

ДАВИД БУРЛЮК НА ОГАСАВАРА

Чиэко Оваки, аспирант

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье освещается деятельность Давида Бурлюка на Огасавара (Япония), проводится сравнительный анализ его живописного и литературного наследия.

Ключевые слова: Давид Бурлюк, футуризм, Огасавара, живопись.

Анотація. **Чієко Овакі.** **Давід Бурлюк на Огасавара.** У статті розглядається діяльність Давида Бурлюка на Огасавара (Японія), проводиться порівняльний аналіз його живописної та літературної спадщини.

Ключові слова: Давід Бурлюк, футуризм, Огасавара, живопис.

Annotation. Chieko Ovaki. David Burlyuk on Ogasavara. In the article the activity of David Burlyuka on Ogasavara (Japan) is lighted, the comparative analysis of his picturesque and literary legacy is conducted.

Keywords: David Burlyuk, futurism, Ogasavara, painting.

Постановка проблемы, состояние исследованности, цель статьи.

Огасаварский период в творчестве Давида Бурлюка – один из наиболее плодотворных периодов, за все время его пребывания в Японии. Между тем, он и сегодня остается мало изученным. Несмотря на то, что ряд таких специалистов, как Нобер Евдаев [4, с. 4], Тосихару Омука [6], Акира Судзуки [4] отмечают это время, как время наибольшего подъема в творчестве художника, однако этот вывод основан на количественных показателях. До настоящего времени искусствоведческого анализа произведений Давида Бурлюка, созданных на Огасавара, не предпринималось. Исследователи, в основном, обращают внимание на обстоятельства его поездки, пытаются определить отношение художника к Японии [3-6]. Таким образом, представляется **актуальной** искусствоведческая оценка этого периода в творчестве Давида Бурлюка, соответственно **задачей** исследования является сравнительный анализ живописного и литературного наследия мастера.

Результаты исследования. Согласно записям Давида Бурлюка и материалам газетных публикаций, уже через два месяца после возвращения с Ошимы, Бурлюк вместе с семьей и друзьями отправляется на Огасавара. Это еще более удаленный от Японии архипелаг, куда пароход ходил всего три раза в год. У многих исследователей эта поездка художника вызывает еще большее недоумение: какую Японию искал Бурлюк в этом, находящемся за пределами японской цивилизации, крае? Острова, заселенные японцами всего три столетия назад, никак не могли претендовать на роль источника для изучения японской культуры.

Сам художник частично ответил на этот вопрос в своей повести «По Тихому океану»: «Когда представлялась зимовка в Японии, дрожащее сидение у бедных теплом хибачей, стоячих на циновках; где стены, и двери, и окна из прозрачной бумаги, где стены похожи на декорации, то русскому человеку, привыкшему к треску горячей печки и капитальной стене, с двойными рамами, становилось жутко... А там надо писать картины! А какое тут писание, когда руки мерзнут, и не знаешь, греть ли их на «хибаче» (ящик с горячими углями), от которого комната часто наполняется угаром, или браться за кисть, или пойти на улицу проветривать головную боль» [2, с. 3]. Сказались два года скитаний по Сибири, напряженная выставочная деятельность в Японии, усталость. Очень захотелось «устроить себе интересный год без снега, без теплой одежды, без забот об отоплении и тому подобных атрибутов зимних севера» [2, с. 4].

Японские исследователи видят основным мотивом поездки стремление художников избавиться от полицейской «опеки», которая к этому времени становилась все более навязчивой. Следует отметить, что и Давид Бурлюк к

декабрю 1920 года уже сносно изъяснялся по-японски и многое понимал из разговоров вокруг. Внимание полиции к художникам из России было заметно и японским друзьям Давида Бурлюка, и журналистам. Во всяком случае, сообщение в газете «Токио Асахи» от 18 декабря 1920 года об их поездке вышло под заглавием «Семьи русских художников бегут от слежки сыщиков на южные острова. Футуристов считают экстремистами» [6, с. 166].

Конечно, решение ехать на острова, ближе к тропикам, было продиктовано и необходимостью поработать творчески, и существенной экономией материальных средств, и, далеко не в последнюю очередь, – возможностью реализовать давнюю мечту. «В детстве все так начитаны Робинзонами, Куперами, Майн-Ридами..., в душе каждого художника, кроме того, творчеством Гогена поселены постоянная жажда по экзотическим странам. Только представить себе! Жить на малом острове, среди бесконечных волн, жить на скале, куда пароход приходит раз в месяц, отправляться в те места, о которых никто ничего подробного даже сообщить не может!» [2, с. 4].

