



◀ *Цветы с ангелами*
Около 1950-х
Холст, масло
78,5 × 53,5

◀ *Flowers with Angels*
с. 1950s
Oil on canvas
78.5 × 53.5 cm

В статье воспроизведены работы из коллекции Мэри Клэр Бурлюк.

Натэлла Войскунская

Футуризм и после: Давид Бурлюк (1882–1967)



Прошло уже 100 лет с того дня (20 февраля 1909 года), когда увидел свет «Футуристический манифест». В нем итальянский писатель, глава и теоретик футуризма Филиппо Томмазо Маринетти отрекся от художественных традиций прошлого и выразил страстное восхищение новой, технологической, эрой, для которой характерны стремительная трансформация окружающей среды и условий жизни, массовое промышленное производство, невиданные ранее машины, орудия труда и предметы быта. Для людей искусства все эти изменения означали, что настало время поиска (и обнаружения) иных художественных форм, стилей, образов и материалов. В манифесте провозглашалось: «Поэт должен тратить себя без остатка, с блеском и щедростью, чтобы наполнить восторженную страсть первобытных стихий. Красота может быть только в борьбе. Никакое произведение, лишенное агрессивного характера, не может быть шедевром. Поэзию надо рассматривать как яростную атаку против неведомых сил, чтобы покорить их и заставить склониться перед человеком. Мы стоим на последнем рубеже столетий!.. Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость. ...Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов, мы будем бороться против морализма, феминизма, против всякой оппортунистической или утилитарной трусости».

Футуризм — движение не менее глобальное и интернациональное, чем технический прогресс и индустриальное развитие. Вскоре после публикации первого футуристического манифеста, в декабре 1912 года, появился манифест «Пошечина общественному вкусу», ознаменовавший собой рождение российского футуризма. Для российских, как и для итальянских футуристов, прошлое умерло, превратилось в мертвый хлам. Новое искусство — авангард — не питало ни малейшего почтения к поэтам и художникам славного прошлого. В сочиненном Давидом Бур-

люком, Велимиром Хлебниковым, Алексеем Крученых и Владимиром Маяковским тексте «Пошечины...» утверждалось: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов». И тут же предлагалось радикальное: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности».

Лидером российских футуристов волею судеб и, вне всякого сомнения, по призванию оказался страстный, даже неистовый агитатор, спорщик, выдумщик, составитель громких заявлений и манифестов Давид Бурлюк. Художник и поэт, он был также умелым и ус-

пешным организатором: еще в 1910 году вместе со своими братьями Николаем и Владимиром Давид создал неподалеку от Херсона группу «Гилея» (такое греческое наименование древней Скифии). Вероятно, проведенная в степной полосе юность в определенной мере сформировала характер Бурлюка. Во всяком случае, у Антона Ажбе (Бурлюк занимался живописью в его частной школе в Мюнхене) были, надо думать, основания назвать его «удивительным диким степным конем».

Группа «Гилея» в 1913 году стала костяком футуристического движения

Natella Voiskounski

Futurism and After: David Burliuk (1882–1967)

February 20 2009 marked the centenary of the publication of the Futurist manifesto, in which Marinetti denied past artistic traditions and expressed his passionate admiration for a new technological era with its emphasis on speed, industrialization, and changes in the style of life, with a resulting strong demand for new artistic forms, styles and media. “The poet must spend himself with warmth, glamour and prodigality to increase the enthusiastic fervor of the primordial elements. Beauty exists only in struggle. There is no masterpiece that does not have an aggressive character. Poetry must be a violent assault on the forces of the unknown, to force them to bow before man. We are on the extreme promontory of the centuries!” Marinetti wrote. “What is the use of looking behind at the moment when we must open the mysterious shutters of the impossible? Time and Space died yesterday. We are already living in the absolute, since we have already created eternal, omnipresent speed. ... We want to demolish museums and libraries, fight morality, feminism and all opportunist and utilitarian cowardice.”

Three years later in December 1912 the birth of Russian futurism was marked by a manifesto “A Slap in the Face of Public Taste”. For the Russian Futurists, as for their Italian counterparts, the past was dead. The avant-garde means to make it new, means no homage to the poets and artists of any glorious past. The 1912 manifesto (signed by David Burliuk, Velimir Khlebnikov, Alexei Kruchenykh, and Vladimir Mayakovsky) declared: “The past is too tight. The Academy and Pushkin are less intelligible than hieroglyphs,” and exhorted fellow poets to “throw Pushkin, Dostoevsky, Tolstoy, etc., etc. overboard from the Ship of Modernity.”

The Russian Futurists were headed by a passionate and successive organizing leader David Burliuk, who in 1910 together with his brothers Nikolai and Vladimir founded the group “Hylaea” (Greek for ancient Scythian lands) at an estate near Kherson located by the Black Sea. This

very group in 1913 was to become Futurist. It is worth noting that the Russian Futurism was more “verbal-centric” than “visual-centric”. And thus the Burliuk brothers were joined by poets like Vasily Kamensky, who called himself “a futurist-songfighter”, and the “*budetyanin*” (a Russian neologism from the future form of the verb to be – “budet”) Khlebnikov, who, according to the outstanding poet Osip Mandelstam “dug underground routes to the Future”; Alexei Kruchenykh, often referred to as the “Rimbaud of Russian Futurism”; and the internationally known Mayakovsky, in whom Burliuk was the first to recognize a genius. Although “Hylaea” is generally considered the most influential group of Russian Cubo-Futurism, other futurist units appeared, such as Igor Severyanin’s Ego-Futurists in St. Petersburg, or the group of poets “Tsentrifuga” in Moscow which was close both to Futurism and Symbolism (with Boris Pasternak among its members), alongside a few others in the Ukraine (in Kiev, Kharkov, and Odessa).

