

Шевчук В.Г.

УДК 008 : 7.071.1 Бурлюк (092)

ХУДОЖНИК ДАВИД БУРЛЮК В РОЛИ ИСТОРИКА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО КРИТИКА СВОЕЙ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА (ЗА СОРОК ЛЕТ. 1890 – 1930)

Аннотация. Статья посвящена Давиду Бурлюку, одному из виднейших украинских художников-авангардистов начала XX ст., теоретику искусства и критику, анализирующему художественное своеобразие своих произведений, созданных в течение сорока лет (1890–1930).

Ключевые слова: авангард, футуризм, творчество, художественная форма, синтез, движение, цвет, фактура.

Анотація. Стаття присвячена Давиду Бурлюку, одному з найвизначніших українських художників-авангардистів початку XX ст., теоретику мистецтва і критику, що аналізує художню своєрідність своїх творів, створених протягом сорока років (1890–1930).

Ключові слова: авангард, футуризм, творчість, художня форма, синтез, рух, колір, фактура.

Summary. The author refers to the work of D. Burluk not only as to one of the most prominent artists of Ukrainian avant-garde, but also as to a theorist of art and criticism of his own works, created during forty years (1890-1930). Burluk commented on the steps of the evolution of his painting techniques from the use of classical methods and the influence of Impressionism to the principles of the avant-garde.

Burluk in practical and theoretical perspectives worried about the problem of transmitting motion, rhythm, and other means of artistic representation. We present Burluk's arguments about the role of art form as the organizing principle of painting, its synthetic connection with the content.

Keywords: avant-garde, futurism, creativity, art form, synthesis, movement, color, texture.

Приступая к анализу творчества Давида Бурлюка, представляется интересным и важным обратиться к его собственному тексту, который является ответом на вопросы о сущности его художественного «кредо», поставленные М. Зубаревым, одним из кураторов Харьковского музея.

Д. Бурлюк (1882–1967) считает, что его взгляды на искусство, своеобразие творчества, особенно на современные темы, не являются чисто индивидуальными, «поскольку личность соответствует части эпохи, поскольку отдельные составляющие единственно способны повести к постижению, охвату целого общего...» [1, с. 99].

С этих позиций Давид Бурлюк анализирует свое творчество. Он обращается к тематике ранних работ, навеянной видами «Волжских пристаней», «мшистыми стенами Кремля Казанского», что вызывало в воображении художника фантастические гигантские полотна, где были бы «изображены человеческие страдания и жизнь масс». Это были исторические темы, воплотившиеся в 1915 году в картины «Ожившее средневековье» (Человеческие массы на поле сражения, режущие и колющие друг друга). Справа, во весь большой холст, тело прекрасной женщины, символ человеческой изничтожаемой плоти, все искромсанное, израненное. Она в руках держит цветок лотоса. Под землей, под полем сражения, – три катакомбы: в одной из них ребенок, сидящий на ночном горшке; в средней катакомбе – Лев Толстой, унесший туда «свечу мудрости». В третьей катакомбе – скрутившиеся змеи. <...> Размер картины – три аршина на два три четверти. Была выставлена в Москве, в доме Михайловой на выставке «Современных течений живописи (1915 г.)» [1, с. 99].

Теме древней Руси посвящены и другие работы: «Русские жнецы в поле», «Купальщицы». На выставке «Бубнового валета» Д. Бурлюк экспонирует картину «Татаре» (большой холст – 2 м), о котором Максим Горький сказал художнику: «Страшную картину вы написали, Давид Давидович». Знаменателен вывод автора об этих полотнах: «Картины этих лет выражают мою борьбу против одичания и зверской жестокости капиталистов, врагов рабочего класса, выражающихся тогда в кощунственной кровавой бойне войны (шла Первая мировая война – прим. В. Ш.)» [1, с. 100].

