

ОШИМА ГЛАЗАМИ ДАВИДА БУРЛЮКА

Чієко Оваки, аспирантка

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье освещаются обстоятельства, результаты и значение поездки Давида Бурлюка на о. Ошима (Япония).

Ключевые слова: Ошима, футуризм, живопись

Анотація. Чієко Овакі. Ошіма очима Давіда Бурлюка. У статті розглядаються обставини, результати та значення подорожі Давіда Булюка на о. Ошіма (Японія).

Ключові слова: Ошіма, футуризм, живопис

Annotation. **Chieco Ovaky. Oshima by the eyes of David Burlyuk.** In the article the circumstances, results and meaning of journey of David Burlyuk to the island Oshima (Japan) are lighted.

Keywords: Oshima, futurism, painting

Введение. Вскоре после приезда в Японию, Давид Бурлюк вместе с Виктором Пальмовым отправился на Ошиму. Около десяти дней художники провели в поселке Мотомура. Под впечатлением от пребывания на острове, Д. Бурлюк написал новеллу «Ошима» [1]. Кратковременность визита, а также малочисленность источников составляют определенные трудности для исследования роли этой поездки в творчестве Давида Бурлюка.

Среди исследований, в контексте постановки проблемы, особый интерес привлекают публикации японского краеведа и переводчика Акира Судзуки. В 2001 году он перевел новеллу Д. Бурлюка, посвященную Ошиму, на японский язык и посетил поселок Мотомачи, который в бытность Давида Бурлюка и Виктора Пальмова назывался Мотомура. Результаты своей поездки Акира Судзуки изложил в книге «Ошима в бытность Давида Бурлюка» [3]. Он выяснил, что прежнее селение Мотомура и сегодняшнее Мотомачи очень отличаются друг от друга, чему способствовал большой пожар 1965 года, уничтоживший практически весь поселок Мотомачи.

Акира Судзуки удалось встретиться с господином Торао Фудзии – директором Ошимского музея крестьянского искусства им. Горо Кимура, который провел исследователя по следам русских художников в поселке и рассказал о его облике до пожара. Результаты исследований, проведенных А. Судзуки до и после перевода новеллы Д. Бурлюка «Ошима», использованы при написании данной статьи.

Частично поездка Давида Бурлюка на Ошиму освещена в работах Тошихару Омука [5] и Исэ Масааки [4], где авторы основное внимание уделяют вопросам мотивации поездки и, практически, не анализируют ее результатов.

Основные результаты исследования. Итак, в 20 часов 1 ноября 1920 года Давид Бурлюк и Виктор Пальмов отправились пароходом на остров Ошима. Первые впечатления не обманули художника, искавшего, по всей видимости, исконной, без налета европейской, цивилизации. Во всяком случае, в своей новелле он пишет: «На Ошиму многое пахнет старинной древностью: эти

бесконечные скрытые в кустарниках и ямах в толще лавы кладбища, дороги, идущие в глубине зарослей, подобные старинным траншеям, так углубившиеся в каменистую почву острова, что убеждаешься: по ним ездили тысячи лет и потому так глубоко ушли они в землю; в самой жизни Ошимы, так не далекой от Токио, много своеобразия и черт, строго охраняемых местным населением» [1, с. 9].

На острове, изолированном морем от материка, был сохранен старинный образ жизни: островитянки одевались оригинальным образом, носили прически с длинными волосами, а все вещи переносили на голове. Акира Судзуки по этому поводу замечает: «такой образ островной жизни производил экзотичное впечатление даже на японцев того времени, особенно на жителей Токио, где жизнь быстро изменялась и европеизировалась в последние годы перехода старого тра-диционного режима к новому капитализму [3, с. 2].

Сам мотив поездок Давида Бурлюка на острова и, в частности, на Ошиму, для многих японских исследователей и сегодня остается загадкой. Профессор Тошихару Омука в частной беседе высказал искреннее недоумение: странно же искать Японию не в ее признанных культурных центрах, а на периферии культурной жизни. Акира Судзуки предлагает свою версию ответа на этот вопрос: «Неизвестно, почему Д. Бурлюк и В. Пальмов поехали на Ошиму, тем бо-лее лишь месяц спустя после прибытия в Японию. Может быть, они хо-тели избежать неотвязного преследования органов безопасности Японии. В то время на Японские острова приезжало много людей из революционной России. Среди них были и левые активисты. Японская власть боялась их деятельности в Японии. Местные сыщики преследовали сомнительных иностранных граждан, в частности, русских» [3, с. 2].