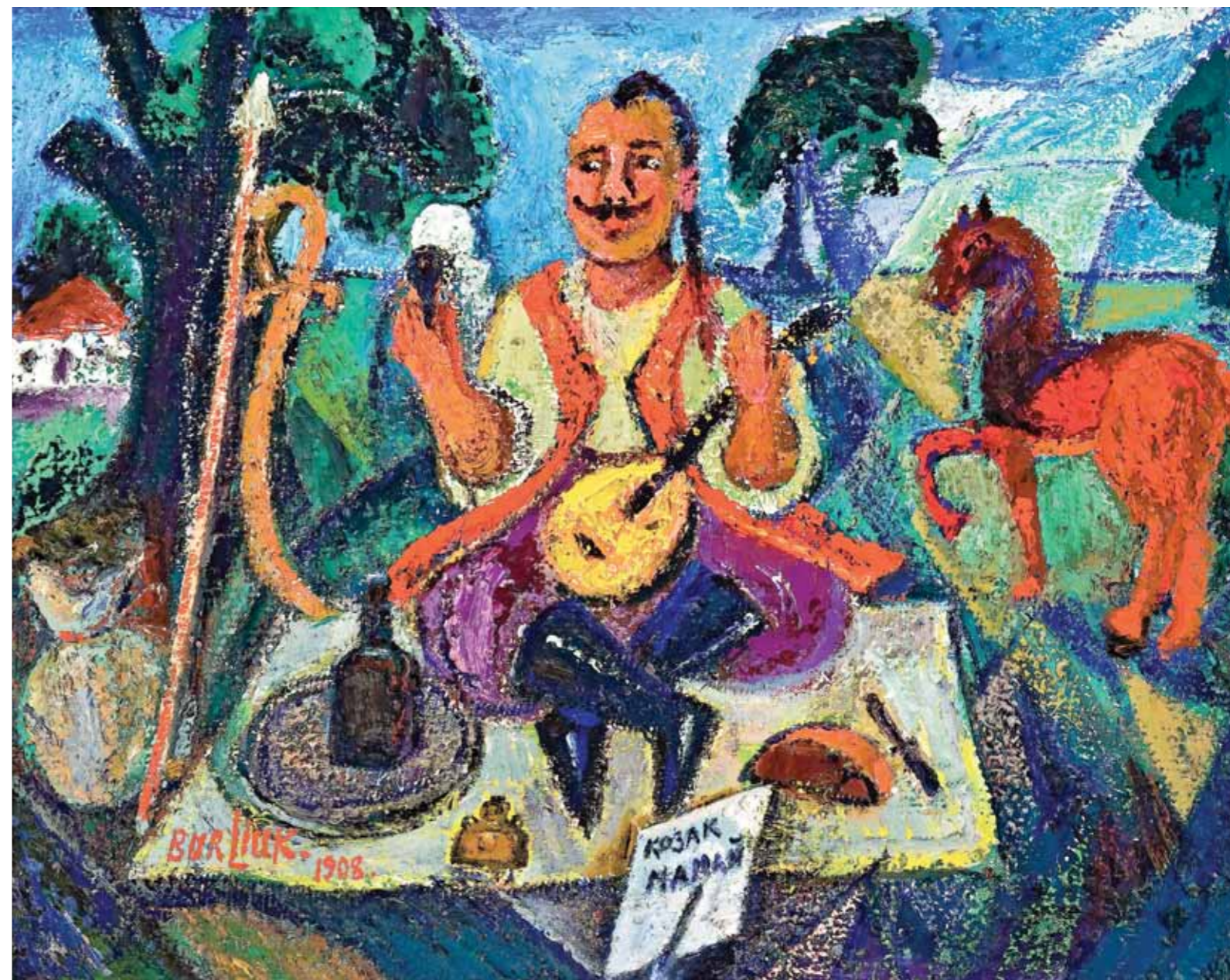
The short burst of Futurism in Russia, the mere existence of which was due to the fact that it united phenomenal personages of the artistic circles of the first decade of the 20th century, was honoured by a book “Futurists” written by the Russian famous man of letters Kornei Chukovsky. And it was he who made an exact but ironical comparison of Moscow “cubo-futurists” and Petersburg “ego-futurists.” At the same time others like Velimir Khlebnikov in his poem “Burliuk” (1921) praised his friend’s wild energy (also noticed by Burliuk’s mentor in Munich Anton Azhbe, who called his student “a wonderful wild steppe horse”); or like the poet Nikolai Aseev who paid tribute to Burliuk’s sarcastic manner in the poem “Mayakovsky Beginning”. David Burliuk since the 1910s has been known and referred to as the father of Russian Futurism (his own definition of himself), and though the life span of the movement was short, the name of David Burliuk was and still is a symbol of epatage, artistic notoriety, and scandalous public behaviour



Кукла
с разрисованным
лицом
Не датирована
Ткань, тушь, краска
Высота 61

Doll with Painted Face
Undated
Ink and paint on fabric
Height 61 cm

All works are in the
collection of Mary
Clare Burliuk.