Бурлюк с семьей и друзьями прибыл на Огасавара 22 декабря 1920 года. Первые впечатления его не обманули: «Берег радует глаз: ни одного знакомого экземпляра деревьев нам знакомых; пальмы всех сортов, фикусы в несколько обхватов величиной, между стволами избы, где переплелись японские домики с дымными шалашами бесхитростных туземцев» [2, с. 8]. В этой связи следует отметить, что флора Огасавары, действительно, богата эндемиками, поэтому остров снискал славу «Галапагоса на Востоке». Сегодня Огасавара имеет статус природного заповедника.

Несмотря на то, что первоначально художники планировали добраться до самого южного острова Хахадзима, они сошли с корабля на Чичидзима, чтобы проведать проживающих тут русских художников – Недашковского и Щербакова. На лодке они добрались до деревни Огюра. Художника воодушевляет все – от гигантских рыб, которыми завален берег до гостиницы у ручья, где по вечерам слышно, как шуршат крабы. Даже о неудобствах гостиницы он пишет с откровенным восторгом: «... в домике нет потолков, крыша из пальмовых листьев, когда лежишь на полу и смотришь вверх то никогда не забудешь, что ты у тропиков. Домик сделан из тоненьких досок: ночью, когда смотришь на него со стороны, а внутри помещения горит лампа, то он весь просвечивает большими щелями и круглыми дырочками, отверстиями работы местной крупной шашели...» [2, с. 9]. Друзья принимают решение остаться здесь, в деревне Огюра. Семья Бурлюков сняла дом у г-на Кикучи, а супруги Пальмовы остановились у Недашковского.

Профессор Тошихару Омука полагает, что таким образом русские художники сформировали творческую колонию на Огасавара. Он пишет: «Наверное, для истории искусства является важным вопрос – было ли это движение, своего рода творческая группировка, или же они объединились лишь для того, чтобы вместе преодолевать трудности? Сопоставляя с фактами последующей выставочной деятельности, где мы не находим следов

совместных акций, объединяющих единомышленников, ответ, скорее, ближе ко второму» [6, с. 166]. Вместе с тем, ученый отмечает, что по возвращении с Огасавара было открыто одновременно сразу три выставки русских художников, что в глазах японской общественности представало как результат деятельности общины, сформированной на Огасавара [6, с. 166].

Итак, на Огасавара художники провели четыре зимних месяца. Для Бурлюка это оказался чрезвычайно насыщенный и плодотворный период. Здесь он много пишет: каждый день по законченной картине, делает зарисовки, пишет стихи, этнографическую повесть – воспоминания об Ошиме и начинает цикл записок об Огасавара. Относительно своих литературных произведений Давид Бурлюк с энтузиазмом этнографа полагает, что его заметки и записи о Японии должны представлять живой интерес для русских читателей. Следует заметить, что и художественное, и литературное наследие Давида Бурлюка, посвященное Огасавара, представляет не меньший интерес и для японцев. В ходе Второй мировой войны острова подверглись бомбардировке и находились под юрисдикцией США вплоть до 1968 года. Население Огасавары было полностью эвакуировано в Японию, а деревня, в которой проживали художники из России, была полностью стерта с лица земли. В этом плане работы Давида Бурлюка представляют особый интерес как источник изучения довоенной жизни и быта островитян.

Сюжетно-тематический репертуар живописных работ, сделанных на Огасавара, также свидетельствует о том, что Давид Бурлюк наслаждался вдруг обретенным покоем. В его этюдах появляется и дом, где он живет со своей семьей на Огасавара. Эта почти легендарная хижина, описанная Бурлюком в повести «По Тихому океану», была удостоена и «портрета в красках». В картине под названием «Наш дом» (ил. 1) изображена японская хата с деревом пальмы в саду.



Ил. 1. «Наш дом»

Несколько удивляет избранный ракурс изображения – обычно, архитектурные сооружения не располагают фронтально. Очевидно, таким образом, художник хотел подчеркнуть приземистость дома, его экзотическую «первобытность».

