разложения* (дисгармония, сдвиг, расслоение, единомоментность, неустойчивость ракурса восприятия и др.) позволяют говорить о кубофутуристических началах поэтического опуса (ор. 46), сопоставимого с пейзажным живописным изображением «Моста» в четырех измерениях.

Период заката кубофутуризма стал первым признаком ослабления авангардных течений в России начала XX в. События Первой мировой войны и последующие революционные годы, в том числе Великий Октябрь, кардинально изменили представление о творческой свободе художника, поэта, *artista*. Футуристические тенденции (эго-, кубо-, центри- и др.) мутировали, на некоторое недолгосрочное время трансформировавшись в ЛЕФ (Левый фронт искусства), РЕФ (Революционный фронт искусства) и др., идейно и взвешенно, как казалось, пытавшиеся встать на путь служения новому — Революции. Что касается Давида Бурлюка, то жизненные и исторические обстоятельства принудили его вначале переехать с семьей вглубь России (с 1915 г. — Уфимская губерния, 1919 г. — Владивосток), позже в Японию (1920), затем в США (1922). Бурлюк объективно оказался оторванным от авангардного искусства России, но, как ни странно, сохранил в себе энергетический потенциал авангардизма на все последующие годы. Вопреки хронологии в области истории искусств в продолжение всей своей жизни он продолжал писать живописные полотна, отражающие характерологические черты и импрессионизма, и сезаннизма, и кубофутуризма, и реализма. И хотя поэтическая активность Давида Бурлюка значительно ослабла, но он оставался и литератором — писал воспоминания, создал ряд эссеистических очерков (даже книг) о художниках и поэтах.

### ВЫВОДЫ

Итак, необходимо подвести итог и заключить следующее. Проведенный анализ позволил обна(ру)жить прочную связь между живописным и поэтическим творчеством Давида Бурлюка и дал возможность проследить, что не только как художник, но и как поэт он прошел этапы увлечения импрессионизмом, постимпрессионизмом, сезаннизмом, кубизмом, футуризмом, кубофутуризмом, черты и признаки которых, как выяснилось, впитали в себя его произведения из разных по природе — визуальных и вербальных — областей творчества. Если ранее исследователи говорили о Бурлюке — художнике-импрессионисте

---

<sup>5</sup> О присутствии иронического начала в кубистических работах Бурлюка можно судить, например, по пронизанной радостью и жизнеутверждающим весельем картине «Казак с пяти точек зрения» (1912).

или художнике-футуристе, то в данной работе обозначен ракурс восприятия Бурлюка как поэта-(пост)импрессиониста или поэта-сезанниста (и др.).

Сопоставительная работа подобного рода проведена впервые. Примеры установленных междисциплинарных скрещений можно множить. Но главный предварительный вывод состоит в утверждении мысли о соразмерности и богатстве таланта Бурлюка-художника и Бурлюка-поэта, который, как показал анализ, в своем разножанровом творчестве сумел актуализировать доминантные тенденции в развитии русского авангардного искусства начала XX в. Бурлюк не только покровительственно помогал В. Маяковскому или В. Хлебникову, но в рамках собственного творчества создавал яркие, не утратившие эмоциональной силы образцы манифестационной авангардной живописи и поэзии.

Проведенный анализ продемонстрировал, что визуально-вербальные приемы, эксплицируемые в работах Бурлюка, соотносимы не технически, не на уровне переноса стратегий и тактик одного искусства на другое, но образно-ментально, будучи опосредованы субъективным и оригинальным взглядом на мир талантливого поэта и художника «полутораглазого» Давида Бурлюка.

#### Библиографический список

1. *Альфонсов А.Н.* Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999. — С. 5–70.
2. *Бирюков С.Е.* Давид Бурлюк — многоликий и единый // *Неофилология*. — 2024. — № 10 (1). — С. 138–148.
3. *Бобринская Е.А.* Футуризм и кубофутуризм. — М.: Галарт, 2000. — 174 с.
4. *Бурлюк Д.* Стихотворения / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк / Вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. С.Р. Красицкого. — СПб.: Академический проект, 2002. — 584 с.
5. *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста / Сост. и предисл. Н.А. Зубкова. — СПб.: Пушкинский фонд, 1994. — 381 с.
6. *Бурлюк М., Бурлюк Д.* По следам Ван Гога: Записки 1949 года. — М.: Grundrisse, 2016. — 252 с.
7. *Гребенюкова Н.* Давид Бурлюк, «алхимик Слова и Цвета» // *Словесница искусств*. — 2007. — № 2 (20). — С. 7–14.
8. *Деменок Е.Л.* Давид Бурлюк. Инстинкт эстетического самосохранения. — М.: Молодая гвардия, 2020. — 544 с.
9. *Захарова В.Т.* Импрессионистические тенденции в русской прозе начала XX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. — М., 1995. — 24 с.
10. *Захарова В.Т.* Проза М. Горького Серебряного века. — Н. Новгород, 2008. — 116 с.
11. *Иоффе И.И.* Синтез истории искусств: Введение в историю художественного мышления. — Л.: ОГИЗ; Ленизгоиз, 1933. — 570 с.
12. *Калаушин Б.* Бурлюк. Отец русского футуризма. — СПб.: Аполлон, 1995. — Т. 2. — Кн. 1. — 800 с.
13. *Котляр Е.Р., Вершинина А.М.* Стиль футуризм: путь от изобразительного искусства в предметную среду // *Таврический научный обозреватель*. — 2017. — № 9 (26). — С. 109–113.
14. *Красицкий С.Р.* Поэты Бурлюки / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк. Стихотворения / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. С.Р. Красицкого. — СПб.: Академический проект, 2002. — С. 5–65.
15. *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор: в 3 т. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — Т. 1. Боевое десятилетие. — Кн. 2. — 1104 с.