Гуманистический пафос работ Д. Бурлюка 1915 – 1916 гг. нашел символическое выражение, о чем говорит его же описание картины «Ожившее средневековье»: если в этой работе «... господствуют принципы египетской живописи одноместного изображения многовременности, то в «Татарах» даны две точки зрения, в целях экономии пространства, взято под под углом и поставлено в другой плоскости» [1, с. 100].

Так художник искал новые изобразительные средства для выражения глубокого гуманистического содержания. Представляется, что уже в этих работах, обращаясь к символической манере письма, он использует опыт кубизма, (впоследствии эту манеру классически выразительно воплотит Пикассо в панно «Герника»), неслучайно футуризм, адептом которого назовет себя Давид Бурлюк, приобретет приставку «кубо-»: «кубофутуризм».

Отмечая социальный и гуманистический характер своих работ 1910-х – 1920-х гг., Д. Бурлюк замечает: «... перепробовал все роды живописи», что дало возможность отразить «многогранность жизни». Резко выступая против непонимания новых путей в искусстве, Д. Бурлюк полевизирует с признанным мэтром в области эстетики – Игорем Грабарем: «В моем лице Грабарь палачевал все новое искусство» [1, с. 101].

Протестуя своим творчеством против жестокостей войны (и Первой мировой, и Гражданской), Д. Бурлюк, находясь на Востоке России (как он сам отмечает, в Башкирских степях, где он оказался в районе действий чешского корпуса), а затем в Японии, создал десятки работ, отразивших это жестокое, беспокойное время. Среди них он называет: «Странный неустойчивый бог войны», «Люди каменного века», многочисленные изображения беженцев, страданий людей. Именно в это время, в Уфе, художник

публикует брошюру, объясняющую содержание и форму своих произведений. Одно из них – «Казнь Русской Марии-Антуанетты» – о «гибели монархической идеи в России», как он сам определяет.

Уже тогда новаторские полотна Д. Бурлюка вызвали интерес критики. Художник сообщает (после Японии он оказался в США, где прожил несколько десятилетий, вплоть до ухода в 1967 году) об анализе его работ американским критиком Оливером Сейлером, данным в его статьях и книгах. Сам Д. Бурлюк делает такой вывод из этих статей: «Картины 1917 и 1918 годов полны выражения глубочайшего сочувствия к страданиям и скорби народных масс. Оливер Сейлер в своей книге «Россия» (1919 год, Бостон, С. Шт.) считает эти картины единственно значительными для искусства России перед временем Красного Октября» [1, с. 100].

Отметим, сам Бурлюк характеризует свои работы как символические произведения: «До моего приезда в Японию я писал в России большие холсты социального характера, где в символических образах (подч. – В. Ш.) протестовал против дикости и бессмысленности капитала милитаристов...». В то же время, свидетельствует автор, им создано множество пейзажей, изображений животных – все это мастер считает «отображением многогранности жизни» [1, с. 100 – 101].

С удовлетворением Д. Бурлюк говорил о своей известности за рубежом: 125 работ осталось в музеях и частных коллекциях Японии, работа «Рыбаки Тихого Океана» (1921) приобретена Музеем Современной живописи в Нью-Йорке и другие. Также Давид Бурлюк сообщает о картинах, созданных за рубежом и приобретенных различными музеями: «Рабочие», «Жатва в СССР», «Ленин и Толстой», «Азиатская ночь» и многие другие, рисунки – «Адам и Ева», «Возвращение Рабочих», воспроизведенные в американских журналах, и т.п. Его поражают контрасты жизни США того времени (20-х – 30-х гг. XX ст.): небоскребы, достижения техники и – «Лагерь нищих», «жизнь бедноты Нью-Йорка» и др.

Как было уже сказано выше, Давид Бурлюк сам является художественным критиком и теоретиком искусства. В рамках нашего исследования своеобразия украинского авангарда чрезвычайный интерес представляют размышления художника о роли формы в произведении живописи, о цвете, ритме, передаче движения и других проблемах.

