

Портрет-экфрасис в литературной практике Давида Бурлюка

***Аннотация.** Доклад посвящен одной из форм реализации взаимодействия искусств в литературной практике Давида Бурлюка, а именно: портретам-экфрасисам. На примере стихотворений «Приём Хлебникова», «Дочь» и некоторых других выявляются общие черты и аналогичные способы работы с материалом в поэзии и визуальном искусстве, а также прослеживается роль кубистического принципа в создании литературного образа. Анализ текста и сопоставление способов создания литературных и визуальных образов позволяет сделать вывод о том, что, создавая как портреты-картины, так и портреты-стихотворения, Давид Бурлюк использовал схожие приёмы, среди которых важную роль играет совмещение нескольких ракурсов, призванных, с одной стороны, затруднить восприятие, а с другой – передать наиболее всеобъемлющее впечатление от изображаемого. Особое внимание уделяется в обоих случаях фактуре – как фактуре краски и манере её нанесения, отражающей настроение картины и отношение к изображённому на ней человеку, так и фактуре слова. Продуктивным при анализе портретов в обоих случаях является также понятие симультанности: и изображения, и тексты предусматривают несколько возможных стратегий их рецепции.*

Ключевые слова: русский литературный авангард, поэзия и живопись Давида Бурлюка, кубистический принцип, симультанность, портрет-экфрасис, фактура слова

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 на эти аналогии указывает. 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 не характеризует героя так, как его собственный портрет: оно задаёт контекст для всей ситуации или сцены, несёт в себе дополнительные смыслы. 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. 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». [5, 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». 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» [2, 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» написан в 1912 году. В «Эдикте об энтелехическом стихосложении» [3, с. 9] Д. Бурлюк пишет, 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 Хлебникова выходит первая книга – брошюра «Учитель и ученик». Через десять лет 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 он 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 рефлексах, Д. Бурлюк говорит, что они влияют как на создание, так и на восприятие эстетических форм: существуют «врождённые» рефлексy, помогающие нашей интуиции

создавать/воспринимать нечто, но кроме них в нашем мозгу создаются «условные» рефлексы, созданные течением предыдущей культуры [3, с. 7–8]. 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, будящих в умах современников бури «условных» рефлексов». [3, 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 без определённых согласных), в «Первом журнале русских футуристов» («Осений Ветер Вил сВои тенета...») и т.д.

Таким образом, «Эдикт об энтелехическом стихосложении» суммирует творческие поиски Д. Бурлюка в 1912-1930 гг. Книга «Энтелехизм» содержит стихотворения, написанные сознательно с опорой на сформированную им систему. Важно отметить, что эти стихи не только созданы интуитивно, или, согласно самому Бурлюку, под влиянием рефлексов (и энтелехии 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». [3, с. 24]

Одной из основных тем раздела «Регрессивное нежничанье», куда Бурлюк включает «Приём Хлебникова», является тема времени. О быстротечности жизни, смене времён и поколений он говорит в стихотворениях «Лестница», «Мы вылетели из собвея...», «Аптекарь», «Дочь», «Маруся», «Послушай, девушка, горящаяся 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...» [3, с. 18].

Уже на этом этапе «включается» симультанность восприятия. Читателю предлагаются две стратегии восприятия текста: непосредственное восприятие его как послания другу, которого знаешь с молодости и за взрослением и старением которого наблюдаешь непосредственно, или же нагруженное контекстом восприятие стихотворения 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» [3, 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 соотнесении 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 констелляциями живописных элементов, плоскостей и линий». [6, 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.