Казак Мамай. 1908
Мешковина, масло
94 × 78,5

Cossack Mama. 1908
Oil on burlap
94 × 78.5 cm

mixed with inexhaustible creativity. For the majority of amateurs his name, however, remained only in the annals of art history of the first quarter of the 20th century. But what came after?

A large scale exhibition “Futurism and After: David Burliuk, 1882-1967” which was on view through March 2009 in the Ukrainian museum in New York is an homage to the artist and the first major US show of Burliuk’s art in nearly half a century. The site of the exhibition reveals the connection of Burliuk’s native Ukraine and America, the country that became his Motherland from 1922 until his death in 1967.

According to Jaroslaw Leshko, president of the Ukrainian Museum in New York, “many of these works have not been exhibited in New York City so this is a unique opportunity to take a close and rare look at the whole career of one of the 20th century’s important avant-garde artists through the prism of his own collection now in the possession of his granddaughter [Mary Clare Burliuk].”

More than 100 works, including some of Burliuk’s photographs and personal belongings, enabled visitors to overview the part of Burliuk’s art that was created beyond, and after, the Russian period of his burlesque activity – during his trips to Siberia, to Japan and his residence in the United States. It is probably due to the fact that this show displays quite a number of family rarities that you start to feel Burliuk’s artistry the moment you enter the exhibition. Among them are Burliuk’s eye-catching, garish, cubistic patchwork vest and some of his single-drop earrings, and his glass eye; there is also a display of his easel, paint brushes, his paint box and pallets alongside the ink-on-cardboard portrait of Burliuk by Arshile Gorky (1930), a bust of the artist by Chaim Gross, and a bust of the artist’s wife Marusia Burliuk by Isamu Noguchi.

A special part of the exhibition is devoted to Burliuk’s almost two year – from October 1920 to August 1922 – active avant-garde intervention in Japanese artistic life, at that time characterized by a

strong striving for westernization and modernization in practically speaking all spheres of life – political, social and economic. As Ihor Holubitzky remarks in his article for the exhibition catalogue “David Burliuk in Japan”, all these formed a “favourable cultural climate for an exhibition of modern Russian painting”. And though his stay in Japan is sometimes regarded only as “a brief interlude between Burliuk’s life in Russia and his resettlement in New York City”, the Japanese received the artist and his friend the renowned artist of Ukrainian origin Viktor Palmov enthusiastically; both were the organizers of the “First Exhibition of Russian Paintings in Japan” due to the support of ROSTA (the Russian Telegraph Agency, with which Mayakovsky was very active). The first exhibition of new Russian art in Japan showcased 473 works by 28 artists, including works by Burliuk’s friends Malevich and Tatlin (150 works were by Burliuk himself and 43 by Palmov).

In 1921 the Royal Family paid due attention to Burliuk’s artwork, organizing



Каменицук. 1912
Холст, масло
33 × 31,3

Bricklayer. 1912
Oil on canvas
33 × 31,3 cm

his solo-show in Kyoto and purchasing some of his paintings. Naturally, he painted intensively following a variety of styles and trends and techniques. Thus, there are on view his abstract-futurist works, plein-air landscapes (“Japan Palm”, 1921), genre scenes (“On the Train”, 1922) and portraits (“Viktor Palmov”, 1921; “Marusia in Japan”, 1922; “Japanese Woman”, 1922). When in the USA, Burliuk seemed never to lose his contacts with Japan, having organized a benefit exhibition in New

York after a devastating earthquake in Tokyo in 1923. He also used his “memory-experience” in his Japanese motifs until the end of his life.

In 1922 Burliuk and his family (his wife Marusia and two young sons) landed in New York. Contrary to the idea that he deserted Russia to escape the Bolsheviks he worked from 1923 to 1940 as the art editor and proofreader for the “Russian Voice”, a Communist newspaper. He also published a magazine “Color & Rhyme”. In 1925 in New York the two great Russian Futurists Mayakovsky and Burliuk met, and the latter became the poet’s guide and the one who acquainted Mayakovsky with Elly Jones (nee Siebert), the mother of the poet’s only child, Patricia. To commemorate the meeting of the two great Futurists Mayakovsky left a pen portrait of Burliuk which he signed in Russian and dated in English (it was shown at the exhibition).

Life in the USA satisfied Burliuk’s curiosity and his keen “futuristic” attention to new technologies and a novel life style. Here he was able to find a variety of industrial enterprises, modern conveniences, and futurist-style architecture. And here again the artist made a twist in his artistry — he created the Radio-style, accompanied in his futurist way by two “Radio-manifests”. In her article contributing to the catalogue Miroslava Mudrak paid tribute to Burliuk as a “Radio-modernist”. She writes: “Burliuk’s Radio-style evolved in the late 1920s as an artistic philosophy informed by Aristotelian ‘entelechy’ (the Greek word for a state of completion or perfection, the