Прежде всего, это тема соотношения содержания и формы. Д. Бурлюк разъединяет понятия: содержание «в фотографических снимках», в зеркальных отражениях, копиях природы, и в художественно творчестве, в живописи, где «содержание приобретает особый смысл, оттенок, вкус, аромат, наконец, масштаб, освещение, толкование, когда оно выявляется на подмостках средствами составляющих, образующих искусство живописи элементов или формы живописи» (подч. – В. Ш.) [1, с. 103].

Главным в этом понимании художественной формы является то, что искусство представляет органический процесс, отнюдь не копировку природы (подч. – В. Ш.), а так же, как музыка, идущий по пути выявления души (микрокосма) и жизни (макркосма), путем не копировки, а аналога создания рефлектирующих, часто новых схожих форм или же вместилищ, куда творящее воображение зрителя готово, способно вливать синтез двух начал – формы и содержания (везде подч. – В. Ш.) [1, с. 103].

Обратим особое внимание на это положение: синтез формы и содержания, выявление аналогии «частных форм», – т.е. формирование в результате синтеза нечто нового, способного стать «вместилищем» творящего воображения зрителя. С нашей точки зрения, эта важнейшая мысль Давида Бурлюка, раскрывающая специфику искусства.

Соответствие этим размышлениям можем найти у мыслителей XX века, высказавших свое понимание соотношения содержания и формы в искусстве, в частности, в своеобразной книге Георгия Гачева «Шестьдесят дней в мышлении (Саморождение жанра)» [2, с. 43]. Автор вводит термин «содержательная форма». Он доказывает, что специфика искусства не удовлетворяется только историческими доводами (т.е. логическим объяснением: не случайно вот этот поток художественных идей стал «отливаться именно в кристаллы этой формы»), а «зависимость обратная: какие идеи излучает из себя сама эта форма...» [2, с. 101].

Один из разделов своей работы Г. Гачев называет «Форма – как отвердевшее мировоззрение». Еще ранее, на рубеже XIX– XX ст., русско-украинский ученый А. Потебня ввел понятия «внутренней» и «внешней формы», их взаимовлияния и возможности перемещения одной на место другой.

Г. Гачев делает вывод: «... действие этой силы (содержательности формы) протекает и залегает на глубинах – в процессе художественного творения...» [2, с. 152].

В размышлениях Давида Бурлюка о специфике искусства, в частности, живописи, выделим интересные положения о содержании произведения – вопрос о нем, считает Бурлюк, «является одним из важных». Эту проблему художник-поэт также связывает с синтезом искусств. Он утверждает: «Каждое искусство, кроме своего строго обособленного, единственного поля, способно захватывать возможности выражения других соседних искусств». Так, поэзия может быть музыкальной, проза может быть живописной, скульптура носит характер живописи, танец является выявлением духа музыки и т. п. Следовательно, имея свои особенности, каждый вид искусства связан с иным – это «понятие времени, наглядная его философия выражается для разума лишь путем музыки». Поэтому Д. Бурлюк делает вывод: «...каждое искусство, будучи временным, соприкасающимся, как внедренным в стихию времени, проникнутую духом музыки» [1, с. 103].

Художник-мыслитель, теоретик искусства, Д. Бурлюк формулирует свое понимание специфики живописи в разделе «Живопись – цветное пространство». Он выделяет основные составляющие живописного образа: «Живопись базируется на органических элементах своих: линия, краска, свет и тени,

плоскостное построение (перспектива) и фактура, то есть характер внешности картинной плоскости, какая была оставлена нам рукой творящего» [1, с. 103].

Размышляя об «органичных элементах» живописи, Д. Бурлюк ставит проблему природы искусства и глубин человеческого мышления, т. е. способности воспринимать произведения искусства. Он протестует против требования простоты и элементарности искусства, являющегося достоянием «высших загадок философии». Как афоризм звучит утверждение: «Говорить просто и элементарно можно только о простом и элементарном» [1, с. 104].

И еще одно интересное и глубокое рассуждение.