Более аргументированным представляется другой вариант объяснения: «... Давид Бурлюк очень увлекался океаном, а также давно мечтал рисовать Фудзи-сан [3, с. 3].

В пользу последнего предположения свидетельствуют слова самого Бурлюка, уже по приезде в Японию заявившего о глубоком знакомстве с японской гравюрой. Важно при этом отметить, что одним из наиболее почитаемых в Европе и России в частности, был Кацусика Хокусай, чьи серии гравюр, посвященные Фудзи, волновали воображение не одного поколения европейцев. Первые монографии о японской гравюре, изданные в Европе, были посвящены Хокусая и Утамаро. Таким образом, Хокусай мыслился одним из самых японских художников, а изображение Фудзи – одним из самых японских мотивов. Отсюда вполне понятно обращение Бурлюка к этой вечно актуальной теме.

Возможно, решение посетить Ошиму было продиктовано соображениями практического характера. Давид Бурлюк, как организатор выставок, хорошо понимал, что привезенные им из России работы русских футуристов не всегда понятны японскому зрителю. В этом плане было вполне разумным дополнить экспозицию знакомыми каждому японцу мотивами.

Вполне возможно, что рекомендацию поехать на Ошиму Давид Бурлюк получил от японских художников. Во всяком случае, Того Сэйдзи, с которым впоследствии художник будет много и плодотворно сотрудничать, тоже был на этом острове (в 1915 год). Другой японский художник более половины своих произведений создал на этом острове.

Вполне вероятно, что поездка была обусловлена и весьма сложным материальным положением художников. Жизнь в Токио требовала больших расходов, необходимы были средства и на организацию выставок. Приехав в Японию, художники сначала остановились в недорогой гостинице железнодорожного вокзала, затем перебрались к товарищу Ильину, последние дни ночевали на полу в помещении выставки. На Ошиме они могли рассчитывать на дешевое жилье и питание, не говоря уже о возможности творчески работать.

Судно, на которое Д. Бурлюк и В. Пальмов сели, прибыло на Ошиму рано утром, но для встречи не подают лодки. Как отмечает Бурлюк «... в шуме волны, свисте ветра и плеске дождя на жалобные гудки не отвечают на берегу» [1, с. 3]. Это описание безрадостного, тревожного приезда представляется весьма примечательным, особенно в контексте сопоставления с данными синоптической карты по состоянию на 6 часов утра 2-го ноября 1920 года. Судя по этой карте, погода на острове неплохая: в районе Токио везде прекратился дождь, начавшийся вчера вечером. Ци-клон, стоявший на Хоккайдо, ушел на восток. По всей Японии стоит яс-ная погода. Антициклон перемещается с Китая к северу Японии. Тем-пература воздуха умеренная, дует мягкий ветер [3].

Почему, несмотря на установившуюся ясную погоду, Давид Бурлюк пишет о «дождливом порте Ошимы»? Попытка описания в тоне романтической робинзониады свое путешествие? Во всяком случае, увиденная художником картина острова и пугает, и манит, и отталкивает, и завораживает. Как будто, за неимением возможности зафиксировать открывающийся пейзаж карандашом или красками, он создает словесный портрет Ошимы с первого взгляда: «... День мутный и серый, небо свинцовое, вдаль борта виден в полтора саженя берег, черный, шероховато вдающийся низким пластом в пену вод... В середине острова поднимаются цепью горы, но не такой величины, как южный берег Крыма у Байдарских ворот, но характер их иной: это цепь гор, изрезана сверху до пяты оврагами: все покрыто кустарником; овраги на горах напоминают морщины, такими складками испещрено лицо вокруг рта у глубоких старух; эти морщины все сходятся к отверстию рта: кажется, будто бы гора сморщилась высыхая; или с вершины горы, из воронки ея, как из чана, переполняя ее, бежала обильная, упорная вода... Теперь все затянуто седою бородой дождя; мохнатые тучи ползут у подножья горы; оне выше домиков, но не закрывают верхнего горного зубчатого края» [1, с. 3].