attaining of a body’s or object’s final aim) — the sensory actualization of form through the creative agency of art.” In order to make the term clearer Mudrak uses the Russian word “faktura” to describe it: “First articulated in 1912, ‘faktura’ is revealed through a raw, tactile display of impastoed threads of pigment sometimes mixed with clods of soil, or ‘lined’ with plaster-like icons and frescos. It describes subliminal perceptions of primordial bio-geological rhythms in nature, recorded with the radiant enthusiasm of quasi-ritualistic process of rudimentary essences on a painting surface. Burliuk’s ‘faktura’ brings us face to face with brute modernism as if touching the ‘coat of some fabulous wild beast’... Shaped by the principles of ‘faktura’, the concept of Radio-style can thus be described as an abstract painting of coloured space inspired by the invasion of mechanics offering a composite layering of organic forms that have morphed into mechanomorphic entities. Radio-style is about past and future, the petrographic and cosmological in one fell swoop — an embodiment of Burliuk’s metaphysical self in the active present.” The Radio-style is represented at the exhibition by several works (“Harlem River”, 1924; “Advent of Mechanical Man”, 1925; “Ferry Across the Hudson”, 1925).

In the 1930s Burliuk turned to realism “flavoured” with a mysterious fairy-tale like mood. He painted New York streets, gloomy urban scenes with gnome-like figures, poor inhabitants of lower Manhattan (“Foot of the 10th Ave. New

в России. В нее органично влились безмерно талантливые участники: поэты Василий Каменский («футурист-песнебоец», по его собственному выражению); «будетлянин» Велимир Хлебников (он «прорыл в земле ходы для будущего», — утверждал акмеист Осип Мандельштам); Алексей Крученых, которого иногда называли Артюром Рембо российского футуризма и Владимир Маяковский (именно Бурлюк первым оценил его гениальность). «Гилея» по праву признается наиболее влиятельной группой российских футуристов, однако существовали и другие союзы той же направленности: например, эго-футуристы во главе с Игорем Северянином в Санкт-Петербурге; поэты «Центрифуги» в Москве, объединившие в своем творчестве футуризм и символизм (среди них были Борис Пастернак и Николай Асеев); несколько футуристических групп появилось на Украине — в Киеве, Харькове и Одессе. Созданию и развитию новых «ячеек» более всего способствовал сам Бурлюк — неутомимый организатор и непререкаемый участник поездок в провинциальные города, где проводились выступления наиболее ярких футуристов и публичные диспуты.

Непродолжительное развитие и воплощение футуристических идей в России носило взрывной характер и привлекло феноменально одаренных творцов; оно было скорее литературно-центричным (поэтическим), нежели живописно-центрическим. Проницательный литературный критик Корней Чуковский посвятил данному движению книгу «Футуристы», в которой, в частности, изобретательно и не без иронии разбирает отличия московских кубофутуристов от петербургских эго-футуристов. Само появление этой книги, конечно, сыграло немалую роль в пропаганде носившихся в воздухе идей и укрепило позиции «отца русского футуризма», как стал именовать себя Давид Бурлюк. Известности и даже славы ему, и в самом деле, было не занимать. Неистойвой энергии своего сотоварища отдал должное Велимир Хлебников в стихотворении «Бурлюк» 1921 года:

С широкою кистью в руке ты бежал рысью
И кумачовой рубашкой
Улицы Мюнхена долго смущал,
Краснощеким пугая лицом.

(*A propos.* Бурлюк, в свою очередь, в высшей степени образно поведал о своем отношении к другу: «Я о Хлебникове написал паром дыхания своего в воздухе, на барабанных перепонках десятков тысяч слушателей на лекциях своих, в тридцати трех городах России — целые устные томы. Я проповедовал Хлебникова»).

Николай Асеев в поэме «Маяковский начинается» отметил свойственные Бурлюку необыкновенную находчивость и саркастический склад ума:



В поезде. 1922
Холст, масло
34,2 × 45,7

On the Train. 1922
Oil on canvas
34.2 × 45.7 cm

Движение/Волны
Около 1910–1920
(повторено в 1960-е)
Масонит, масло
16,2 × 10,5

Movement/Waves
с. 1910–1920
(repainted 1960s)
Oil on masonite
16.2 × 10.5 cm

Искусственный глаз
прикрывался лорнеткой;
в сарказме изогнутый рот
напевал,
казалось, учтливое что-то;
но едкой
насмешкой
умел убивать наповал.

С тех пор имя Бурлюка ассоциируется с эпатажем, провоцированием публики, своего рода «хулиганством» в артистичной упаковке и вместе с тем, с художественной самобытностью и безграничной креативностью. Для подавляющего большинства любителей искусства его имя целиком и полностью принадлежит краткой, однако бурной истории художественных течений первой четверти XX века. Но что же было дальше? Можно ли говорить о его творческой жизни «после футуризма»?

Ответ на этот вопрос дает масштабная экспозиция «Футуризм и после: Давид Бурлюк (1882–1967)», развернутая в залах Украинского музея в Нью-Йорке. Выставку произведений художника в этом музее нельзя не признать символической: Бурлюк родился на Украине, а Америка стала для него второй родиной (он жил в США с 1922 года). Следует отметить, что экспозиция является наиболее полным ретроспективным показом творчества Давида Бурлюка в США за последние полвека.