В целом, следует отметить соответствие литературного портрета хижины Давида Бурлюка его живописному аналогу. Так, художник писал: «Квартира, в которой мы поселились, заслуживает описания; в тридцать шагах от моря одному владельцу принадлежит 5 домов. В одном из них гостиница, где берут на полном содержании полторы иены в сутки; около протекает ручей, в котором ночью шуршат крабы, днем таящиеся под камнями и мостиком: Кругом заросли сахарного тростника, целые рощи фикусов, тонкие стебли бамбука и пропеллеры банановых пальм. Все это на почве, которая на обрывах кажется обрызганной кровью, или сафьяновым переплетом, выткнувшимся из зеленой гущи толстых лакированных листов» [2, с. 8].

Действительно, в картине можно видеть домик, буквально, утопающий в зелени. На переднем плане, распластав свои «пропеллерообразные» листья, бросает глубокие тени пальма. В этой работе присутствуют легкое удивление и радость художника, будто ему самому не верится, что в его жизни осуществилась мечта побывать в южных морях, подобно Гогену. Правда, в отличие от своего французского предшественника, Бурлюк не совсем подражал, и не идеализировал изображаемые объекты и сцены из жизни островитян. Скорее, он наблюдал и стремился запечатлеть увиденное как этнограф или фотограф, т. е. с точки зрения значения для европейцев или собственной биографии. Представляется неслучайной и вполне красноречивая подпись к этой картине, сделанная им при подготовке к изданию повести «По Тихому океану»: «Наша квартира». Студия Давида Бурлюка на острове Чичиджима в Великом Океане» [2, с. 9]. Художнику здесь хорошо работалось, все настраивало на творческий лад...

Среди пейзажей, написанных на острове, привлекает внимание завершенный этюд под названием «**Японская деревня**» (ил. 2) с авторской подписью в нижней части картины: Ogasawara Japan. Колористический строй картины построен на сочетании прохладных тонов. Море, без единого солнечного блика, в тончайших градациях серо-лиловых, дымчато-синих цветов катит свои холодные зимние волны, что характерно для пасмурной погоды. Розовая тень на песке вносит необходимый баланс между цветовыми пятнами. Художник любит красоту природы острова, его наблюдения сливаются с воспоминаниями о его Родине, мечтами о спокойной и мирной жизни. Живописная манера, способ наложения красок создают ощущение зыбкости, некоей отстраненности и ностальгии одновременно.

Иного плана впечатления нашли отражение в картине «**Огасавара**», или «**Огненные тропинки**» (ил. 3). Скорее всего, мотив этого пейзажа возник во время прогулок художника по острову. Большую часть пространства картины занимает изображение плодородной красной земли с зарослями сахарного

тростника, который связан с бытом местного населения. «Народ живет обеспеченно: сахарный тростник кормит всех; зимы нет, дом построить легко, в красную землю, что ни ткни – растет без поливки» [2, с. 10].

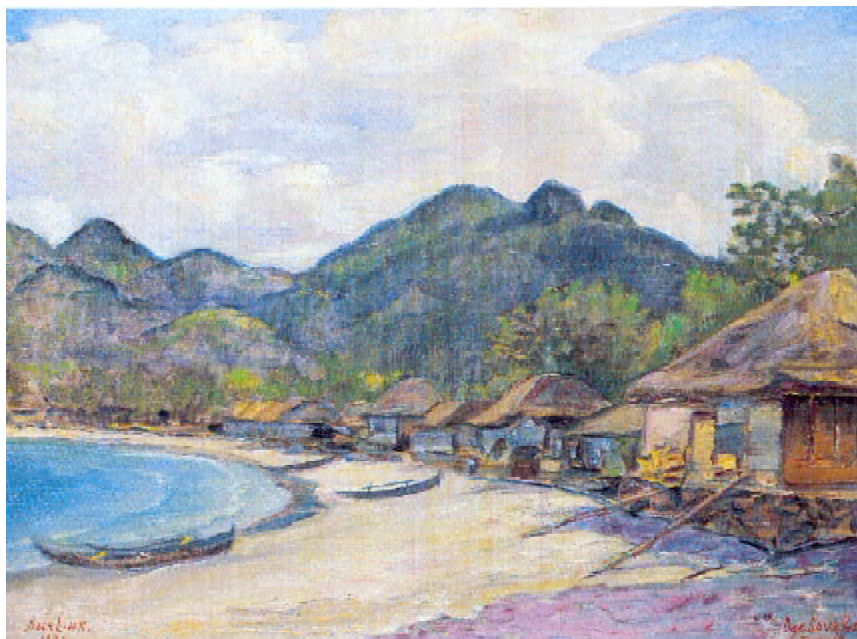
Именно идеей плодородия этих благодатных мест обусловлена композиция картины, в которой, сколько видит взор – земля, расстилающаяся до высоко поднятой линии горизонта. Земля, горделивый цвет ее почвы в таком композиционном построении приобретают особые ценность и смысл: «Все это на почве, которая на обрывах кажется обрызганной кровью, или сафьяновым переплетом, выткнутым из зеленой гущи толстых лакированных листов» [2, с. 9].