Бурлюк внимателен, если не сказать жадно-любопытен к окружающей жизни. В сопровождении хозяина гостиницы Бурлюк с товарищами идет сесть, не уставая при этом отмечать мельчайшие детали этой другой,

островной жизни: «...Хозяин гостиницы предупредительно раскрыл свой зонтик над художником в бархатных брюках; дождь моросит; два лодочника, почти обнаженные, большими веслами гребут к берегу. Хозяин гостиницы ведет мимо «Хотеру»*... Дворик, среди которого стоит гостиница, вмещает в себе семь деревьев, два ряда лиловых цветов ... Здание гостиницы в два этажа. Дом деревянный, из нижнего этажа ведет широкая лестница, как всегда в Японии очень крутая, ступеньки ее отполированы туфлями постояльцев и прилежанием горничных» [1, с. 3].

Бурлюк пишет, что он «без копыя» и «должает в гостинице». Вероятно, он рассчитывался с хозяином за проживание своими работами. До него здесь останавливались и другие художники, очевидно, хозяин гостиницы оказывал покровительство заезжим талантам.

«Михара-кан»**, видимо был фактически первым отелем японского типа, где остановились русские художники. Бурлюк пишет: «Русские чувствуют себя как на даче на юге: они удивляются всему: и этому теплому дождю, который сгибает длинные стебли бамбука между гостиницей и видом на море, и белым цветам, что раскрылись на встречу осеннему ветру: желтые лилии брошены на кучу сухих веток и листьев, но они не вянут, оторванные от родимых корней» [1, с. 3]. Все представляется художникам экзотичным, все так непохоже на Россию. С неподдельным восторгом художник отмечает этнографические подробности жизни на острове, рассказывая, как в день мытья посуды вся Мотомура – женская половина – устремляется к берегу. Он любит сложные композиции из деревянной посуды, которые ошимки ухищряются переносить на голове, демонстрируя при этом необычайную, почти цирковую ловкость.

Отмечая старинный уклад Ошимы, Давид Бурлюк немало поражен приметами развитой цивилизации: в Мотомуре всюду электрическое освещение. Да-же в общественном навесе, где доят коров, горят яркие электрические фонари. В то время в России, где электрические фонари горели только в крупных городах, а электрификация стала одной из первоочередных задач советской власти, уровень электрического оснащения столь глухого острова не мог не удивить.

Давид Бурлюк неутомимо исследовал окрестности: каждое утро он выходил к морю, поднялся на вулкан «Михара-яма», посещал и естественную баню «Юба». Последнее объясняется не только интересом к жизни островитян, но и обострением ревматизма. «Художник в бархатных брюках страдал ревматизмом ... Эта же болезнь заставила художника совершать прогулки к «Юбе» – паровому источнику у горы, расположенному от «Мотомуры» в двух с половиной часах ходьбы...» [1, с. 9].

Какие же впечатления Давид Бурлюк получил на Ошимае? Как справедливо отмечает Акира Судзуки, «...если поедешь в незнакомую страну без предварительного знания, естественно, чувство близости к данной стране подавится чувством непонятности, отчужденности, настороженности и неприемлемости. Тем не менее, Давид Бурлюк старался понять эту страну»

[3, с. 22]. Думается, чувства, охватившие художника при знакомстве со столь разительно отличающейся по культуре страной, разделили бы и современные европейские путешественники. «Здесь ни одно слово, что было бы возможно в другой стране, не дает случая сообразить: кто они? Какие чувства, и какого напряжения, и каких оттенков могут гнездиться в этих, в столь своеобразных для евро-пейца, телах и привычках. В другой стране, даже вещи могли бы сказать про особенности, класс и жизненные горизонты их владельцев, а здесь ... Воображению, которое по одной детали, по, иногда, еле уловимому штриху успеет дорисовать полную картину, над которой спущена зана-веска: фасон дамских туфель, какой либо кусок фразы, еле расслышанный, в четвертую понятный, а иногда вульгарная улыбка или аляповатый жест. Мы ведь так много знаем друг о друге; наши вкусы, наши интересы, обстановка, и воспитание – все это как единая гряда, создавшая растения одной породы; а здесь, и тип красоты, и уровень образования, количество и характер знаний, вследствие отсутствия моста, какой либо жердочки через пропасть, положенную полным незнанием языка и его инаким типом – нам чуждым и не встречавшимся!» [3, с. 22].

Нередко в его записках проскальзывают беспомощность и раздражение: «... непонятные книги, легкомысленно читаемые всегда с конца, газеты и вся эта пресса европейцу (по нюху), кажущаяся чересчур бульварно-любопытной, болтливой и поверхностно несерьезной: этого народа, который весь этическими воззрениями мыслится в средневековье, народа, который с легкостью ребенка, усвоил себе культуру» [3, с. 22].

