

RU

Эстетические и художественные особенности портретного экфрасиса
в лирике Д. Бурлюка

Еременко Е. Е.

Аннотация. Цель исследования – сформировать целостное представление о переносе живописных приёмов в литературный текст в портретных экфрасисах Д. Бурлюка. Научную новизну исследования составляет рассмотрение конкретных экфрасических текстов Д. Бурлюка в ключе интермедиального анализа. Несмотря на то, что попытки описания синтеза искусств в литературной практике авангардистов уже предпринимались, чаще всего это были работы об общих закономерностях развития авангардистской живописи и поэзии, не останавливающиеся подробно на какой-либо одной персоналии. Творческое наследие Д. Бурлюка в этом отношении представляется особенно репрезентативным, поскольку оно наиболее ярко выразило в себе сам принцип сочетания искусств в творческой практике: параллели между его картинами и стихами, как бы составляющими пары, неоднократно становились предметом обсуждений. Полученные результаты показали: 1) будучи живописцем, Д. Бурлюк создавал не литературные портреты, а стихотворные экфрасисы; 2) при создании живописных и визуальных образов автор использовал аналогичные приёмы; 3) поскольку целью Д. Бурлюка была передача движения, кубистический принцип и simultaneity играли важную роль в создании как картин, так и стихотворений.

EN

Aesthetic and artistic features of portrait ekphrasis
in D. Burliuk's lyrical poetry

E. E. Eremenko

Abstract. The study aims to form a comprehensive understanding of the transposition of painterly techniques into literary text within D. Burliuk's portrait ekphrases. The scholarly novelty of this study lies in the examination of specific ekphrastic texts by D. Burliuk through the lens of intermedial analysis. Although attempts to describe the synthesis of arts in the literary practice of avant-gardists have been made, these were most often studies on the general patterns of development in avant-garde painting and poetry, without focusing in detail on any single figure. D. Burliuk's creative legacy, in this respect, appears particularly representative, as it most clearly embodied the very principle of combining arts in creative practice: parallels between his paintings and poems, often forming thematic pairs, have repeatedly been subjects of discussion. The findings indicate the following: 1) as a painter, D. Burliuk created not literary portraits, but poetic ekphrases; 2) in creating visual imagery, the author employed analogous techniques; 3) since D. Burliuk's goal was the transmission of movement, the cubist principle and simultaneity played an important role in the creation of both paintings and poems.

Введение

Проблема взаимодействия искусств в творчестве представителей русского литературного авангарда остаётся актуальной на протяжении долгого времени. Однако исследования этой проблемы редко сосредоточены на отдельных персоналиях и стремятся скорее выявить общие черты, характерные для направления в целом. Мы же, обращаясь к творчеству Д. Бурлюка, отдаём дань его уникальному дару: за исключением Елены Гуро, он единственный, кто целенаправленно и на протяжении долгого времени реализовался в равной степени как художник и как поэт. «Отец русского футуризма» в полной мере воплотил в своём творчестве общий для всех представителей авангарда принцип взаимодействия искусств. Однако его творчество часто воспринимается, напротив, как нечто вторичное: «...искусствоведы полагают, что его холсты, выставленные вместе с работами соратников-авангардистов, проигрывают им в цельности и выразительности, а стихи его кажутся слабыми и вторичными» (2015, с. 64), – пишет И. Лукьянова в посвящённой Д. Бурлюку журнальной статье

«Лучший художник среди поэтов». Впрочем, предпринимаются и попытки переосмыслить его творчество, вернув ему значимость (Бирюков 2024, с. 140).

Мы убеждены в том, что Д. Бурлюк занимает среди представителей раннего русского авангарда особое место, и оно нуждается в том, чтобы быть проанализированным и осмысленным с научной точки зрения, что и составляет актуальность нашей работы.

Поставленная цель потребовала решения следующих задач: 1) определить роль портрета-экфрасиса в творчестве Д. Бурлюка; 2) описать принцип переноса живописных приёмов в литературное творчество на примере книги «Энтелехизм»; 3) выявить роль принципа симультанности в создании экфрастических текстов; 4) описать, как Д. Бурлюк применяет кубистический принцип при создании литературного образа.