Действительно, по словам президента попечительского совета Украинского музея Ярослава Лешко, «многие из демонстрируемых работ никогда не выставлялись в Нью-Йорке, так что зрители имеют уникальную возможность ознакомиться во всей полноте



Японские листовки
Около 1921–1922
Бумага, тушь
19,5 × 32,8

Japanese leaflets
с. 1921–1922
Ink on paper
19.5 × 32.8 cm



В.В.МАЯКОВСКИЙ ▶
Портрет Давида
Бурлюка
Картон, тушь
30,7 × 22,7

Vladimir
MAYAKOVSKY ▶
Portrait of David Burliuk
Ink on card
30.7 × 22.7 cm





York”, 1946). Regarding this part of Burliuk’s legacy Dr. Mudrak concludes: “Burliuk’s immigrant perspective on the working class of the 1930s and 1940s ... offers a unique, and still largely unstudied, contribution to American Social Realism.” In 1941 Burliuk moved to Hampton Bays, Long Island, where he was the main player in the Hampton Bays Art Group — an artistic colony, which united the Soyer brothers, Rafael (who painted a portrait of Burliuk and his wife in 1943) and Moses, Milton Avery, and Arshile Gorky.

During World War II he made what some have called “his Guernica” — a large canvas “Children of Stalingrad” (1944), depicting the tragic life of the orphans of the heroic city... Curious children’s eyes seem to study the viewer trying to find an answer to the vital question: “To live or not to live?” Naturally this (though rather naïve) painting dominates the exhibition as a screaming bright emotional splash on the wall. This work is not the only testimony of the artist’s “political” art. His “Lenin and Tolstoy” (1925-1930) — an attempt to depict two real symbols of Russia — the Past embodied in the image of Tolstoy and the Future embodied in

Lenin, ploughing up the soil of future impressive success of Soviet Russia — became a paraphrase of Ilya Repin’s “The Ploughman Tolstoy in the Fields”.

The exhibition opens with the most popular of Burliuk’s work, “Cossack Mamai” (1908) — his fauvist tribute to Ukrainian folklore and festivity of life. This painting alongside a dozen other early paintings evidence his absolute artistic emancipation to mix Fauvist, Cubist and Futurist tendencies (like “Bricklayer”, 1912; “Man with Two Faces”, 1912; “Neomorphism”, 1918; “Primavera”, 1913). Somehow in the 1940s and 1950s Burliuk again turned to Ukrainian folk naïve realism, recollecting his joyful childhood impressions in his colourful steppe landscapes, Ukrainian girls and genre scenes (“Two Ukrainian Girls”, 1948; “Uncle and His Niece”, 1950s).

In 1949-1950 the Burliuks made an eight-month trip to Europe and — as the curator of the exhibition Dr. Miroslav Shkandrij marks in his opening article to the catalogue — from then on they visited Europe almost every other year; they became great travelers who in 1962 made a trip around the world (*a propos*, Burliuk

was 80 at that time). The first trip gave vent to Burliuk’s life-long admiration of Van Gogh and inspired him to a series of works dedicated to the great Dutch artist (“Café de Nuit”, 1949). When in 1956 and then in 1965 he came to the Soviet Union Burliuk visited Moscow, Leningrad, Kharkov and the Crimea — in the collection of Mary Clare Burliuk there is his painting “Crimea” dated 1956. He was welcomed in the USSR but was not honoured either by an exhibition or a publication.

Special attention is given to the last decade of the artistic activity of this master with his really unique “power of dynamic creation”. The still-lives of the 1950s and 1960s show the artist’s ability to enjoy life in its flourishing glory (“Flowers with Angels”, c. 1950s). When by the end of his life the aging artist experienced some difficulty and inconvenience working at the easel he switched to miniatures painted on wood. This part of the exhibition is of an absolutely peculiar interest — set in glass cases these paintings vary from purely realistic (“Girl with Red Lips”, undated; “Man with Teapot”, 1964), to the avant-garde (“Rainy Day Man”, undated) or naïve.

Дети Сталинграда
1944
Холст, масло
157 × 205,8

Children of Stalingrad
1944
Oil on canvas
157 × 205,8 cm

с творчеством одного из виднейших в XX веке представителей живописно-авангарда на материале наследия мастера, которым ныне владеет его внучка [Мэри Клэр Бурлюк]».

Зрителям было показано творческое наследие Бурлюка, относящееся к тому периоду, когда российский этап его бурной художественной активности завершился: это, главным образом, работы, выполненные во время путешествия по Сибири, пребывания в Японии и жизни в Америке. Демонстрировалось более 100 экспонатов, в числе которых — помимо живописных и графических произведений, фотографии и личные вещи Бурлюка. Сохранившиеся семейные раритеты — такие, как составленная из разноцветных кусочков ткани (в стиле patchwork) «кубистическая» жилетка, серьги, стеклянный глаз мастера (еще в юности он лишился одного глаза), мольберт, палитра и кисти, — свидетельствуют об артистичности и художественной натуре их владельца. Наряду с личными вещами выставлялись графические портреты Бурлюка работы Аршила Горки (1930) и Владимира Маяковского (1925), а также скульптурные изображения художника (автор Хайм Гросс) и его жены Маруси (автор Исаму Ногучи).

Один из разделов экспозиции посвящался почти двухлетнему (октябрь 1920 — август 1922) пребыванию Бурлюка в Японии. Это было похоже на «вторжение» российского авангардного искусства в художественную жизнь страны, где в то время ощущалось сильное стремление к вестернизации и модернизации практически во всех отраслях, включая культуру и искусство. В статье «Давид Бурлюк в Японии», помещенной в каталоге нью-йоркской выставки, Игорь Голубицкий отмечает, что указанное обстоятельство сформировало «благоприятный культурный климат для демонстрации современной российской живописи». Пребывание Бурлюка в Японии ошибочно было бы квалифицировать как не более чем «краткую интерлюдия» между жизнью в России и переездом в Америку, хотя такого рода высказывания встречаются нередко.