Давид Бурлюк, в отличие от своих предшественников, не испытывает и традиционного восторга от японских женщин. Как непохожи его едкие замечания на экзальтированные стихи-посвящения К. Бальмонта: «Как на подбор все дамы уродливы — отсутствие женских прелестей, бюст, обтянутый кимоно, узкий таз, худосочие – нет простора для чув-ственного обольщения» [3, с. 23].

Настроения Давида Бурлюка, очевидно, передались и Виктору Пальмову. Вместе с тем, следует отметить, что если Виктор Пальмов, с «желчностью и ругательствами», далее теряет интерес к Японии и, запершись в гостиничном номере, рисует гейш «по воображению», то Давид Бурлюк, тем не менее, рисует и пишет с натуры. «Ошимские жители ежедневно видели бархатные брюки, часами стоя-щие то у берега моря, на улице, недалеко от ряда древних священных сосен, идущих к храму, то пишущим розоватые блики заката, упавшие на крутую лестницу, с которой дряхлый церковный сторож сметал листья, набро-санные рукой осени» [1, с. 6].

К сожалению, не сохранилось сведений, какие именно картины написал Бурлюк на острове Ошима. Доподлинно можно лишь утверждать о происхождении двух живописных полотен, на которых изображены виды поселка. Картина под названием «Ошима. Мотомура», подписанная и датированная самим художником (1920 год), никоим образом не демонстрирует футуристическую программу Давида Бурлюка. Скорее, наоборот: в произведении

заметно стремление зафиксировать пейзаж таким, каков он есть, передать состояние природы на острове. В свете записей художника представляются неслучайным подвижность, вибрирующая манера наложения красок, преобладающая волнистость линий и форм, так напоминающие картины импрессионистов и одновременно – передающих чувство тревоги, характерное для человека, оказавшегося в другой стране.

Безлюдный пейзаж содержит признаки присутствия человека. Однако, домики, огороженные заборами, кустами, пустой, но ухоженный огород дают понять, что здесь живут люди, но нет контакта. Преобладание холодных тонов, неопределенный цвет чужой земли создают общее ощущение отстраненности. И вместе с тем, этот непонятый, чужой мир, разворачивающийся на земле, противопоставлен свежести фиолетового неба с жемчужными облаками, что передает возвышенность чистого осеннего ветра. Изображенные на переднем плане куст и брошенная тень, направляют взгляд зрителя несколько вверх и вглубь. В своей новелле художник писал: «Человеческий глаз привык видеть неподвижными горы, плоские пространства земли, громоздкие здания – создания рук человеческих, но небо, когда на нем хоть одно облако, полно движения слабого или бурно-стремительного, но всегда полного легкой, призрачной воздушности...» [1, с. 18].

В целом картина отличается тщательностью исполнения, завершенностью. Возможно, именно ее упоминает Давид Бурлюк в своей новелле: «Художник в бархатных брюках делал этюды на воздухе, особенно старательно он работал над одним, изображавшим улицу Мотомуры» [1, с. 9].

Это произведение было выставлено на выставке в Киото и получило неожиданно для Бурлюка высокую оценку: его приобрела особа из императорской семьи***.

Еще одна картина, написанная и вывезенная с Ошимы – «Мотомура», представляет собой вид поселка, с возвышающейся на заднем плане Фудзи-сан. Примечательно, что художник отмечает это обстоятельство и в издании новеллы «Ошима», поместив под иллюстрацией приписку в скобках: «За избой в центре видна гора Фудзи-Сан» [1, с. 4]. О Фудзи он пишет и в новелле: «Дождь перестал: выглянуло солнце, воздух потеплел, а направо от высоких стеблей бамбука забелела, видимая через пролив, величественная Фузии-Яма. Облака тянули меж нею и станцией «Кодзу», толстяк в бархатных брюках знал Это, он любил рассматривать карты» [1, с. 4].

Впечатления, полученные на Ошиме, иногда находили свое воплощение позднее. Однажды увиденный мотив дополнялся новыми наблюдениями, деталями и затем перерастал в суммарный образ. Очевидно, к таким произведениям следует отнести картину «Рыбаки». Впервые простоту и величие этого мотива Бурлюк ощутил именно на Ошиме. Он писал: «...волны здесь не образуют фонтанов пены и брызг, они не гудят, как отдаленный пушечный выстрел – здесь обрыв отошел далеко от воды, образуя плоскую покатошь, но

эта покатошь, приподнявшись за несколько десятков саженей от суши бросается волной пенясь и зеленая раскрытым зевом своим волна вдруг ломается и расстилается, вбегая на подымающуюся отмель белыми языками или, лучше сказать плоскими округлыми пластами, обгоняющими один другого» [Бурлюк, Ошима, с. 9].