16. Крученых А. Сатир одноглазый (о Д. Бурлюке) / А. Е. Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы / Вступ. ст., подгот. текста и комм. Н. Гурьяновой. — М.: Гилея, 2006. — С. 121–129.
17. Кульбин Н. Новый цикл слова... / А. Крученых, Н. Кульбин. Декларация слова как такового. — СПб., 1913. — С. 3–4.
18. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Воспоминания. — М.: Худож. лит., 1991. — 350 с.
19. Турчинская Е.Ю. Давид Бурлюк и Петербург // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. — 2017. — № 40. — С. 127–147.
20. Филиппов В.А. Проблемы формирования импрессионизма в русской живописи последних десятилетий XIX в.: автореф. дис. ... канд. искусств. — М., 1973. — 24 с.
21. Харджиев Н. От Маяковского до Крученых. Избранные работы о русском футуризме. — М.: Гилея, 2006. — 594 с.
22. Чуковский К. Образцы футуристической литературы // Литературно-художественные альманахи издательства «Шиповник». — Кн. 22. — СПб., 1914. — С. 145–151.
23. Шевчук В.Г. Синтез искусств как отличительная особенность творчества Д. Бурлюка начала XX века // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. — Серия: Социология. Педагогика. Психология. — 2014. — № 1. — С. 230–241.
24. Шершеневич В. Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: сборник. — М.: Московский рабочий, 1990. — С. 516–540.
25. Gold M. David Burliuk: artist-scholar, father of Russian futurism. — New-York: A.C.A. Gallery, 1994. — 238 p.

### References

1. Al'fonsov A.N. Pojezija russkogo futurizma [Poetry of Russian Futurism]. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 1999. S. 5–70. (In Russ.)
2. Birjukov S.E. David Burljuk — mnogolikij i edinyj [David Burliuk — many-faced and united] // Neofilologija. 2024. № 10 (1). S. 138–148. (In Russ.)
3. Bobrinskaja E.A. Futurizm i kubofuturizm [Futurism and cubofuturism]. Moscow: Galart, 2000. 174 s. (In Russ.)
4. Burljuk D., Burljuk N. Stihotvorenija [Poems] / vst. st., sost., podg. teksta i primech. S.R. Krasickogo. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2002. 584 s. (In Russ.)
5. Burljuk D. Fragmenty iz vospominanij futurista [Fragments from the futurist's memories] / sost. i predislov. N.A. Zubkova. St. Petersburg: Pushkinskij fond, 1994. 381 s. (In Russ.)
6. Burljuk M., Burljuk D. Po sledam Van Goga: Zapiski 1949 goda [In the footsteps of Van Gogh: Notes from 1949]. Moscow: Grundrisse, 2016. 252 s. (In Russ.)
7. Grebenjukova N. David Burljuk, «alhimik Slova i Cveta» [David Burliuk, "The Alchemist of Words and Colors"]. Slovesnica iskusstv. 2007. № 2 (20). S. 7–14. (In Russ.)
8. Demenok E.L. David Burljuk. Instinkt jesteticheskogo samosohranenija [David Burliuk. The instinct of aesthetic self-preservation]. Moscow: Molodaja gvardija, 2020. 544 s. (In Russ.)
9. Zaharova V.T. Impressionisticheskie tendencii v russkoj proze nachala XX veka [Impressionistic tendencies in Russian prose of the early 20th century]. Avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk. Moscow, 1995. 24 s. (In Russ.)
10. Zaharova V.T. Proza M. Gor'kogo Serebrjanogo veka [The prose of M. Gorky of the Silver Age]. N. Novgorod, 2008. 116 s. (In Russ.)
11. Ioffe I.I. Sintez istorii iskusstv: Vvedenie v istoriju hudozhestvennogo myshlenija [Synthesis of Art History: An Introduction to the History of Artistic Thinking]. Leningrad: OGIZ; Lenizogiz, 1933. 570 s. (In Russ.)