Часто художник пишет быстрые этюды, пейзажи-впечатления, как будто боясь, что не успеет зафиксировать все уголки этого царства природы. «Третью года незаметно прошла в неустанном изображении невиданной природы, приближалось время отъезда; особым наслаждением было погрузиться в лабиринт долин, куда с соседних скал прядут белые нити, изысканные водопады, не устающие шуметь, не боящиеся падать с высот», – писал художник [2, с. 19].

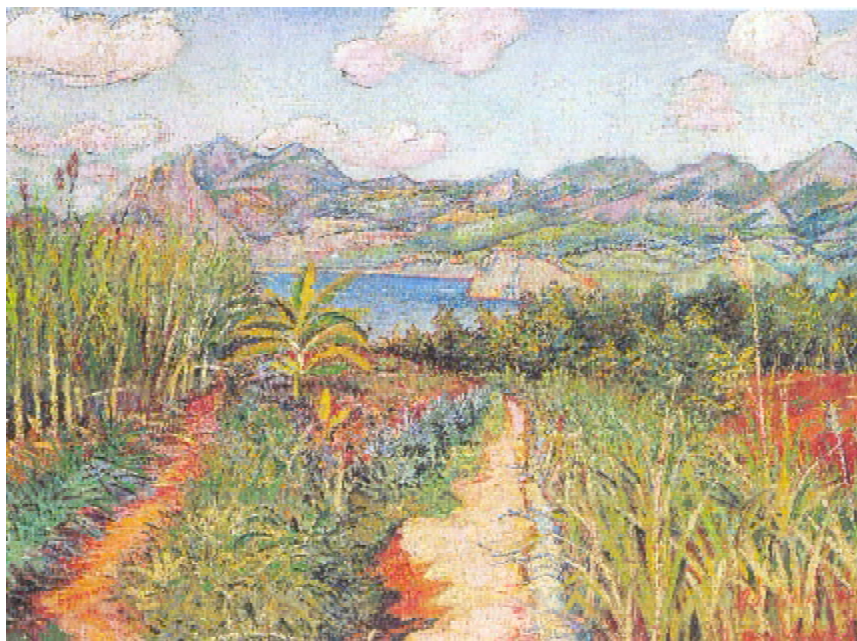
«Этюд» (ил. 4) из коллекции Марии Холт-Бурлюк – характерный для работ огасаварского периода. Художник пишет тропические джунгли, первобытное буйство природы. За счет вертикального формата картины изображенные в ней деревья кажутся особенно высокими. В их прохладной тени затерялся маленький домик. Произведение интересно усложненностью задачи: найти колористические оттенки, тональные и цветовые отношения в огромном массиве зеленого царства, преобладающего в картине. Именно интерес к природе, живущей собственной жизнью, торжествующей на островах – основное смысловое ядро произведения. Изображенная художником хижина, похоже, оставлена людьми. Некогда ухоженный огород поглотило зеленое разнотравье. Гордо возвышающаяся гора, словно японская ширма, зрительно замыкает композицию. Вокруг вершины – белые облака, поглощающие отдаленную перспективу острова.

«Япония. Залив» (ил. 5) – этюд, написанный Давидом Бурлюком с натуры. Художник изобразил залив «Миякохама», на фоне которого возвышается другой остров архипелага Огасавара – «Анидзима», с характерной естественной аркой между скал. Художник в воспоминаниях об Огасаваре оставил описание этого пейзажа: «...крутая бухточка, с красивой натуральной аркой в скалах, с шумным прибоем, швыряющимся на бархатные подушки пляжа, усыпанного обломками хризолита и крупинками горного хрусталя, искрящихся в солнечном свете!...» [2, с. 15].

