

# В Башкирии



Картины Д. Бурлюка в фондах Башкирского художественного музея. 1950-е  
Фотография

К концу апреля 1918 года Бурлюк был уже в Башкирии. Здесь в бугульминских степях, недалеко от железнодорожной станции Буздяк, у отца Маруси Н.И. Еленевского был свой дом. Однако Давид снял для себя и семьи большую крестьянскую избу, где также жили приехавшие с ним из Москвы сестра Марианна (Яночка) и начинающий художник Женя Спасский, брат поэта, чьи воспоминания мы часто цитировали. Бурлюк «соблазнил» его возможностью «летней совместной работы и осенней поездки в турне по восточной России с выставкой картин, докладами о новом искусстве и поэзоконцертами»<sup>214</sup>.

Сюда же были перевезены картины, написанные в Башкирии весной-осенью 1917 года. «Я сей год уже ничего кроме живописи не делал. Всего я написал 250 холстов»<sup>215</sup>, – сообщал художник Андрею Шемшурину в апреле, уже после закрытия самарской выставки. В октябре, накануне отъезда в Москву, их количество едва ли не удвоилось. К этому надо прибавить и несколько десятков картин, написанных весной-летом 1918 года в Буздяке и окрестных местах. На сегодняшний день из всего «башкирского» цикла сохранилось чуть более пятидесяти работ, большая часть – в собраниях двух уфимских музеев.

Главная черта, объединяющая все эти произведения – заметное преобладание в них натурального начала, что вполне объяснимо увлечением художника своеобразием и непохожестью уральских мотивов. При этом надо отметить, что этюдный характер сохраняют лишь некоторые работы («Дом на берегу реки», 1917; «Лачуга в Каргалинской степи», 1918)<sup>216</sup>. Обычно художник стремится к синтетичности впечатления, заканчивая пейзажи в мастерской, обобщая и удаляя незначительные детали. Это было заметно уже в «Осенней распутице», показывавшейся в Самаре. В ее левой, «осенней» части еще виднеется зеленая листва, тогда как в правой дорога уже покрыта снегом, и над домами нависают тяжелые облака.

Впечатление эпичности создает и безлюдность почти всех башкирских пейзажей. Редкий появившийся в них человек,



Две татарские девочки. 1918  
Национальный музей Республики Башкортостан, Уфа

дящая в глубину лента реки в левой части восходят к традициям классического панорамного пейзажа.

Такой подход, помогающий художнику создать обобщенный образ того или иного места, одновременно лишает почти все башкирские пейзажи четко определенной топографической привязки. Предположительно можно считать, что виднеющаяся на некоторых пейзажах расположенная в низине постройка с высоким зеленым минаретом – на упомянутом омском полотне, в «Зеленом минарете» и «Татарском дворе» (оба – в собрании Национального музея Башкортостана, Уфа) – является буздякской мечетью. Однако Бурлюк работал не только в Буздяке, но и соседних селах – Байраше и Каране. А наиболее собирательный образ татарской деревни – «Красный полдень» – несомненно, был создан им в губернской столице, на что указывает не только точно воспроизведенный художником облик так называемой Второй городской мечети в Уфе, но и виднеющийся за холмом еще один минарет. По свидетельству Спасского, в Буздяке в ту пору была только одна ме-

четь, располагавшаяся в центре, по соседству с базарной площадью<sup>217</sup>.

«Красный полдень» – практически единственный населенный персонажами башкирский пейзаж Бурлюка. Но показательно, что фигурки людей и животных даны в нем силуэтно, в примитивистской манере. В таких сложносочиненных композициях портретно трактованные герои были явно неуместны. Другое дело – работы, в которых одиночные или парные персонажи позируют перед художником. Несмотря на то, что зачастую эти персонажи заполняют собой всю поверхность холста, портретами их изображения можно считать лишь отчасти. Бурлюка не интересует их внутренний мир, для него важнее этническое своеобразие моделей. Неслучайно поэтому на дошедших до нас десяти «этнографических» портретах изображены исключительно дети (один – в Самарском художественном музее, остальные – в Уфе). Более того, из портрета в портрет переходят одни и те же лица. Так, в молодом башкире в меховой шапке мы узнаем повзрослевшего мальчика из «Беженцев» из собрания Государственного Литературного музея в Москве.