Для рассказа о времени Д. Бурлюк 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 исступленьи». [3, с. 18] Следы времени становятся следами опыта, переживаний, «взрывающих» внутренний мир. Интересно возникновение в этой части звукового образа. Р. 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» [5, с. 117], – отмечает он. Однако для экфрасиса, по словам Тименчика, 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 мчатся уже необузданной нарте, // И свободному чувству где негде лететь!..» [3, 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». [3, с. 18] Теперь морщины на лице становятся не только сетью дорог, но и следами бича времени. Стихотворение как будто предлагает рецепиенту разные способы рассматривания картины, возникающей перед его внутренним взглядом: возникает 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» [3, 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 по-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. [4, с. 203-208]

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 исступлении», «...карте // Исцарапанной сетью путей», «А время стегало жестокою плетью // Но был деревянным конек». [3, с. 18]

Больше всего запятых наблюдается в части, где внимание читателя сосредотачивается на самой важной части портрета – глазах. Линейное движение здесь сменяется *изменением* («А эти прозрачные очи глазницы //

Все глубже входили...», «Пробежали порывы, очнувшейся птицы...» [3, с. 18]). Мы словно останавливаемся, вглядываемся в холст, пытаясь уловить отблеск огня в глазах изображённого, и возникшие паузы и обилие запятых здесь не случайны.

Но тема движения возникает и здесь. Метафора души, сознания как птицы и мотылька, лёгких летунов, выписана зримо, появляются важные для поэзии Бурлюка цветообразы («голубой мотылёк» [3, с. 18]). Одни визуальные образы вновь «накладываются» на другие, создавая симультанное полотно.

Соотнося стратегию создания портрета в стихах и стратегию выстраивания образа модели на картине, стоит отметить, что Д. Бурлюк в обоих случаях реализует принцип симультанности. Его картины – как ранние, так и более поздние, 1930-1960х гг., всегда включают игру с фоном и образами, окружающими модель.

Из раннего творчества следует обратиться к «Семейному портрету» (рис. 1). Здесь Д. Бурлюк изображает свою жену, Марию Никифоровну (Марусю) с трех точек зрения: в три четверти, в профиль и анфас, прямо смотрящей в глаза зрителю. Здесь же присутствует портрет отца Маруси и автопортрет самого Бурлюка.