В анализируемой картине Давид Бурлюк передает настроение солнечного, светлого, свежего утра. Солнце уже уверенно освещает все вокруг, но еще не в зените. Потому все краски сочные, исполненные сияния, тени – глубокие и прохладные. Море написано импрессионистично: несколько слоев мелких мазков передают мерцающую на солнце рябь океана. Остров, будто врезающийся в океанский массив, нос корабля – передан условно, большими красочными плоскостями. Художник не только



Ил. 2. «Японская деревня»



Ил. 3. «Огасавара», или «Огненные тропинки»



Ил. 4. «Этюд»

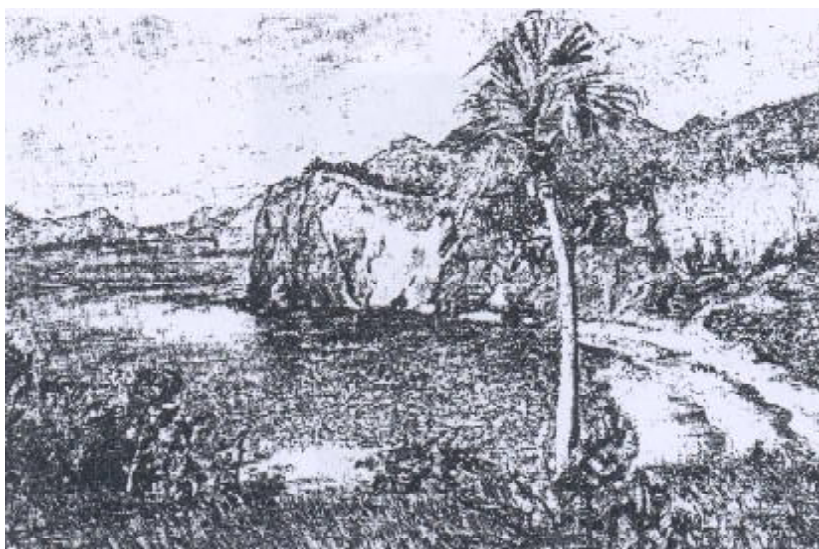


Ил. 5. «Япония. Залив»

использует законы перспективы, но и передает настроение природы. Кажущееся нежным море размывает сушу, «высекает» арку в скале. Россыпи энергичных коротких мазков как россыпи горного хрусталя, описанного Давидом Бурлюком в воспоминаниях, создают особо праздничное сияние торжествующей природы.

Очевидно, этот мотив особенно нравился художнику. Акира Судзуки удалось установить существование еще одного пейзажа с указанным мотивом. Один из старейших жителей острова, г-н Такао Но-сида, хозяин сувенирного магазина, показал копию, сделанную с картины русского художника. Скопированный пейзаж очень напоминал работы Давида Бурлюка [4, с. 54]. Сегоднешнее местонахождение оригинала этой работы остается неизвестным.

«Вид залива на острове Чичиджима в Великом Океане» (ил. 6) – еще один из сохранившихся этюдов, написанных непосредственно с натуры. Указанный этюд отличается весьма выразительным, выверенным композиционным построением. Широкой дугой кромка берега зрительно разрезает пространство на две части. Это движение подчеркивается синхронно разворачивающейся полосе растительности и спускающейся из верхнего правого угла, и горной гряде, сходящей на нет на линии горизонта. По вертикали выгнулась дугой высокая стройная пальма. С небольшим смещением от центра композиции выступает скальный массив. Стремительность, с которой разворачивается перед зрителем пространство с глубокой перспективой, соотношение масс объемов создают величавый, грандиозный образ природы.



Ил. 6. «Вид залива на острове Чичиджима в Великом Океане»



Ил. 7. «Продавец рыбы»

Картины на рыбацкую тему, созданные на Огасавара отличаются яркой, будто пропитанной солнцем, цветовой гаммой. В отличие от пейзажей, выполненных на других островах Японии (Хонсю, Сикоку, Кюсю, Ошима) в сдержанном колорите, на Огасавара художник использует открытые, кажущиеся фантастическими цвета – насыщенно желтые, ярко розовые, фиолетовые. Учитывая особенности тропической флоры и фауны, очевидно восхищавшей Бурлюка на острове, такая цветовая гамма вполне соответствовала его реальным зрительным впечатлениям. Подтверждением тому может служить повесть «По Тихому океану», где Бурлюк восторженно писал: «Как здесь легка жизнь и, как люди ценят свою энергию. Рыбак ловит рыб всех цветов и оттенков: иногда ему попадаются пурпурные: а то не

рыбы, а прямо павлины, пылающие всеми цветами радуги. Много скумбрии, часто у его хижины висят осьминоги, исчерпывающие описанные в «Тружениках Моря» [2, с. 10].