Скорее всего, художник писал детей, живших по соседству с его домом. На это указывает знакомое по «Зеленому минарету» здание буздякской мечети с зеленой крышей и печной трубой, изображенное на портрете мальчика в картузе и девочки в синем платке. Соседние с мечетью дома узнаются и на другом портрете – двух девочек в национальных головных уборах (оба – 1918, Национальный музей Башкортостана, Уфа).

Предметы татарского быта – узорчатые синие платки, полотенца, полосатые настенные коврики – играют важную роль и в художественном решении четырех сохранившихся натюрмортов. Вытканый на них орнаментальный геометрический рисунок трактуется художником в качестве своеобразной аналогии тем абстрактным цветовым полосам, которые он применял в своих кубофутуристических работах. Осо-



**Букет желтых цветов.** 1918. БГХМ им. М.В. Нестерова

В композиции с натурщицей в оранжевых чулках, напротив, это противоречие между разными частями фона и объемной фигурой полностью устранено. С этой целью художником мастерски используются даже небольшие детали – вроде лежащей на первом плане раскрытой книги, поверхность которой воспринимается органичной частью орнаментального рисунка на ткани.

Если для предыдущей работы художнику позировала Маруся, то «бурлюковские» формы натурщицы в оранжевых чулках за-

ставляют предполагать, что здесь изображена сестра Марианна, славившаяся своим атлетическим сложением – и, соответственно, исполнена картина могла быть не ранее лета 1918 года. В ней, как и в написанном тогда же натюрморте с желтыми кувшинками, Бурлюк предугадывает темы и приемы их решения, которые в европейской живописи станут популярны лишь несколько лет спустя – достаточно упомянуть здесь «Одалисок» Матисса, натюрморты Дерена или «энгровских» обнаженных Пикассо.

**214.** Спасский Е. Встречи с бюджетянами и жизнь с Велимиром Хлебниковым. РГАЛИ. Ф. 1337. Оп. 4. Ед. хр. 16. Л. 4. (Орфография и пунктуация автора сохранены. – Прим. ред.) **215.** Открытка Д.Д. Бурлюка А.А. Шемшурину [1917, апрель]. НИОР РГБ. Ф. 339. К. 2. Ед. хр. 8. Л. 36. (Орфография и пунктуация автора сохранены. – Прим. ред.) **216.** Все работы Бурлюка, упоминаемые в этой главе (кроме специально оговоренных), являются собственностью БГХМ им. М.В. Нестерова в Уфе. **217.** Спасский Е. Указ. соч. **218.** См.: Color and Rhyme. 1959. № 41. P. 18.



## Путь на Восток

Мирная жизнь в Буздяке закончилась в конце сентября 1918 года. Военные действия докатились до Уфы, в которую вошли двигавшиеся на восток войска чехословацкого корпуса. В создавшемся хаосе им удалось захватить железнодорожную ветку. Весь имевшийся в наличии вагонный состав был реквизирован – вначале с целью проживания, а затем и как средство, с помощью которого солдаты надеялись покинуть территорию России, добравшись до Владивостока. В этих условиях единственной возможностью покинуть Башкирию оставались грузовые вагоны. В один из них Бурлюку удалось определить своих близких – Марусю с детьми, сестру Марианну, родителей Маруси и ее сестру Лидушу, а также Женю Спасского. Деньги на дорогу Бурлюк смог достать, продав в Уфе несколько картин и Марусины украшения<sup>219</sup>.

