

Чиеко ОВАКИ,

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ЯПОНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Д.БУРЛЮКА: СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАННОСТИ

В последнее десятилетие футуризм и, в частности, творчество Д.Бурлюка привлекает внимание исследователей. В научной литературе предприняты попытки анализа его литературного и живописного наследия, освещен круг его знакомств и творческих связей, изложены основные этапы жизни и творчества. Поездка Д.Бурлюка в Японию всеми специалистами оценивается как важное событие в жизни художника-футуриста. Поэтому изучение этого периода представляется актуальным. Цель настоящей статьи – выявить общее и различное в оценках этого периода украинскими, русскими и японскими искусствоведами, а также определить возможные ракурсы изучения творчества мастера в 1920 – 1922 годы.

Среди многочисленных публикаций привлекает внимание статья внучки художника Мэри Клер Бурлюк Холт, которая пишет: «Второй период в жизни Давида Бурлюка с 1920 по 1922 год, приходится на время его пребывания в Японии. Японию он ласково называл «Страной хризантем». Давид Бурлюк и его семья жили на острове Бонин, недалеко от Гуама. Это было время экспериментов, когда он пытался изобразить предмет в движении. Подобно тому, как У.Дисней создавал анимацию с помощью множества кадров, он создавал движение, используя всего лишь плоскость холста. Картина «Внутри поезда. Япония» – хороший пример для этого метода... Давид Бурлюк полюбил Японию, и японский народ охотно принимал его работы. Он был назначен придворным художником императора Японии и имел много высокопоставленных друзей. Он продал там более 200 картин, написанных маслом»¹.

Далее она отмечает: «Его использование цвета и фактуры имело большое влияние на японское искусство. Но Япония опалась войны с Россией, и власти были вынуждены попросить

Давида Бурлюка и его семью покинуть страну из-за запутанной политической обстановки»². При этом автор не сообщает, в чем же заключалось влияние Бурлюка на японское искусство.

Исследовательница Е.Петрова, характеризуя творчество Д. Бурлюка в целом, упоминает и японский период: «Огромное художественное наследие Бурлюка – итог его активной жизненной позиции, внимания ко всему вокруг, сочувствия всему и соучастию во всём. «Давид Бурлюк, как настоящий кочевник, раскидывал шатер, кажется под всеми небами» – так говорил о своем друге В.Маяковский. Однако это характеристика, данная поэтом в 1914 году, оставалось актуальной для Бурлюка до последних дней его жизни. Япония, увиденная глазами классического футуриста («Сеятели риса», «Уборка риса» 1920) и одновременно импрессиониста («Пейзаж с Фудзиямой», 1921) или реалиста («Портрет японки», «Портреты японца», 1921), - характерный пласт творческого кредо Бурлюка»³.

Н.Евдаев в книге «Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии» относительно пребывания Бурлюка в Японии и восприятия его работ японцами, пишет следующее: «В каталоге 2-й футуристической выставки Японии работы Бурлюка были обозначены как «Женщина и 10 других». Две из них с выставки были проданы, изображение символа Японии, горы Фудзисан, которой он посвятил поэму, и «Искусство Достоевского»⁴. По мнению японцев, эти работы были наиболее привлекательными. Посетителей привлекала узнаваемость изображения – гора Фудзи и лицо известного русского писателя, уже хорошо знакомого японским читателям. В работе «Фудзи-сан», как писал японский критик, просматривается элемент туристического видения и это, возможно, оценивается с точки зрения местного, национального восприятия, но мастерство Бурлюка некоторыми критиками рассматривается как «наднациональное», где он обычно углубляется в духовную сущность изображаемого, и это наделяет произведение художественной ценностью.

То, что работу Бурлюка быстро купили, было очень симптоматично. Японские газеты писали, что футуризм в живописи публики признала. Позже, в 1923 году, цветные изображения этих работ были репродуцированы в февральском номере журнала «Чуо Бидзюцу».

О.Нога в монографії, посвященній творчеству Д.Бурлюка, о японском периодe отмечает лишь следующее: «Во время пребывания в Японии в своем творчестве Бурлюк обращается к портретному жанру, пейзажам, где четко прослеживается триединый синтез футуристической итальянской манеры, японских пейзажей и украинского колорита»⁵.