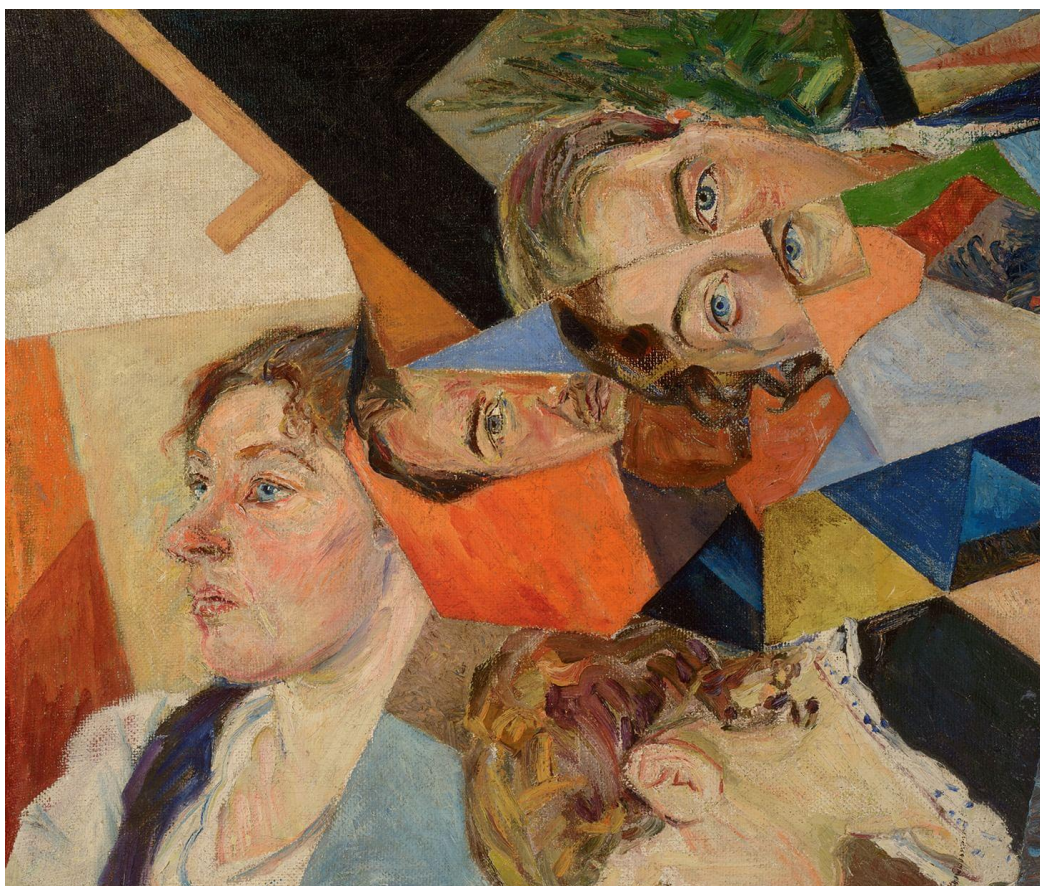


Рис. 1. «Семейный портрет» (1916 г.)

Герои показаны сконцентрированными, они смотрят на зрителя – словно в объектив фотоаппарата. Фрагменты портретов и вправду напоминают фотографии: написанные в реалистичной манере, они словно

превращены в коллаж. На одном из фрагментов даже виден цветок за плечом изображённого – будто 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. Зритель может избрать для себя одну из предлагаемых элементами картины траекторий взгляда, найти свой способ смотреть на этот портрет, каждый раз непохожий на предыдущий.

Интересны в плане реализации принципа симультанности и более поздние работы – реалистические, примитивистские и пр. Так, на полотне «Маруся у моря» (рис. 2) модель как бы растворяется в море и хмуром небе; написанные широкими, плавными мазками ниспадающие локоны словно сливаются с такими же мазками написанными морем и небом. Голубые проблески неба, небрежным мазком 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.