4 октября беженцы смогли добраться до Златоуста, который до июня следующего года стал их новым домом. Удалось снять небольшое жилище, но быстро таявшие деньги заставили Бурлюка вновь вернуться к мысли об организации выставок и сопровождавших их лекций и поэзо-концертов. Так началось знаменитое «сибирское» турне художника, которое Н.И. Харджиев – первый и наиболее авторитетный исследователь истории русского авангарда – назвал периодом ««второй молодости» неутомимо-деятельного организатора и идеолога группы кубофутуристов»<sup>220</sup>.

Одной из причин успеха гастрольных выступлений Бурлюка в провинции было



Д. Бурлюк, Е. Спасский (сидят) и Б. Четвериков (стоит крайний слева) во время гастролей по Сибири. 1919. Фотография из архива Е. Спасского  
Частное собрание, Москва



Песнебоец Каменский. 1918. Воспр. по «Color and Rhyme». 1964. № 57

практически полное отсутствие конкуренции. Шлейф «отца русского футуризма» в каждом городе неизменно обеспечивал ему внимание со стороны не только местной интеллигенции, но и широкого круга обывателей, жаждавших увидеть столичную знаменитость. Помешать этому не могло даже отсутствие поначалу достаточного количества работ – на первых выставках, сопровождавших лекции, экспонировалось чуть более десятка картин.

К чтению лекций и исполнению «поэз» Бурлюк подключил не только Евгения Спасского, но и сестру Марианну, вокалистку-любительницу, которая, выступая под псевдонимом «Пуантилина Норвежская», мелодекламиривала стихи Бурлюка, Маяковского, Каменского и Северянина. Во время турне сполна проявила себя и «дягилевская» жилка, которая всегда отличала дарование Бурлюка. Попадая в тот или иной город, он сразу же умел выделить из толпы зрителей «нужных» ему людей. Уже в Зла-

тоусте Бурлюк обратил внимание на молодого графика-любителя Петра Староносова, который тут же был привлечен им к устройству выставок. «Мы устраивали совместные выставки картин в школе, в городе и по заводам. Выставки назывались “Реализм и футуризм в живописи”. Я представлял первое, Бурлюк – второе»<sup>221</sup>, – вспоминал художник. Там же, в Златоусте, Бурлюку удалось ангажировать приехавшего из Уфы начинающего поэта Бориса Четверикова, который в роли «поэта-футуриста» сопровождал его в поездке по городам, расположенным вдоль Транссибирской магистрали (Троицк, Челябинск, Курган, Омск).

К совместным выступлениям привлекались и местные знаменитости. Здесь тактика была несколько иной. Вместо покровительства – «признание» заслуг, как это было с омским писателем, «гордостью Сибири» Антоном Сорокиным, которому Бурлюк даже выдал специальное «удостоверение в гениальности». Тогда же его облик художник запечатлел в кубофутуристическом портрете, известном под названием «Русский поэт в Сибири». Сорокин также увлекался рисованием, в его доме собиралась местная литературно-художественная богема. Это позволило привлечь его работы и произведения ряда других художников к участию в передвижной выставке.

Первую более-менее представительную выставку Бурлюку удалось собрать только к началу 1919 года. Показанная сначала в Златоусте, она поочередно демонстрировалась в Троицке, Челябинске, Кургане и Омске, а весной, значительно увеличившись в размерах, была показана в Томске, Иркутске и Чите. Везде ее сопровождала лекционная программа «Грандиозарь», гвоздем которой являлся доклад Бурлюка на тему «Футуризм – единственное искусство современности». Афиши вечеров, увенчанные заголовком «Большое Сибирское турне 1919 года», были отпечатаны художником еще осенью, в златоустовской типографии Селезнева, со специаль-



но оставленными пустыми ячейками, куда затем вписывалось название места. Там же, кстати, Бурлюку удалось издать и свой первый персональный поэтический сборник «Лысеющий хвост» (тиражом 2000 экз.), который неизменно предлагался посетителям вечеров.