В основу методологии работы легли сравнительно-исторический и герменевтический методы. Сравнительно-исторический метод привлекался в ходе рассмотрения вопроса о принципах, на которых строится творчество Д. Бурлюка, в то время как герменевтический метод оказался продуктивным в процессе поиска конкретных случаев переноса приёмов, заимствованных из живописи, в поэтический текст.

Теоретической базой послужили в первую очередь работы самого Д. Бурлюка (1994), посвящённые проблемам истории и принципам функционирования авангардной эстетики, а также особенностям его личного творческого метода. Кроме того, мы опирались на исследования И. Ю. Иванюшиной (2003), Н. Т. Рымаря (2013), Р. Д. Тименчика (2018). Так, И. Ю. Иванюшина (2003) рассматривает русский футуризм как открытую эстетическую систему. Для данной статьи актуальной оказывается указание И. Ю. Иванюшиной на место игры и «детского взгляда» на мир в поэтике футуристов. Кроме этого, анализ теоретических работ кубофутуристов, приведённый в её труде «Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика», позволил точнее понять образную структуру произведения Д. Бурлюка «Приём Хлебникова».

Исследование Н. Т. Рымаря (2013), посвящённое роли кубистического принципа в создании неклассического литературного произведения, послужило в качестве методологической опоры при анализе стихотворного текста и сопоставлении его с живописными полотнами. Принимая во внимание указание Н. Т. Рымаря на аналогичный способ построения образа в кубистической живописи и поэзии XX века, мы получили возможность сравнить те элементы, из которых Д. Бурлюк конструирует свои живописные полотна и экфрастические стихотворения, и сделать вывод о том, как именно зрение Бурлюка-художника влияет на облик Бурлюка-поэта.

Работы же Р. Д. Тименчика (2018) об особенностях стихового экфрасиса в русской литературной традиции обогатили методику анализа ценными наблюдениями над стилизацией осязательного, обонятельного и слухового восприятия живописного изображения в русской поэзии XX века. Так, важной оказывается мысль о ведущей роли звуковых образов в компенсации «несказуемости» образа визуального. Сопоставление наблюдений, сделанных нами в процессе анализа стихотворных текстов Д. Бурлюка, с теоретическими положениями, выдвинутыми Р. Д. Тименчиком, позволило нам более чётко проявить особенности поэтики Д. Бурлюка.

В качестве материалов исследования мы привлекли следующие произведения Д. Бурлюка: наиболее полный сборник стихотворений, подборку не опубликованных ранее текстов, а также книгу «Энтелехизм». В ней был размещён не только раздел «Регрессивное нежничанье», включающий исследуемые нами стихотворные тексты, но и сопроводительная статья «Эдикт об энтелехическом стихосложении». Кроме вышеперечисленного, мы также обращались к архиву картин Д. Бурлюка.

Практическая значимость работы: материалы исследования могут быть использованы в вузах гуманитарного профиля при изучении историко-литературных курсов, спецкурсов и спецсеминаров по проблемам интермедиальности в литературе. Полученные данные могут найти применение в учебно-методической деятельности при создании учебников, учебных пособий по «Истории русской литературы XX в.», а также междисциплинарных курсов, нацеленных на интеграцию филологии с другими отраслями гуманитарного знания, такими как искусствоведение или культурология.

Обсуждение и результаты

Давида Бурлюка называют единственным футуристом, равно преуспевшим как в живописи, так и в искусстве слова. В связи с этим продуктивно рассмотрение способов его взаимодействия с материалом в обоих случаях и поиск аналогий, тем более что и сам автор в теоретических работах указывает на эти аналогии. В данном случае мы сосредоточимся на портрете-экфрасисе как форме реализации взаимодействия искусств.

Портрет-экфрасис – значимая часть русской литературной традиции: его мы встречаем у Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого и других классиков русской литературы. Описание живописного произведения характеризует героя иначе, чем его литературный портрет: оно задаёт контекст для всей ситуации или сцены, несёт в себе дополнительные смыслы. Экфрасис расширяет семиотическое пространство текста, углубляя восприятие читателя (Дадабаева, 2025, с. 337).