Именно эта материальность океана, его черная, живая плоть, бесконечно меняющаяся, как грозная стихия, так привлекала Бурлюка-художника. В большинстве его картин описанный в новелле образ моря находит адекватное пластическое выражение: красочная масса образует игру локальных плоскостей, преломляющихся, сверкающих, подминающих все под себя...

Давид Бурлюк внимательно вслушивается в незнакомый говор, звуки океана, приглядывается к рыбакам, их каждодневному труду. С нескрываемым восторгом он описывает рыбацкие будни на Ошима: «...Наконец лодка сажени две в последний раз приподнимается, взлет волны, стоящий на носу бросает канат, а обнаженные бронзовые рыбаки бросаются в воду, которая им выше колен и хватают канат, но в этот момент волна подкатывается к берегу, ломается и обрушивается на них с шумом и пеной; схватившие канат в течение полминуты не видны, скрытые водой и пеной – но еще несколько мгновений и вся толпа ожидавших на берегу, уцепившись в канат дружно тянут баркас на высокую отмель прочь от власти шумных вод... Эта картина такая яростная и бесхитростная, но в ней много говорящего о патриархальных веках, ушедшего прошлого...» [1, с. 10].

В своей новелле Давид Бурлюк пишет о том, что каждый день вставал рано и писал восход солнца над морем. Скорее всего, этими этюдами он расплатился с хозяином гостиницы. Во всяком случае, в каталогах последовавших после отъезда с острова выставок, не значились подобного рода этюды, датированные 1920 годом.

Бурлюк с товарищами покинул Ошиму и 15 ноября прибыл в Осака. Покидая остров, он записал: «Мотомура не надоела, не надоели эти чистенькие сараи, совсем малороссийские клуни (риги), в которых окна обклеены бумагой и где часть помещения занята невысоким помостом, устланным циновками – стол, кровать и пол японца вместе. Не надоели эти безтрубые соломенные крыши, эти балки, прокопченные дымом; узенькие улицы, где с камня на камень важно ступают, ведомые за кольцо в носу черные с белым коровы, перегруженные поклажей на спине и молоком вымени...» [1, с. 19]. В этом прощальном тексте, по сути, суммированы впечатления от Ошимы, которые еще не успели реализоваться в красках. Очевидно, эта неудовлетворенность и подтолкнула Бурлюка к поездке на Огасавару уже через два месяца после Ошимы, но уже на гораздо более длительный срок. Там получают развитие эти первые островные впечатления – в рисунках, фиксирующих нехитрый быт островитян, пейзажах с коровами, рыбаками, океаном и гигантскими рыбами. А пока художник, отплывающий с острова, вздыхает: «Однообразная спокойная жизнь в «хотеру»

– ничего не надоело, но надо было ехать. Звала жизнь. Большой остров звал уехать с малого» [1, с. 19].

Выводы. Несмотря на то, что, судя по немногочисленным работам, Бурлюк на Ошима написал всего несколько пейзажей, причем довольно традиционных по постановке задачи, именно здесь он нашел новые мотивы, которые он активно разрабатывал уже в следующей своей поездке на еще более отдаленные острова – Огасавару.

Примечания:

*«Хотеру» (отель)

**Акира Судзуки считает, что именно так назывался отель, в котором остановился Бурлюк

***Оригинал находится в галерее Сэтагая

Литература:

1. Бурлюк Д. Ошима. – Изд. М. Н.Бурлюк, 1927. – 19 с.
2. Бурлюк Д. По Тихому океану. – Изд. М. Н.Бурлюк, 1927. – 19 с.
3. Капитоненко А. М., Фудзии Т., Судзуки А. Ошима в бытность Давида Бурлюка. – Симферополь: Фондація ім. Д. Бурлюка, 2005. – 30 с.
4. Исэки Масааки. Футуризм: Италия, Россия, Япония. – Токио, 2003. – С. 591
5. Тосихару Омука. Тайсё-ки синко виджюцу ундо но кэнкю. – Токио, 1998. – С. 885 (Исследование движения нового искусства в периоде Тайсё).

Надійшла до редакції 25.02.2008