Обилие имен в каталогах этих выставок не должно вводить в заблуждение. Уровень многих представленных там работ был любительским. Речь идет не только о «головках» Лидуши Еленевской, свояченицы художника, но и о произведениях того же Сорокина. Сохранившийся в архиве Бурлюка датированный 1919 годом рисунок писателя с претенциозным названием «Цветок Рая»<sup>222</sup> не выходит за границы витиеватой стилистики модных журналов эпохи модерна.

Со слов Спасского известно, что Бурлюк старался делать картины на разные вкусы. Ядро его экспозиции составляли «сочно» написанные пейзажи. Их отличие от башкирских работ, насколько можно судить по небольшой фанерке, подаренной Спасскому, состояло в чуть большей небрежности, своего рода живописной «скорописи», появлению которой способствовали походные условия («Этюд с домами», 1918, ГТГ).

Собственно футуристический отдел на первых выставках был крайне немногочисленным и состоял, конечно, исключительно из работ Бурлюка. Постепенно в близкой стилистике стал работать Евгений Спасский, один холст которого с мозаичной комбинацией цветных плоскостей сохранился в собрании Иркутского художественного музея («Настроение ночного всадника», 1918).

Футуристические произведения самого Бурлюка удастся идентифицировать по каталожным названиям, отрывочным свидетельствам мемуаристов и кратким упоминаниям в газетных рецензиях<sup>223</sup>. По свидетельству Спасского, единственной картиной, которую Бурлюку удавалось продать чуть ли не в каждом городе, был «Портрет моего дяди». Художник «делал его быстро в гостинице, вклеивая куски газеты



Всадник с черепом (Всадник Смерть). 1919-1920  
Частное собрание



Н. ГОНЧАРОВА. Конь блед. 1914. Литография  
из папки «Мистические образы войны»



Парикмахер без головы. 1919. Аукционный дом Christie's

в разорванное углами лицо, имеющее три глаза, два носа и так далее»<sup>224</sup>. В каталоге омской выставки 1919 года список работ Бурлюка, действительно, завершает «Портрет моего дяди» (№ 110). По всей видимости, именно эта картина экспонируется сегодня в Иркутском музее. На ее лицевой стороне в нижнем левом углу сохранился приклеенный кусочек бумаги с указанным выше номером.

Портрет исполнен на небольшом негрунтованном куске фанеры в технике «ско-рописи»; отдельные детали изображения оказались утраченными – так, на щеке модели зияет некрашенный кусочек фанеры. Раньше здесь был наклеен обозначавший густую растительность на лице «дяди» клочок мерлушки. Однако и в нынешнем состоянии работа довольно убедительно доносит до зрителя основной принцип футуристического живописи, заключающийся в одновременном («симультанном») изображении различных фаз движения. Она, несомненно, входила в число «демонстрационных», одной из задач которых было иллюстрирование выдвигаемых на лекциях положений. На омской выставке в этот ряд также входили «Казак и конь (с 2-х точек зрения)», «Принцип протекающей раскраски» и «Передача движения (Бегущая лошадь)» (№ 61-62, 64).

Следует отметить, что в дальнейшем в творчестве Бурлюка подобный принцип передачи движения будет все больше выдвигаться на первый план, а в японский период станет едва ли не основным. При этом «Портрет моего дяди» не является первым опытом художника в этом направлении. Различные фазы движения были намечены им уже в «Дирижере Большого театра». Там же, кстати, можно отыскать и мелькание множества глаз, обозначающих, правда, не одного персонажа, а сидящих в яме оркестрантов. Однако гораздо более четко принцип разложения движения на отдельные фазы оказался зафиксирован в рисунке, сохранившемся в архиве известной московской собирательницы Е.Ф. Никитиной<sup>225</sup>. В изображенной на нем женской голове совмещены трехчетвертной ракурс и полный профиль. Вместо подписи в углу листа Бурлюк помещает небольшой силуэт бегущей собаки, напоминающий рисунки, которыми он любил украшать собственное лицо во время знаменитых футуристических прогулок 1914–1915 годов. Не исключено, что изображение собаки также указывает на «Бродячую собаку», которую во время своих приездов в столицу посещал художник. На такую возможность, как кажется, указывают и характерные черты лица модели – тяжелые опущенные веки, характерная складка у носа, как и сам нос с горбинкой, заставляющие видеть в ней одну из постоянных посетительниц кафе поэтессу Анну Ахматову.