Не смотря на то, что японский период остался за рамками исследования, многие положения относительно творчества художника предшествующего времени позволяют предположить, что приезд Бурлюка в Японию не был случайным. Так, автор пишет: «Подводя итоги своей кубофутуристической деятельности за 1910 – 1918 годы, Давид говорил, что «современное авангардное искусство своим рождением обязано французской живописи, которая с 1900-го года начала активно влиять. Кроме того, ему способствовало серьезное изучение японского и китайского искусства, а также нашего старого искусства, иконы, лубка, деревянной резьбы...»⁶.

Упомянутое автором знакомство Д.Бурлюка с японским искусством косвенно подтверждается и кругом творческих связей художника, где большинство художников увлекались или коллекционировали японские гравюры. Однако анализ японской прессы в первую неделю пребывания Д.Бурлюка не только подтверждает факт закономерности этой поездки, но и опровергает утверждение А. Шатских о том, что «Бурлюк в Японии ничего не принял»⁷. Так, 4 октября в интервью корреспонденту газеты «Токио Ничиничи» Д.Бурлюк сказал: «Не только я увлечен японской культурой, у которой есть Хокусай, Хиросигэ, Тоёкуни, Утамаро. 60 лет назад француз Гонкур оказал влияние на художников искусством Японии, и мы унаследовали его. Получается, как будто внуки приехали в страну предков». Далее корреспондент сообщает: «Оба называют Японию «счастливой страной», глядя из поезда на японские крестьянские дома, одежды, созревший рис...Бурлюк говорит: «возвращаюсь после того, как я нарисую 101 картину Фудзисан»⁸.

Более обширные сведения о пребывании Бурлюка в Японии изложены японским ученым Такидзава Кёдзи в статье «Бурлюк и Пальмов: обстоятельства пребывания в Японии и их произведения»⁹. Особый интерес представляют замечания автора относительно восприятия японцами творчества Д.Бурлюка. В частности, автор отмечает, что перед появлением Бурлюка и

Пальмова в Японии, среди японских ценителей сформировалось ошибочное впечатление о движении футуризма. Вместе с тем, Такидзава обращает внимание на то, что «в японском обществе был сформирован глубокий интерес и уважение к русской культуре. Основы такого отношения были заложены переводами Толстого, Достоевского и Тургенева, а в начале века в Японии были популярны пьесы Чехова и Горького»¹⁰.

Кроме того, в это время в Японии бурно открывались новые и новые выставки разных обществ. Такидзава особенно подчеркивает роль манифеста, с которым выступил художник Камбара Тай, где провозглашалась абсолютная свобода творчества. Таким образом, движение общества искусств откликнулось демократии Тайсё и не могло не интересоваться Бурлюком, привезшим более 400 работ и называвшим себя «отцом российского футуризма», – считает ученый.

Далее он пишет о выставках Бурлюка, прошедших под названием «Первая выставка русских картин в Японии». «Те, кто связан с искусством в Японии, не имел таких шансов посмотреть эти произведения за рубежом. Поэтому сам факт появления Бурлюка был неожиданным, и произведения русских живописцев были своего рода «terra incognita» для японских зрителей»¹¹.

Относительно работ, увиденных японцами на выставках в Токио, Киото и Осака, Такидзава Кёдзи в статье „Модернизм в дальневосточной России 1918 – 1928 гг.“ отмечает, что в экспозиции были представлены как привезенные из России картины художников, так и написанные в Японии, во время поездки на о. Ошима¹². Всего было выставлено 473 картины, – уточняет Аоки Сигеру в статье «Русские приехали»¹³.

Успех русских футуристов Такидзава объясняет следующим образом:

«Их поведение и выставки были в центре внимания в эру демократии Тайсё в Японии, когда человеколюбие школы “Ширакаба” (Береза) и таких журналов как “Кайзо” (Реконструкция) и “Кайхо” (Эмансипация) было очень популярно»¹⁴.

Далее Такидзава приводит свидетельство современников о появлении русских футуристов в Японии: «Кроме того, они (Бурлюк и Пальмов) одевались во фрак и цилиндр, с желтой хризантемой в петлице. При этом воротник Бурлюка был подбит

зеленым шелком и оторочен кружевами. Его жилет был темно-синего бархата. В таком привлекающем внимание виде он появился в Японии, – писал художник и писатель Исии Хакутэй в статье «Первая выставка русских картин в Японии», опубликованной в журнале «Чуо Бидзюцу», т.6, №11»¹⁵.