Стоящие в долинах возмущаются тем, что не видят «отчетливо детали происходящего на горных вершинах». Но: «В туманности есть своя прелесть, она позволяет вам также быть участником вашего воображения, в работе доведения деталей до конца». Отсюда вывод художника: будет «ужасным недомыслием свести искусство живописи к утилитарным, просветительным задачам, в таком простом понимании!» [1, с. 104, 105].

Для художника-поэта Д. Бурлюка чрезвычайно важен коммуникативный акт, возможность связи с «потребителем» искусства: развитие «психических способностей» массы он считает необходимым; по примеру «комиссариата физкультуры» (развитие физических возможностей) – создание «комиссариата Эстет-культуры», задача которого – эстетическое формирование людей.

Д. Бурлюк искусство называет революционным феноменом, но не по факту «утилитаризма в живописи революционного классового искусства», чрезвычайно узко и ограниченно понимаемого, только с точки зрения сюжета. «Мы не отказываемся от этой задачи, – говорит художник и тут же добавляет: Но такое искусство – лишь частный отдел живописи».

В чем же суть революционности искусства? Д. Бурлюк понимает это как способность искусства являться «революционным по своим новым, ранее не виданным формам». Примером для экспериментатора в живописи и поэзии является «искусство, зачатое Сезанном, Гогеном и Ван-Гогом»: «Оно означало освобождение от академической указки. Оно являлось демонстрированием искусства как органического процесса» [1, с. 106].

Иными словами, Давид Бурлюк понимал искусство как самодостаточный «органический процесс», имеющий свое пространство и время, свои законы, свою специфику. Это положение может быть соотнесено с пониманием культуры как саморазвивающегося процесса, которое сложится позднее, в XX веке, под влиянием теории «синергетики».

Давид Бурлюк достаточно резко высказывал свое отношение к творчеству передвижников (Репина, Чернышевского, Писарева и других). По его мнению, их произведения создавались «... в старомодном и провинциальном плане», подстать «иллюстрированным журналам с указкой». Адепт футуризма призывает предоставить «искусству заполнять его собственную территорию», не быть иллюстратором к политическим процессам. Мы отметили, что этой роли искусства футуристы не отрицали, вспомним В. Маяковского: «Улицы – наши кисти, площади – наши палитры», но не придавали ей абсолютного значения.

Понятие «революционное искусство» трактуется Давидом Бурлюком как «новые революционные формы искусства», как «революционный бунт против академического искусства». Как и положено футуристу, Бурлюк формулирует революционные лозунги, но – на свой лад: «За поднятие вкуса масс от понятного (читай – примитивного, утилитарного – прим. В. Ш.) к пониманию «Духа музыки», организующего каждое искусство. Иначе оно не искусство!» [1, с. 107].

Знаменательно и глубоко, по своей сути, обращение к роли музыки в развитии искусства, что имеет прямое отношение к европейской философии. Совершенно особое место в истории искусства отводил музыке немецкий философ XIX века А. Шопенгауэр, считавший, что музыка не только, подобно другим видам искусства, отражает идеи, но и является непосредственной объективацией в нас мировой воли. Эта концепция оказала влияние на Ф. Ницше, который в 1872 году написал книгу «Рождение трагедии из духа музыки». Не заметить совпадение формулировок невозможно.

В своих поисках определения специфики искусства живописи Д. Бурлюк приходит к мысли о взаимосвязи различных факторов: это «дух музыки» в живописном разрешении, объемное начало (картина «в трех измерениях») и фактура картины, близкая к скульптуре.

Одна из проблем, которой Д. Бурлюк придавал большое значение, – передача движения. Он утверждает, что в его картинах, начиная с 1908 по 1930 гг., «зритель найдет различные манеры передачи движения». Таким образом, художник ввел в круг своих понятий проблему времени, волновавшую философов, художников (особенно футуристов), теоретиков в начале XX века. Зачинатель футуризма итальянец Т. Маринетти с 1908 года проповедовал «динамизм» (наряду с активизмом и электрицизмом) как важнейшую категорию футуристической эстетики.