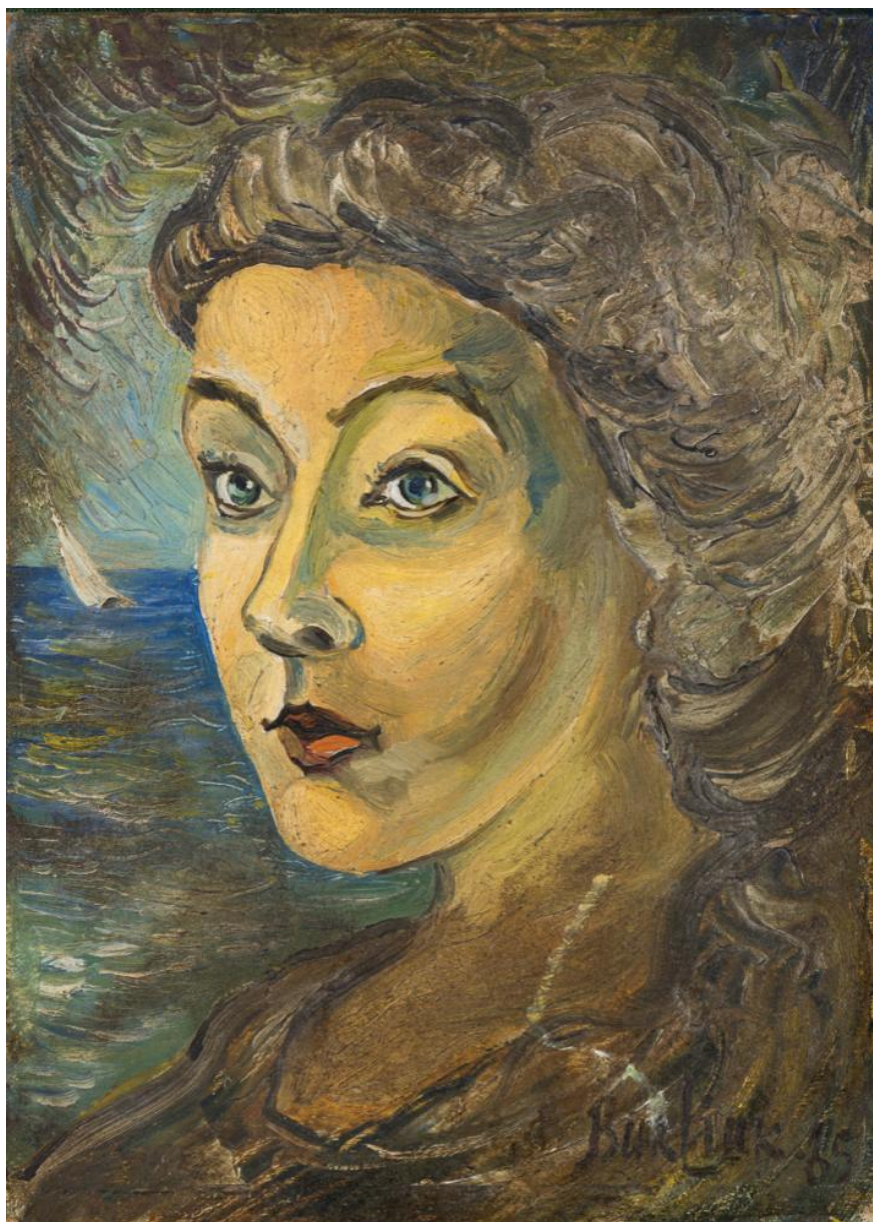


Рис. 2. «Маруся и море» (1965 г.)

Стоит отметить, что подобные эксперименты с задним планом Д. Бурлюк проводил и при создании стихотворных портретов-экфрасисов: так, во второй части стихотворения «Дочь» («В лесу своих испуганных волос // Таилась женщина — трагический вопрос.....» [3, с. 18]) мы видим сходную картину. Как локоны Маруси сливаются с волнами моря на картине «Маруся и море», так и растрёпанные волосы охваченной эмоциями девочки-подростка в стихотворении «Дочь» превращаются в лес, выступающий фоном для её словесного портрета.

Другие портреты его жены, например, «Маруся в Танжере» (рис. 3), напротив, снабжены подробным, в достаточной степени детализированным фоном. В данном случае автор стремится схватить атмосферу города, рассказать об обстановке вокруг модели, дать контекст, при этом не уводя фокус внимания от неё самой как главного предмета изображения.



Рис. 3. «Маруся в Танжере» (1954)

Именно поэтому многочисленные фигуры прохожих, здания, судно у причала схематичны, в то время как лицо Марии Никифоровны написано в реалистической манере и очень подробно. И даже почти прозрачная тканевая накидка, прикрывающая нижнюю часть лица, не мешает восприятию главного – образа женщины, жены. Она для него словно единственная точка постоянства в движущемся мире. Д. Бурлюк часто прибегает к этому сюжету в своих картинах, например, на сюрреалистичном «Посвящении Марусе» (рис. 4) голова жены поэта изображена на прибившемся к берегу плоту.