В Стране восходящего солнца Давида Бурлюка и его друга — прекрасного художника уроженца Украины Виктора Пальмова (чь работы экспонируются в Третьяковской галерее и в других музеях мира) встретили с немалым энтузиазмом. Они организовали обширную выставку российского искусства, в состав которой вошло 473 произведения 28 художников, в том числе Малевича и Татлина, 150 работ, созданных самим Бурлюком, и 43 — Пальмовым. Первая в Японии выставка российской живописи состоялась при поддержке Российского телеграфного агентства (РОСТА). Нелишне вспомнить, что в это же время в Москве с деятельно-

Виктор Пальмов
1921
Доска, масло
25,4 × 17,3

Viktor Palmov, 1921
Oil on board
25,4 × 17,3 cm

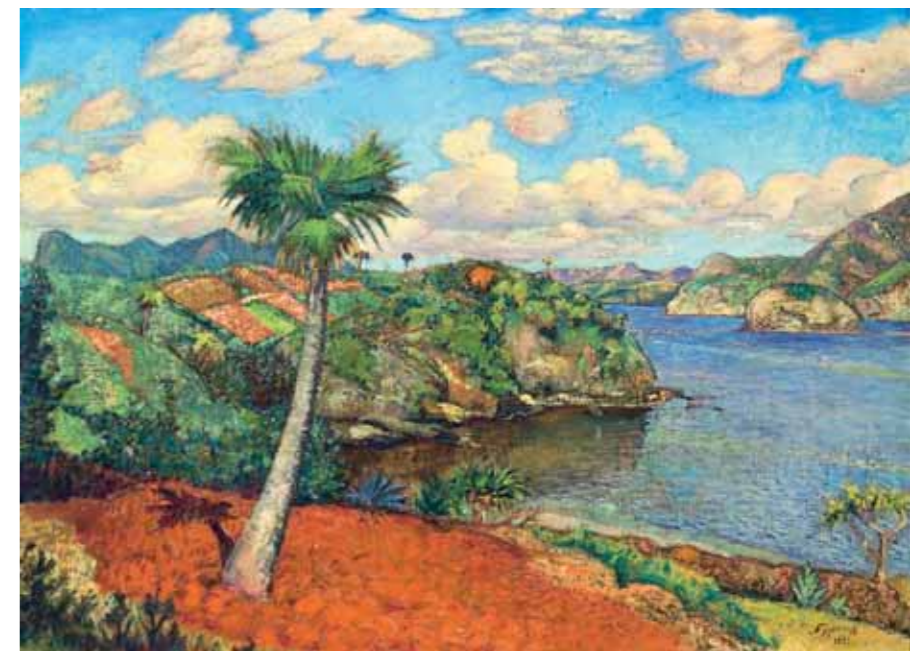


стью РОСТА оказался тесно связан соратник Бурлюка по футуристическому движению Маяковский (жизненным путем двух друзей суждено было пересечься еще раз). В 1921 году императорская семья проявила интерес и приобрела несколько работ Бурлюка, предварительно устроив его персональную выставку в Киото.

Бурлюк не только пропагандировал российское искусство, но и интенсивно занимался творчеством, не ограничивая себя при этом каким-то одним стилем. Он работал в самых разных художественных техниках и пробовал свои силы во многих направлениях. На выставке в Украинском музее представлены созданные в Японии в стиле абстрактного футуризма типично пленэрные пейзажи («Японская пальма», 1921), жанровые произведения («В поезде», 1922), портреты («Виктор Пальмов», 1921; «Маруся в Японии», 1922; «Японская женщина», 1922). Переехав в США,

Японская пальма, 1921
Мешковина, масло
72,5 × 98

Japan Palm, 1921
Oil on burlap
72,5 × 98 cm



Бурлюк не утратил связь с Японией: так, после произошедшего в 1923 году разрушительного землетрясения, практически полностью уничтожившего Токио и Йокогаму, он организовал в Нью-Йорке благотворительную выставку-продажу своих работ. Да и вообще замечено, что до конца жизни художник использовал запечатлевшиеся в его памяти японские мотивы.

В Нью-Йорке Бурлюк вместе с Марусей и двумя маленькими сыновьями оказался в 1922 году. Кстати, неверно было бы считать, что он покинул родину по политическим мотивам, ведь в 1923–1940 годах Давид Давидович работал художественным редактором и корректором в издаваемой коммунистами газете «Русский голос» (*Russian Voice*), при этом он много времени уделял живописи, выпускал иллюстрированный журнал *Color & Rhyme* («Цвет и Рифма»). В 1925 году в Нью-Йорк приехал Маяковский. Там произошла последняя встреча двух выдающихся футуристов: в память об этом поэт оставил свой «автограф» — портрет Давида Давидовича. Так случилось, что именно Бурлюк познакомил Владимира Владимировича с российской эмигранткой Элли Джонс (урожденной Зиберт), которая стала матерью единственного ребенка Маяковского — Патриции.