Важной частью этой традиции являются и стихотворные экфрасисы. Они не окружены более широким контекстом и представляют собой отдельные произведения, описывающие картины и скульптуры и передающие впечатление от них. Р. Д. Тименчик писал о стихотворных экфрасисах: «Стихи, посвященные живописным полотнам, часто, но не всегда, ставят себе целью их описание, сохраняя при этом на поверхности текста или в его глубинных семантических слоях мотив словесной невыразимости сообщения, несомого картинным изображением» (2018, с. 115-116).

В основном подобные стихотворения описывали уже существующие картины, однако художник, одинаково хорошо владеющий кистью и словом, мог создать описание портрета и «нарисовать» его перед читателем,

не используя холст. Таков Давид Бурлюк. Он говорил о себе: «...то, что я смотрю на мир как художник, формирует по-особому мой облик, облик поэта» (Бурлюк, 1994, с. 49). Но и в стихах, и в живописи Д. Бурлюк искал во многом одного и того же: передать в неподвижном – движение. О своих живописных поисках в этом направлении он пишет: «В моих картинах, начиная с 1908 года по 1930-й, зритель найдет различные манеры передачи движения: разрешения этой проблемы. В картине моей “Рубильщик” <...> движение передано повторением одной формы рядом с другой в плоскости прохождения двигавшегося предмета. В других картинах, непосредственно следовавших за моими кубистическими вещами, движение передавалось как распад, разложение формы видимых предметов» (Бурлюк, 1994, с. 140). Динамичность, как мы увидим, характерна не только для картин Д. Бурлюка, но и для его экфрастических стихов.

Одним из любопытных случаев перенесения приемов живописи в поэтическое творчество является стихотворение Д. Бурлюка «Приём Хлебникова». Однако, прежде чем предпринять попытку сопоставления его с портретами, написанными Бурлюком-художником, а также с другими стихотворениями-портретами в поиске общих принципов и приемов построения образа, необходимо обратить внимание на контекст произведения. «Приём Хлебникова» создан в 1912 году. В «Эдикте об энтелехическом стихосложении» Д. Бурлюк (1930, с. 9) указывает, что именно в этом году его посетила мысль о новой системе стихосложения (а в более широком смысле – новом принципе организации творчества), и произошло это как раз в компании Хлебникова. В 1912 же у В. Хлебникова выходит первая книга – брошюра «Учитель и ученик». Через десять лет В. Хлебникова не станет. Ещё через восемь – стихотворение о нём будет включено в ряд работ, написанных Д. Бурлюком в 1923-1930 годах. Это стихи, вошедшие в раздел «Регрессивное нежничанье» книги «Энтелехизм». К тому времени Д. Бурлюк уже успеет эмигрировать в США: 1922 год, унёсший жизнь друга, станет переломным и для него.

Книга «Энтелехизм», в которую был включён «Приём Хлебникова», названа Д. Бурлюком в соответствии с новым принципом творчества, который он вырабатывает начиная с 1912 года. Этот принцип поэт описывает во включённом в книгу и предваряющем собственно стихотворения «Эдикте об энтелехическом стихосложении». В «Эдикте» автор излагает несколько положений, на которые опирается в творчестве. Во-первых, он подходит к интуитивному и подсознательному в стихах с рациональной, научной точки зрения. Опираясь на учение о рефлексках, Д. Бурлюк (1930, с. 7-8) говорит, что они влияют как на создание, так и на восприятие эстетических форм: существуют «врождённые» рефлекски, помогающие нашей интуиции создавать/воспринимать нечто, но кроме них в нашем мозгу возникают «условные» рефлекски, созданные течением предыдущей культуры. Здесь же он утверждает и влияние рецепции на содержание литературного произведения (авторская орфография и пунктуация сохранены. – Е. Е.): «Произведение искусства есть не только то, что оно собой, как материя представляет, материя носящая следы прохождения психоида, но также в сильной степени и то, что о ней думают, представляют зрители, читатели или слушатели.... Когда смотрит на произведение знаменитости хотя бы самое ничтожное по количеству формы, то (энграммы Зенона) в уме наблюдающего встают ассоциативно воспоминания о массе других, виденных им ранее произведений. Огментирование («дополнение», прирост». – Е. Е.) эстетическим опытом прошлого. Поэтому молодым так трудно своим значительным, даже, произведением бороться против каких либо двух строк гения прошлого, будащих в умах современников бури “условных” рефлексков» (Бурлюк, 1930, с. 8).