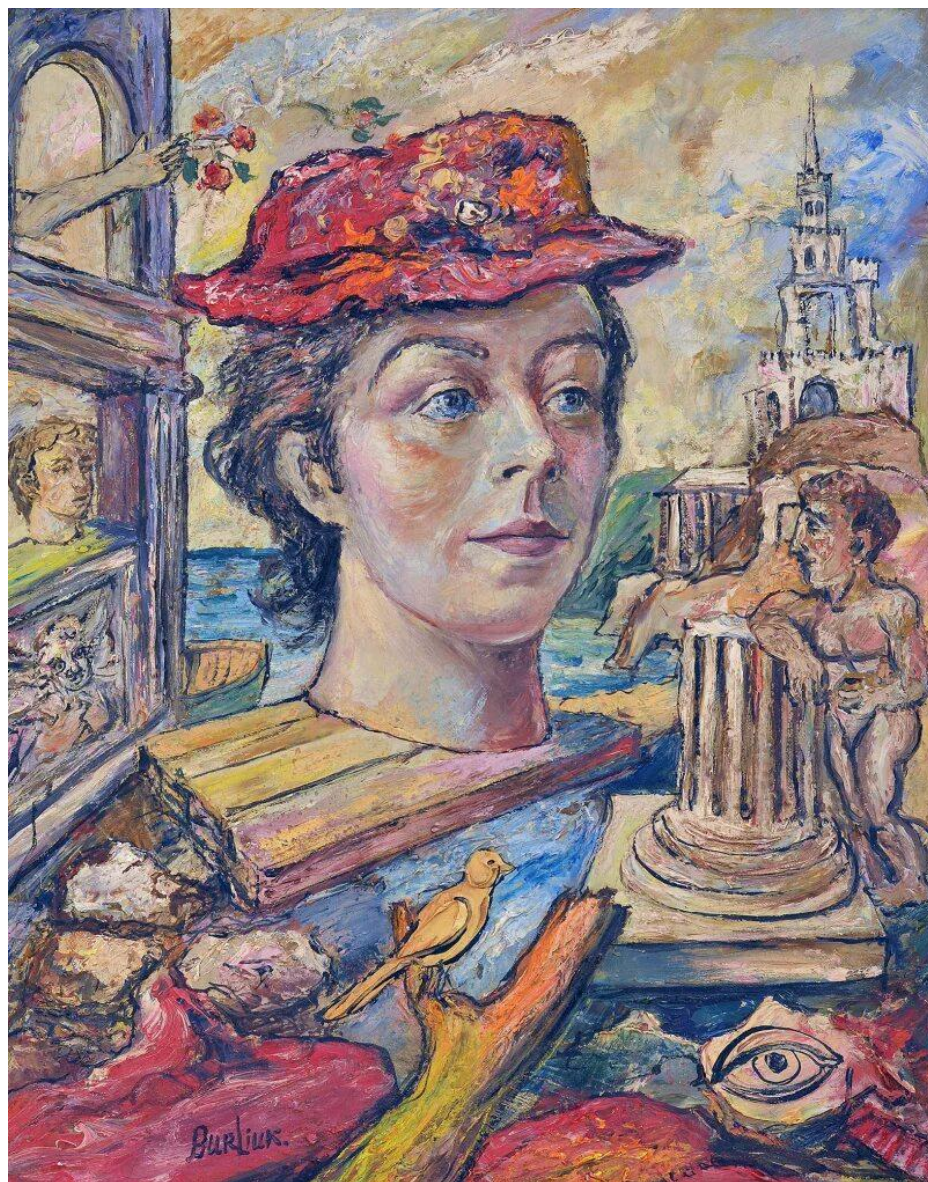


Рис. 4. «Посвящение Марусе» (1940)

Есть и портреты, исполненные в иной манере: так, на «Портрете Элиаса Фурнье» (рис. 5) и полотне «Иван Бунин и Вера Муромцева на фоне гавани» (рис. 6) модели смещены от центра.