Анализируя отзывы на выставки, опубликованные в периодических изданиях того времени, Такидзава отмечает: «Эти люди приехали, несомненно, в нужный момент... Кроме того, благодаря газетам, они быстро стали известными... произведения Бурлюка и Пальмова на выставке стали шоком для японских зрителей»¹⁶.

За последней фразой ученого открывается целое направление исследования японского периода в творчестве художника. Даже самый беглый обзор прессы свидетельствует, что каждый шаг русских художников всегда находился в поле зрения японских журналистов. На страницах газет сообщались не только сведения о выставках и реакции публики, но и даже такие подробности, как место ночлега или рейс, которым русские футуристы отправились в тот или иной город.

Материалы из секретных фондов полиции, опубликованные Судзуки Акира, открывают еще один взгляд на пребывание Давида Бурлюка в Японии и во многом объясняют причину отъезда художника в Америку (он планировал еще остаться в Японии)¹⁷.

Сравнительный анализ японских материалов и специальной литературы, посвященной творчеству Д.Бурлюка во время его пребывания в Японии, обнаруживает целый ряд неверных интерпретаций. Примером может служить искусствоведческий комментарий Н.Евдаева к портрету семьи Моримото, или неверная трактовка внимания к Бурлюку со стороны императорской семьи. Согласно материалам японской прессы, императорская семья приобрела ряд картин из сострадания к бедным художникам и желания оказать им материальную поддержку.

Исследователь С.Капранов, анализируя литературное наследие художника, приходит к выводу о том, что Д.Бурлюка мало интересовала собственно Япония, ему везде виделись украинские хатки. Похожее недоумение высказывает и японский исследователь Омука Тосихару: почему Бурлюк выбрал острова, т.е. те места, которые вряд ли можно считать показательными для

человека, интересующегося Японией и ее культурой. Возникает вопрос – какую Японию искал Бурлюк?

Частично ответ на этот вопрос находим в исследовании И.Тесленко, где автор анализирует некоторые из работ японского цикла в контексте украинского ориентализма¹⁸. Вместе с тем, следует отметить, что художественное наследие Бурлюка не исчерпывается живописными полотнами, и серия его графических работ составляет еще один пласт восприятия Японии художником. Однако рисунки, выполненные им в Японии, до сих пор не получили должного освещения в трудах исследователей, хотя современники оценили их высоко: «В графике Бурлюка особенно привлекательны японские рисунки. В них есть как бы «равнодействующая» между японским искусством и футуризмом... в них чувствуешь подлинную «душу» Японии, они звучат, как живое слово о японском пейзаже и японском народе. Важно и ценно, что Бурлюк дает не ту подслащенную, приукрашенную и кокетливую Японию, какую мы привыкли видеть в театральных постановках, на этикетках парфюмерных изделий или на «японских веерах» германского изделия, а дает нам свое впечатление от Японии, рассказывает о ней, как очевидец... Набросок «Храм» с его превосходной трактовкой деревьев, «Головка японки» с ее энигматическими, наискось поставленными миндалинами глаз, профильная фигура «рыбницы» и «каменные фонари у подножия Фудзи-сан» – пожалуй, лучшее из того, что было когда-либо навеяно Японией русским художникам»¹⁹.

В целом, аргументированной оценки творческого наследия Д.Бурлюка в японский период до настоящего времени принято не было. Частично этот вопрос затрагивали на Международном симпозиуме, посвященном искусству Дальнего Востока России, где А. Шатских выразила довольно категоричное суждение: «Бурлюк не был великим художником, честно говоря, – посредственным. Художник не может смотреть на вещи одним глазом, если это традиционный художник – тем более. Балерина на одной ноге не танцует. Бурлюк был таким художником, поэтому у него осталось то, что он не смог принять... Он сделал свои произведения товаром, и они были поводом, чтобы зарабатывать деньги. Здесь закончилось его творчество. Этого нельзя скрыть... Таланты японских художников, известных во время приезда Бурлюка в Японию, намного выше»²⁰.

По этому поводу проф. Омука Тосихару возразил следующее: «Но, с позиции японского искусства, футуризм, пришедший с Дальнего Востока, оказал явное влияние. Их (Бурлюка и его единомышленников) принимали с большим воодушевлением, это было нечто большее, чем мы предполагаем... Есть обратная сторона проблемы отношений между Бурлюком и Японией. Может быть, самый большой смысл имело само бытие Бурлюка для японских художников и японского искусства»²¹.