«Выступая против сентиментального «мимизма» и «текущей и обманчивой» старой перспективы, художники стали творить новые формы» [3, с. 391]. Это были К. Кара, который хотел передать краски в движении, во времени; У. Боччони, автор теории «пластического динамизма» (один предмет кончается там, где едва успевает начаться другой); многоаспектность и фазовость движения передавали и другие, в том числе, российские художники (например, К. Малевич, «Точильщик»; Н. Гончарова, «Циклист») [3, с. 391].

В. Турчин приводит пример: С. Эйзенштейн, занимаясь теорией кино, вспоминал пейзаж Давида Бурлюка, где «формальное течение изобразительного сюжета идет по спирали или по четырем сторонам

прямоугольника холста». Это же прием художник использовал в композиции «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского» [Цит. по : 3, с. 393].

Проблема передачи движения, ритма волновала Давида Бурлюка и в практическом, и в теоретическом ракурсах. В анализируемом тексте он пишет о своих картинах, начиная с 1908 по 1930 гг., в которых зритель найдет различные манеры передачи движения, разрешения этой проблемы. Так, в картине «Рубильник» (1921 – 22 гг.) движение передано повторением одной формы рядом с другой в «плоскости прохождения двигавшегося предмета». В других картинах движение передавалось как «распад, разложение формы видимых предметов». Бурлюк приводит в пример работу над картиной «Голубой всадник» (портрет), где он использовал такой прием: «... краска текла по холсту как струится свет, смывая и снимая контуры и формы предметов». Так художник использовал прием импрессионистов: влияние света на форму.

Д. Бурлюк утверждает: «...зрители в моих картинах не найдут спокойствия» [1, с. 108]. Он связывает свое футуристическое творчество с использованием традиций символистов, применяя «живописные элементы» – цвета, линии, плоскости и фактуры, но на первое место Бурлюк выдвигает «цвет и краску», характеризующие колорит его картин.

По утверждению художника, колористическое своеобразие его живописи обусловлено природой Украины, верным сыном которой, по заявлению самого Давида Бурлюка, он являлся: «... уроженец украинских степей, из казацкого запорожского роду». Приведем характеристику колористического своеобразия картин, данную самим художником: «Мой колорит глубоко национален. «Желто-горячие», зелено, желто, красно, синие тона бьют Ниагарами из-под моей кисти. В своих бесчисленных импрессионистических изучениях, «копиях природы», я отдыхаю от цветовых приемов в моих картинах, которым чужды гармонические созвучия построения» [1, с.108]. Представляя себя дикарем, который трет одну краску об другую, он добивается «цветового эффекта пылания. <...> Эффект любово-страстного возбуждения полон одной краской, характерных черт и особенностей другой» [1, с.108].

Завершая анализ художественного своеобразия своих живописных работ небольшим заключением «О Форме, как таковой», Давид Бурлюк отмечает эволюцию в использовании художественных приемов: он начал работу «в методах классического выявления формы», затем испытал значительное влияние импрессионистов (шел от пятна). Впоследствии, когда творчество стало судьбой художника-поэта, он утвердился в приверженности Новому искусству, иным средствам художественной изобразительности, в которых форма стала играть ведущую роль.

«О Форме, как таковой» – завершает свой анализ Давид Бурлюк, расценивая форму как организующее начало произведения живописи, позволивший А. Экстер назвать его «Русским Сислеем». Сам же он отсчет изменения классического стиля и путь к искусству XX века связывал с К. Моне, отказом от академизма, влиянием русских символистов, затем итальянских футуристов и, наконец, сближением с кругом художников «Бубнового валета», которым оставался верен впоследствии.

Источники и литература:

1. Бурлюк Д. Д. Художник Давид Бурлюк в роли историка и художественного критика своей жизни и творчества (за сорок лет: 1890 – 1930) / Давид Бурлюк // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. – К. : РВА «Триумф», 2005. – С. 99–113.
2. Гачев Г. Д. Шестьдесят дней мышления (Саморождение жанра) / Георгий Гачев – М. ; СПб. : Летний сад. – 480 с.
3. Турчин В. С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем / Валерий Турчин. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.