Кроме этого, в «Эдикте» Д. Бурлюк даёт развёрнутое объяснение решающей роли согласных как «первообразных языка» в стихосложении. Этот принцип автор реализовывал и ранее – например, в сборнике «Дохлая луна» (стихотворения, написанные без использования определённых согласных), в «Первом журнале русских футуристов» («Осенний Ветер Вил свои тенета...») и т. д.

Таким образом, «Эдикт об энтелехическом стихосложении» суммирует результаты творческих поисков Д. Бурлюка в 1912-1930 гг. Книга «Энтелехизм» содержит стихотворения, написанные с опорой на сформированную им систему. Важно отметить, что эти стихи не только созданы интуитивно или, согласно самому Бурлюку, под влиянием рефлексков (и энтелехиски как принципа, воплощающего в себе это влияние), но и имеют тесную связь с визуальным. Вот что он сам писал о них: «Я вероятно, никогда не знал кабинетной манеры писать вирши. Где кисель – там и сел. А жизнь в Нью-Йорке, с его воздушными дорогами, подземками приучила к величайшему одиночеству, которое находишь в миллионной толпе. Пора начать писать не стихи, а этюды, как это делают художники – непосредственно с натуры. Прилагаемые стихи написаны были на клочках бумаги, на переплетах книг, на бульварах, за углом дома, при свете фонаря.... <...> Сколько подобного моего материала пропало ранее! большинство этих стихов – “черновики”, но будучи набросаны с натуры они отображают первое пламя чувства. Они искренни» (Бурлюк, 1930, с. 24).

Одной из основных тем раздела «Регрессивное нежничанье», куда Бурлюк включает «Приём Хлебникова», является тема времени. Время, ритм, движение – категории, традиционно привлекавшие внимание Д. Бурлюка – художника и поэта (Шевчук, 2023, с. 20). О быстротечности жизни, смене времён и поколений он говорит в стихотворениях «Лестница», «Мы вылетели из собвея...», «Аптекарь», «Дочь», «Маруся», «Послушай, девушка, гордящаяся юнью...» и др. Опубликование в этом ряду «Приёма Хлебникова» даёт ему двойную смысловую нагрузку: с одной стороны, «регрессивное нежничанье» – это чувства, направленные в прошлое, и Бурлюк выражает свою нежность к уже умершему другу, публикуя в этом разделе посвящение ему. С другой стороны, уже само стихотворение посвящено в том числе ходу времени: «Я старел...», «Ты старел...», «Время стегало жестокою плетью...» (Бурлюк, 1930, с. 18).

Уже на этом этапе «включается» simultанность восприятия. Читателю предлагаются две стратегии восприятия текста: непосредственное – как послания другу, которого знаешь с молодости и за взрослением и старением которого наблюдаешь непосредственно, или же нагруженное контекстом – как акта памяти о близком человеке.

Тема времени (времени жизни) в стихотворении реализована с помощью пространственного образа – образа дороги. С одной стороны, это традиционный приём: в этом ряду стоят и пушкинская «Телега жизни», и лермонтовское «Выхожу один я на дорогу» и др. С другой – здесь Бурлюк показывает дорогу не как линейное пространство, однонаправленный вектор времени: морщины на лице воспринимаются им как дороги, проложенные жизненным опытом. Одна дорога, ведущая от рождения до смерти, сменяется множеством дорог, которые человек проходит за свою жизнь.

Строки «Я старел, на лице взбороздились морщины – // Линии, рельсы тревог и волнений», «Ты старел и лицо уподобилось карте // Исцарапанной сетью путей» (Бурлюк, 1930, с. 18) рисуют сетку из дорог, которая словно наносится на человеческое лицо, разбивая его на отдельные плоскости. Здесь Д. Бурлюк реализует кубистический принцип построения образа. Исследователь Н. Т. Рымарь определяет это явление в литературе как абстрагирующий принцип создания художественного образа, при котором «образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения – разных форм восприятия, субъективного переживания, вчувствования и таким образом различных способов понимания модели. Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а языковые формы, формы языка живописи – различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellациями живописных элементов, плоскостей и линий» (Рымарь, 2013, с. 45). В этом случае художественный образ представляет собой симультанную композицию нескольких ракурсов, форм восприятия, точек зрения и т. п. Здесь мы видим, что благодаря использованию кубистического принципа Д. Бурлюк добивается желаемой степени динамичности: представляя этот портрет, мы наблюдаем движение времени, старение изображённых на нём людей. Вместе с тем время опространствливается, его ход показан в рамках одной картины.