Особое место в данной группе произведений занимают изображения рыбаков. К числу наиболее удачных и выразительных произведений относятся картины «Продавец рыбы» (ил. 7) и «Японский рыбак». Композиционное построение в обеих работах идентично: и в первом, и во втором случаях крупным планом, занимая почти все пространство картины, изображен рыбак с рыболовными снастями наперевес. Большую часть левой половины картины занимает одна огромная красная рыба, подчеркивающая силу рыбака.

Масштаб изображенной рыбы вряд ли является художественной гиперболизацией. Давид Бурлюк писал: «...живущий рядом со мной, единственный в нашей деревне рыбак редко налавливает рыбы за несколько часов (на удочки), меньше чем на пять иен; иногда ему попадаются рыбы до двухсот фунтов весом» [4, с. 34]. Вместе с тем, несмотря на реализм изображаемого мотива, мастер в данной работе стремится к художественному обобщению, выявляя красоту, единство и гармонию людей, живущих на

островах в океане. Давид Бурлюк изображает напряженные мускулы, натруженные руки, крепкие ноги рыбака. По своему пластическому решению его фигура напоминает «Корриатиду» Амадео Модильяни, но у Бурлюка этот образ является связующим звеном между небом, землей и водой. Возможно, такая эпическая трактовка образа рыбака была обусловлена географическим расположением острова, где рыбная ловля – часть повседневной жизни.

Первая картина была, явно, создана раньше. Вторая работа более графична по трактовке форм и общему решению, значительно усложнены изображения рыбака и рыбы. В целом работа «Японский рыбак» более экспрессивна по манере наложения красок, по их изобилию и композиционному решению. Как будто художник работал на одном дыхании, спешив запечатлеть полученную сильную эмоцию. Вполне вероятно, что эту картину Давид Бурлюк рисовал, заранее предполагая ее использование для печати в виде открытки, что впоследствии и было им осуществлено (открытка была напечатана к выставке). Именно подчеркнутое декоративное решение, некоторая графичность позволила использовать эту работу для печати.

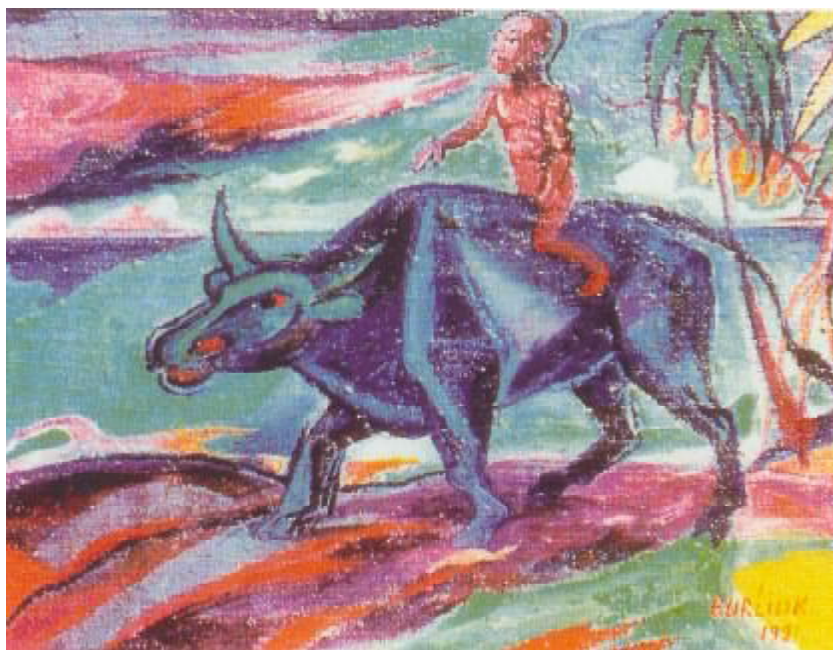
В картине «**Рыбаки в Тихом Океане**» (ил. 8) ощущается тенденция не к передаче сцены, увиденной в жизни, не любопытство этнографа, а попытка создать обобщенный образ тружеников моря. Здесь мастер возвращается к футуристической модели творчества. Им хорошо переданы «силовые движения». Нанесенные в несколько слоев линии, решенные геометрическими плоскостями валы моря передают силу в динамике, а хаотичность разнонаправленных движений передает чувство волнения и опасности и одновременно – утверждает мужественность закаленных мужчин, сражающихся с рыбами, морем, природой.