12. *Kalaushin B.* Burljuk. Otec russkogo futurizma [The Burliuk. The Father of Russian Futurism]. St. Petersburg: Apollon, 1995. T. 2. Kn. 1. 800 s. (In Russ.)
13. *Kotljars E.R., Vershinina A.M.* Stil' futurizm: put' ot izobrazitel'nogo iskusstva v predmetnuju sredu // Tavrisheskij nauchnyj obozrevatel'. 2017. № 9 (26). S. 109–113. (In Russ.)
14. *Krasickij S.R.* Pojety Burljuki [Burliuki Poets] // Burljuk D., Burljuk N. Stihotvorenija [Poems] / vstup. st., sost., podgot. teksta i prim. S.R. Krasickogo. St. Petersburg: Akademicheskij proekt, 2002. S. 5–65. (In Russ.)
15. *Krusanov A.V.* Russkij avangard: 1907–1932. Istoricheskij obzor [Russian avant-garde: 1907–1932. Historical overview]: v 3 t. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. T. 1. Boevoe desjatiletie. Kn. 2. 1104 s. (In Russ.)
16. *Kruchenyh A.* Satir odnoglazyj (o D. Burljuke) [The one-eyed Satyr (about D. Burliuk)] // Kruchjonyh A.E. K istorii russkogo futurizma. Vospominanija i dokumenty [Towards the history of Russian Futurism. Memoirs and documents] / vst. st., podgot. teksta i komm. N. Gur'janovoj. Moscow: Gileja, 2006. S. 121–129. (In Russ.)
17. *Kul'bin N.* Novyj cikel slova... [A new word cycle...] // Kruchenyh A. [Kul'bin N.] Deklaracija slova kak takovogo [Declaration of the word as such]. St. Petersburg, 1913. S. 3–4.
18. *Livshic B.* Polutoraglazyj strelec. Vospominanija [One and a half eyed Sagittarius. Memories]. Moscow: Hudozh. lit., 1991. 350 s. (In Russ.)
19. *Turchinskaja E.Ju.* David Burljuk i Peterburg [David Burlyuk and Petersburg] // Nauchnye trudy Sankt-Peterburgskoj akademii hudozhestv. 2017. № 40. S. 127–147. (In Russ.)
20. *Filippov V.A.* Problemy formirovanija impresionizma v russkoj zhivopisi poslednih desjatiletij XIX v. [The problems of Impressionism formation in Russian painting of the last decades of the 19th century.]. Dis. ... kand. iskusstv. Moscow, 1973. 174 s. (In Russ.)
21. *Hardzhiev N.* Ot Majakovskogo do Kruchenyh. Izbrannye raboty o russkom futurizme [From Mayakovsky to Kruchenyh. Selected works on Russian futurism]. Moscow: Gileja, 2006. 594 s. (In Russ.)
22. *Chukovskij K.* Obrazcy futuristicheskoi literatury [Examples of futuristic literature] // Literaturno-hudozhestvennyje al'manahi izdatel'stva «Shipovnik» [Literary and artistic almanacs of the Rosehip publishing house.]. Kn. 22. St. Petersburg, 1914. S. 145–151. (In Russ.)
23. *Shevchuk V.G.* Sintez iskusstv kak otlichitel'naja osobennost' tvorchestva D. Burljuka nachala XX veka [Synthesis of arts as a distinctive feature of D. Burliuk's work at the beginning of the twentieth century] // Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Ser. Sociologija. Pedagogika. Psihologija. 2014. № 1. S. 230–241. (In Russ.)
24. *Shershenevich V.* Velikolepnyj ochevidec: Pojeticheskie vospominanija 1910–1925 gg. [The Magnificent Eyewitness: Poetic Memoirs of 1910–1925]. // Moj vek, moi druz'ja i podругi: Vospominanija Mariengofa, Shershenevicha, Gruzinova [My Century, my friends and girlfriends: Memoirs of Marienhof, Shershenevich, Gruzinov]: sbornik. Moscow: Moskovskij rabochij, 1990. S. 516–540. (In Russ.)
25. *Gold M.* David Burliuk: artist-scholar, father of Russian futurism. New-York: A.C.A. Gallery, 1994. 238 p.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Финансирование.** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-18-00764, <https://rscf.ru/project/25-18-00764/>; Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского.

**Conflict of interests.** The author declares no conflicts of interest.

**Financing.** The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 25-18-00764, <https://rscf.ru/en/project/25-18-00764/>; Russian Christian Humanitarian Academy named after Fyodor Dostoevsky.