Подобные примеры симультанной композиции мы можем увидеть и в живописном наследии Д. Бурлюка. Обратимся к «Семейному портрету» (Рисунок 1). Здесь Д. Бурлюк изображает свою жену, Марию Никифоровну (Марусю), с трёх точек зрения: в три четверти, в профиль и анфас, прямо смотрящей в глаза зрителю. Здесь же присутствует портрет отца Маруси и автопортрет самого Бурлюка.



Рисунок 1. «Семейный портрет» (1916 г.). Источник: Бурлюк Д. Все работы

Мы видим, что герои показаны сконцентрированными, они смотрят на зрителя – словно в объектив фотоаппарата. Фрагменты портретов и вправду напоминают фотографии: написанные в реалистичной манере, они будто бы превращены в коллаж. На одном из фрагментов даже виден цветок за плечом изображённого – складывается впечатление, что этот фрагмент взят откуда-то, вырезан и перенесён на холст. Фоном для коллажа служат цветные геометрические плоскости, которыми художник перекрывает написанные фрагменты. Они разнятся по форме и цвету и своим расположением создают ощущение динамичности, разнонаправленного движения. В зоне эстетической активности оказывается не только автор, но и зритель, которому предлагается искать разные способы прочтения портрета, каждый из которых не будет похож на предыдущий; наконец, избрать для себя одну из предлагаемых элементами картины траекторий взгляда.

Таким образом, принцип симультанности, реализуемый Д. Бурлюком и в поэтическом, и в живописном тексте, делает произведение внутренне динамичным, живым и непрерывно изменяющимся в зависимости от избранной читателем стратегии его восприятия.

Кубистический принцип в «Приёме Хлебникова» воплощается и в «наложении» визуальных образов друг на друга. Иллюстрируя движение времени, Д. Бурлюк как бы рисует поверх портретов, подчиняя портреты (изображения лиц) собственной авторской задаче, словно бы рассказывая историю из портретов. Благодаря кубистической композиции Д. Бурлюк внедряет в живопись повествовательные принципы.

Для рассказа о времени автор выбирает три образа, связанных с движением и дорогой. Первый – традиционный для его творчества образ поезда. Автор использует его, создавая свой портрет. Сетка морщин на изображённом лице – это «рельсы тревог и волнений, // Где взрывных раздумий проносились кручины – //

Поезда дребезжавшие в иступленьи» (Бурлюк, 1930, с. 18). Следы времени становятся следами опыта, переживаний, «взрывающих» внутренний мир. Интересно возникновение в этой части звукового образа. Р. Д. Тименчик пишет, что задействие остальных четырёх чувств в стихотворении-описании помогает компенсировать «несказуемость» (невывразимость, непередаваемость) визуального образа и точнее его передать. «Самым активизированным чувством в экфрасисе является слух» (Тименчик, 2018, с. 117), – отмечает он. Однако для экфрасиса, по словам Р. Д. Тименчика (2018), наиболее типичным является движение от безмолвия к звуку: здесь же звуковой образ дребезжащего поезда появляется в самом начале и становится, пожалуй, единственным, названным прямо.

Второй образ использован для создания портрета Хлебникова. Это образ «необузданной нарты», воплощение поиска себя и исследования мира и собственной души. Однако время и жизненный опыт прокладывают на карте внутреннего мира раз и навсегда определённые готовые пути, отнимая возможность спонтанного чувства: «лицо уподобилось карте // Исцарапанной сетью путей, // Где не мчаться уже необузданной нарте, // И свободному чувству где негде лететь!..» (Бурлюк, 1930, с. 18).

И, наконец, в финале автор изображает время как возницу, хлещущего плетью деревянного конька: «И билось сознание под клейкою сетью // Морщин, как в сачке голубой мотылек // А время стегало жестокою плетью // Но был деревянным конек» (Бурлюк, 1930, с. 18).