Америка во многом соответствовала обостренному «футуристическому» интересу Давида Бурлюка к новейшим технологиям и к перемене стиля жизни. Его одинаково интересовали и промышленность, и бытовая техника, и новая архитектура — особенно та, которая была близка футуристическим идеям. В творчестве художника произошел очередной поворот: он изобрел «Радио-стиль» и, верный себе, возвестил об этом вполне по-футуристически — в двух «Радио-манифестах». Мирослава Мудрак — автор одной из статей



Дядя и племянница. 1950-е
Доска, масло. 22,9 × 30,5

Uncle and His Niece. 1950s
Oil on board. 22.9 × 30.5 cm

One cannot but agree with Dr. Skandrij who remarks: "Throughout a long career the artist often changed his style, but his irrepressible inner vitality sustained him and left its marks on all his works."

In conclusion, the major part of this retrospective exhibition showcases Burliuk's heritage from the American half of his life and thus is of special interest for those viewers (both connoisseurs and professionals) from elsewhere, but particularly from Russia, who happened to be in New York between November 2008 and March 2009. But most special about it is the fact of Burliuk being part of Russian/Ukrainian/American, in other words international art history of the 20th century. The influence of his creative outrageous personality on the generations that followed cannot be overestimated. As Vladimir Mayakovsky perceptively put it back in 1914, Burliuk was "the best artist among poets, and the best poet among artists" – and arguably his unique and inimitable temperament and persuasively self-confident personality may have sometimes prevailed over the purely artistic results of his gushing creativity.

The Editorial Board of the Tretyakov Gallery magazine express their gratitude to the Ukrainian Museum, New York for the images used in the publication.

каталога выставки в Украинском музее – воздаст должное Давиду Бурлюку как «радио-модернисту»: «Разработанный Бурлюком в конце 1920-х "радиостиль" основывается на введенном Аристотелем представлении об энтелихи (на древнегреческом языке так обозначается состояние завершенности и совершенства, достижения конечной цели), или чувственной фиксации формы посредством творческой энергии искусства. ...«Радио-стиль» повествует одновременно о прошлом и о будущем, в едином понятии мощно слились петрографические и космологические сущности – воплощение метафизического "Я" Бурлюка в активном настоящем времени». К этому стилю относится ряд экспонируемых на выставке работ («Река Гарлем», 1924; «Приход механического человека», 1925; «Паром через Гудзон», 1925).

В 1930-е годы Бурлюк обратился к реализму, правда, слегка окрашенному таинственностью и сказочностью. На полотнах того периода – улицы Нью-Йорка, мрачные городские сюжеты с гномоподобными персонажами, нищие обитатели нижнего Манхэттена («10-ая авеню. Нью-Йорк», 1946). Этот раздел творческого наследия художника, по мнению Мудрак, представляет собой «взгляд иммигранта Бурлюка на положение рабочего класса в 1930-е – 1940-е годы... и тем самым является своеобразным и до сих пор малоисследованным вкладом Бурлюка в социальный реализм в Америке». В 1941 году мастер поселился в Хэмптон Бэйс на Лонг-Айленде и возглавил «группу Хэмптон Бэйс» – художественную колонию, в которую входили братья Соьеры (Рафаэл, написавший в 1943 году портрет Бурлюка и его жены, и Мозес), Милтон Эвери и Аршил Горки.

Во время Второй мировой войны Бурлюк создал большую работу «Дети Сталинграда» (1944); ее иногда именуют бурлюковской «Герникой». На полотне запечатлена трагедия детей-сирот в героическом городе: их глаза, кажется, обращены к зрителю в поисках ответа на главный вопрос: «Жить или не жить?» Или так: «Буду я жить или не буду?» Неудивительно, что написанная в наивном стиле яркая и эмоциональная картина стала одной из доминант выставки. Это не единственный в творчестве Бурлюка пример «политического» искусства. Например, в работе «Ленин и Толстой» (1925–1930) художник попытался изобразить два символа: прошлое России олицетворяет Лев Толстой, а будущее – Ленин, впрягшийся в плуг и, значит, готовящий почву для грядущих побед Советской России. В этом полотне трудно не увидеть своеобразный паравраза картины Ильи Репина «Пахарь. Лев Николаевич Толстой на пашне» (1887, ГТГ).

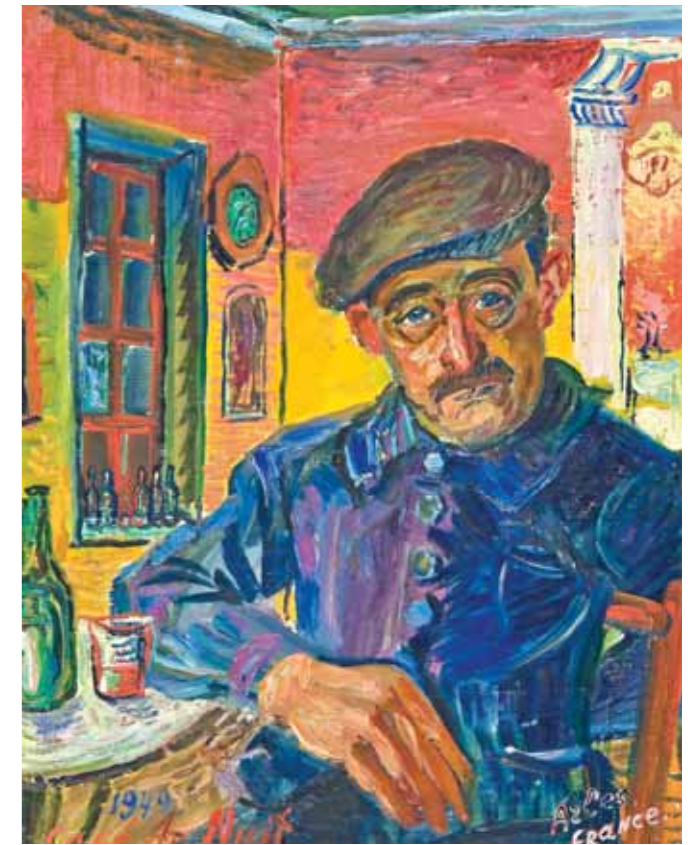
Нью-йоркскую экспозицию открывало одно из наиболее известных