Образно-смысловой строй картины «**Мальчик на быке**» (ил. 9) многослоен. Первый план восприятия предполагает реалистическую трактовку сюжета. Так изображение мальчика верхом на быке могло иметь в основе натурные наблюдения. Бык являлся основой хозяйствования на Огасавара. Несколько странным может показаться образ обнаженного мальчика (немыслимый в центральной Японии). Однако и по этому поводу находим заметки в его повести: «Живущие здесь японцы, каждый вечер топят свои маленькие «фуро» (деревянные ванны), стоящие открыто на улице около дома и мужчины и женщины вечерами ходят по улицам, не стесняясь своей наготы» [2, с. 10].

Таким образом, первый план восприятия может быть трактован в реалистическом ключе, как образы, навеянные окружающей Бурлюка действительностью. Кроме того, возможны интерпретации этой картины в ином ключе. Отказ художника от натуралистичного изображения подталкивает к размышлениям. Обращает на себя внимание и масштаб изображения: фигура быка занимает почти все пространство композиции, разрастаясь до аллегории. Его буйные глаза, налившиеся кровью, резкое дыхание, тяжелый шаг подобны



Ил. 8. «Рыбаки в Тихом Океане»



Ил. 9. «Мальчик на быке»

образам революции. Кромка земли вокруг быка, как будто полита кровью. Экспрессивность колорита, кубистическая трактовка пластических форм, современный Давиду Бурлюку художественный язык, вполне прозрачная аналогия с «Купанием красного коня» К. Петрова-Водкина позволяют усматривать еще один, возможный ракурс восприятия произведения. Давид Бурлюк – революционер в искусстве, именовавший себя ни много, ни мало – Отцом русского футуризма. Именно так он позиционировал себя в Японии и на выставке, которую предполагалось сделать по возвращению на «большой остров», должны были быть работы, которые представляли ли бы новое искусство, новые приемы и подходы.

Исходя из записей Давид Бурлюка, он не очень спешил покидать остров. Однако, полицейский надзор за художниками, обусловленный тем, что японские власти начали именно в это время строительство фортификационных сооружений, очень усложнил ситуацию. Запрет фотографировать и рисовать пейзажи, согласно которому у художника просто отбирали картины за нарушение установленных правил [4, с. 54], уничтожил смысл пребывания на Огасавара.

Выводы. Огасаварский период, действительно, был наиболее продуктивным за все время пребывания Давида Бурлюка в Японии. Здесь проявился талант Бурлюка как этнографа, получила развитие пленэрная живопись, создан ряд художественных произведений, в которых слились воедино его натурные впечатления, философский и символический подтексты. К лучшим (из сохранившихся и известным сегодня) произведениям этого периода следует отнести «Рыбаки в Тихом океане», «Продавец рыбы» (или «Японский рыбак»). Среди пленэрных работ – «Вид залива на острове Чичиджима в Великом Океане». Созданные на Огасавара работы сформировали полноценную выставку (из 200 работ 96 принадлежали кисти Давида Бурлюка), открытие которой состоялось вскоре после возвращения с Огасавара.

Литература:

1. Бурлюк Д. Ошима. – Изд. М.Н. Бурлюк, 1927. – 19 с.
2. Бурлюк Д. По Тихому океану
3. Капитоненко А.М., Фудзии Т., Судзуки А. Ошима в бытность Давида Бурлюка. – Симферополь: Фундація ім. Д. Бурлюка, 2005. – 30 с.
4. Нобер Евдаев, Акира Судзуки. Огасавара в бытность Д. Бурлюка и В. Фиалы. – Нью-Йорк-Токио, 2006. – 90 с.
5. Исэки, Масааки. Мирайха. Италия. Росиа. Нихон. – Токио, 2003. – С. 591. (Футуризм. Италия, Россия, Япония) – на яп. яз.
6. Тосихару Омука. Тайсё-ки синко виджюцу ундо но кэнкю. Токио 1998. С. 885 (Исследование движения нового искусства в периоде Тайсё) – на яп. яз.

Надійшла до редакції 15.02.2008