Теперь морщины на лице становятся не только сетью дорог, но и следами бича времени. Стихотворение как будто предлагает реципиенту разные способы рассматривания картины, возникающей перед его внутренним взором: складывается впечатление, что взгляд то приближается к ней, то отдаляется от неё.

Здесь, в последней строке, замирают и движение, и звук. Помимо прямо названного звука дребезжания поезда, есть звуки, которые мы можем угадать: «порывы очнувшейся птицы» (Бурлюк, 1930, с. 18), едва слышное трепетание крыльев мотылька, свист плети... И только в финале, на образе деревянного конька, картина вновь становится статичной. И не случайно: поэт останавливает время, утверждая, что, несмотря на жизненный опыт, на морщины, детская чистота восприятия остаётся неизменной и непобеждённой. Ведь деревянный конёк, с одной стороны, не двинется вперёд, сколько его ни хлещи – а значит, время не властно настоящему над человеческой душой. С другой стороны – он представляет собой узнаваемый образ детства, а детство и детское восприятие мира – одно из важнейших оснований футуристической эстетики: о футуристах пишут, что они играют с языком, как дети, об их детском «повороте зрения» говорили Ю. Тынянов и К. Чуковский. Наконец, сами футуристы обращались к детскому творчеству напрямую, ища в нём чистого видения, не затронутого готовыми формами языка (Иванюшина, 2003, с. 203–208).

Кроме того, образ деревянного конька получает особое значение именно в связи с именем В. Хлебникова. И. Ю. Иванюшина, анализируя роль игры в творчестве футуристов, приводит выдержку из манифеста В. Хлебникова «Наша основа». Она пишет: «Наблюдения за языковыми играми детей привели склонного к глобальным обобщениям В. Хлебникова к пониманию игровой природы языка как такового. Этот тезис он обосновал в манифесте “Наша основа”. Подобно тому, как во время игры стул заменяет ребенку коня, слово солнце во время разговора заменяет человеку прекрасную, величественную звезду» (Иванюшина, 2003, с. 205). Следовательно, можно понимать образ деревянного конька также и как отсылку к этому манифесту, творческий диалог с другом.

Движение как таковое в стихотворении передано и через использование анжамбеманов и пропуск запятых. Отсутствие пауз заставляет быстрее читать определённые отрывки, связанные с этой темой: «Поезда дребезжавшие в иступленьи», «...карте // Исцарапанной сетью путей», «А время стегало жестокою плетью // Но был деревянным конек» (Бурлюк, 1930, с. 18).

Больше всего запятых наблюдается там, где внимание читателя сосредоточивается на самой важной части портрета – глазах. Линейное движение здесь сменяется *изменением*: «А эти прозрачные очи глазницы // Все глубже входили...», «Пробегали порывы, очнувшейся птицы...» (Бурлюк, 1930, с. 18). Мы словно останавливаемся, вглядываемся в холст, пытаемся уловить отблеск огня в глазах изображённого, и возникшие паузы и обилие запятых здесь не случайны.

Но тема движения появляется и здесь. Метафора души, сознания как птицы и мотылька, лёгких летунов, написана зримо, возникают важные для поэзии Бурлюка цветообразы («голубой мотылёк») (Бурлюк, 1930, с. 18). Одни визуальные образы вновь «накладываются» на другие, создавая симультанное полотно.

Приём «наложения» образов, игры с фоном Д. Бурлюк последовательно применял как в поэзии, так и в живописи. Ещё одним ярким примером симультанной композиции среди стихотворных экфрасисов является вторая часть стихотворения «Дочь» («В лесу своих испуганных волос // Таилась женщина – трагический вопрос...») (Бурлюк, 1930, с. 18). Растрёпанные волосы охваченной эмоциями девочки-подростка превращаются в лес, выступающий фоном для её словесного портрета.