произведений Давида Бурлюка «Казак Мамай» (1908), в котором творческий метод фовизма перенесен на почву украинского фольклора и связанных с ним радостей жизни. Вместе с целым рядом других работ («Каменщик», 1912; «Человек с двумя лицами», 1912; «Примавера», 1913; «Неоморфизм», 1918) эта картина свидетельствует о свободе автора, способности объединять в своем творчестве художественные тенденции, свойственные фовизму, кубизму, футуризму и другим авангардным направлениям. В 1940-е–1950-е годы он вновь обратился к наивному реалистическому искусству: его память сохранила детские впечатления о красочных степных пейзажах, девушках в национальных украинских нарядах, колоритных жанровых сценах («Две украинские девушки», 1948; «Дядя и племянница», 1950-е).

В 1949 году Бурлюки приехали в Европу и в течение восьми месяцев много путешествовали. Впоследствии, как напоминает во вступительной статье к каталогу куратор выставки в Украинском музее Мирослав Шкандрий, супруги стали бывать в Европе почти каждый год. Их вполне можно назвать путешественниками, особенно после того, как в 1962 году они предприняли кругосветное путешествие (а ведь Давиду Давидовичу исполнилось уже 80 лет). Первый приезд в Европу дал выход восхищению творчеством Ван Гога, которое Бурлюк испытывал на протяжении всей жизни. Он создал серию работ, посвященных великому голландскому художнику («Café de Nuit», 1949).

В 1956 и в 1965 годах Давид Бурлюк посетил Советский Союз и побывал в Москве, Ленинграде, Харькове и в Крыму (в коллекции его внучки Мэри Клэр Бурлюк имеется датированная 1956 годом картина «Крым»). Наверное, мэтра футуризма огорчало, что со стороны официальных советских лиц не последовало предложения ни об устройстве показа его картин, ни о публикации его литературного наследия.

Особое внимание на выставке в Украинском музее было уделено последнему периоду творчества мастера. Работы 1950-х–1960-х годов лучше всего доказывают, что до конца дней ему удалось сохранить несравненную креативную динамичность. Так, созданные в этот период натюрморты отражают способность художника наслаждаться жизнью и запечатлеть ее цветущую радость («Цветы с ангелами», около 1950-х). Когда стало трудно работать за мольбертом, Бурлюк переключился на живописные миниатюры на дереве: реалистические («Девушка с красными губами», не датирована; «Мужчина с чашкой», 1964), авангардные («Человек в дождливый день», не датирована) или исполненные в наивном стиле. Данная часть экспонируемой коллекции представляет несомненный интерес.



Ночное кафе. 1949
Холст, масло
39,1 × 29,1

Café de Nuit. 1949
Oil on canvas
39.1 × 29.1 cm

Трудно не согласиться с утверждением профессора Шкандрия: «На протяжении всей своей долгой карьеры художник часто менял стиль, и при этом его укрепляла присущая ему ничем не стесненная внутренняя жажда жизни, которой отмечены все без исключения его произведения».

Подводя итоги, нельзя не признать, что ретроспективная выставка в Нью-Йорке с наибольшей полнотой представила творческое наследие Бурлюка американского периода. Она оказалась интересной для многочисленных посетителей (в равной мере для профессионалов и любителей), в том числе для россиян, посетивших Нью-Йорк в ноябре 2008-го – марте 2009-го. Экспозиция позволила еще раз убедиться в том, что Давид Бурлюк – неотъемлемая часть интернациональной истории искусства XX столетия. Тут самое место напомнить меткую фразу или остроту, рожденную Владимиром Маяковским еще в 1914 году: «Бурлюк – лучший художник среди поэтов и лучший поэт среди художников». Одно представляется безусловным: неповторимая индивидуальность «отца русского футуризма», стиль его поведения и напористая уверенность в правоте декларируемых идей оказали мощное влияние на последующие поколения деятелей искусства. Таким образом, главным итогом безудержной креативности Бурлюка стала сама его перманентно творческая личность.

Редакция журнала «Третьяковская галерея» выражает благодарность Украинскому музею в Нью-Йорке за предоставленные иллюстративные материалы.



Человек
в дождливый день
Не датировано
Масонит, масло
13,5 × 7,5

Rainy Day Man
Undated
Oil on masonite
13.5 × 7.5 cm

Четверо мужчин,
играющих в карты
Не датировано
Дерево, масло
12,7 × 10,2

Four Men
Playing Cards
Undated
Oil on wood
12.7 × 10.2 cm