Замечание проф. Омука Тосихару открывает еще один ракурс изучения японского периода в творчестве Д.Бурлюка – его значение для развития японского искусства в период Тайсё. Кроме того, заслуживает особого внимания целый ряд научных публикаций ученого, встречавшегося с Киносита Сьючиро, открывавшего вторую и третью выставки футуризма и издавшего книгу вместе с Д.Бурлюком.

Таким образом, в трудах российских и американских ученых японский период в творчестве Давида Бурлюка рассматривается как транзит между Россией и Америкой. Из творческого наследия, в основном, обращают внимание на литературные произведения и живопись.

В исследованиях японских ученых Д.Бурлюк предстает как отец русского футуризма, обращается внимание на художественный метод и при этом отсутствует представление о том, что знаменитый русский футурист осознавал себя потомком казацкого рода, о том месте, которое занимала Украина в сознании и эстетическом опыте художника.

Последнее активно разрабатывается в украинском искусствоведении. Однако при этом остается неразрешенной проблема образа Японии и значения этого периода, как в творчестве самого художника, так и в художественной жизни Тайсё.

Для целостного представления и объективной оценки японского периода в творчестве Давида Бурлюка необходимо восстановить хронику событий его пребывания в Японии; изучить материалы японской прессы, подробно освещавшей не только выставки и выступления художника, но и публиковавшей тексты его открытых лекций. Представляется также целесообразным сравнение текстов Бурлюка о футуризме и манифеста японских футуристов; особенно важно ввести в круг анализируемых про-

изведений графические работы мастера. Выполненные исключительно для себя, а не под заказ, они — настоящие дневники впечатлений и в большей мере позволяют составить представление об образе Японии в сознании художника.

1 Бурлюк Холт М.К. Отражения в стеклянном глазе // Русский футуризм. — СПб.: Государственный Русский музей, 2000. — С. 176-177.

2 Там же. — С.177.

3 Петрова Е.Н. Футуризм в русском изобразительном искусстве // Русский футуризм. — СПб.: Государственный Русский музей, 2000. — С. 171.

4 Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке // Материалы к биографии. — М.: Наука, 2002. — С. 60-65.

5 Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. — Х.: Основа, 1993. — С.35.

6 Там же. — С.34-35.

7 Сокацу тоги «Моданизму-но кокусай сэй» // Кёкуто Росиа бидзюцу кокусай симподзиум хококу сё. — Ибораги, 2002. — С.50-65. (Заключительная дискуссия «Международность модернизма» // Международный симпозиум по вопросам искусства Дальнего Востока России).

8 Токио ничиничи. — 1920. — 4 октября

9 См.: Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов — райничино хайкэй-то сакухин // Кёкуто Росиа-но моданизм 1918-1928. — Токио, 2002. — С.208-213. (Такидзава Кёдзи. Бурлюк и Палимов — причины приезда в Японию и творчество // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 — 1928).

10 Там же. — С.208.

11 Там же. — С.210.

12 Такидзава Кёдзи. Кёкуто Росиа-но моданизм 1918 – 1928 – кайсай эно кироку // Кёкуто Росиа-но моданизму 1918 – 1928. – Токио, 2002. – С.12. (Такидзава Кёдзи. Документация реализации выставки модернизм на российском Дальнем востоке 1918 – 1920 // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 – 1928).

13 Аоки Сигеру. Росиа дзин, китару // Кёкуто Росиа-но моданизму 1918 – 1928. – Токио, 2002. – С.7. (Русские приехали // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 – 1928)

14 Такидзава Кёдзи. Кёкуто Росиа-но моданизм 1918 – 1928 – кайсай эно кироку. – С.12.

15 Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов – райничи-но хайкэй-то сакухин . – С.210.

16 Там же. – С.208.

17 См.: Судзуки Акира, Евдаев Н. Огасавара в бытность Д.Бурлюка и В. Фиалы. – Токио, 2006. – 87 с.; Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов – райничи-но хайкэй-то сакухин. – С.208-213.

18 См.: Тесленко І. Японія очима Давида Бурлюка // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К.: Міленіум, 2004. – С.62-65.

19 Голлербах Э. Ф. Искусство Давида Бурлюка. – Нью-Йорк, 1930. – С.14.

20 См.: Сокацу тоги «Моданизму-но кокусай сэй». – С. 50-65. (Заключительная дискуссия «Международность модернизма»).

22 Там же.