Аналогично слияние с природой показано и в стихотворении «Природа носит жёлтое манто...», где осенний пейзаж постепенно превращается в портрет зрелой, но всё ещё прекрасной женщины: «Увядшие цветы // И листья клёна приколоты // К плечу... // Она способна нравиться мужчинам» (Цит. по: Деменок, 2021). Ясный осенний день – словно последний проблеск надежды, молодости, счастья: «Средь серых облаков // Лазурь, блеснувши, кажется подарком. // На остриях ресниц дрожат слезинки. // В чертах заметно утомленье» (Цит. по: Деменок, 2021). Интересно, что в этом тексте, написанном уже в 50-х, Д. Бурлюк вновь возвращается к образу, использованному им в «Приёме Хлебникова»: «У вылинявших глаз легла // Морщинок карта» (Цит. по: Деменок, 2021).

В живописи примером реализации этого приёма может послужить полотно «Маруся у моря» (Рисунок 2), где модель как бы растворяется в море и хмуром небе; написанные широкими, плавными мазками ниспадающие локоны словно сливаются с морем и небом. Голубые проблески неба, почти схематично обозначенный

белый парус, солнечные блики на тёмной воде делают настроение картины скорее задумчивым, нежели тревожным (на что, казалось бы, могли бы намекать тёмные тона). Для тени на лице модели Д. Бурлюк использует синюю краску, вновь зарифмовывая образы Маруси и моря.



Рисунок 2. «Маруся и море» (1965 г.). Источник: Бурлюк Д. Все работы

Важной особенностью футуристических стихов является также ориентация на фактуру слова. Под фактурой футуристы понимали сложное, комплексное явление, складывающееся из ритмической и смысловой организации, синтаксиса, начертания, раскраски и собственно звучания слов в живом исполнении (Кручёных, 2006, с. 299-300).

Выше мы уже отмечали, что для Д. Бурлюка была крайне важна инструментовка стиха. Иногда он стремился сделать её видимой, обнажая приём – например, в упомянутых выше стихотворениях «Без Н», «Без Р», «Осенний Ветер Вил свои тенета...» и др. Но и в других работах он уделял ей большое внимание, избирая те или иные звуки, словно оттенки цвета, передающие определённое настроение. Так, рассмотренная ранее вторая часть стихотворения «Дочь» отчётливо инструментована на С – не то шёпот взволнованной девочки-подростка, не то шелест листьев в изображённом «на фоне» лесу.

Ещё одним примером работы с фактурой слова может послужить портрет-экфрасис «Садовник», где повторяются глухие и шипящие. Вкупе с этим своеобразная расстановка знаков препинания делает текст отрывистым, шероховатым, подобно полотну, написанному резкими мазками. Это же ощущение подчёркнуто и в семантике текста: «Рот сухой и глаз прямой», «Острый блеск», «Всё же был и сух и слеп!» (Бурлюк, Бурлюк, 2002, с. 80). Стоит отметить, что звук С часто присутствует и в этих строках. В научной литературе можно встретить мнение о том, что инструментовка на С включает в себя мотивы опасности и тревоги (Богданова, 2025, с. 3893).

«Приём Хлебникова» в отношении инструментовки стихотворения интересен, пожалуй, тем, что в каждой строке / соседних строках преобладает определённый согласный: «Пробежали порывы, очнувшейся птицы», «И билось сознание под клейкою сетью // Морщин, как в сачке голубой мотылек» (Бурлюк, 1930, с. 18). Это вновь напоминает «Семейный портрет» и цветные плоскости, разделяющие его на части.

Возвращаясь к работе Р. Д. Тименчика, отметим, что вышеизложенные приёмы работы Д. Бурлюка с фактурой слова не только повторяют приёмы работы с фактурой в живописи, но и помогают тому, что сам Р. Д. Тименчик (2018, с. 117) назвал компенсацией «несказуемости» визуального образа. В самом деле, для Д. Бурлюка не характерно использование звуковых образов как минимум в портретах-экфрасисах: рассмотренные нами «Приём Хлебникова», «Дочь», «Садовник», «Природа носит жёлтое мантию...» в основном не содержат в себе эксплицитно прописанных звуковых образов. В этом и нет необходимости: звуки для Бурлюка – одновременно и аналог оттенка цвета, и попытка передать звучание происходящего на картине.

Заключение

Изучив специфику портрета-экфрасиса в творчестве Давида Бурлюка, мы пришли к следующим выводам:

1. Установлено, что поэзия и живопись Д. Бурлюка тесно переплетены. Создавая портреты-стихотворения, он ориентировался не на литературный портрет, а на жанр экфрасиса: начав свою творческую деятельность с рисунков в детском дневнике, он стал поэтом позже, чем художником, и этот факт определил его взаимоотношения с литературой.