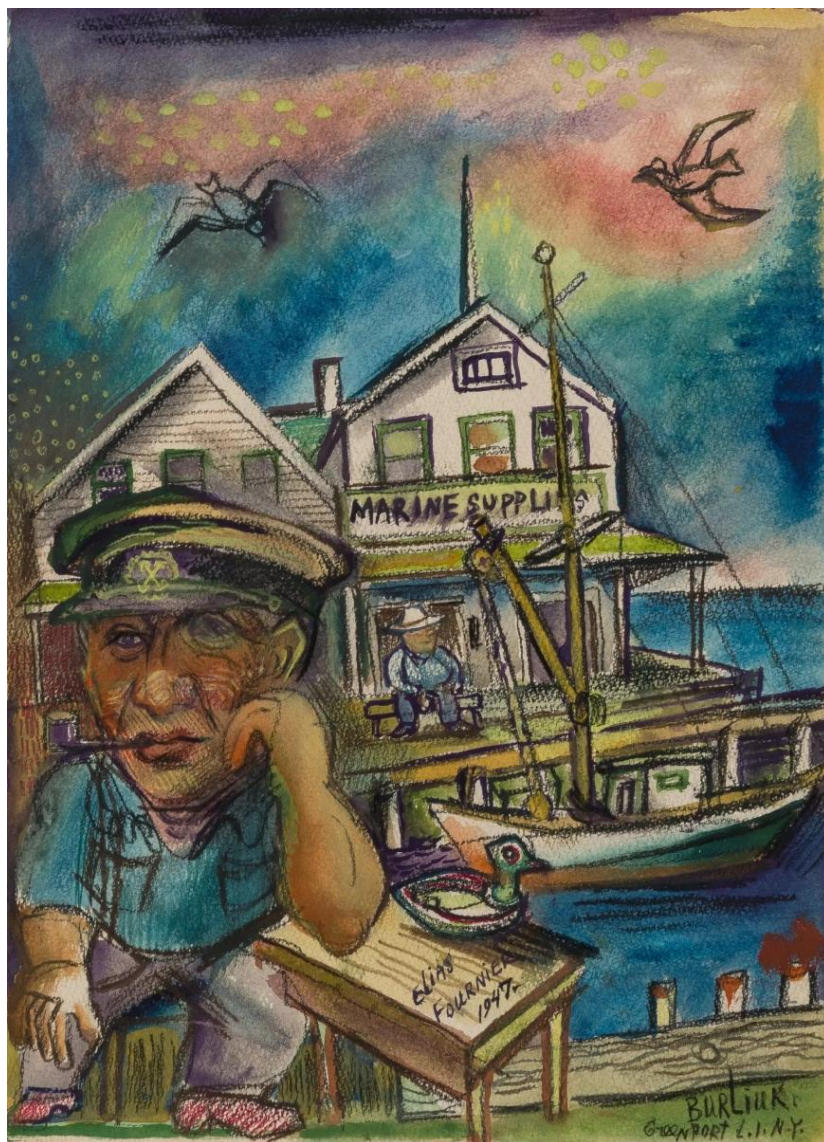


Рис. 5. «Портрет Элиаса Фурнье» (1947)

В отличие от написанного акварелью и углём портрета Фурнье, где динамичность, внутренняя жизнь картины достигается за счёт разницы ракурсов на переднем и заднем плане, картина «Иван Бунин и Вера Муромцева на фоне гавани» вся состоит из мелких, сочных, разнонаправленных мазков. Фигуры поэта и его жены написаны в нижнем правом углу и почти сливаются с пестротой гавани.



Рис. 6. «Иван Бунин и Вера Муромцева на фоне гавани» (1940)

С одной стороны, человек показывается здесь лишь как небольшая часть мира, часть истории, которую рассказывает нам его присутствие; с другой – всё, изображённое вокруг, начинает дополнять образ модели, дописывать рассказанную на полотне историю. Портрет человека превращается в портрет ситуации, в динамичный рассказ, что сближает его живопись со словесным искусством. И напротив, при создании образа человека в стихотворениях Д. Бурлюк привлекает приемы, свойственные живописи, сближая словесное описание с изображением на живописном полотне.

Таким образом, мы приходим к выводу, что живопись и поэзия 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.

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 «инструментировал» 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.

Важным для Д. Бурлюка является и принцип симультанности, 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.

Список использованной литературы

1. Бурлюк Д. Все работы // Артхив – социальная сеть художников и ценителей искусства [Электронный ресурс] URL: <https://artchive.ru/davidburliuk/works> (Дата обращения: 20.09.25)
2. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. – Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, 1994. – 383 с.
3. Бурлюк Д. Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины. (1907-1930) — Нью-Йорк: М. Н. Бурлюк, 1930. – 27 с.
4. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика.: Дис. д-ра филол. наук. – Саратов: 2003. – 449 с.
5. Тименчик Р. Ещё раз о русском стиховом экфрасисе. // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения / Ред. Т. Автухович. – Седльце, 2018. – С. 115–122.
6. Рымарь Н.Т. Проблема аутентичности художественного высказывания в ситуации кризиса языка в XX в. [Учебное пособие]. – Самарский университет. – 2013. – 53 с.