Помимо «Портрета дяди», с уверенностью можно выделить еще одну картину, показанную Бурлюком во время сибирского турне. Это «Парикмахер без головы» (частное собрание), созданный летом 1919 года и показывавшийся в Чите, Никольске-Уссурийском и Владивостоке. Нынешнее состояние картины отражает ее непростую судьбу: несколько раз снимавшаяся с подрамника, она была увезена художником в Японию, а затем и Америку, где почти сразу же попала в коллекцию художника и пи-



Давид и Маруся Бурлюки. 1920. Фотография Государственный музей В.В. Маяковского, Москва

К лету 1919 года обстановка на фронте становилась все более напряженной, что не могло не внести коррективы в маршрут поездок художника. По мере наступления Красной Армии он двигался все дальше на восток. В июле было решено перевезти семью во Владивосток. Однако мать Маруси, только что похоронившая мужа, не захотела ехать и осталась в Челябинске у сына Аполлона, а затем вернулась в Башкирию. С Женей Спасским пути разошлись еще весной в Омске. В дорогу Бурлюк отправился с женой, детьми, свояченицей Лидушей и сестрой Марианной. Но во время долгого пути дети подхватили дизентерию, а сам художник заразился тифом. Не доезжая до Владивостока, пришлось на месяц задержаться в Уссурийске (тогда – Никольск-Уссурийский), где удалось найти доктора. Там же сразу после выздоровления Бурлюк устроил четырехдневную выставку и на вырученные средства сумел наконец добраться до Владивостока, а впоследствии и перевезти туда семью.

Деятельность Бурлюка в этом городе несколько отличалась от его кратковременных миссионерских выступлений в сибирских городах. Там семена футуризма зачастую приходилось бросать в неподготовленную почву, тогда как во Владивостоке о футуризме знали не понаслышке. В местной прессе даже попадались сообщения вроде «Владивосток – столица футуризма»<sup>227</sup>. Сформировавшаяся здесь небольшая группа молодых поэтов и художников



## В стране хмарочосов



Небоскреб Эквитайбл на Бродвее. Нью-Йорк

Русская художественная эмиграция ориентировалась на европейские культурные центры, в первую очередь на Берлин и Париж. Бурлюк единственный художник такого уровня, который выбрал Америку. Его не остановило даже незнание языка. Если верить свидетельствам мемуаристов, мысли об отъезде в Америку впервые возникли у Бурлюка уже в апреле 1918 года в Москве. И вся сибирская эпопея была затеяна им лишь с целью добраться до Японии, где можно было получить визу в Америку. Сам художник предпочитал объяснять все стечением обстоятельств, вызванных неразберихой и хаосом Гражданской войны. Во всяком случае, с места он сдвинулся действительно только в конце сентября 1918 года, когда «автоматически оказался отрезанным от своих возникновением «чехословацкого фронта»<sup>1</sup>. И уже весной следующего года, расставаясь в Омске с Е. Спасским, зовет его с собой в Японию, а потом и в Америку. Однако, даже находясь в Японии, Бурлюк тянул с принятием окончательного решения.

На переезд в Америку необходимы были средства. С другой стороны, теплилась надежда, что на родине ситуация как-то разрешится. К тому же против отъезда высказывались и Пальмов, предрекавший художнику незавидную участь мойщика машин богатых американцев, и Фиала, уже успевший обвенчаться с Марианной и рвавшийся к себе на родину. Внешне все продолжало выглядеть как длительная командировка, связанная с проведением выставок.