2. Доказано, что приёмы работы с линией, цветом, геометрической формой Д. Бурлюк переносил и на литературу. В своих теоретических работах он определял гласные как показатели пространства и времени, а согласные – как носители содержания и в соответствии с этим «инструментовал» свои стихи. Д. Бурлюк пользовался звуками как цветовой палитрой, стремился к выразительности, осязаемости фактуры как в манере нанесения краски на живописное полотно, так и в слове.

3. Выявлено, что важным для Д. Бурлюка является принцип simultaneity, позволяющий схватить движение, которым наполнен весь мир вокруг поэта: его стихи написаны, по его собственному замечанию, на ходу, «набросаны» в соответствии с первым движением души. Совмещая несколько разных образов и точек зрения, он давал возможность читателю выстраивать свою собственную траекторию чтения – или же взгляда на полотно.

4. Определено, что в литературном творчестве Д. Бурлюка значимое место занимает кубистический принцип. Заимствованный из живописи, он позволяет достичь simultaneity композиции и не только передать движение бытия, но и наделить произведение особой, динамичной внутренней жизни.

Намечены перспективы дальнейшего исследования представленной темы. Планируется рассмотреть другие произведения Д. Бурлюка с точки зрения проявления визуального в стихотворном тексте, для того чтобы более точно определить сущность его интермедийной поэтики и пересечений литературного и живописного творчества.

Материалы исследования | Research materials

1. Бурлюк Д. Все работы // Архив – социальная сеть художников и ценителей искусства. <https://art-chive.ru/davidburliuk/works>
2. Бурлюк Д. Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины (1907-1930). Нью-Йорк, 1930.
3. Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения / вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. С. Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2002.
4. Деменок Е. Давид Бурлюк. Сувениры. Стихи из альбома в парчовом переплёте // Южное сияние. 2021. № 1. <http://www.intelros.ru/readroom/yuzhnoe-siyanie/zh1-2021/44020-david-burlyuk-suveneriy-stihi-iz-alboma-v-parchovom-pereplete.html>

Источники | References

1. Бирюков С. Е. Давид Бурлюк – многоликий и единый // Неофилология. 2024. № 1 (37). <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2024-10-1-138-148>
2. Богданова О. В. «Лучший поэт среди художников»: Давид Бурлюк // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2025. № 9.
3. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб.: Пушкинский фонд, 1994.
4. Дадабаева Р. В. Современные подходы в исследовании категории «экфрасис» // Ташкентский литературоведческий форум – 2024. 2025. № 3.
5. Иванюшина И. Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика: дисс. ... д. филол. н. Саратов, 2003.
6. Кручёных А. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. М.: Гилея, 2006.
7. Лукьянова И. Лучший художник среди поэтов // Русский мир: журнал о России и русской цивилизации. 2015. № 6.
8. Тименчик Р. Д. Ещё раз о русском стиховом экфрасисе // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / ред. Т. Автухович. Седльце, 2018.
9. Рымарь Н. Т. Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации кризиса языка в XX в. Самара: Самарский университет, 2013.
10. Шевчук В. Г. Диалогичность и текстуальность как особенности культурного пространства В. Кандинского и Д. Бурлюка // Философия и культура. 2023. № 3. <https://doi.org/10.7256/2454-0757.2023.3.39706>

Информация об авторах | Author information



Еременко Елена Евгеньевна¹

¹ Самарский национальный исследовательский университет имени академика С. П. Королёва



Elena Evgenievna Eremenko¹

¹ Samara National Research University

¹ [lena1997eee@yandex.ru](mailto:lana1997eee@yandex.ru)

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.10.2025; опубликовано online (published online): 20.11.2025.

Ключевые слова (keywords): русский литературный авангард; поэзия и живопись Давида Бурлюка; кубистический принцип построения литературного образа; simultaneity принцип портретирования; портрет-экфрасис; Russian literary avant-garde; David Burliuk's poetry and painting; cubist principle of constructing a literary image; simultaneous principle of portraiture; portrait ekphrasis.